

Т.В. Котович

**ТЕАТРАЛЬНАЯ КУЛЬТУРА
ВИТЕБЩИНЫ XX ВЕКА**

Монография

2009

УДК 792.2(476)
ББК 85.334.3(4Бел)
К73

Одобрено советом по научно-исследовательской и творческой работе учреждения образования «Витебский государственный университет имени П.М. Машерова». Протокол № 3 от 30.03.2009 г.

Автор: профессор кафедры всеобщей истории и мировой культуры УО «ВГУ им. П.М. Машерова», доктор искусствоведения **Т.В. Котович**

Рецензенты:

проректор по научной работе УО «Белорусский государственный университет культуры и искусства», доктор философских наук, профессор *М.А. Можейко*;
профессор кафедры истории Беларуси и музееведения УО «Белорусский государственный университет культуры и искусства», доктор исторических наук *М.А. Беспалая*

Исследование выполнено в рамках Государственной комплексной программы научных исследований «История белорусской нации, государственности и культуры («История и культура», 2006–2010 гг.)» по заданию 10 «Художественная культура Придвинского края (с древности и до наших дней)», РГ № 20062250 (руководитель проекта – доктор исторических наук, профессор А.В. Русецкий). Монография может быть использована в курсах «Художественная культура Беларуси», «История театральной культуры Беларуси», «История искусств», «История культуры» и предназначена для искусствоведов, научных работников и специалистов в области истории театра, театроведов, культурологов, студентов гуманитарных и театральных вузов.

В издании рассматривается эволюция театральной культуры на Витебщине, история Коласовского театра, творчество Белорусского театра «Лялька», любительских театральных коллективов области.

УДК 792.2(476)
ББК 85.334.3(4Бел)

© Котович Т.В., 2009
© УО «ВГУ им. П.М. Машерова», 2009

ОГЛАВЛЕНИЕ

Введение	5
Раздел I. Театральная жизнь Витебска с конца XIX в. до 1926 года	6
1.1. Структура театрального дела Витебска в конце XIX в. – 1917 г.	6
1.2. История городского театра 1918–1920 гг.	11
1.3. История развития губернского показательного театра 1920–1926 гг.	13
1.4. История развития 2-го городского театра 1919–1926 гг. ...	19
1.5. Деятельность театральных обществ, кружков, студий и клубов в Витебске в послереволюционный период	21
1.6. Деятельность Театра революционной сатиры	26
1.7. Основные особенности репертуара театральной культуры Витебска	30
1.7.1. В конце XIX в. – 1917 г.	30
1.7.2. Репертуар городского театра 1918–1920 гг.	33
1.7.3. Репертуар губернского показательного театра 1920–1926 гг.	35
1.7.4. Репертуар 2-го городского театра 1919–1926 гг. ...	39
1.7.5. Революционная форма спектакля витебского Тервсата 1919 г.	42
1.7.6. Тенденции репертуара театральных обществ, кружков, студий и клубов в Витебске в послереволюционный период	43
Раздел II. Театральная жизнь Витебска с 1926 года до начала Второй мировой войны	49
2.1. Начало деятельности БДТ-2	49
2.2. Перестройка БДТ-2	52
2.3. Сценические успехи 1930-х гг.	62
Раздел III. БДТ-2 в годы Второй мировой войны и в послевоенное время	80
3.1. Деятельность театра в эвакуации	80
3.2. Деятельность театра по возвращении в Витебск	86
Раздел IV. Послевоенные творческие поиски Коласовского театра	91
4.1. Художественная жизнь театра имени Якуба Коласа 1945–1950 гг.	91
4.2. Творческий путь театра в 50-е гг. XX века	94

Раздел V. Коласовский театр во второй половине XX века и на рубеже веков	104
5.1. Творческие успехи театра в 1960–1963 гг.	104
5.2. Коласовский театр в 1964–1985 гг.	106
5.3. Деятельность театра в период с 1985 по 1997 год	127
5.4. Возвращение к истокам: деятельность театра в период 1997–2009 гг.	132
Раздел VI. Белорусский театр «Лялька»	156
6.1. История и создание Белорусского театра «Лялька»	156
6.2. Новое и традиционное в спектаклях Белорусского театра «Лялька»	163
6.3. Репертуар театра	165
Раздел VII. Любительские театры Витебщины	168
7.1. Коллективы-ветераны	168
7.2. Молодые коллективы	171
Заключение	180

ВВЕДЕНИЕ

На рубеже XIX–XX веков Витебск концентрирует серьезные творческие силы. Здесь формируется та художественная аура, которая позволит Марку Шагалу много лет спустя написать о том, что город этот стоит на особых магнитах. Сразу после революции в Витебске происходит настоящий культурный взрыв, оказавший огромное влияние на развитие русского искусства. При этом появление новых идей сопровождается созданием прочной основы для творческой деятельности, что выражается в образовании учебных заведений, кружков, библиотек, изб-читален, кинотеатров и, конечно же, сети театров.

Уже в конце XIX века в Витебск приезжают профессиональные гастролеры, а также организуются и собственные труппы. Начало XX века связано с формированием широкой театральной структуры. Этому во многом способствуют политические и социальные события, благодаря чему театр становится идеологическим проводником общественных идей. Именно в этот период театр открыт различным слоям населения в полном объеме и является популяризатором сценического искусства.

Сам процесс формирования театральной среды в Витебске был весьма длительным и непоследовательным. Эта достаточно разноплановая структура неоднократно менялась, что выражалось и переменами в сфере управления театральным делом, и ликвидацией некоторых видов театральных учреждений или же их реорганизацией. Эволюционировал и постоянно видоизменялся репертуар. Он отражал тенденции общественной мысли, а поскольку данный период противоречив и нестатичен, разнополярным был и театральный репертуар.

Исследование выполнено в рамках Государственной комплексной программы научных исследований «История белорусской нации, государственности и культуры («История и культура», 2006–2010 гг.)» по заданию 10 «Художественная культура Придвинского края (с древности и до наших дней)», РГ № 20062250 (руководитель проекта – доктор исторических наук, профессор А.В. Русецкий).

РАЗДЕЛ I

Театральная жизнь Витебска с конца XIX в. до 1926 года*

1.1. Структура театрального дела Витебска в конце XIX в. – 1917 г.

Витебск – один из тех городов, который на протяжении всей истории своего развития тяготел к различным видам театрального творчества. Здесь всегда бытовали самые разнообразные формы народных гуляний – песни, пляски, выступления скоморохов, то есть те виды зрелища, которые носили импровизационный характер. В XVIII веке под влиянием деятельности ордена иезуитов начинают формироваться первые театры, не имеющие однако четко организованной структуры. В XIX веке формы театральных представлений заметно расширяются, появляются помимо любительских и частных театров коммерческие, предпринимательские, то есть возникает профессиональный театр с устойчивым принципом репертуарного сезона.

Здание городского театра в Витебске, одного из лучших в губерниях России, было сооружено в 1845 г. Открытие его состоялось 23 декабря. Зрительный зал вмещал 250 зрителей. 12 лож внизу и 13-я наверху. Глубокая и широкая сцена, позволяющая давать в этом здании даже балетные постановки. Красоту и изящество здания (арх. П.И. Червинский) отмечали многие исследователи [1, с. 60; 2, с. 20]. Располагалось оно на месте юго-западной части подворья Александровской мужской гимназии, которая была построена в 70-е гг. XIX в. на углу ул. Замоквой и Пушкина и снесена в 1973 г. В марте 1846 г. наследники владелицы здания напомнили о деньгах за дом, в котором помещался театр. Городскими властями было решено перестроить театр до октября 1846 г. Как пишет Н. Никифоровский, спектакли, концерты и «картины проходили систематически. Деревянный, правда, но просторный театр <...> изо дня в день, особенно зимнею порою, готов был для посетителей <...>» [2, с. 20].

Сценические представления давались в этом здании еще и в 1856 г., но оно закончило свое существование еще до большого пожара на Замоквой улице: «Прежде всего осела более древняя половина здания, приходившаяся к Замоквой горе, вслед за чем не замедлили провалиться потолок и крыша над зрительным залом. После сего начался обычный хищнический разнос стекол, окон, дверей, несмотря

* Исследование в Разделе I выполнено в соавторстве с членом объединения «Театральная гостиная» исторического факультета УО «ВГУ им. П.М. Машерова», студенткой 34 группы Е. Зубревич.

даже и на то, что в позднейшей пристройке к театру ютилась кое-какая беднота с множеством неряшливых ребяташек. У недавнего подъезда и вдоль стен стали вырастать мусорные кучи, скопляемые совокупными отбросами жильцов полуразрушенного театра и соседей, тогда не отделенных препятствиями заборов. В особенности много сорили шорник и переплетчик обрезками предметов своего ремесла, ветер заносил бумажные обрезки на крыши, а свободно шныряющий скот волочил их ногами по разным направлениям, даже на Запкову улицу <...>. Невеселые думы вызывались созерцанием прилегающих к Запковой горе мест, но между ними руинный храм Мельпомены, забытый, замусоренный, производил щемящее впечатление <...>» [2, с. 36–37].

В 1874 г. театр переместился в обновленное арх. Покровским каменное двухэтажное здание на Смоленской площади, которое в честь губернатора П.Я. Ростовцева стало называться Ростовцевским [3]. Северо-западная часть площади предназначалась для выездки лошадей местной жандармской команды. Сама же команда была размещена в каменном здании в противоположной стороне площади. Именно это здание и было приспособлено под театр. 23 июня 1889 здание сгорело от грома, а в 1898 г. восстановлено и перестроено под городской театр. Его реконструировали и усовершенствовали. Четырехъярусный зрительный зал вмещал около 600 человек, сцена имела особую глубину и была очень удобна для постановки больших пьес, драм и даже балетов. Здание принадлежало к типу рангового театра с плоским партером и ярусами лож. Наиболее уютной и художественно оформленной была та часть помещения, где располагалась знатная публика. Театральные здания обычно слагались из нескольких объемов, примыкающих к основному с полукруглым зрительным залом. Таковую его форму создавала задняя деревянная стена лож. В подсобных помещениях располагались кассовый зал, вестибюль, лестницы, коридоры, кулуары, фойе, гостиные, курительные комнаты, буфеты, административные и служебные помещения. Гардероба в театре не было, и зрители просто оставляли одежду в коридорах по периметру зала. На втором этаже находилось просторное великолепно оформленное фойе, где в антрактах играла музыка и публика танцевала. Сценическая площадка открывалась огромной порталной аркой, большая часть оркестра располагалась под сценой, а в зал выступала оркестровая яма системы Вагнера [4, с. 29].

Основу коллектива и труппу составляли «вольные художники» из Москвы, Санкт-Петербурга, других городов России. За первые восемь недель представлений был показан 21 спектакль, труппа работала прибыльно, покрывая все издержки. Это была основная сценическая площадка Витебска. Именно здесь выступали лучшие гастроль-

ные коллективы, этот театр стал той отправной точкой, которая превратилась в развитую театральную сеть.

Так, в летний сезон 1898 г. (май) здесь работало Товарищество артистов во главе с В.П. Далматовым. Март–май 1899 г. гастролировало Товарищество артистов под управлением Е.В. Любова. В июле того же года – Товарищество артистов под управлением П.Д. Ленского. В сезоне 1889/1890 гг. в здании работала труппа А.Г. Даниловича. Следующий сезон, 1900/1901 гг. местная труппа под руководством О.М. Русановой представляла на этой сцене «Смерть Иоанна Грозного» в постановке режиссера К.К. Витарского [5, с. 120, с. 145, с. 198].

Особую насыщенность театральная жизнь в Витебске приобретает после создания Общества музыкально-драматического искусства (1883). Оно имело собственное помещение, оркестр, хор, музыкальные классы, проводило развлекательные вечера, концерты и давало спектакли. Развитием в городе сценического искусства занимался открывшийся в 1906 г. витебский музыкально-драматический кружок. Его основателем был М.В. Анцев, председателем – видный деятель культуры М. Штейнберг.

Кружок включал в себя музыкальную и драматическую секции. В течение каждого сезона проводилось около 20–30 музыкальных и театральных вечеров, большинство из которых были программными. Центральные и местные власти не осуществляли какой-либо материальной поддержки, поэтому деятельность кружка базировалась на обязательных взносах, добровольных пожертвованиях меценатов и на доходе от зрелищных и концертных мероприятий. В связи с началом Первой мировой войны в 1914 г. кружок распался. Таким образом, деятельность Общества музыкально-драматического искусства и витебского музыкально-драматического кружка повысила роль городской театральной жизни и помогла сформировать профессиональные сценические кадры.

В этот период особое значение приобретает и деятельность антрепренеров, которые арендовали чаще всего городской театр и, исходя из собственных «эстетических» потребностей, организовывали его работу, что чаще всего приводило к формированию скорее коммерческого искусства, чем к созданию атмосферы творческого поиска. В 1920 г. ежегодная юмористическая газета «День работников искусств» в своем сатирическом энциклопедическом словаре так сформулировала определение антрепренера: «Антрепренер – это ископаемое животное. Пил не только шампанское, но также и актерскую кровь. Его постоянный теперешний адрес: концентрационный лагерь, спросить антрепренера. Толстый такой...» [6].

Ярким примером может служить деятельность П.Н. Вольховского, антреприза которого существовала в 1889–1892 гг. Труппа приглашала многочисленные гастрольные коллективы, таких известных

актеров, как М.Г. Диевский и В.П. Аркунин, но из-за малых сборов П.Н. Вольховский раньше времени закрыл гастроли, распустил труппу и, не рассчитавшись с актерами, уехал в Москву. Режиссер К.К. Витарский действует аналогично: он покидает свою труппу в 1904 г., уехав ночью в Елизаветград, где у него также была труппа.

Однако среди антрепренеров встречались и настоящие новаторы-энтузиасты. Например, в 1899 г. местный художник-декоратор и режиссер Н. Денисов пытается создать театр по образцу МХТ – «Витебский театр Денисова». Будущий руководитель снимает помещение городского театра на два года. Некоторые указания насчет репертуара и состава труппы он получает от К. Станиславского. Однако Н. Денисов оказался слабым администратором и не смог преодолеть организационные и финансовые трудности. В течение одного сезона эксплуатационные расходы превысили среднемесячный сбор от спектаклей: началась задержка заработной платы, что в результате привело к банкротству антрепренера. В 1900 г. театр окончательно прекратил свою деятельность.

Наряду с русскоязычными гастролерами на витебской сцене проходили гастроли украинских, польских и еврейских театральных трупп. В 1898 г. в Витебске гастролеровала известная украинская труппа под руководством Л. Собинина, в 1893, 1894 и 1896 гг. выступал театральный коллектив А. Василенко, а в 1901 г. А. Хмары.

В 1904 г. антрепренером городского театра становится Д. Сулов, который на вторую половину театрального сезона предоставил театр русской драматической труппе, а начинался сезон выступлениями товарищества малороссийских артистов под его распорядительством, что исключало появление в городе случайных трупп. Труппа В.Н. Викторова, которая работала весь летний сезон, и, учитывая просчеты предшественников, пыталась новыми средствами привлечь публику с помощью новых декораций и костюмов. На зимний сезон 1905 г. театр арендовала артистка М. Палей, которая приглашала в свою труппу известных актеров.

В 1906 г. Витебск посещает, совместно с частью труппы одной из самых знаковых актрис русской сцены Веры Комиссаржевской, выдающийся реформатор театра В.Э. Мейерхольд. Здесь были представлены гастрольные спектакли данной труппы, которые увидели многочисленные провинциальные губернские города. Второй раз В.Э. Мейерхольд, ушедший из труппы В. Комиссаржевской, посещает Витебск уже со своей труппой. В состав его труппы входила и знаменитая Л.Д. Менделеева-Блок.

Менее активными были контакты витеблян с театральным искусством после революции 1905–1907 гг.: в этот период менялись ориентиры практически во всех сферах жизни.

В 1908 г. в Витебске появляется новая сценическая площадка – театр Д.И. Тихановского, перестроенный из летнего театра в саду Европа, в котором первые спектакли проходили с 1871 г. Вместимость нового театра была около 500 мест, и он вполне претендовал на роль одного из ведущих культурных центров Витебска. Располагался он на Канатной улице, д. 35–35А (ныне ул. Димитрова).

В 1911 г. в городе гастролировал известный русский артист Р.Л. Адельгейм и Мария Горичева. В этом же году театр был отдан в аренду артисту Д.Ф. Константинову при следующих условиях: срок аренды увеличивался до трех лет, чтобы антрепренер мог сформировать труппу, состоящую не менее чем из 35 артистов, и репертуар необходимо было заранее предоставлять на рассмотрение театральной комиссии. Д.Ф. Константинов организовал достаточно профессиональный коллектив, однако возникли финансовые трудности, и пришлось приглашать многочисленных гастролеров, что спасло труппу от развала. Сезон 1913–1914 гг. коллектив Д.Ф. Константинова так и не доиграл.

Новый антрепренер Б. Суходрев 2 февраля 1914 г. приглашает опереточную труппу А. Тони и И. Честикова из Санкт-Петербурга, надеясь, что это поможет улучшить материальное положение и успешно закончить сезон. В результате собственная труппа Б. Суходрева распалась, так как зрители проявляли больше интереса к гастролерам.

Таким образом, театр продолжает оставаться коммерческим предприятием, призванным развлекать публику. Провинциальные коллективы еще не могут претендовать на роль ведущих драматических трупп города, зрителей больше интересуют приезжие гастролеры. Это говорит о том, что в городе еще не сформирован глубокий эстетический вкус, а театр воспринимается как форма развлечения.

На новый, зимний театральный сезон 1914 г. городская театральная комиссия сдала театр антрепренеру М.М. Меркулову, а администратором театра стал заведующий городской телефонной сетью Б.М. Крыштафович, который с театральным делом ничего общего не имел.

Летом 1914 г. в театре Д.И. Тихановского выступает русская драматическая труппа М.П. Сахновского и А.Б. Терзианца. Режиссура осуществлялась П.Г. Мухиной, которая отказалась от предоставленных декораций, и в результате декорации, мебель и костюмы антрепренеры заменили новыми. Гастроли завершились с успехом. Но началась война, и в связи с мобилизацией труппа прекратила свою деятельность. Однако 29 июля было разрешено возобновить спектакли, но смогла она проработать всего неделю. Тогда труппа образовала театральное общество, а Д.И. Тихановский, в свою очередь, отдал театр на самых льготных условиях, чтобы было возможно закончить сезон.

В городском театре, как и раньше антрепренером является М.М. Меркулов, который приглашает на гастроли драматическую труппу Г. Невского. Однако зритель уже не воспринимал театр «мирной эпохи»: обстановка войны требовала и новых форм сценического действия. Именно поэтому труппа Г. Невского вынуждена была с убытками покинуть Витебск. Большинство ранее существовавших трупп также прекратило свое существование.

Постепенно в городе возобновилась система бенефисов, запрещенных в начале войны, и появились маленькие труппы артистов, проходили краткосрочные гастроли: в городском театре знаменитый трагик Р.Л. Адельгейм последний раз посещает Витебск [7], а в театре Д.И. Тихантовского гастролирует популярный еврейский писатель-артист А.И. Кржевацкий с ансамблем при участии артистов и артисток Еврейской драмы [7]. Впоследствии театр Д.И. Тихантовского прекратил свое существование. В 1918 г. в здании театра начинает свою деятельность Дом просвещения, главными задачами которого были просветительская работа в сочетании с агитационной пропагандой. Во время революционных событий 1917 г. продолжает свою деятельность только городской театр.

Таким образом, в период конца XIX в. – 1917 г. основными театральными учреждениями, особенно ярко повлиявшими на культурную жизнь города, являются: городской театр, витебский музыкально-драматический кружок, витебский театр Денисова и театр Д.И. Тихантовского.

Революционные события меняют ценностные ориентиры не только общественной жизни, но и способы развития театральных учреждений, меняются сами цели, предъявляемые к театральному творчеству, что проявляется в разновекторных тенденциях репертуара.

1.2. История городского театра 1918–1920 гг.

Эпоха революционных событий приносит изменения не только в общественную, социальную жизнь людей, но и в сферу культуры. Газета «Известия Витебского Губернского Совета крестьянских, рабочих, красноармейских батрацких депутатов» провозглашает: «В эпоху величайшего перелома мировой истории, когда животворящий дух революции проникает во все поры государственного организма, театр – этот храм искусства – конечно, не может остаться в стороне от общего революционного перерождения» [8].

К 1918 г. городской театр в Витебске продолжает работать по прежним дореволюционным принципам: театральным делом руководят антрепренеры. Например, с Е.А. Беляевым договор был заключен еще до 1918 г.

«Известия...» пишут: «Театр должен стать вместо развлечения для богатых, каким он преимущественно являлся в царстве эксплуататоров, источником света и красоты для широких масс трудового народа. Из этой основной задачи театра, естественно, вытекает необходимость коренной реформы всей его постановки и репертуара» [8]. Также редакция газеты характеризует актерский состав театра как коллектив, обладающий высоким профессионализмом.

Деятельностью всех губернских театральных учреждений теперь заведует губернский отдел народного просвещения. Однако театральным делом в Витебске, а значит, и единственно функционирующим в этот период городским театром, руководит отдел городского хозяйства [9], который контролировал постановку пьес, приглашал гастрольные коллективы, руководил кадрами актеров и предоставлял помещение другим городским коллективам.

В 1918 г. управляющим делами театра был П.М. Сахновский, однако главный режиссер остался прежним – Л.Ф. Лазарев [10]. В январе 1919 г. был создан художественно-театральный совет при губернском отделе народного просвещения, который теперь заведовал театральными делами.

В марте 1919 года городской театр пережил реорганизацию, он был передан в ведение губернского отдела образования, и теперь его основной задачей являлось не получение прибыли, а просветительская деятельность, что успешно реализовывали приехавшие в Витебск в мае 1919 г. актер и режиссер А.А. Сумароков и актриса В.Ф. Драга. В составе ГУБОНО управление театральными делами перешло в ведение секции подотдела искусств. Таким образом, театр приобрел в структуре управления положение, соответствующее учреждению культуры.

В декабре 1919 г. главным режиссером становится Р.А. Унгерн, который в начале XX века был помощником В.Э. Мейерхольда. Целью его работы было создание образцово-показательных спектаклей, по которым можно было бы учиться театральному искусству. 26 февраля 1920 г. Р.А. Унгерн создает студию драматического искусства, и предлагает переименовать городской театр в губернский показательный театр, что было реализовано осенью 1920 г.

Таким образом, деятельность городского театра в Витебске после 1918 г. – это период становления театра нового типа. Меняется руководящий состав витебского городского театра и формируются новые цели – служить интересам революционной эпохи, способствовать продвижению искусства в массы; а также воспитывать нового человека, развивая его духовную культуру. Городской театр становится основой для одного из самых влиятельных центров искусства Витебска в послереволюционный период – губернского показательного театра.

1.3. История развития губернского показательного театра в 1920–1926 гг.

Различные энциклопедические издания указывают на то, что витебский губернский показательный театр был организован на основе юношеской драматической студии, однако очевидно, что он является продолжателем традиций городского театра. Он начинает свою деятельность осенью 1920 г., так как именно в это время режиссер городского театра Р.А. Унгерн предложил заменить название городского театра на губернский показательный театр. А также, в свою очередь, архивные материалы характеризуют деятельность театра в эти годы.

В этот период существовала четкая регламентация театрального дела. Например, еще с 15 мая 1920 г. в постановлении № 19 Витебского Уездгорревкома было утверждено: «В целях борьбы с антихудожественными и идейно-бессодержательными спектаклями, концертами и художественными вечерами, которые нередко устраиваются в настоящее время, с 25 мая 1920 г. при Губнаробразе начинают функционировать специальная Художественно-контрольная комиссия, без разрешения которой не может быть устроен в городе Витебске ни один спектакль, концерт или художественный вечер. Все организации и частные лица, желающие устроить тот или иной спектакль, концерт или художественный вечер обязаны за пять дней до этого подавать в комиссию письменные заявления с указанием характера спектакля, концерта или вечера, программы и участников, его расценки, мест и способа распределения билетов» [11].

Приказом по Губотделу Просвещения от 25 апреля 1921 г. в параграфе 1 определено следующее: «На предстоящий летний сезон в основу театральной работы положить следующие принципы:

- 1) Укомплектовать только одну русскую драматическую труппу, в которую предложить вступить актерам и актрисам обоих театров, имеющихся в настоящее время в Витебске.
- 2) Впредь до разрешения тарифного вопроса в обще-губернском масштабе предложить актерам следующие главные условия:
 - а) оплата труда по ставкам Сорабиса с гарантией 24 рабочих дней,
 - б) актеры обязаны в течение 24 дней работать ансамблем во всех театральных помещениях города, в частности на железной дороге по плану Губ. Подотдела Искусств и указаниям режиссера Совета,
 - в) при отдаленности театрального помещения от места жительства актера ему гарантируется провоз театрального багажа и личная доставка по мере возможности,
 - г) актеры обязаны принимать участие в поездках по губернии за специальное вознаграждение по ставкам Сорабиса.

- 3) Для систематического проведения всей плановой работы Театральной Секции создать единый режиссерский Совет и единое управление делами Витебских театров.
- 4) Считаясь с финансовым кризисом Губнаробраза повысить вечеровой сбор в театрах до 500 000 руб. путем пропорционального прогрессивного увеличения существующих цен на билеты с обязательным оставлением достаточного количества дешевых мест.
- 5) Цены на билеты в кинематограф удвоить (500–200 р.).
- 6) Все спектакли сделать платные [98, л. 49].

А 15 мая 1921 г. было создано при губернском отделе народного просвещения Единое управление театральными делами Витебских театров, существовавшее до 22 февраля 1922 г. [12]. В ведение Управления поступили Губпоказтеатр, 2-й Театр Губнаробраза, Латышский театр и Еврейский театр.

21 мая 1921 г. выходит следующая инструкция по организации спектаклей в уездах Витебской губернии силами Губцентра:

1. В уездах города и уездах Витебской губернии допускаются спектакли театров и коллективов Губ Центров, только имеющих на то разрешение Губ. П/О Искусств и Губсорабиса по программам, утвержденным этими учреждениями.
2. Актеры, едущие на спектакли в провинцию, оплачиваются по персональным ставкам ОНТА Сорабиса и получают возмещение своих путевых расходов, никакие другие виды и статьи вознаграждения не допускаются.
3. Во главе отправляющихся на спектакли трупп или коллективов должен стоять ответственный администратор поездки, по назначению Губ. Подотдела Искусств, которым по окончании таковой сдается полный финансовый и художественный отчеты в Губ. П/О Искусств.
4. В виду того, что Губнаробраз не имеет возможности субсидировать спектакли по уездам, все таковые спектакли должны быть платными и весь сбор поступает в распоряжение Губнаробраза через ответственного администратора поездки. *Примечание:* Бесплатные спектакли допускаются, только в случае, если сборами их предыдущих спектаклей вполне окуплены все расходы по поездке.
5. Расценка на местах устанавливается в зависимости от местных условий, ответственным администратором поездки по соглашению с Унаробразом в пределах от 1 500 – 3 000 руб. за билет.
6. Ответственному администратору поездки разрешается из сумм сборов производить следующие расходы: а) выплату содержания участников поездки, б) путевые расходы, в) местные расходы.

Все денежные операции равно и все документы к общему отчету должны быть заверены представителем Унаробраза и Р.К.И.» [98, л. 58].

Заведующим Витебским Губернским Показательным театром, как и Управляющим делами витебских театров, был назначен Б.М. Суходрев, который оставался в этой должности до 1926 года [13]. Ему поручалось провести следующие мероприятия: а) объединить хозяйственные и финансовые аппараты всех театров, б) немедленно принять с представителями губернской рабоче-крестьянской инспекции на учет имущество и инвентарь всех театров, в) укомплектовать русскую драматическую группу на летний сезон, г) разработать конкретный план театральной работы в полном масштабе [14]. Отвечал он также и за составление договоров аренды театральных учреждений с различными организациями, и за гастрольную деятельность в городе Витебске. Все эти обязанности он успешно выполнял, о чем свидетельствует прогрессивное развитие театрального дела в начале 1920-х гг.: формируется разнообразный репертуар, активизируется гастрольная деятельность, возрастает интерес народных масс к театральной жизни города. Но материальное положение оставалось нелегким. Так, Б.М. Суходрев в 1922 г. в своем обращении к витебскому добровольному пожарному обществу говорит о том, что в связи с тем, что театры переживают тяжелые времена, он не может согласиться ни на увеличение количества дежурных в театре, ни на повышение их оплаты [15].

В 1921 г. коллектив губернского показательного театра возглавляет режиссер Рудольф Александрович Унгерн, а с лета 1922 г. художественным руководителем становится Б. Бергэльс. На сцене губпоказтеатра играли также и различные драматические студии. Сезон 1921 г. открылся вовремя, был произведен ремонт губернского показательного театра и 2-го Гостеатра, однако расход все равно превышал доход [8].

В составе Первого Губпоказтеатра в 1921 г. находились следующие актеры:

1. Николаев.
2. Василевский.
3. Шальнев.
4. Мартынов.
5. Вовси.
6. Браун.
7. Догмаров.
8. Соболевич.
9. Орлов.
10. Смирнов.
11. Трефилова.

12. Суковская.
13. Ахматова.
14. Могаревич.
15. Пятова.
16. Ангресская.
17. Шатри.
18. Вальтер.
19. Медведева.
20. Иессен.
21. Преображенская.
22. Андреевич.
23. Шостак.
24. Павлова.
25. Шатковский.
26. Чемадуров. [98, л. 126].

Традиции показательного театрального творчества продолжают свое развитие и среди молодежи. В 1923 г. начинает свою деятельность 1-й Юношеский губернский показательный театр, который родился из состава Юношеской драматической студии при Витебском комитете помощи красноармейцам. Свои спектакли Юношеский театр показывал в госпиталях, войсковых частях, для детей и рабочей молодежи. Но уже в сентябре 1924 г. театр прекратил свою деятельность.

23 сентября 1923 г. Единое управление делами витебских театров было реорганизовано в Управление Художественных предприятий [16], которое было уже в марте реорганизовано в Художественное отделение при губполитпросвете.

Продолжает существовать строгий регламент: «Ни одно произведение не может быть допущено к публичному исполнению без разрешения Главного комитета по контролю за репертуаром при Главлите или соответствующих местных органов» [17]. Главлит осуществлял свою деятельность в 1923–1924 гг., и его основная функция – выдача разрешений на постановку пьес или их запрет.

В летний сезон репертуарный комитет усиливал свою деятельность, так как увеличивался поток «столичных гастролеров-халтуристов», для контроля в состав репертуарного комитета были включены представители: 1) политпросвета, 2) художественного отдела, 3) Рабиса, 4) ГПУ, 5) представители губернского показательного театра [18]. Отмечалось, что к 1923 г. театральные зрелища были урегулированы и в целом себя финансово окупают [19].

1 января 1924 г. на одном из заседаний коллегии и бюро ячейки ГУБОНО обсуждался вопрос о переименовании губернского показательного театра в губернский показательный театр имени Ленина. Но

так как губернский показательный театр находился на хозрасчете, утверждалось, что «ГУБОНО пока не может поставить его на желательную высоту, достойную театра, носящего имя В.И. Ленина, и вынужден, поэтому временно воздержаться от переименования» [20]. «Известия» 8 февраля 1924 г. сообщают, что губисполком утвердил постановление отдела союза работников искусств о переименовании губпоказтеатра в губернский показательный театра имени Ленина [21]. Однако это название так и не закрепилось, просуществовав всего несколько месяцев.

В этот период широкое развитие приобретает постановка различных бенефисов, причем, не только в честь актеров, но посвящают их и управляющим театральным делом.

В марте 1924 г. в связи с включением Витебска в Белорусскую республику театральное дело подчиняется общенациональной идее. В его задачи входит: возрождение патриотического духа, опора на свою историю. Поэтому в 1924–1925 гг. ГУБОНО проводит мероприятия по укреплению работы в театрах, кино, особое внимание уделяет вопросам репертуара. Причем по этому виду работы необходимо было представлять конкретный план [22].

В сезоне 1924–1925 гг. руководителями показательного театра были: «главный режиссер театра Тамароз, артист-режиссер – Мирский и уполномоченный – Бунин». Отмечалось, что коллектив театра имел хорошую организацию и данный сезон был наиболее удачным из театральных сезонов Витебска за последние годы [23].

13 января 1925 г. художественный отдел, существовавший с 1923 г. был ликвидирован [24]. В докладе о работе театральных предприятий (13 января – 1 марта 1925 г.) отмечалось, что финансово-материальное положение театров не совсем блестящее, так как театру передавалась вся задолженность художественного отдела. Но при максимальном напряжении сил трудового коллектива показательного театра политпросвет с натяжкой выходит без дефицита в эксплуатации показательного театра [25].

В 1925 г. 1-й губпоказтеатр остается в ведении Окрполитпросвета [24]. Должность управляющего театрами занимает Рубинштейн. Начинается политика беларусизации, которая ориентирует театр на репертуарную политику показа повседневности и интересов трудящихся масс. Сеть театров была сокращена, приглашение иностранных гастролеров сделалось почти невозможным, поэтому связываются, например, с Минском и Смоленском для составления единого плана приглашения гастролеров из Москвы и Ленинграда (Витебск взял на себя эту инициативу). Начинаются переговоры с белорусской государственной труппой, от которой уже получено предварительное извещение о возможности приезда в Витебск в средних числах мая 1925 г. [26].

Летний сезон 1925 г. после приезда белорусской труппы планировалось заполнить деятельностью различных гастролеров, затем комической оперой, а далее опять гастролерами [27]. Витебск посетили такие коллективы, как оперный коллектив [28], Ленинградский Академический театр драмы [29], Передвижной театр [30], Московская оперетта [31].

Но в июле 1925 г. 1-й показательный театр был временно закрыт, так как до 10 октября было намечено открытие цирка, куда будет переброшен весь штат театра, а заполнить театр случайными гастролерами нет возможности из-за неустойчивого финансового положения [32]. Г. Бунин должен был в течение зимнего сезона 1925–1926 гг. сформировать драматический и опереточный коллективы [33]. В ноябре покидает свою должность Рубинштейн, так как его пригласили на постоянную работу в СОРАБИС. Обязанности управляющего театрами с 12 ноября 1925 г. исполняет Рубин [34].

Из-за постоянных перебоев в работе двух театров и нежелания актеров работать за негарантированную зарплату, 2-ой Гостеатр передали в ведение первого, он должен был стать его филиалом [35]. Кроме того, были предприняты меры, чтобы не допустить организации всякого рода зрелищ, которые порождают конкуренцию. Штаты самого 1-го Гостеатра сокращались. Помещение театра сдавалось в аренду различным организациям.

Таким образом, формировались предпосылки к реорганизации 1-го показательного театра. В результате в ноябре 1926 г. 1-ый Гостеатр, в составе которого находился 2-ой Гостеатр, становится вторым Белорусским Государственным театром (сегодня НАДТ им. Якуба Коласа).

Так как в 1926 г. театр переходит к белорусской труппе, многие люди, долгие годы работавшие в губернском показательном театре, были уволены. Например, Б.М. Суходрев пишет в своем заявлении в Окрполитпросвет: «Я подлежу увольнению без всяких причин. Я считаю, что прослужив столько лет, и сохранив государственное имущество (за последние 8 лет у меня имеется товарищеская благодарность) и, отдав лучшие годы своей службе по найму и быть уволенным без всяких причин в Советской России, имею право на какое-либо дополнительное вознаграждение. В настоящее время при увольнении, получая двухнедельное пособие, приходится задумываться, что делать с семьей. В Витебске для меня службы нет, и я должен уехать с семьей куда-нибудь, не имея ни одной копейки, кроме долгов. А потому для того, чтобы я мог после моей 42-летней работы перебраться на другую работу, мне необходимо иметь не менее чем четырехмесячную компенсацию, ибо по условиям театрального дела увольнение в мае месяце равносильно потере целого сезона. Если я не получу данную сумму, я должен остаться, по вине уволивших меня, голодным Героем

Труда с семейством в Витебске». Данное заявление датируется 29 мая 1926 года [36].

В 1927 г. Б.М. Суходреву удается выехать в Москву, где в это время жили и учились его старшие сыновья Моисей и Иосиф. В Москве он продолжает театральную деятельность, также работает и альтистом. А в 1932 г. умирает от тяжелой болезни.

Таким образом, история развития Витебского показательного театра представляет собой сложную и противоречивую картину. Вполне успешная деятельность ограничивается нормами цензуры. Присутствуют постоянные трудности в финансировании театра. И как следствие, образуется Второй Белорусский Государственный театр, который хотя и базируется на деятельности совсем другого коллектива – белорусской драматической труппы, однако является полноправным преемником традиций показательного театра.

1.4. История развития 2-го городского театра в 1919–1926 гг.

С октября 1919 г. по 1 февраля 1920 г. были начаты работы по организации витебского рабоче-крестьянского театра, который впоследствии получил название 2-го городского театра, а с 1925 г. его также называли «бывший Тихантовский».

Контроль над репертуаром осуществляли следующие организации: Художественно-контрольная комиссия (1920 г.), Единое управление театральными делами Витебских театров (1921–1922 гг.), Управление Художественных предприятий (1923 г.), Художественный отдел (1923–1925 гг.), Главлит (1923–1924 гг.). Целями данных учреждений являлись идеологическое руководство художественным делом, инструктирование театрального искусства, оказание содействия в разрешении финансовых вопросов.

Основным коллективом 2-го гортеатра является еврейская труппа. Однако газета «Известия» публикует в марте 1921 г. статью «Возрождение еврейской труппы»: «еврейская труппа, работающая прежде во втором гортеатре и в последнее время ликвидированная, снова возобновляет свои спектакли с 1 мая» [37].

В январе 1921 г. принимается решение следующего содержания: «Впредь до окончательной организации Управления Витебскими театрами Б.М. Суходрев утверждается в должности Управляющего делами 2-го Театра Губнаробраза, причем ему предлагается принять самые решительные меры к упорядочению с административно-хозяйственным аппаратом вышеупомянутого театра» [94].

Уже в марте 1922 г. ГУБНОУ принимает решение о переводе художественных учреждений на самооплату. Это привело к закрытию еврейской труппы, а здание 2-го Гостеатра стали сдавать в аренду гастролерам.

В отчете Губпрофобра от 29 сентября 1922 г.: «Летом был театральный кризис. В работе был перебой <...>. Опасения, что Губпоказтеатр даст убыток, не оправдались. Если принять во внимание расходы на новую декорацию для него, на костюмы, его дефицит сводится к нулю. 2-й театр дал вопреки ожиданиям прибыль. <...> Правление (Художественных предприятий. – Т.К.) было занято вопросом о создании сильного коллектива артистов для 1-го театра. Труппа имеется. Со 2-м театром дело обстоит хуже. В России сильной еврейской труппы нет и придется создавать самим Еврейский Камерный театр. Правление вынуждено будет открыто пойти на дефицит. Для этого же театра создается смешанная труппа оперы и оперетты» [99].

В 1923 г. был произведен капитальный ремонт 2-го Гостеатра: перестилалась заново крыша, изменяли внутреннее убранство [38].

В ноябре 1924 г. была приглашена труппа «Современного театра» под управлением В. Островского [39], которая должна была находиться в Витебске до 15 февраля 1925 г., но 21 декабря 1924 г. здание 2-го городского театра арендует трудовой коллектив, в составе которого находятся безработные артисты и музыканты, служащие при комитете Витебской Биржи труда. В это же время Витебск покидает коллектив «Современного театра». Уполномоченным трудколлектива был назначен Д.И. Ульман.

В докладе о положении трудколлектива 2-го Гостеатра (от 6 мая 1925 г.) Д.И. Ульман отмечал: «Закончили мы сезон неблестяще, хотя дела наши сравнительно не хуже были, чем в других трудколлективах Отдела труда. При общей театральной конъюнктуре надо считать, что мы все же закончили сезон благополучно. Скверное отношение политпросвета к нам общеизвестно. Это в связи с приглашением нами русской музкомедии, которую политпросвет приглашал в июне в 1-ый гостеатр» [40]. Этот конфликт решался следующим образом: политпросвет сдал посредрабису в аренду помещение 2-го Гостеатра, и на время действия договора посредрабис не вправе был приглашать русскую драматическую труппу во 2-ой Гостеатр [41]. Таким образом, коллектив 2-го Гостеатра составлял достойную конкуренцию 1-му гостеатру, однако представители управления театральным делом предпринимали определенные шаги, которые ограничивали его деятельность.

В результате, ввиду уменьшения и обеднения городского населения, Витебск не в состоянии выдержать двух театров. При этом 2-ой Гостеатр, как впрочем и первый, не имел прочной финансовой базы. Поэтому в январе 1925 г. 2-ой Гостеатр, приносящий дефицит, был передан на арендных началах служащим губпоказтеатра по особому договору. 2-ой Гостеатр находился в ведении Окрполитпросвета на положении трудколлектива, вносящего политпросвету аренду [42].

Формируется план работы на летний сезон 1925 г.: сначала работает комическая опера, затем цирк или еврейская труппа и с конца лета до зимнего сезона работают те же или украинцы [43]. Таким образом, деятельность 2-го Гостеатра базируется на приглашении гастролеров, однако в работе 1-го Гостеатра и 2-го Гостеатра были перебои, поэтому должен существовать один театр [44].

В сентябре 1926 г. 2-ой Гостеатр окончательно присоединяется к первому, который в ноябре 1926 г. становится Вторым белорусским Государственным театром. Таким образом, 2-ой Гостеатр занимал одно из центральных мест в театральной жизни города, привнося в театральную культуру этнические традиции.

1.5. Деятельность театральных обществ, кружков, студий и клубов в Витебске в послереволюционный период

Послереволюционная жизнь Витебска вмещала в себя не только деятельность новообразованных театров, это был и период перехода театрального искусства в массы. Возникают многочисленные драматические кружки, студии, клубы, объединения, призванные распространять театральное творчество.

Одним из первых таких шагов было образование в октябре 1918 г. (в здании быв. театра Тихановского) Дома просвещения при губернском военном комиссариате. Здесь была организована драматическая театральная студия и открыт клуб для красноармейцев имени Володарского.

Дом просвещения осуществлял не только просветительскую деятельность, но и политическую агитацию. Актеры из состава собственной, а также из приглашенных трупп следовали традициям дореволюционного театра. 28 апреля 1919 г. газета «Известия» сообщает, что состоялся грандиозный спектакль-концерт, устраиваемый культурно-просветительским кружком имени М. Горького. Участвуют артисты И.С. Нижняя, профессор Н. Копсев, А.Л. Бессмертный, Э. Бай и драматическое отделение кружка [45].

Так как в первые годы после революции государственными языками были русский, еврейский, белорусский и латышский, развивались общества, пропагандировавшие данные национальные культуры.

Еврейское Общество имени И.Л. Переца начало свою деятельность осенью 1918 г., и объединение драматических кружков при обществе показало свои первые спектакли уже в декабре 1918 г. Еврейская театральная студия работала активно. В 1919 г. руководителями студии были И.М. Миндлин, Т. Хазак и другие. Художником-декоратором был А. Бразер. Помимо этого драматического кружка существовали и другие еврейские драматические студии, которые чаще всего выступали на сцене городского театра. В конце концов, все

лучшие драматические силы Витебска сплотились вокруг Еврейского театра, который в 1922 г. был переведен на самооплату, что и послужило причиной скорого его закрытия. Само общество имени И.Л. Перца также прекратило свою деятельность в 1922 г.

В 1919 г. режиссером А.В. Шабельским был организован детский драматический театр, в состав которого вошли лучшие участники драматических кружков города. При театре была организована драматическая студия, в которой занимались все желающие приобрести к театральному искусству. Восхищает преподавательский состав студии: И.И. Соллертинский читал историю театра и драматургии, А.О. Цшохер – историю искусства и эстетику. Детский драматический театр существовал примерно до 1921 г.

Национальные идеи пропагандировались и в Латышском клубе «Коммунист» (1919–1922 гг.) на ул. Пушкинской, 2, при котором работала своя драматическая студия. В июле 1920 г. Витебский Латышский клуб «Коммунист» был зарегистрирован в Латышском Подотделе Отдела Просвещения национальных меньшинств. Это был центральный Латышский клуб Витебской губернии. Руководителем клуба был Альберт Андреевич Чиган, который ставил и постановки в драматической студии клуба: «Марат» на латышском языке, чеховский водевиль «Медведь» и драму Л. Толстого «Власть тьмы» – на русском в июле 1920 г. [95]. С февраля 1921 г. Латышская Труппа работает постоянно в составе: М.Я. Ренэт, Э.Д. Бурневиц, Э.З. Фельдман, Г.Э. Спрогис, Я.М. Рудзит, И.К. Капштал, В.Э. Занковский, Э.Ф. Рекст, М.К. Авен, Л.П. Лапин, З.Я. Андерсон, А.К. Брунениек, А.А. Берзин [96]. В документах драматическая студия фигурирует в качестве Латышского Рабочего театра [98].

С Латышским клубом связана и сценическая деятельность УНОВИСа.

В феврале 1920 г. на сцене Латышского клуба были показаны два спектакля в один вечер – футуристическая опера «Победа над Солнцем» и Супрематический балет. Показ имел историческое значение в образовании творческого объединения УНОВИС (Утвердители Нового Искусства) во главе с К.С. Малевичем. «Победа над Солнцем» становится *sredo* авангарда. Впервые футуристическая опера была представлена 3 и 5 декабря 1913 года в «Луна-парке» на ул. Офицерской в Петербурге. Пролог – В. Хлебникова, либретто – А. Крученых, музыка – М. Матюшина, оформление – К. Малевича. Повествует о том, как группа «будетлян» завоевывает Солнце. «Ее нельзя читать, столько туда вколочено пленительных нелепостей, шархающих перспектив, провальных событий, от которых станет мутно в голове любого режиссера. «Победу над Солнцем» надо видеть во сне или, по крайней мере на сцене» (И. Терентьев). В первом «дейме»

происходит победа над солнцем, которое зарезано, скрылось, умерло. Имеется в виду не небесное светило, а символ порядка (в природе, искусстве, обществе). Победа над солнцем – победа многообразия над завершенным единством. Мир здесь выворочен наизнанку, и солнце оказывается *внутри* (мира, предмета, человека): Несущие солнце говорят: «Свет наш внутри». Во втором «дейме», в десятых странах, зритель оказывается в обстановке футуристического действия, скандалов, диспутов. В финале происходит катастрофа, выворачивающая наизнанку торжество техники. Это и есть сущность «Победы над Солнцем» – мир, вывороченный наизнанку, переосмысление мира через искусство, творчество. Вывернутое наизнанку солнце – Черный квадрат.

Постановка была любительская, делалась впопыхах, с двух–трех репетиций. Непривычное зрелище раскололо зрительный зал на сторонников и ярых противников. Занавес не раздвигался, а разрывался Будетлянскими Силачами, которые были громадного роста (плечи их были поставлены на уровне рта, головы – в виде шлемов из картона). «Победа над Солнцем» – продолжает традиции ярмарки и балагана. Состояла из различных элементов (самолет, падающий на сцену; персонаж Нерон; «люди будущего»; ряженые и клоуны и т.д.).

Работа Малевича над костюмами и эскизами к спектаклю сыграла решающую роль в возникновении супрематизма (особенно в эскизах задников). В пятой картине действие развивается на фоне «супрематического» квадрата, решенного в черном и белом. Малевич придавал своей работе над «Победой над Солнцем» этапное значение. «...Постановка Малевича наглядно показала, какое значение в работе над абстрактной формой имеет внутренняя закономерность художественного произведения, воспринимаемая прежде всего как его композиция. ... Живопись – в этот раз даже не станковая, а театральная! – опять вела за собой на поводу будетлянских речетворцев, расчищая за них все еще недостаточно ясные основные категории их незавершенной поэтики» (Б. Лившиц).

Подготовка к сенсационному спектаклю в 1913 г. сопровождалась скандалами. Билеты были проданы по очень высоким ценам. Пресса единодушно осудила представление (ругательные рецензии в газетах «День», «Новое время», «Колокол», «Русское слово», «Речь», «Свет», в журналах «Театр и искусство», «Театр и жизнь» и др. – «Это сумасшедшие!», «Стыд обществу, которое реагирует смехом на издевательства и которое позволяет себя так оплевывать»).

В 1920 году В. Ермолаева вновь обращается к «Победе...» в Витебске. Оформляет ее. Спектакль показан на вечере в Латышском клубе в феврале 1920 г. силами учеников Витебской художественной школы (театральной студии В. Ермолаевой).

По мотивам спектакля Ермолаева создала линогравюры (некоторые были изданы в Альманахе УНОВИС № 1): геометрические

плоскости, веерно выступающие друг из-под друга. Декорации и костюмы участники спектакля делали из холста, марли, картона. Костюм Будетлянского Силача был сделан К. Малевичем: голова – ромб, поставленный на острый угол. Убийство Солнца как центра и властителя природного над человеком является одним из архетипических, устойчивых мотивов как мистерия трансформации. Победа над внешним зрением, физическим светом, возможность нового зрения и нового мира, особой реальности.

СУПРЕМАТИЧЕСКИЙ БАЛЕТ – представление, показанное в Витебске в феврале 1920 на вечере в Латышском клубе одновременно с вторым вариантом оперы «Победа над Солнцем». Супрематический балет Нины Коган, созданный в УНОВИСе, акцентировал геометрию пространства через передвижения геометрических фигур квадрата, круга, линии, дуги и т.д., супрематическое первенство черного квадрата как некоей высшей реалии, главенствующей над любыми формами и идеями, а также констатировал ту нулевую точку, в которой пластическое начало растворяется в пространстве, чтобы потом снова возникнуть на другом этапе, – точку развоплощения формы для перехода ее на другой уровень. Супрематия черного квадрата в Супрематическом балете, как и в живописи, выглядит конечной точкой некоторого этапа развития идеи движения. Обозначив «Черный квадрат» как «нуль формы», Малевич представляет его как заключительный этап и как начало.

Произведение представляло собой выявление основных форм «элементов движения, его развертывания из центра в порядке... следования фигур 1) линии сначала, 2) превращения в крест, 3) превращения по диагонали, по диагонали превращается в звезду, 4) превращается в круг, 5) круг становится квадратом. ... Первым как форма главенствующая, как единица и основа выдвигается квадрат 1) фигура с черным квадратом, она... первенствует как целое. Тела двигаются, три основные фигуры образуют 2) линию пересечения 3) фигуры, несущие форму круга, и фигуры с красным квадратом устанавливаются на оси движения, образуя вместе с предыдущим крест 4) выдвигаются 10 фигур, образуя дугу, пересекающую крест. Чтобы подчеркнуть первенство квадрата, круг, установленный в центре, распадается, и выдвигается сначала квадрат красный. После круг приближается к черному квадрату, распадается, и картина завершается супрематией черного квадрата» [46].

Энергетические линии перестроения и перемещения являются сюжетом и смыслом супрематического балета. Пластика и ритм, на основе которых существовал театр танца, имеющие самоценность вне драматического сюжета, в супрематическом балете низведены до геометрической базы. Это произведение как математическая модель представляет собой точку бифуркации к развитию-ветвлению в поле пластического искусства века.

Приведенный фрагмент рукописи-описания супрематического балета наглядно демонстрирует необходимость превращения Смысла в Текст (концепция структурализма и затем постмодернизма), операции, при которой структурируется реальность и моделируются некие отношения. Переформирование реальности, возможное в искусстве, снимает критерий понимания и оценку произведения и позволяет: 1) проникнуть в другие закономерности строения мира, 2) в построение другой системы ценностей. Происходит перенос точки зрения наблюдателя в центр внимания в искусстве, возникает интерес к восприятию.

В 1921 г. в губполитпросвете приступили к организации красноармейского клуба имени «Парижской коммуны», где предполагалось создать бесплатный агиттеатр и кино, что и было сделано [47]. К 1923 г. при клубе был организован ряд кружков. Первоначально драмкружок работал слабо, так как отсутствовал руководитель, эта ошибка была исправлена, и уже через некоторое время кружок выступал во всех концертах и спектаклях, которые проходят в клубе «Парижской коммуны» [48].

Студийная работа распространяется и в сферах па первый взгляд не принадлежавших к театру, например, в 1921 г. театральная секция военного 22-го трудового батальона создала передвижную труппу, в состав которой входили любители и приглашенные со стороны артисты-профессионалы. Эта труппа выезжала периодически по отрядам части, расположенным в глухих местностях губернии, ставила там спектакли и концерты, а также не менее раза в неделю спектакли ставились в самом клубе как для служащих штаба и находящихся в Витебске команд, так и для частной публики, очень охотно посещающей спектакли этого клуба [47].

В начале февраля 1921 г. в ведение Губ. Подотдела искусств перешла Студия Показательного самодеятельного Красноармейского театра. В административно-педагогический состав студии входили: Р.А. Унгерн (зав. Студией и преподаватель), В.М. Васильев, Е.П. Дегорн, П.Н. Медведев, Е.Д. Эйген, Н.А. Васильев, Е.П. Остроумов (педагоги) [97].

Драмкружок был организован и при обществе инвалидов в 1921 г. [49]. В 1922 г. также действовали следующие клубы: «Пролетариат связи» [50], «Красный сокол» [51], «Подростков водников» [52], драмкружок «Любитель» [53] и другие. Также работает Железнодорожный театр [54], утвержден коллектив «Молодого театра» [55].

В 1924 г. оформляется устав Юношеского самодеятельного театра, который формирует следующие цели: во-первых – дать рабочим массам оздоравливающий репертуар для всестороннего углубления классового самосознания, путем революционных постановок, литературных вечеров и прочих видов массового художественного просвещения; во-вторых – активное участие в проведении кампаний как

ударных, так и текущих. В состав театра мог войти каждый гражданин в возрасте 16–23 лет, принимавший участие в течение года в драматических кружках. Члены театра утверждаются Художественным советом. Театр работал по принципу самокупаемости. Руководителем театра был Н.Н. Михайлов, а главным режиссером – Р.И. Ракитин [56]. Однако его работа длилась не больше года.

В клубах также осуществляется контроль над репертуаром. В 1924 г. в проекте о задачах рабочих клубов говорилось: «Клубы должны будут играть еще более крупную роль как в политико-просветительной, так и в общекультурной работе среди беспартийных масс трудящихся. Но со снятием клубов с государственного снабжения и в обстановке новой экономической политики клубы стали переживать не только тяжелый материальный, но и глубокий идейный кризис в виде пошлых мещанских и халтурных спектаклей, танцулек и так далее, в клуб проникла глубоко разлагающая и мелко буржуазная стихия. Необходимо повести решительную борьбу против засилья антипролетарских влияний» [57].

В 1925 г. образуются новые клубы: «Профинтерн» и «Субботник» [58].

Таким образом, клубная жизнь города была по-настоящему многообразной и распространяла свое влияние на широкую публику. Однако работа клубов достаточно четко контролировалась государственными структурами, поэтому чаще клубы скорее напоминают городские театры, репертуар буквально дублировался. Во многом отличался лишь уровень подготовки актерского состава, но была возможность компенсировать это приглашением профессионалов.

1.6. Деятельность Театра революционной сатиры

Особую роль в театральной культуре Витебска послереволюционного периода сыграл ТЕРЕВСАТ (Театр Революционной сатиры).

Открылся он в Витебске 7 февраля 1919 г. при Витебском отделении РОСТА, разместившийся, по словам А. Шатских [101, с. 184], в театре Дома Просвещения. Дом Просвещения был образован в октябре 1918 г. при губернском военном комиссариате и находился в бывшем театре Тихантовского. Летний театр в саду «Европа», перестроенный Д.И. Тихантовским в 1908 г., вмещал 500 зрителей. Здание располагалось на Канатной улице, 32. Сегодня это ул. Димитрова. Сад размещался между современными улицами Космонавтов, Димитрова и Советской Армии [2, с. 145]. Здесь была организована драматическая студия и Клуб красноармейцев имени Володарского [101, с. 3]. Советский справочник Витебской губернии № 2 от 1921 г. в Адресном указателе советских учреждений Витебской губернии на с. 101 сооб-

щает, что в этом здании уже работает 2-й театр Губнаробраза. Журнал Витебского отделения РОСТА № 1 за 1921 г. в разделе «Хроника» пишет: «<...> Витебская Губкинофотосекция обратилась к Витроста с предложением совместно эксплуатировать здание кинотеатра «Рекорд» по следующему плану: Губкинофотосекция дает исключительно злободневную кинохронику, а Витроста – световую газету, а также – несколько номеров Теревсата».

Помещение кинотеатра «Рекорд» располагалось на ул. Смоленской (нынешний Дом кино на ул. Ленина, а с 1923 г. и до недавнего прошлого – к/т «Спартак»). Метла стала метафорой витебского Теревсата. Агитационный театр только создавался, никто еще не имел профессионального опыта. Главное – мгновенная связь зала и сцены.

Идея «оживить» Окна РОСТА пришла начальнику Витебского РОСТА Михаилу Пустынину, была поддержана Политуправлением Западного фронта. Передвижные группы артистов постоянно обслуживали воинские части, участвовали в концертах-митингах, «иллюстрируя» ораторов. Во главе Теревсата стал М. Разумный, работавший ранее в «Кривом зеркале». Среди участников труппы: А. Сумароков, И. Абрамский, А. Гольдман, А. Чадаева и др.

Играли каждый день по несколько спектаклей в частях, районах и деревнях. Программа состояла из нескольких номеров (30 мин – 1 1/2 час.). Декорации ко многим спектаклям ТЕРЕВСАТА писал Марк Шагала. Плоскостные рисованные декорации М. Шагала придавали особую театральность и броскость представлениям. На занавесе находились фигуры Ильи Муромца, Добрыни Никитича, Алеши Поповича.

Часто играли без сцены, среди зрителей, активно втягивая их в действие, отвечая на их реплики. «Нужно было иметь огромное самообладание, находчивость и способность к импровизации, чтобы довести до конца это представление» (М. Пустынин).

Основа искусства ТЕРЕВСАТА – импровизация, как у народного площадного театра. В качестве объектов сатиры – Врангель, Краснов, Юденич, Колчак, кулаки, спекулянты, саботажники. Во время спектакля зачитывали телеграммы с фронта (как это потом использует в спектакле «Зори» В.Э. Мейерхольд).

В репертуар ТЕРЕВСАТА входили произведения М. Пустынина, сценки, лубки, петрушечные представления А. Арго, Н. Адуева, Д. Гутмана (из журнала «Раненый красноармеец»). Программе предшествовал доклад, затем шел традиционный марш, после – декламация. Само представление составляли стихи о мировой революции, частушки в сопровождении баяна, раек; центральный номер – Антанга: Черчилль, Пуанкаре, Келлог танцевали, пели куплеты, грозили большевикам, – первые политсатиры «Ковчег Теревсата». В представление входили назидательные сценки в формах старинного театра.

Лозунги, агитация, политическая сатира хорошо воспринимались через эстетику народного театра. Часто использовался прием тантомореска: актеры сквозь специальные прорези рисованного занавеса высовывали руки с надетыми на них шароварами и сапогами, Прием этот близок кукольному театру и петрушечным представлениям. Кукол у ТЕРЕВСАТа не было, Петрушку играл актер, соблюдавший правила работы кукольников. Актеры вставали за черную занавеску и были видны по пояс, использовали густой грим.

Маленький коллектив Витебского ТЕРЕВСАТа устанавливал контакт со зрителями, говорил о том, что волновало аудиторию. Малые формы были доходчивыми, представления ТЕРЕВСАТа ассоциировались с собственными самодеятельными показами.

Витебский ТЕРЕВСАТ проложил путь целому направлению. Возникли ТЕРЕВСАТы в Ленинграде, Одессе, Тифлисе, Баку, Иркутске, Калуге, Астрахани, Симбирске, Грозном. Сезон 1920/1921 гг. прошел под знаком теревсатовского движения. Витебский ТЕРЕВСАТ – прямой предшественник «Синей блузы» в своей злободневности, агитационности, рождении новых жанров.

Весной 1920 г. Витебский ТЕРЕВСАТ приехал в Москву и показал свою программу: «Марш Теревсата» М. Пустынина, «Памяти парижских коммунаров» А. Арго, тантомореск «Три витязя», агитпьеса «Черные казармы», политсатира «Гайда, тройка» Никулина, куплеты с танцами «Политмазурка» и т.д. В первых московских показах приняли участие Л. Утесов, В. Топорков, Г. Ярон, И. Горев.

Летом 1920 г. часть Витебского ТЕРЕВСАТа стала московским ТЕРЕВСАТом. Размещался в разных помещениях, были выступления в казармах и на улицах. Временная база ТЕРЕВСАТа – в помещении МК РКП(б) на Б. Дмитровке. К осени получили здание Никитского театра (ныне Театр им. В. Маяковского). В труппе находилось 350 актеров различных жанров. Во главе театра стоял Художественно-политический совет. Ответственный руководитель – М. Разумный.

Первая программа – ноябрь 1920 г.: «Мужичок» В. Шишкова, «Хлам» Е. Зозули, балет «Красная звездочка». Вторая программа – январь 1921 г.: «Новый фронт» и «У райских врат» М. Криницкого, «Пьеска про попов, кои не понимают праздники что такое...» В. Маяковского. Третья программа – март 1921 г.: политобозрение «Путешествие Бульбуса 17–21», построенное как монтаж сатирических сценок, куплетов, пантомимы, не связанных сюжетом. Три акта: Монархия, Демократическая республика, РСФСР. Спектакль имел успех у зрителей, шел весну и лето 1921 г. на сцене сада «Аквариум». Несколько ролей играл Л. Утесов, использовавший оркестр, который имитировал игру на воображаемых инструментах (этот импровизационный джаз стал для Утесова прообразом его собственного оркестра).

Московский ТЕРЕВСАТ стал одним из первых театров, который строил свой репертуар на произведениях молодой советской драматургии. Весной 1921 г. с поворотом к нэпу жанр агитпьес, рожденный эпохой военного коммунизма, утратил популярность.

Передвижные труппы работали на польском и врангелевском, южном фронтах. В 1921 г. совершили рейс по Волге на агитпароходе ЦИК «Красная звезда», в Сибирь отправилась труппа «Агитпродлетучка». «Это был не театр, как нечто художественно целое, нет, это был митинг, агитка, разъяснение, иллюстрация декрета, политическое событие» (Н. Захаров-Мэнский).

Последний сезон московского ТЕРЕВСАТа (1921/1922) ознаменован отходом от малых форм, от идеи синтетического театра. Стали ставить многоактные постановки.

В марте 1922 г. была предпринята попытка вернуться к формам агиттеатра: программа – «Победа смерти» Н. Демидова, «Голод» Т. Масленникова, сценка «У ГубРОСТА» Арго и Адуева, тантомреск «Три витязя» Пустынина и частушки. Программа оказалась старомодной и успеха не имела. Лучшим номером был признан витебский тантомореск «Три витязя» и частушки.

Последняя постановка – «Россия № 2» Т. Майского (18 мая 1922). Спектакль имел успех, на сцене воспроизводилось парижское кабаре для эмигрантов с песнями Вертинского, танго и т.д.

В июне 1922 г. ТЕРЕВСАТ преобразован в Театр Революции (под руководством В.Э. Мейерхольда).

Труппа, игравшая в Витебске, оставалась под названием Агиттруппы (Теревсат при Губполитпросвете с 22 февраля 1921 г.). Штат театра представлял собой следующее:

1. Главный режиссер – 1.
2. Режиссер – 1.
3. Сценариус – 1.
4. Суфлеров – 2.
5. Пианист – 1.
6. Зав. муз. частью – 1.
7. Зав. репет. частью – 1.

Артисты:

8. Герой резонер – 1.
9. Герой любовник – 1.
10. Любовник лирический – 1.
11. Любовник простак (бытовой и народный) – 1.
12. Комик резонер – 1.
13. Характерные роли – 3.
14. Вторые роли – 2.
15. Героиня молодая – 1.

16. Кокет – 1.
 17. Инженю комик – 1.
 18. Гранд-дам – 1.
 19. Комическая старуха и характерная – 1.
 20. Бытовые и характерные роли – 3.
 21. Вторые роли и выходные – 2.
- Технический персонал:
22. Машинист сцены – 1.
 23. Рабочие сцены – 2.
 24. Плотники сцены – 2.
 25. Электромонтер – 1.
 26. Декоратор-художник – 1.
 27. Помощник его, декоратор-исполнитель – 1.
 28. Костюмер – 1.
 29. Помощник его – 1.
 30. Реквизитор-бутафор – 1.
 31. Парикмахер-гример – 1.
 32. Администратор – 1.
 33. Управляющий делами – 1. [98, л. 61 об. – 62].

С 1 июня 1921 г. администратором Агиттеатра был назначен Галкин, очередным режиссером и актером труппы – А.Б. Тихановский, пианистом-аккомпаниатором – Реньери, главным режиссером и заведующим репертуарной частью театра – М. Пустынин. Для выработки репертуара Агиттеатра была назначена репертуарная Комиссия в составе Зав. Театральной Секцией (Семен Максимилианович Дионисов-Левинсон), Зав. Агитотделом, Зав. Литературной частью Агиттеатра и Зав. Художественной частью Агиттеатра [98, л. 120]. Подобная Комиссия была назначена и для выработки репертуара Губпоказтеатра, куда вошел, кроме прочих, и М. Пустынин, а также Комиссия для выработки репертуара Еврейского театра. Работа членов этих комиссий оплачивалась.

1.7. Основные особенности репертуара театральной культуры Витебска

1.7.1. В конце XIX в. – 1917 г.

Витебск формирует особую театральную культуру, которая включает в себя многовекторный репертуар, проявляющийся в различных жанрах. Опираясь на классические тенденции, однако, пройдя сквозь призму революции, в репертуаре проявляются черты авангарда, которые уже с началом определенной политической стабильности снова приходят к классике.

В середине XIX в. распространение получают коммерческие предпринимательские театры, то есть театр, который должен привле-

катель внимание – зрителей – в репертуаре в основном произведения русских, польских, украинских авторов. Уже в начале XX века репертуар был очень разнообразным: формируется определенный переход от популярных форм – комедии, водевили, мелодрамы к постановке серьезных современных и классических произведений.

В Обществе музыкально-драматического искусства особое значение имеют музыкальные постановки: оперы Дж. Мейербера, А. Рубинштейна, романсы П.И. Чайковского, Давыдова, Капри и др. Однако театральные представления кардинально меняли устоявшиеся традиции развлекательного театра: опера Ш. Гуно «Фауст», А.С. Даргомышского «Русалка». Музыкально-драматический кружок, руководителем которого был А. Сабин-Гус, ставил в основном водевили и комедии, хотя появлялись уже и большие спектакли, например, «Горе от ума» А.С. Грибоедова [59, с. 258].

На витебской сцене выступали одни из самых популярных русских артистов. Актер М.Т. Иванов-Козельский сыграл в спектакле А.Н. Островского «Женитьба Белугина», а Г.Н. Федотова участвовала в таких пьесах, как «Василиса Мелентьева» А.Н. Островского, «Счастливец» В.И. Немировича-Данченко, «Преступница» Г. Вильде, «Цепи» А. Сумбашли.

Полностью к классике переходит витебский театр Денисова, что также сопровождалось талантливой игрой актеров и новыми декорациями. Были поставлены: «Гроза» и «Лес» А.Н. Островского, «Дядя Ваня» А.П. Чехова, «Горе от ума» А.С. Грибоедова, «Цена жизни» и «Темный бор» В.И. Немировича-Данченко, «Власть тьмы» Л.Н. Толстого, «Царь Федор Иванович» А. Толстого, «Преступление и наказание» и «Братья Карамазовы» Ф.М. Достоевского [60, с. 213].

В 1902 г. витебляне, задолго до постановки в городском театре, познакомились с первой пьесой М. Горького «Мещане» в исполнении минской труппы Е. Ковалевского. В целом критика положительно реагировала на постановку, однако были и мнения о некой атмосфере мрачности, царившей в спектакле, передающую серую жизнь. Но премьера собрала много зрителей. Также высокую оценку получила и драматургия А.П. Чехова. Таким образом, с формированием постоянного театра получает также развитие и театральная критика, в которой чувствуется искусствоведческий профессионализм.

Труппа антрепренера К.К. Витарского поставила пьесу М. Горького «На дне», которую ставили по силе исполнения выше, чем спектакль петербургской антрепризы, на что также повлияло специальное декоративное оформление, придавшее особую жизненную выразительность спектаклю.

Широкий репертуар представляла труппа В.Н. Викторова, которая работала сначала в Витебске, а затем переехала в Полоцк. Оба го-

рода увидели следующие спектакли: «Как жить», «Возвращение Христины домой», «Трагедия талантов», «Горнозаводчик», «Честь», «Герой нашего времени», «Красный цветок», «Мать» и др. На гастролях в Витебске (1906 г.) В. Комиссаржевская сыграла главную роль в спектакле Г. Ибсена «Нора». А труппа М. Палей представляла постановку «Варвары», также много споров вызывал спектакль «Дети солнца», который так и не был допущен к постановке. Аматеры витебского театра с успехом принимают пьесу У. Шекспира «Гамлет» в исполнении известного русского трагика Р.Л. Адельгейма. Спектакли Р.Л. Адельгейма шли в сокращенном варианте, что сосредотачивало внимание зрителя на главном персонаже [62, с. 75–76].

Особый интерес вызывает постановка музыкальных спектаклей. Опереточные антрепренеры всегда были готовы выехать в тот город, где долго работал драматический театр, так как публика особенно нуждалась в этом жанре. В сезоне 1907 г. в Витебске были поставлены такие музыкальные спектакли, как «Нерон» А. Рубинштейна, «Богема» Дж. Пуччини, «Каморра» Э. Экспозито, «Пиковая дама», «Евгений Онегин» П.И. Чайковского. Посетила город оперетка Н.Н. Борисова.

На витебской сцене проходили гастроли и экзотических коллективов. Уже в 1910 г. в городе выступала японская труппа гейш. Публика увидела, как происходит традиционная церемония японского чаепития в пьесе «Чайный домик гейш». Успешно выступила в Витебске труппа лилипутов. В программе были представлены драма, фарс и оперетта, также указывался вес и рост артистов [59, с. 267].

Труппа П.Г. Мухиной открывала свои гастроли в театре Д.И. Тихантовского, где были поставлены классические пьесы: «Идиот» и «Преступление и наказание» Ф.М. Достоевского, а также «Дни нашей жизни», «Кулисы», «Цепи», «Старческая любовь», «Только сильные» и др. Гастроли прошли с большим успехом, но попытка повторить репертуар в 1914 г. завершилась провалом, так как подобные постановки не отражали события Первой мировой войны, а зритель стремился почувствовать остроту перемен [63, с. 30].

Компенсировать закрытие многих театральных трупп в Витебске должен был театр Д.И. Тихантовского, который в это время поставил пьесу Андреева «Мысль». Приехавшая в Витебск труппа Г.К. Невского показывала в основном новинки на злободневные темы: комедии, фарс, оперетка «Бедные свечки», драма «Король, закон и свобода». Однако витебский зритель не воспринял предложенные представления и не посещал спектакли. Причины оставались те же: трагическое мироощущение на фоне военных событий требовало более серьезных постановок [62, с. 81].

Однако с течением времени репертуар возвращается к предыдущим традициям. Например, возобновляется система бенефисов, за-

прещенных в начале войны. Успешно прошли следующие бенефисы: С.А. Свердловой, И.Д. Добровольского «Трагедия талантов», К.А. Колосовой «Дневник падшей» и др.

В мае 1917 г. в театре Д.И. Тихантовского проходила веселая комедия «Муж по ошибке» [64, л. 1]. Проходят впервые гастроли петроградских артистов А. Арабельской и Н. Улих, которые сыграли в спектакле «Певичка из Мулен-Руж» [64, л. 3]. А в октябре 1917 г. газета «Витебское слово» сообщает, что А. Арабельская и Н. Улих представят остроумный фарс-оперетту «Черный принц» [65, л. 4]. Летом 1918 г. в театре гастролирует еврейская труппа, которая соответственно представляет национальный репертуар, например, спектакль «Несчастные сиротки» [66, л. 2 об]. На сцене городского театра проходят и заключительные в Витебске гастроли Р. Адельгейма, которые включали следующие спектакли: «Уриель Акоста», «Новый мир», «Отелло», «Царь Эдип» [65, л. 4].

Таким образом, театральный репертуар с конца XIX по 1917 г. осуществляет плавный переход к нетрадиционным формам театра. Зритель на фоне социальных и политических перемен стремится посредством театральной культуры проникнуть в проблемы волнующей эпохи, что в этот период проявляется в постановке общеевропейской классики.

1.7.2. Репертуар городского театра 1918–1920 гг.

В 1918 г. газета «Известия» формулирует следующие задачи к театральному репертуару: «Наряду с пьесами, будящими в человеческом сердце общее чувство доброго и прекрасного, особое внимание должно быть обращено на постановку таких вещей, в которых с особенной яркостью были бы выражены идеи, вызывающие отвращения ко всякой форме порабощения человека и толкающие к стремлению в царство вечной и беспредельной свободы» [66, л. 5 об]. Примером такой постановки является спектакль, которым открыли новый сезон 1918 г. в городском театре – это пьеса народного комиссара просвещения А.В. Луначарского «Королевский брадобрей». Именно такого рода постановки должны были «возродить лучшие традиции советского театра, что стало возможным только после победы пролетариата» [66, л. 5 об].

Однако главный режиссер городского театра Л.Ф. Лазарев по-прежнему придерживался дореволюционного классического репертуара: «Ученик дьявола» Б. Шоу, «Живой труп» Л.Н. Толстого, «Дворянское гнездо» И.С. Тургенева, «Идиот» Ф.М. Достоевского, «Павел I» Д.В. Мережковского, «Ревизор» Н.В. Гоголя, «Женитьба Белугина» А.Н. Островского [66, л. 6 об]. По положению Всероссийского профессионального союза работников искусств «все театральные предприятия на всем протяжении Республики обязаны предоставить находящимся у

них на службе актерам исторические, бытовые и характерные костюмы. Без предоставления необходимых костюмов ни одна из намеченных к постановке пьес поставлена быть не может» [67, л. 78 об].

Также «Известия» за 20 ноября 1918 г. сообщают, что в честь смерти Л.Н. Толстого состоится спектакль «Власть тьмы» с новыми декорациями, 21 ноября премьера постановки Л.Ф. Лазарева «Враги» М. Горького [66, л. 8 об]. Редакционная коллегия «Известий» так характеризует премьеру: «Исполнение сначала очень посредственное, особенно во втором акте, где артистам не удалось дать чувства напряженности окончательно запутавшегося мира либеральной буржуазии, значительно поднялось в третьем акте, когда артисты дали великолепный ансамбль» [66, л. 10 об]. Традиция проведения бенефисов для артистов, в принципе, отвергалась [68, л. 50]. 31 декабря состоялась в первый раз оригинальная комедия Бракко «Сумерки любви», а 1 января 1919 г. общедоступный спектакль «Вера Мирцева» [66, л. 12 об]. Проходили концерты-вечера с участием профессоров Народной консерватории Э.С. Бая, А.Л. Бессмертного и С.М. Шпильмана, художников Ю.М. Пэна и И.Е. Мальцина и драматического кружка имени И.Л. Переца [69, л. 6], то есть происходит сочетание новых форм и классики, сочетание различных видов искусства.

Для устройства симфонических и камерных концертов в сезоне 1918 г. Совету Консерватории предоставляли помещение городского театра четыре раза в месяц бесплатно с выдачей субсидий [68, л. 50].

А.А. Сумароков, приехавший в Витебск в мае 1919 г., для своего дебюта избрал «Женитьбу Фигаро» П.О. Бомарше, а актриса Ф.В. Драга – «Роман» Э. Шельдона.

«Известия» 1919 г. сообщают, что 22 июня в городском театре прошел второй раз спектакль «Касатка» А. Толстого и «Бесприданница» А.Н. Островского [69, л. 12 об].

Примером проведения послереволюционных форм спектакля служит митинг-спектакль в честь праздника годовщины Красной Армии в Витебске, организованным членом военной фракции витебской организацией коммунистов Гривчуком. После окончания митинга труппой артистов была разыграна пьеса О. Мирабо «Дурные пастыри», «моментами настолько захватывавшая зрителей, что не чувствовалось, где кончается игра, и начинается жизнь. Исполнена пьеса была весьма дружно и хорошо, и исполнители награждались несмолкаемыми аплодисментами красноармейцев» [69, л. 2].

В 1920 г. театральные постановки были ориентированы на события общественной жизни. Так, состоялась премьера пьесы «Дама из Торжка». Отмечалось, что «в связи с ввозом в Россию через Ревель новой партии сельскохозяйственных машин эта пьеса приобретает чисто злободневное значение» [70, л. 1]. Режиссер Р. Унгерн сформир-

ровал новый репертуар: «Звезда Севильи» Л. де Вега, «Коварство и любовь» Ф. Шиллера, «Царь Федор Иоаннович» А.К. Толстого, «Дети солнца» М. Горького и другие новинки русских и зарубежных авторов. Также перед пьесами произносится вступительное слово.

Таким образом, послереволюционное время – период обновлений. Театральный репертуар стремится к спектаклю, основанному на публичной агитации: митинг-спектакль, острая сатира, то есть реалистический спектакль, отражающий события военного времени. Однако отказ от классики осуществляется постепенно: зритель был воспитан на классической традиции, а также режиссерский состав не сразу готов отказаться от традиционных средств постановки. Поэтому в репертуаре городского театра преобладает классика, однако революционный спектакль, направленный на пролетарскую массу, формирует первые шаги в сторону перехода к упрощенному, народному спектаклю.

1.7.3. Репертуар губернского показательного театра 1920–1926 гг.

Губернский показательный театр продолжает традиции городского театра и в октябре 1921 г. формирует репертуар, включающий классические пьесы и постановки на самые злободневные темы, в него вошли следующие спектакли: «Гувернер», «Последняя жертва», «Бесприданница», «Мечта любви», «Великий предтеча», «Казенная квартира», «Василиса Мелентьева» [71, л. 169]. В ноябре идут также новые постановки – «Хорошо сшитый фрак», «Катастрофа», «Осенние скрипки», «Честь» [71, л. 168]. А в декабре – «Поташ и перламутр», «Парижские нищие», «Когда заговорит сердце», «Изгнанники», «Стакан воды» и др. [71, л. 167]. Театральные представления чередуются с различными концертами: опера, симфонический оркестр, балет и др.

В 1921 г. на заседании режиссерского совета был принят основной репертуар на зимний сезон, в который вошли следующие произведения: к столетию со дня рождения Ф.М. Достоевского – «Преступление и наказание», к годовщине Октябрьской революции – «Катастрофа» дела Грация, из исторических пьес – вся трилогия А. Толстого и «Канцлер и слесарь» А. Луначарского, из пьес социалистического характера – «Апостол сатаны» Б. Шоу, «Рабочая слободка» Карпова и «Город в кольце» Минина, драмы «Потонувший колокол» Гауптмана, «Лесные тайны» Чирикова и «Убой» Гордина, мелодрамы – «Парижские нищие» и «Граф де-Ризоор», комедии – «Стакан воды», «Когда заговорит сердце», вечер старинных водевилей и «Поташ и перламутр» [72, л. 2 об].

1 апреля 1921 г. состоялся ученический спектакль, премьера «Женитьба Белугина», а 3 апреля бенефис артиста М.А. Сурдеса, который сыграл главную роль в комедии «Сын четырех отцов» [73, л. 5 об].

Таким образом, витебский зритель мог увидеть все многожанровое многообразие русской и зарубежной театральной культуры.

В репертуаре 1922 г. представлены помимо вышеперечисленных спектаклей: «Весенний поток», «Звезда нравственности», «Трактирщица», «Вера Мирцева» [71, л. 166 об]. В марте прошла историческая пьеса из жизни Наполеона «Марсельская красotka» [74, л. 11 об].

Разрозненный репертуар и в 1923 г. Например, 4 апреля состоялся спектакль «Калигула» А. Дюма [75, л. 6 об]. 9 июня в театре ставится известная пьеса «В борьбе с рутинной» О. Эрнста с участием заслуженных артистов М.П. Домашевой, А.А. Чижевской и К.Н. Яковлева [75, л. 8].

В 1924 г. в связи с включением Витебска в Белорусскую республику репертуар театра подчиняется общенациональной идее, в результате преобладает историческая форма спектакля. Репертуарный совет 12 января 1924 г. утвердил репертуар на зимний сезон: «Псиша», «Павел I», «Любовь – книга золотая», «Марсельская красotka», «Герцогиня Падуанская», «Принцесса Турандот», «Женщина, которая убила», «Царь Эдип», «Король в лохмотьях», «Дамская война», «Мария Тюдор», «Дама в маске» [76, л. 82]. Состоялся также бенефис актрисы показтеатра Е.В. Ильчевской, сыгравшей главную роль в спектакле «Мирра Эфрос». В прессе отмечалось, «актриса играла с порывом и большим чувством», но зал почти пустовал, так как спектакль отмечался абсолютной традиционностью [77, л. 12].

Спектакль «Псиша» был поставлен для бенефиса артистки Т.И. Вертинской, над которым работал режиссер Беляев. «Известия» отмечают: «Бенефициантка, игравшая Псишу, если и исполняла эту роль без огня, то все-таки овладела характерными особенностями. Помещика-самодура, властолюбца, полоумного старика мы видели в А.И. Голубеве. Это было лучшее исполнение в пьесе – сочное, с некоторым сатирическим оттенком [77, л. 28]. Постановка «Любовь – книга золотая» посвящена бенефису А.Г. Луговой. «Содержание в пьесе легкое и не требует особого напряжения в игре. Есть много смешных сторон, которые оттеняют уродливые явления помещичье-крепостного быта. Играли, в общем, хорошо, но недостатки были. Особенно в самой постановке. Но везде был выдержан стиль. Бенефициантка играла выразительно, но была несколько тяжеловесна. Как всегда были на высоте А.И. Голубев и М.А. Сурдес, однако зрительный зал был наполовину пуст» [77, л. 48].

28 января состоялся спектакль «Герцогиня Падуанская». Театр также был полупустым. Однако критика о спектакле отзывалась положительно: «Ярко обнажается в драме О. Уайльда истинное лицо церкви. Живой тип герцога сыграл Ф.Я. Дробинин. Хорошо играли М.Д. Любимова, М.А. Дементьева, которой только надо избавиться от

излишней слащавой сентиментальности. Недурно играли и остальные главные персонажи» [77, л. 69 об].

Губпоказтеатр также устраивал спектакли просветительского характера. Например, 15 января 1924 г. состоялась пьеса из жизни народныхольцев «Святые безумцы», представленная специально для учащихся школ [77, л. 28].

Таким образом, репертуар в этот период изобилует исторически-бытовыми постановками, комедиями, легкой сатирой, которые «больше нравятся нашему зрителю и смотрятся с интересом» [77, л. 48].

Во второй части сезона утверждался следующий репертуар, который также отражает бытовой и исторический жанр: «Остров равенства», «Маленькая шоколадница», «Две сиротки», «Изнанка жизни», «Моряки», «Былое», «Мария Тюдор», «Царь Эдип», «Ревизор», «Обрыв», «Василиса Мелентьева», «Эрос и психея» [77, л. 75]. 31 января 1924 г. прошел бенефис всеми любимого актера А.И. Голубева. Но образ Павла I, по мнению прессы, не соответствовал характеру этой личности, что ставилось в большой минус бенефицианту. «А.И. Голубеву не с кем было играть: вместо Александра и Константина мы видим деревянные фигуры. Е.В. Ильчевская играла Марию Федоровну так холодно, что, пожалуй, заморозила зрителя» [77, л. 78].

В период того как губернский показательный театр был переименован в театр имени В.И. Ленина 14 февраля 1924 г. прошел бенефис актера Макарова, который представил комедию Поля Гаво «Маленькая шоколадница», обладающий определенным напряженно веселым настроением. «Это в меру обильное шаржирование, утрировка и пересаливание на каждом шагу. Зритель смеялся не потому, что его смешили те или иные моменты, а потому, что артист путем шаржирования старался сделать их смешными и был сам смешон» [78, л. 118].

18 февраля коллектив Губпоказтеатра проводил бенефис Б.М. Суходрева. В первый раз на витебской сцене состоялась премьера из репертуара Московского Художественного театра «Сверчок на печи» в 4-х действиях с прологом и эпилогом. Постановка Маргариты Любимовой, по ходу пьесы создана специальная музыка [77, л. 115].

В пьесе Вениченко «Черная пантера» к бенефису О.И. Андреевой, которая считалась одной из лучших вещей этого автора. Спектакль очень динамичный и смотрелся с интересом. Автор изображает борьбу между углом по отношению к искусству и долгом по отношению к семье. Свободная натура художника не стала мириться с деспотизмом жены, женщины рядовой, роль которой и играла бенефициантка [77, л. 140 об].

Ф.Я. Дробинин поставил исторический спектакль «Смерть Ивана Грозного», который прошел на сцене показтеатра 7 марта 1924 г. [77, л. 156]. Также в театре прошел бенефис администратора театра А.Г. Долгацера, в честь которого ставили «Марсельскую красотку»

[77, л. 159], где Наполеон трактуется то как титаническая личность, то как человек, в котором бушевали земные страсти даже в ущерб его тщеславия. Главные роли исполняли М. Любимова, А.И. Голубев [77, л. 162].

Пьеса «Женщина, которая убила» уже обошла почти все столичные и провинциальные сцены и пользуется значительным спросом, несмотря на несколько кинематографический сюжет, весьма интересный, захватывающий зрителя, пьеса не лишена тонкого психологического содержания. Режиссер-постановщик – М. Любимова [77, л. 169].

Одной из современных постановок показтеатра является «Эрос и Психея», в которой область древней мифологии, отражающая проблемно-туманные вопросы о вечной красоте и любви во все времена, «все это является для зрителя нашего времени ни более, ни менее, как фантастической сказкой». Специальные декорации и костюмы усиливали это впечатление. «Несмотря на растянутость, смотрится пьеса легко и с интересом» [77, л. 192 об].

В докладе о первых неделях работы в 1925 г. отмечалось, что показтеатр выпрямил свою линию в сторону наибольшего приобщения своего репертуара к запросам и художественным интересам трудящихся масс. В театре прошли такие пьесы как: «Овод», «Поджигатели», «Вольнонаемные», «Царь всея Руси», «Железная пята», «Отасу», «Грех», «Цыганка Занда». Готовятся к постановке: «100%», «1881 год», «Казнь Сальва», «Борис Савенков», «Волчьи души», «Петр Великий. Самодержец Всероссийский», «Воздушный пирог», «Заговор императрицы», для постановки которого специально выехал в Москву режиссер показтеатра для точной копировки постановки [79, л. 33–34]. В этот период помещение показтеатра сдавалось в аренду различным рабочим организациям, которые ставили спектакли, например, союз рабочих металлистов арендовал театр для постановки пьесы «Царь всея Руси» [80, л. 3], союз деревообделочников для постановки «Человек, который убил» [80, л. 6].

В январе 1926 г. встречаются следующие условия регламентации театрального репертуара. Необходимо учитывать целый ряд обстоятельств: состав аудитории, которая будет смотреть пьесу (буржуазная, демократическая, пролетарская, смешанная), степень ее сознательности и способности противостоять нежелательным влияниям, и наконец, местные условия [81, л. 13]. Следует в особенности запрещать: репертуар, содержащий в себе оттенок антисоветской пропаганды и злобное высмеивание отдельных сторон советской жизни. Это, однако нельзя смешивать с юмором. Также необходимо вести борьбу с репертуаром, содержащим в себе религиозный фанатизм, острый болезненный индивидуализм, шовинизм, национализм, порнографию и авантюрский бандитизм [81, л. 15]. Также произведения местных авторов

подразделяются на следующие категории: «А» – пьесы, которые безусловно могут быть представленными, «Б» – с оговорками для какой аудитории и т.п., «В» – запрещенные пьесы [81, л. 11].

В связи с этим в 1926 г. утверждался следующий репертуар 1-го гостеатра: «Конец Мессии», «Дитя любви», «Княжна Тараканова», «Пылающий костер», «Гапон», «Аракчеевщина», «Воздушный пирог», «Леди Гамильтон», «Яд», «Мандат», «Дурман», «Мария Тюдор», «Ревность», «Монастырь св. Магдалины» [82, л. 80]. В марте были представлены такие пьесы как: «Живой труп», «Кровь и песок», «Ливень», «Там, где убивают», «Себя казнивший», «Колдуньи», «Начало конца», «Последняя атака», «Среди цветов», также прошли гастроли актеров Железновой и Студенцева, которые представили следующие спектакли: «Дама с камелиями» (А. Дюма), «Горе от ума» (А.С. Грибоедов), «Право первой ночи» (Т. Шевченко), гастроли актрисы Вольф-Израиль включали: «Маленькая женщина с большим характером», «Когда заговорит сердце», «Яд» А.В. Луначарского [82, л. 130–131]. В летний сезон 1926 г. до мая должен был работать драмколлектив Бунина, далее в театре – оперетта, а в течении июля–сентября планировалось посмотреть оперы Александрийского театра, МХТ, Белорусского театра и др. [82, л. 80 об].

При образовании Второго Белорусского государственного театра используется репертуар белорусской студии, который был проработан в Москве. Традиции витебских театров смещаются на второй план, и репертуар приобретает абсолютно новый облик [83, л. 202].

Таким образом, репертуар губернского показательного театра составляет полное многообразие жанров. Несмотря на то, что репертуарные комиссии продолжают настаивать на переходе к спектаклям, ориентированных на народные массы, театр все-таки придерживается более простых форм классики: бытовой жанр, легкая сатира, мелодрама, комедия и т.д. Также особое значение приобретает историческая пьеса, широкое использование которой связано, в первую очередь с политикой белорусизации, пытающейся возродить интерес к национальной истории и культуре. Но в 1925–1926 гг. 1-ый Гостеатр обращается к репертуару, ориентированному на интересы трудящихся масс, что говорит о более серьезной политической регламентации белорусской культуры.

1.7.4. Репертуар 2-го городского театра 1919–1926 гг.

Так как 2-ой Гостеатр основной период своего существования базировался на деятельности еврейской труппы, соответственно репертуар включал значительную часть еврейских постановок.

В октябре 1921 г. были поставлены следующие пьесы: «Воры», «Уриель Акоста», «Перед бурей», а также спектакли Агиттеатра, инсценировались еврейские праздники, устраивались концерты симфони-

ческого оркестра. С 20 по 22 октября труппа гастролировала в Полоцке [71, л. 170 б, 171]. В декабре 1921 г. формируется следующий репертуар: «Габри и его жены», «Сирота Хася», «Хозяйка гостиницы», «Уриель Акоста», «Король горы», «Крейцерова соната», «Бог мести» [82, л. 170 а]. 3 ноября на сцене 2-го гостеатра прошла комедия «Заброшенный уголок» и еврейская комедия «Две кошки в одном мешке», обе пьесы поставил Н.З. Стучко [72, л. 2].

Репертуар за январь 1922 г. представляли: «Сафо», «Бог мести», «Уриель Акоста», «Сирота Хася», «Вечный странник», «Нойме», «Хозяйка гостиницы», «Вечный странник», «Голод» [71, л. 169 об]. В репертуар апреля 1922 г. входили такие постановки, как пьеса из украинско-еврейской жизни «Жидивка велхрестка» Тогобочного, «Помста жидивки» Козич-Ушанской и «Тарас Бульба» Н.В. Гоголя [84, л. 6]. Праздновали бенефис суфлера труппы И.И. Шварца, в честь которого сыграли комедию «Борг шир дайн вайб» [74, л. 11об].

В летнем сезоне 1923 г. состоялись гастроли Московского театра, в программе которого «Не рыдай», «Последнее танго», «Вечерняя Москва», «Деды», «Куклы», «Негры» «Обманутый дурак», армянские частушки, всепения, выступал балет и Экцентрический оркестр [85, л. 45–45об]. Зимний сезон открылся музыкальной комедией, в составе которой были актеры из Москвы и Харькова. Ставятся спектакли украинского репертуара, например, «Тарас Бульба» Н.В. Гоголя. Состоялись ряд премьер: «Твардовский» [75, л. 13], «Корневильские колокола» в постановке С.Р. Медведева [75, л. 16].

В штате 2-го Гостеатра на зимний сезон 1923–24 гг. находится 21 человек. Заведующим театра был А.Я. Сологуб [100, л. 140].

В течение зимнего сезона 1924 г. прошла общедоступная музыкальная комедия, поставленная для детей и школ, «Суламиф» (Гольдф) с С.Р. Медведевой в главной роли. Также шла пьеса классика еврейской литературы Шалом Алейхема «С филдт ништ», которая отмечалась успехом. Готовилась к постановке драма Я. Гордина «За океаном», в которой были заняты ведущие актеры труппы Я.Т. Либерт, И. Ракитин, Г.З. Вайсман [77, л. 7]. Особенно популярная в это время еврейская оперетка характеризовалась так: «Еврейская оперетка от халтуры переходит к более профессиональным спектаклям. На первом месте стоит, конечно, С.Р. Медведева, обладающая сильным и приятным голосом, хотя несколько стального оттенка. Оркестр приличен, но видна несрепетированность. Хуже балет. В общем, если принять во внимание некоторую небрежность постановок, то ансамбль довольно сильный» [77, л. 73]. 31 января проходила музыкальная сатира «Дочь раввина» с участием И. Ракитина, С.Р. Медведевой и Г.З. Вайсмана, отмечалось, что в пьесе много пения и большой балет [77, л. 73 об]. Пресса так отзывается об этом спектакле: «Это единственная

из музыкального репертуара пьеса с большой долей современности. В ней все вкрапляется понемногу: тут и закрытие хедера, и в противовес новая свободная школа, которая делает сильных людей. От всего этого спектакль производит хорошее впечатление» [77, л. 78].

В протоколе заседания Репертуарного Совета при Гублите от 12 января 1924 г. отмечалось, что 2-му Гостеатру разрешены к показу следующие постановки: «Суламифь», «Шир-Аширм», «Колдунья», «Оба кунимлия», «Хацкеле Колбойник», «Дэр дыбук», «Дэр Фрэмдер», «Ди Амэриканэри», «Тэвье молочник», «С'федит ништ», «А менш золман Зайн», «Коварство и любовь». Сняты с репертуара и запрещены: «Сатана» Гордина и «Дос лэби ин Америка» [100].

Особой популярностью пользуются пьесы Гордина, например, 2 февраля была представлена одна из самых ярких постановок – «Хася ди Есойме». В феврале 1924 г. гастролеры, артисты харьковского театра, Б.А. Бронина и И.Б. Анчаров, представляли веселую музыкальную комедию «А трест фун хасаниш». Также в репертуар вошли в основном еврейские постановки: «Колдунья», «Коварство и любовь», «Хорошо сшитый фрак» Зальбера [86, л. 317]. В 1924 г. прошли бенефисы, посвященные ведущим силам театра, например, бенефис Р.И. Медведевой, которая выступала в роли Беллы в спектакле «Семхалец» А. Мора. Пьеса была очень музыкальна [77, л. 152 об]. Также в марте состоялся бенефис режиссера и актера труппы И. Ракитина, представивший спектакль «Бурлак», отмечалось, что в мистической пьесе отсутствует художественность, или, например, обращение к быту старого отживающего еврейства, поэтому планировалось снять пьесу с репертуара [77, л. 172 об]. И был организован бенефис Г.З. Вайсмана. Артист выступил в известной музкомедии-боевике варшавских театров «Хиньке Пиньке» [77, л. 176]. Бенефис Х. Виногура, в котором актер выступил в музыкальной комедии Залесского «Хаим ин Америки», отмечался цельностью и образностью [77, л. 189].

В целом музыкальная комедия отдаленно напоминала развлекательную пьесу, а скорее – драму с вводным номером упрощенного танца и такого же пения.

В 1925 г. 2-ой Гостеатр обращается непосредственно только к еврейскому репертуару, например, «Сильве», «Фирта», «Рейзенман», «Сатана», «Кольтерга» и др. [87, л. 4].

Заседание реперткома утвердило следующий репертуар на январь 1926 г.: «Кармен», «Ложа № 6», «Кровавый король», «Берл безбожник» и другие спектакли, относящиеся к еврейскому театру [82, л. 80].

Таким образом, в репертуаре 2-го Гостеатра преобладает еврейская театральная традиция. Театр имеет более узкую направленность, чем, например, губпоказтеатр. При этом среди национальных спек-

таклей преобладают постановки классического театра. Здесь в спектакль привлечены пластическое и вокальное искусства, что связано особенностями ментальности еврейского народа. В результате образуется эмоционально и энергетически выраженная постановка.

1.7.5. Революционная форма спектакля витебского Теревсата 1919 г.

Михаил Пустынин так определял новаторство репертуара Теревсата: «Вместо «приличных» пьес, предназначенных для наших прабабушек, стали репетироваться написанные «под горячую руку» номера, пропитанные ядом революционной сатиры, и из пыльного театрального архива стали выволакиваться на свет божий и треуголка Колчака, и пышные эполеты Врангеля, и парадный мундир Булак-Балаховича, и бандура атамана Петлюры» [88, л. 16].

Репертуар витебского Теревсата строился на основе импровизации, злободневности и фольклорных началах. Такого рода спектакли проходили почти каждый день. Репертуар складывался из одноактных пьес, сатирических представлений, сценок на разнообразные темы, пародий, куплетов, лубков, петрушечных представлений, плясок и хоровых выступлений. Формой проведения спектакля был выбран митинг-концерт. Во время спектакля также зачитывались телеграммы с фронта.

Декорации писал М. Шагал, который создавал плоскостные рисованные изображения, что придавало особую театральность и яркость представлениям. Например, на занавесе представлены фигуры Ильи Муромца, Добрыни Никитича и Алеши Поповича. Спектакли часто играли без сцены, среди толпы, которая вовлекалась во внутреннее пространство спектакля. Зритель сам принимал на себя роль актера [89, с. 343].

Репертуар включал такие постановки: «Политсатира на стихи М. Пустынина «Ковчег Теревсата», одноактная пьеса «Блокада», «Письмо Ллойд Джорджу», батальное представление «Петрушка-крестьянин», петрушичы представления в стихах «Три сына» и «Два Петра», политсатира «Полька», пьеса-мозаика «У околицы», тантоморезки «Казаки» и «Три витязя», а также «Черное и красное», «Их Интернационал», «Памяти парижских коммунаров», «Мадам Люлю», «Политмазурка», агитпьеса «Сонный солдат», частушки «Про транспорт», театрализованные частушки «Советские монопольки», пародия «Ария современного Мефистофеля», песня-пародия «Антанта отравилась» [90, с. 63].

Программе предшествовал доклад, затем шел традиционный марш, после – декламация. Само представление представляло собой стихи о мировой революции, частушки в сопровождении баяна, раек. В некотором смысле целью театра была сатирическая борьба против

спекулянтов, кулаков и саботажников. «Пусть развеселой задирую будет наш Теревсат! Пусть искрометной сатирою клеймит он тех, кто хочет назад! Мы победим скуку серую, веруем в то горячо! Мы с этой радостной верою метлы берем на плечо!» [88, л. 28].

Использовалось соответствующее музыкальное сопровождение в исполнении оркестра Н. Малько, например, звуки Интернационала, который отождествлялся с духом свободы: «Я слышу гром могучих песен. Я вижу лес алеющих знамен. Жив человек! Из рабства вышел он, оков своих железных сбросил звенья и жаждет жить, и к воле полон рвенья!» [88, л. 29].

В представление входили назидательные сценки в формах старинного театра. Также часто использовался прием тантоморезка: актеры сквозь специальные прорези рисованного занавеса высовывали руки с надетыми на них шароварами и сапогами. Так как кукол у Теревсата не было – эту роль применял на себя живой актер, который вставал на черную занавеску и был виден по пояс, а также использовали густой грим.

Таким образом, такого рода театральное представление устанавливало особые отношения со своим зрителем, спектакль был понятен и говорил о вещах, которые волновали аудиторию. Это свободное творчество, которое призвано не только развлекать людей, но и менять их взгляды на окружающую действительность. Это тонкая сатира на политические события, острая и пронзительная. Видимая простота граничит с высоким уровнем профессионализма, что создает настоящее зрелище, яркое, эксцентричное и непохожее ни на что.

1.7.6. Тенденции репертуара театральных обществ, кружков, студий и клубов в Витебске в послереволюционный период

Театральный репертуар самодеятельных театральных учреждений в послереволюционный период представлял собой крайне разнополярную сторону культурной жизни.

В 1918 г. в Доме просвещения были поставлены следующие пьесы: драма «Чад жизни» по роману Марковечи и ввиду большого успеха поставлена одна из лучших комедийных революционных пьес «Революционная свадьба» [66, л.10 об].

В репертуаре драматической студии еврейского Общества им. Переца были пьесы Шолом-Алейхема, Шолом-Аша, С. Анского, Як. Гордина, П. Гиршбейна. Например, в апреле 1919 г. была поставлена историческая оперетта «Суламифь» Гольдфадена.

5 апреля 1919 г. в помещении Латышского клуба «Коммунист» состоялся спектакль-концерт-лекция «Вечный странник» драматического кружка при союзе коммунистической молодежи под руководством режиссера С. Фейгельсона, где также декламировалось слово о

пролетарском искусстве [69, л. 4 об] В мае 1919 г. в витебском Доме просвещения проходила комедия А.Н. Островского «Бешеные деньги» и Урванцева «Благодать» [69, л. 10 об].

Латышский клуб в 1921 г. устраивал вечер-спектакль в пользу голодающих Поволжья и представлял пьесу А.Н. Островского «Поздняя любовь» в постановке К.А. Суковской [72, л. 2]. Драмкружок инвалидов ставил миниатюру И. Грига «Первый и последний поцелуй», «Тайна садовой скамейки» (Алексин) и «Доктор на полчаса» (И. Щегенов) [84, л. 139].

Коллектив «Молодого театра» в зимнем сезоне 1922 г. представил пьесу А.Н. Островского «Не в свои сани не садись» [84, л. 37]. Клуб подростков водников – водевилей «Переезд на новую квартиру», шутку «Ужасный случай» [84, л. 42]. Клуб имени «Парижской коммуны» ставит в пользу Недели помощи трагикомедию Запольской «Нравственность Панны Дульской» [84, л. 37], также ставились комедии «Бедный Федя», «Букет» [84, л. 82], комедия «Федот не тот», сатира «Делегатский вагон» [84, л. 92].

В этот период устраивали спектакли и различные городские организации, например, Союз работников нарсвязи, Райдомком и др., в помещениях театральных клубов, кружков и студий. Использовался, в этом случае, традиционный для театральной культуры послереволюционного периода, театральный репертуар: классические постановки и пьесы развлекательного характера, например, «На дне» Н.В. Гоголя, «Дядюшкина квартира» Месницкого.

«Известия» 22 апреля 1922 г. сообщали, что в клубе «Пролетарий связи» состоится спектакль-вечер, где будет представлена пьеса Н.В. Гоголя «Женитьба» [84, л. 1]. А в Латышском клубе 20 мая – пьеса «Странник» [49, л. 59]. Клуб инвалидов поставил комедию «Баронесса Фекла», «Жертва эгоизма», «Ссора Ивана Ивановича с Иваном Никифоровичем» Н.В. Гоголя [84, л. 82]. Уже летом Латышский клуб устраивает интернациональный вечер, который включает драму Гидано «В Майсардах» на русском языке, драму «У чужого огня» на еврейском языке и драму «Гирте Вилькс» на латышском языке [84, л. 85].

Представил свой репертуар и Железнодорожный театр на апрель 1922 г., в который вошли следующие пьесы: комедия «То было раннею весною», комедия «Фарисеи», сатира «Никак нет», драма «Сатанелла» [84, л. 2].

Летом 1922 г. регулярно проходили спектакли в летнем саду Елаги, устраивался детский спектакль-дивертисмент «Характерные танцы», после которого состоялось спортивное выступление женской группы [84, л. 105]. Также в июне 1922 г. в клубе «Пролетарий связи» состоялась комедия А.Н. Островского «В чужом мире похмелье» [84, л. 110]. Латышский клуб ставит в это время общеизвестные в Витеб-

ске пьесы: «Никак нет» и «Пациент в переделке», «Дорогой поцелуй», «Я помню чудное мгновенье», «Карты не обманут» [84, л. 135]. Драмкружок инвалидов представил драму «Мачеха», комедию «Синяя борода», драму «Красный фонарь», «Солдатская любовь» [84, л. 143].

В репертуаре 1924 г. Юношеского самодеятельного театра содержатся исторические, агитационные, классические постановки: «Павел I», «Николай I», «Землетрясение», «Герой в кольце», «Революционная свадьба», «Ученик дьявола», «Советская квартира», «Генерал», «Поджигатели», «Красный петух», «Первое мая», «Земля зажглась», «Три вора», «Перед бурей», «Ревизор», «Свадьба Кречинского» и др. Из детского репертуара пьесы-сказки: «Заколдованный принц», «Бум и Юла», «Волшебное кольцо», «Лесная царевна» и др. [91, л. 204]

В газете «Правда» 1924 г. в одной из статей говорится о бедности репертуара рабочих клубов, половина репертуара совершенно не связана с послереволюционной действительностью, предпочтение отдается классическим пьесам. «Бедность клубного репертуара – большая угроза для всей драмработы в клубах. Необходимо дать клубам пьесы с одной стороны занятные для работы, с другой, – отвечающие на лозунги современности [77, л. 44]. Поэтому, так же как и в государственных театрах, деятельность самодеятельных учреждений контролировалась государственной политикой.

7 марта 1924 г. клуб «Профинтерн» во Дворце труда устроил вечер-концерт для женщин-работниц, в программе – спектакль «Волки» (Р. Роллан) [77, л. 156].

Клуб «Профинтерн» в зимнем сезоне 1925 г. сформировал репертуар пропагандистского характера: «Международный вокзал», «Призрак бродит по Европе», «Последние часы Парижской Коммуны», «Красные вежи», «Устав союза соработников», «Корабль октября». А клуб «Субботник», в свою очередь, представил следующий репертуар: «Шире дорогу женщине», «Комиссарский отец», «Советский черт», «Мститель», «Роковая судьба», «Каширская старина», «Земля пробуждается», «Старый мир», музыка «Отче наш капитал», спортивная инсценировка спорт-кружка [92, л. 5].

В июне 1925 г. в клубе авиаотрядов состоялся спектакль-вечер, где драмкружок поставил историческую пьесу Беляева «Псиша», после окончания спектакля прошли танцы, играл духовой оркестр [93, л. 103].

Таким образом, репертуар театральных обществ, кружков, студий и клубов в Витебске в послереволюционный период отличался приверженностью к классике, особенно популярны произведения А.Н. Островского и Н.В. Гоголя. Однако, используются пьесы комического, сатирического характера, так как должны быть понятны трудящимся массам, часто репертуар перекликается с тенденциями постановки в государственных театрах, но здесь нет четкой регламента-

ции, нет стабильного репертуара. Пьесы также должны были получить разрешения на постановку.

1. Ендрыхоўскі, Зб. Тэатральнае жыццё Віцебска ў 1845–1849 гадах // Зб. Ендрыхоўскі / Віцебскі сшытак. – 1997. – № 3. – С. 60–69.
2. Никифоровский, Н. Странички из недавней старины города Витебска / Н. Никифоровский. – Мн., 1995.
3. ЦГИА РБ, ф. 2506, оп. 1, д. 33, л. 3.
4. Чарнатаў, В. Архітэктура тэатраў // В. Чарнатаў / Помнікі гісторыі і культуры Беларусі. – 1973. – № 1. – С. 28–31.
5. Пашкин, Ю. Русский драматический театр в Белоруссии XIX века / Ю. Пашкин. – Мн., 1980.
6. ГАВО, ф. 2289, оп. 1, д. 59, л. 1 об.
7. ГАВО, ф. 2289, оп. 2, д. 26, л. 4.
8. ГАВО, ф. 2289, оп. 2, д. 27, л. 5 об.
9. ГАВО, ф. 246, оп. 1, д. 3, л. 10 а.
10. ГАВО, ф. 2289, оп. 2, д. 27, л. 8 об.
11. ГАВО, ф. 2289, оп. 2, д. 53, л. 15.
12. ГАВО, ф. 1319, оп. 1, д. 17, л. 8–8 об.
13. ГАВО, ф. 170, оп. 1, д. 431, л. 240.
14. ГАВО, ф. 246, оп. 1, д. 33, л. 58 об.
15. ГАВО, ф. 170, оп. 1, д. 431, л. 138.
16. ГАВО, ф. 246, оп. 1, д. 33, л. 140.
17. ГАВО, ф. 246, оп. 1, д. 315, л. 3.
18. ГАВО, ф. 170, оп. 1, д. 433, л. 28.
19. ГАВО, ф. 170, оп. 1, д. 15, л. 100.
20. ГАВО, ф. 1319, оп. 1, д. 40 л. 16.
21. ГАВО, ф. 2289, оп. 2, д. 93, л. 81.
22. ГАВО, ф. 170, оп. 1, д. 8, л. 353.
23. ГАВО, ф. 170, оп. 1, д. 427, л. 52–53
24. ГАВО, ф. 170, оп. 1, д. 43, л. 22.
25. ГАВО, ф. 170, оп. 1, д. 427, л. 17–18.
26. ГАВО, ф. 170, оп. 1, д. 43, л. 35–37.
27. ГАВО, ф. 170, оп. 1, д. 333, л. 58 об.
28. ГАВО, ф. 170, оп. 1, д. 429, л. 29.
29. ГАВО, ф. 170, оп. 1, д. 429, л. 46.
30. ГАВО, ф. 170, оп. 1, д. 429, л. 57.
31. ГАВО, ф. 170, оп. 1, д. 429, л. 64.
32. ГАВО, ф. 170, л. 55.
33. ГАВО, ф. 170, оп. 1, д. 427, л. 77.
34. ГАВО, ф. 170, оп. 1, д. 360, л. 21.
35. ГАВО, ф. 170, оп. 1, д. 360, л. 11–13.
36. ГАВО, ф. 170, оп. 1, д. 367, л. 103.

37. ГАВО, ф. 2289, оп. 2, д. 87, л. 11 об.
38. ГАВО, ф. 2289, оп. 2, д. 91, л. 13.
39. ГАВО, ф. 170, оп. 1, д. 367, л. 72.
40. ГАВО, ф. 170, оп. 1, д. 427, л. 49–49 об.
41. ГАВО, ф. 170, оп. 1, д. 429, л. 1.
42. ГАВО, ф. 170, оп. 1, д. 333, л. 22.
43. ГАВО, ф. 170, оп. 1, д. 333, л. 58 об.
44. ГАВО, ф. 170, оп. 1, д. 360, л. 11–13.
45. ГАВО, ф. 2289, оп. 2, д. 42, л. 8 об.
46. ГМТМИ, инв. № 5642/1.
47. ГАВО, ф. 2289, оп. 2, д. 72, л. 16.
48. ГАВО, ф. 2289, оп. 2, д. 91, л. 11 об.
49. ГАВО, ф. 1319, оп. 1, д. 7, л. 73.
50. ГАВО, ф. 1319, оп. 1, д. 7, л. 144.
51. ГАВО, ф. 1319, оп. 1, д. 7, л. 142.
52. ГАВО, ф. 1319, оп. 1, д. 7, л. 10.
53. ГАВО, ф. 1319, оп. 1, д. 7, л. 169.
54. ГАВО, ф. 1319, оп. 1, д. 7, л. 93.
55. ГАВО, ф. 1319, оп. 1, д. 7, л. 29.
56. ГАВО, ф. 170, оп. 1, д. 333, л. 203–204.
57. ГАВО, ф. 1319, оп. 1, д. 15, л. 13.
58. ГАВО, ф. 170, оп. 1, д. 439, л. 5.
59. Русецкий А.В., Русецкий Ю.А. Театральное и музыкальное искусство / А.В. Русецкий, Ю.А. Русецкий // Художественная культура Витебска с древности до 1917 года / худ. ред. В.Г. Загородний. – Мн., 2001. – Гл. 3. – С. 247–268.
60. Віцебск. Тэатральнае жыццё // Тэатральная Беларусь: Энцыклапедыя: у 2 т. Т. 1: «А досвіткі...» – Кучынская / рэдкал.: Г.П. Пашкоў і інш. – Мн., 2002. – С. 212–216.
61. Іваноў, А. Першы спектакль «Мяшчане» ў Віцебску / А. Іваноў // Віцебскі рабочы. – 1968. – 28 сак. – С. 3.
62. Лисневский, И.Е. Витебская губерния / И.Е. Лисневский // В театр иду, как в храм. Страницы театральной Беларуси / под ред. Н.А. Дашкевич. – Мн., 1997. – Гл. 3. – С. 72–86.
63. Ліснеўскі, І.Е. Віцебск тэатральны / І.Е. Ліснеўскі // Тэатральная творчасць. – 1996. – № 6. – С. 29–32.
64. ГАВО, ф. 2289, оп. 2, д. 17.
65. ГАВО, ф. 2289, оп. 2, д. 26.
66. ГАВО, ф. 2289, оп. 2, д. 27.
67. ГАВО, ф. 2286, оп. 3, д. 1.
68. ГАВО, ф. 1001, оп. 1, д. 2.
69. ГАВО, ф. 2289, оп. 2, д. 80 а.
70. ГАВО, ф. 2289, оп. 2, д. 59.

71. ГАВО, ф. 1959, оп. 1, д. 20.
72. ГАВО, ф. 2289, оп. 2, д. 79.
73. ГАВО, ф. 2289, оп. 2, д. 94.
74. ГАВО, ф. 2289, оп. 2, д. 87.
75. ГАВО, ф. 2289, оп. 2, д. 91.
76. ГАВО, ф. 246, оп. 1, д. 317.
77. ГАВО, ф. 2289, оп. 2, д. 93.
78. ГАВО, ф. 2289, оп. 2, д. 94.
79. ГАВО, ф. 170, оп. 1, д. 427.
80. ГАВО, ф. 170, оп. 1, д. 431.
81. ГАВО, ф. 170, оп. 1, д. 441.
82. ГАВО, ф. 170, оп. 1, д. 360.
83. ГАВО, ф. 42, оп. 1, д. 318.
84. ГАВО, ф. 1319, оп. 1, д. 7.
85. ГАВО, ф. 246, оп. 1, д. 315.
86. ГАВО, ф. 246, оп. 1, д. 317.
87. ГАВО, ф. 170, оп. 1, д. 433.
88. ГАВО, ф. 2289, оп. 2, д. 80 а.
89. Котович, Т.В. Теревсат / Т.В. Котович // Энциклопедия русского авангарда / под ред. Г.П. Цветкова. – Мн., 2003. – С. 343–344.
90. Акуневич, О.И. Из истории витебского ТЕРЕВСАТа / О.И. Акуневич // Малевич. Классический авангард. Витебск – 2. Сборник материалов II Международной научной конференции; под ред. Т.В. Котович. – Витебск, 1998. – С. 58–65.
91. ГАВО, ф. 170, оп. 1, д. 333.
92. ГАВО, ф. 170, оп. 1, д. 439.
93. ГАВО, ф. 170, оп. 1, д. 434.
94. ГАВО, ф. 246, оп. 1, д. 33.
95. ГАВО, ф. 2268, оп. 3, д. 29, л. 74.
96. ГАВО, ф. 246, оп. 1, д. 33, л. 13.
97. ГАВО, ф. 246, оп. 1, д. 33, л. 17.
98. ГАВО, ф. 246, оп. 1, д. 33, л. 24.
99. ГАВО, ф. 246, оп. 1, д. 29, л. 54.
100. ГАВО, ф. 246, оп. 1, д. 317, л. 82.
101. Шатских, А. Витебск. Жизнь искусства. 1917–1922 / А. Шатских. – М., 2001.
102. Витебский листок, 1918, 29.10, с. 3.

РАЗДЕЛ II

Театральная жизнь Витебска с 1926 года до начала Второй мировой войны

2.1. Начало деятельности БДТ-2

Весть о том, что в Витебске появится постоянная театральная труппа и что она будет белорусской национальной, пришла летом 1926 года, когда руководство республики приняло решение о переводе только что закончившей обучение в Москве белорусской драматической студии в город на Западной Двине и создание здесь второго в республике национального театра [1, с. 5].

Белорусская драматическая студия существовала в Москве с 1921 по 1926 г. С 1924 г. как высшее учебное заведение. Занятия проходили на базе МХТ-2 и в помещениях кинотеатров «Арс» и «Уран». Вначале студию возглавлял Б. Афонин, с 1923 г. руководство перешло к В. Смышляеву. Директором студии был А. Лежневич. Закончило студию 34 выпускника. В. Смышляев отвергал натуралистический театр и стремился к созданию театра синтетического с органическим сплавом слова, жеста, цвета, света и эмоции. Основное значение придавалось разработке музыкально-пластического образа спектакля. Среде студии стал спектакль «Царь Максимилиан» А. Ремизова и Н. Мицкевича (1924 г.), созданный как праздничный показ в модернистском стиле. Общий постановочный стиль студии выявили постановки «Преисподняя» В. Шешелевича, «Сон в летнюю ночь» В. Шекспира (1925 г.), «Эрос и Психея» Е. Журавского и «Вакханки» Эврипида (1926 г.). Как отмечает В. Мальцев, студийные постановки отличались яркой театральностью, утонченным художественным и пластическим решением, символично-аллегорическим языком [2].

Еще до приезда коллектива в Витебск на афишах и в печати театр стали именовать Белорусским государственным, слово «Второй» к этому названию добавили за несколько недель до официального открытия, которое состоялось 21 ноября 1926 года.

12 ноября «Заря Запада» опубликовала материал «Белорусский 2-й государственный театр. (Беседа с директором театра т. Красинским)». В нем руководитель нового коллектива рассказал об учебе молодых белорусов в Москве, об их учителях, репертуаре, задачах.

За несколько недель до открытия театра актеры приехали в город, где многим придется прожить немало лет, а кое-кому – и всю оставшуюся жизнь. «Большинство из нас впервые увидели Витебск, – вспомнил позже один из актеров того поколения П. Молчанов. – По-

сле Москвы он казался тихим. Мы должны были завоевать этот город, покорить сердца его жителей, заставить их полюбить нас, иначе наша работа будет бесполезной и ненужной».

В составе первой группы театра были выпускники Белорусской студии: М. Белинская, В. Белинский, Т. Бондарчик, В. Борисевич, В. Василевская, М. Василевский, В. Вашкевич, З. Великий, Л. Гепнер, Я. Глебовская, А. Ильинский, Я. Корбуш, И. Котович, Р. Кошельникова, А. Лаговская, Г. Лонгина, И. Малявко, Л. Мозалевская, П. Молчанов, М. Мицкевич, С. Новицкий, Е. Родзяловская, В. Роговенко, К. Санников, С. Скальский, Ю. Смольский, С. Станюта, С. Стельмах, М. Сенько, Т. Сергейчик, В. Тышкевич, И. Чайковский, А. Черноземова, Л. Шинко.

В Витебске навсегда остались самые верные своему театру люди. Это народный артист СССР А. Ильинский (1903–1967 гг.), народные артисты республики Я. Глебовская (1901–1978 гг.), Е. Родзяловская (1904–1971 гг.), Т. Сергейчик (1899–1977 гг.), заслуженная артистка республики Е. Лаговская (1904–1981 гг.), артисты З. Великий (1900–1983 гг.) и Л. Гепнер (1903–1956 гг.).

В ноябре 1926 года Наркомат просвещения республики утвердил эмблему БДТ-2, которая подтверждала, что театр прошел специальную студийную подготовку и что это учреждение государственное и национальное. В основе эмблемы – изображение щита из первой студийной работы «Царь Максимилиан», белорусского василька и элементы государственных символов – серпа и молота. Проект эмблемы выполнила преподавательница Белорусского государственного художественного техникума – Мария Лебедева.

Ровно через год, 19 октября 1927 г. в газете «Рабочы» выйдет статья «Васільковая містыка», в которой Вольский выступит против герба БДТ-2 как против национал-демократической эмблемы в виде царя Максимилиана, изображением василька и надписью «БДТ2» [3]. В первом сезоне эмблема помещалась на программках и афишах театра.

20 ноября в газете «Заря Запада» опубликован материал «К открытию Белорусского 2-го Государственного театра»: «Вчера вернулся из Минска директор БДТ-2 т. Красинский, который ездил на открытие Белорусской академической конференции и одновременно с этим выяснил детали, связанные с открытием театра. Центр очень заинтересован в открытии БДТ-2. На торжества собираются приехать председатель Инбелкульта т. Игнатовский, нарком просвещения тов. Балицкий, председатель Главполитпросвета тов. Шамардина, инспектор театра тов. Лежневич, председатель Главлита Орешников» [1, с. 5].

Сообщалось, что «из писателей собираются приехать Янка Купала, Змитрок Бядуля, Михайло Громыко, Михась Чарот, Кузьма Чорны. М. Громыко написал стихотворение на открытие БДТ-2. От Белорус-

ского 1-ого театра приедут директор т. Дыла, а представителем от артистов – артист театра и драматург Евгений Романович. Еще приедут председатель белорусского общества драматургических писателей Флориан Жданович, председатель надсекции искусств Инбелкульта т. Чеслав Родевич, доцент Белорусского государственного университета Николай Щекотихин. Белорусский государственный университет пришлет делегацию во главе с ректором, заслуженным профессором Пичетой».

В «Заре Запада» за воскресенье, 21 ноября 1926 г. была помещена эмблема театра, рядом аршинными буквами написано: «Няхай жыве беларуская культура і мастацтва! Няхай жыве саюз вольнай працы і вольнага мастацтва! Шчырае прывітанне і пажаданне поспехаў у працы Другому Беларускаму Дзяржаўнаму тэатру!»

А дальше шли многочисленные поздравления. От Я. Коласа и З. Бядули, т. Игнатовского, от редакции газет «Заря Запада» и «Чырвоная змена» (Минск), республиканского литературного объединения «Маладняк», украинского общества драматургов и композиторов, коллектива 2-ого МХАТа, частей Красной Армии, дислоцированных в Витебск.

О том, как непосредственно проходили торжества, «Заря Запада» рассказала в номере за 23 ноября: «...торжественное заседание. Давно уже стены Гостеатра не видели столь многочисленной публики и такой торжественной обстановки. Партер, ложи и все ярусы переполнены рабочими и служащими, крестьянами и гостями. Раздвигается занавес. Председатель организационной комиссии по открытию БДТ-2 тов. Кривоносов, открывая торжественное заседание, дает краткую характеристику тем культурным достижениям, которые мы имеем за последние годы...».

Завершился вечер спектаклем нового коллектива «У мінулы час» по пьесе И. Бена. Эту премьеру подготовил Б. Афонин с режиссерами Н. Мицкевичем и К. Санниковым, художником Л. Никитиным. Рекламируя этот спектакль, «Заря Запада» сообщала: «Показ закрытый. Вход по пригласительным билетам».

А назавтра, 22 ноября 1926 года, прошел первый спектакль уже для горожан. «Сон в летнюю ночь» по пьесе В. Шекспира поставил В. Смышляев с теми же помощниками. «Заря Запада» сообщала, что билеты в театр стоят от 40 коп. до 1 руб. 80 коп. В следующие дни зрители увидели «Царя Максимилиана» и другие постановки, созданные в Студии [4, с. 18].

Но зритель, с восторгом встретивший театр, начал терять интерес к нему. В чём дело? Почему спектакли не нравятся, не волнуют? В каждом из них заложено столько оригинального, столько выдумки, они такие яркие и по смелости поисков не уступают спектаклям некоторых новых московских театров! На все эти вопросы коллектив отве-

чал однозначно: витебские зрители просто не разбираются в театре, тем более в его современных «революционных» формах [4, с. 18]. Поворот в оценке спектаклей произошел и в печати. «Самое ценное в нашем театре – его национальная самобытность... Об игре не приходится спорить... Она у Белгостеатра – на высоте». Но быстро в печати заговорили об отрыве театра от рабочего зрителя, об отсутствии в репертуаре пьес, близких и понятных рабочим.

И все же молодые деятели белорусской сцены некоторое время еще считали, что правда за ними, что нужно только поднять зрителя до уровня их высокого искусства. Спектакли отличались постановочной яркостью, экспериментальностью, были рассчитаны на зрителя образованного, элитарного, ведь в Москве они пользовались успехом. Возлагались надежды и на гастроли в других городах республики. Но и эти надежды не сбылись. Первые же гастроли в 1927 году в Минске заставили коллектив задуматься над своим творчеством. В коллективе театра все больше утверждалась мысль, что нужно перестроить работу, и вначале в области репертуара.

2.2. Перестройка БДТ-2

Уже в 1927 г. коллектив театра, возглавляемый С. Хачатуровым, делает попытки обогатить репертуар пьесами на актуальные темы. Устанавливаются творческие контакты с драматургом М. Громько, который передает театру пьесу «Каля тэрасы», в которой он обратился к периоду между Февральской и Октябрьской революциями, когда в стране нарастало революционное движение, обострялась классовая борьба, закончившаяся победой рабочих. В пьесе передана атмосфера революционного времени и создан ряд живых характеров. Постановка «Каля тэрасы» (С. Марголин, А. Бразер), впервые показанная во время гастролей в Минске в ноябре 1927 года, имела большой успех. В результате чего коллектив театра убедился в необходимости обновления репертуара.

Перестройка работы БДТ-2 проходила не так просто. С. Хачатуров оставил театр, не поставив ни единой постановки. Не все в коллективе понимали необходимость решительных перемен в репертуарной политике и творческих принципах. На помощь пришли управленческие организации. Коллегия Наркомпросвещения БССР рассматривала вопрос о положении в БДТ-2. На коллегии отмечалось, что дирекция БДТ-2 не приняла эффективных мер для того, чтобы обновить репертуар современными пьесами, что за два года в репертуар вошла только одна новая постановка – «Каля тэрасы».

В Протоколе собрания ячейки КП(б)Б при БДТ-2 от 14 марта 1929 г. отчетливо обозначаются проблемы театра на ближайшие несколько сезонов.

Во-первых, речь идет об актерском составе и о начавшихся его чистках (орфография оригинала):

«Тов. Ліманоўскі: Яшчэ калі пачаўся складацца тэатр, ня было уважлівых адносін да складу актораў як з сацыяльнага боку так сама і з боку прапарцыянальнага набору мужчын і жанчын. На сённяшні дзень мы маем у складзе актораў 15 мужчын і 16 жанчын, што з'яўляецца не нармальным, так как у тэатру павінна быць больш мужчын, чым жанчын. Я лічу што зараз нам трэба вырашыць канчаткова пытанне аб скарачэнні. Прапаную скараціць ад 4-х да 5-ці жанчын. Так сама прыйдзеца скараціць двух мужчын як чуждых і шкодных нам элементаў. У лік скарачэння жанчын нам прыйдзеца застанавіцца на т. Васілеўскай, якая па сваім мастацкім здольнасцям вельмі слаба. Так сама я павінен падкрэсліць што за апошні год т. Васілеўская як партыйка перастала актыўна працаваць на што звярнуў маю увагу на гэта т. Некрашэвіч пры перадачы мне делоў тэатра.

Тов. Бернардаў: Я добра ведаю умовы тэатру БДТ2, і тыя настроі якія мелі мейсца у тэатру да сённяшняга дня ні знішчаны. Лічу, што тут патрэбна добрая чыстка акторскага складу сярод мужчын якая павінна быць зроблена як магчыма худшэй.

Тав. Сасонка: Лічу метаггодным па лініі рацыяналізацыі а так сама згодзен на звальненні шкодных элементаў.

Тав. Вялікі: Неабходна як шкодных элементаў вычысціць 4-х мужчын але улічваючы спецыфічныя абставіны нашага тэатру, трэба скараціць 2-х жанчын больш шкодных і зрываючых працу нашага тэатру.

Тав. Васілеўская: Наогул я так сама далучаюся, што трэба скараціць жанчын, але да гэтай справы трэба падайсці вельмі асцірожна. Калі узяць 4-ую катэгорыю у якой і я знаходжуся, то мы не атрымалі належнай працы і не маглі выявіць сваі мастацкія здольнасці як акторкі. На конт таго, што я як партыйка стала менш актыўна, так я не згодна, бо я сваячасова ставіла пытаньне, каб мяне аслабанілі ад працы у МК як старшыні, для таго каб я мела магчымасць падняць сваю кваліфікацыю як акторка і гэтым шляхам узмацніць авторытэт у акторскай масе. Аб гэтым добра ведаюць т.т. Некрашэвіч і Гітгарц. Пасля чаго пры перавыбарах МК я вайшла у МК як сябра МК і працую у РКК. <...>

Тав. Ягуноў: я лічу, што т. Васілеўская павінна быць скарачана, бо яна з'яўляецца вельмі слабай актрысай і калі яе не скараціць так пачнеца такія непрыемныя гутаркі, што нават слабую акторку кандыдатку партыі не скарацілі, а беспартыйных скарачаюць.

Тав. Гітгарц: Аперацыю у нашым тэатру трэба абавязкова зрабіць. Толькі трэба рабіць больш метаггодна і каб не папсаваць

працу тэатру. Мы добра усе ведаем, што у нашым тэатру досыць дрэнныя настроі. Пры скарачэнні жаночага складу прыйдзеца падайсці не толькі з боку мастацкай вартасці, але трэба ўлічваць сацыяльнае становішча кожнай акторкі. Я прапаную скараціць 4-х жанчын. А з мужчын у першую чаргу Рагавенка і Корбуша як самых шкодных і гнілых элементаў, а у другую чаргу Васілеўскага і Смольскага. Так сама трэба аднесці к шкодным элементам акторку Бандарчык-шовэністку у свой час вельмі падтрымлівала настроі Глыбочыны. Наконт т. Васілеўскай я так сама павінен адзначыць, што яна за апошні час у Гомелі адарвалася ад партыйнай часткі тэатру, на конт чаго мелі месца гутаркі сярод членаў ячэйкі. Як акторка яна з'яўляецца нават вельмі слабай» [5].

Во-вторых, дело касается репертуара театра. Из Протокола заседания бюро ячейки КП(б)Б теа-кино-учреждений г. Витебска от 5 марта 1930 г.:

«т. Ліmanoўскі: Галоўнае у тэатры гэта рэпертуар. 1-ы свой крок тэатр пачаў пад тым рэакцыйным кутом, які атрымаў ад МХАТ і па гэтаму перад партчасткай паўстала пытаньне аб крутым павароце працы тэатру у бок сучаснасці, чаго мы дасягнулі. Але цяпер жыццё дыктуе нам зрабіць другі паварот не на усе 180 градусаў, а на 90. Таксама у бок сучаснасці, каб дасягнуць поўнага павароту БДТ2 к сучаснасці – рэканструкцыйны перыяд, бо тыя п'есы, якія былі актуальны учора «Рэйкі», «На прадвесні» не адпавядаюць сённяшніму перыяду, перыяду самай вострай клясавай барацьбы, перыяду канчальнага наступу сацыялістычных элементаў на капіталістычныя як у вёсцы, так і ў горадзе. Вось нашы далейшыя задачы. Цяпер з якімі мы сіламі выконваем і будзем выконваць гэтыя задачы. Трэба сказаць, што ня усе працаўнікі БДТ2 (акторскі склад) выхаваны пры МХАТ2 не адпавядае у барацьбе за нашы задачы па перабудове БДТ2 на сацыялістычныя рэйкі. Праўда, частка ужо гэтага гнойніку мы выкінулі (працэс з хуліганамі) і замянілі новымі маладымі здаровымі акторскімі сіламі, прыняўшы 5 актораў з Ленінградскага тэхнікуму, якія праўда на сённяшні дзень аказаліся таксама ня зусім здаровымі – Максімаў. 15 супрацоўнікаў, якія здаровыя ў поўным сэнсе гэтага слова. Праўда цяпер традыцыі МХАТ шкодныя існуюць у іншай форме БДТ2, больш тонкай і закрытай і бязумоўна у меншай колькасці, але існуюць, яны прарываюцца вельмі тонка, напрыклад, толькі пад школай МХАТ, трактуючы тую ці іншую роль ворага не пад тым кутом, які патрэбен рабочаму гледачу, а пад кутом т.зв. МХАТаўскага рэалізму, які за частую ворагаў нашых робіць у вачах гледача станоўчымі тыпамі. Цяпер на конт рэжысёра Розанава. Ён з'яўляецца тыпічным папутчыкам, які па сваёй канструкцыі ня мае сваёй цвёрдай і правільнай лініі і калі ён нам

адпавядаў учора то не адпавядае нам сягоньня, хаця ён і мае добрыя рысы з творчага боку. Гэта працаздольнасьць і працаздольнасьць, якую праўда можна выкарыстаць, трымаючы яго добра у руках. Міцкевіч – да мінулага года ён вдахнаўляў нацэмакратызм, але сам быў у баку і рабіў гэта вельмі тонка і разумна, але калі мы стукнулі па гэтаму пытаньню то ён адскочыў ад гэтага і стаў шчырым практычным працаўніком выконваючы добра усе тыя заданьні, якія даручала яму дырэкцыя. Саньнікаў – з надворнага боку здаецца 100% пралетары, але наогул сядзіць на 2-х крэслах. Як рэжысёр сухі, не граматы, а па гэтаму апірацца на яго у далейшым як з боку палітычнага так з боку вытворчага нельга» [6].

В начале 1928 г. художественное руководство театра возглавил С. Розанов, опытный режиссер, который несколько лет работал в московских театрах. Его приход в коллектив был очень своевременным. Свою работу он начал с пьесы «Разлом» Б. Лавренева. Главное, чем руководствовался режиссер, – сделать спектакль жизненным, правдивым. Основное внимание в работе режиссера с актерами отдавалось раскрытию внутренней сути образов. Как отмечает В. Нефёд, спектакль был овеян пламенем революции [4]. Действие разворачивалось стремительно, в быстром ритме. Особенно выделялись массовые сцены, точные, масштабные. И на их фоне очень остро воспринимались судьбы героев «Разлома». Драматически насыщенная, напряженная борьба велась за души людей, за их высокую моральность. Разлом происходил в разных направлениях – в обществе, в семьях, в характерах, психологии людей. И одни из них выдерживали, находили силы выполнить гражданский долг перед Родиной, другие же не имели в себе такой силы и оказывались на противоположной стороне баррикад.

Спектакль прошел с триумфом. В финале зрители аплодировали стоя. После постановки «Разлома» внимание театра было сосредоточено на пьесах о современности. Следующими после «Разлома» постановками пьес советских авторов были «Калі спяваюць пеўні» Ю. Юрына (1928 г.) и «Рэйкі гудуць» В. Киршона (1929 г.). Оба эти спектакля (первый поставлен Н. Мицкевичем, второй – С. Розановым и К. Санниковым) не стали таким событием театральной жизни, как «Разлом», но продолжали линию коллектива на современный репертуар.

В пьесе «Калі спяваюць пеўні» рассказывается, как немецкую рабочую делегацию, которая посетила нашу страну, на родине жестоко преследовали за слова правды о СССР. Это была первая самостоятельная постановка молодого режиссера Н. Мицкевича.

Пьеса «Рэйкі гудуць» была первым в истории БДТ-2 произведением из жизни советского рабочего класса. В центре внимания здесь актуальный на тот момент вопрос взаимоотношений рабочего класса и технической интеллигенции. «Рэйкі гудуць» – вторая постановка С. Розанова в

БДТ-2. Сорежиссером его был К. Санников. Готовился спектакль во время гастролей по Беларуси. Премьера состоялась в январе 1929 г. в Гомеле.

Внимание коллектива привлекла повесть Г. Караваевой «Двор», инсценировка которой под названием «Маёмасць» (первая самостоятельная режиссерская работа К. Санникова) была поставлена в начале 1929 г. Главная направленность спектакля – борьба с частновладельческими пережитками в сознании людей. В следующей постановке – «Авангард» В. Катаева (1930 г., режиссер С. Розанов и К. Санников) – показывалась жизнь советской деревни, которая вступила на путь коллективизации. В 1930 г. БДТ-2 дважды обращался к пьесам советских авторов – «Город ветров» В. Киршона и «Первая Конная» Вс. Вишневского.

Пьеса «Первая Конная» сложная для постановки. Действие происходит на протяжении многих лет – от Первой мировой войны до коллективизации сельского хозяйства – и по сути только один герой существует в ней от первого действия до последнего – солдат Сысоев, а все остальные роли – эпизодичны. Чтобы объединить драматические события в одно целое, необходима была большая работа с актерами, которые нередко играли по несколько ролей. Режиссер В. Тезаровский справился с этой сложной работой. Многие сцены, которые показывали эпизоды Февральской и Октябрьской революций, первых битв Красной Армии с белогвардейцами и интервентами и другое, выделялись жизненностью, эмоциональностью. Во многом это была немалая заслуга и художника Б. Матрунина. Постановка имела романтично-эпический характер. Режиссер придерживался школы МХАТ. Играя в спектакле по несколько ролей, актеры учились искусству перевоплощения, развивали фантазию. Например, Т. Сергейчик с успехом исполнял четыре роли – доктора, старика, казака, командира эскадрона. В роли Сысоева выступил молодой актер Н. Звездочетов. Он пришел в труппу БДТ-2 осенью 1929 г. Перед тем, как получить роль Сысоева, Н. Звездочетов исполнил несколько небольших ролей в спектаклях «Разлом», «Рэйкі гудуць» и «Горад вятроў». Позже опыт создания образа Сысоева пригодился актеру в работе над образом солдата Шадрина из пьесы «Чалавек з ружжом» Н. Погодина.

Из Выводов по обзору Белорусского Государственного Театра (2) (орфография первоисточника):

«<...> малы калектыў, рыхтуючыся да акторскай працы, зразу быў пастаўлен у галіне выхавання і вучобы на несправідловы шлях. Рэакцыйнае кіраўніцтва дырэктара студыі т. Ляжневіча і асабовыя ў тыя часы лінія ўсяго МХТ у яго барацьбе з сучасным бытавым рэвалюцыйным рэпертуарам, шырокая стаўка на фармальна-эстэтычны бок, а не на змест, прыдалі студыі, у яе выхаванні і вучобе шкодны клясічны напрамак, адарваў калектыў ад грамадскага і

палітычнага жыцця. У лекцыях, чытаемых маладым студыйцам, давалася тлумачэнне, што акторы павінны быць вольнымі людзьмі, «свободалюбівымі» з асабовымі псіхічнымі перажываннямі. Раз так, то ўжо вядомая рэч, актор ня можа займацца грамадскаю працаю. Ён павінен быць «вольным ад усякіх палітычных штампаў». Ва ўсёй сыстэме выхавання падкрэслівалася, што мастацтва павінна быць чыстым мастацтвам. Раз мастацтва клясавае, яно ўжо перастае быць мастацтвам, чаму і сам актор не павінен залежыць ад грамады. Гэта сьвядома варожая лінія, ўзятая дарэктарам студыі і МХТ2 у выхаванні студыі працягвалася доўга і ў час самастойнае працы тэатру.

Шкодны напрамак студыі пры адсутнасці зусім палітвыхаваўчае працы прывёў да нездаровых настрояў і бытавых з'явішч унутры самага калектыву (п'янка, лаянка). Далейшае рэакцыйнае кіраўніцтва і шкодная праца прывялі да выхаду паасобных студыйцаў, а таксама актораў і з партыі і камсамолу (перыяд 1921–1926 год). Гэты працэс прыняў яшчэ больш пагражаючыя формы, калі на чале кіраўніцтва БДТ-2 быў пастаўлены яры нацыянал-дэмакрат і рэакцыянер Красінскі. «Я прыехаў выкарчоўваць контрэвалюцыю ў БДТ2» заявіў Красінскі калектыву актораў у 1926 г. На справе сам стаў праводзіць шкодную контрэвалюцыйную нацыянал-дэмакратычную працу у тэатральным мастацтве, завербаваўшы да сябе вядомых рэакцыянераў МХТ Смышляева, Афоніна і інш. Над чым-жа працаваў малады калектыў у студыі. Яго праца, галоўным чынам, заключалася ў распрацоўцы клясічных старых п'ес, бытавая і рэвалюцыйная п'еса на сцэне МХТ2 была непрыемнай.

«Цар Максімільян», «Вакханкі», «Эрос і Псіхея», «Сон у летнюю ноч» з'явіліся першымі п'есамі і першым матэрыялам, з якіх студыйцы чэрпалі высокую мастацкасьць па форме, але шкодную і зусім танную па зместу. Гэтага, узятага прынцыпу ў выхаванні маладога актора, пад шыльдаю прышчыплення актёрам <...> тэхнікі ў мастацтве, трымалася рэакцыйнае кіраўніцтва Красінскага і ў час самастойнае працы тэатру, пачынаючы з 26 году да канца 1927 году малады калектыў, будучы рэарганізаваным з студыі ў 1926 годзе у П БДТ прышоў на сцэну з старым клясічным матэрыялам. Такія п'еўныя яго патаноўкі як «Цар Максімільян», «Сон у летнюю ноч», «Вакханкі», «Эрос і Псіхея» і некаторыя другія былі варожа і непрыемна сустрэты рабочым глядачом. Гэты рэпертуар быў далёкі ад рэвалюцыйнай сучаснасці, шкодны па зместу і не мог быць разлічаны на шырокага працоўнага глядача. Гэты шкодны палітычны шлях, на які стаў у першыя часы свае працы па выходзе з студыі БДТ2 ня быў выкрыты і ў час урачыстага адчынення тэатру ў 1926 г. у

г. Віцебску, дзе прысутнічалі адказныя працаўнікі НКА (Наркомат просвещения. – Т.К.) і іншыя арганізацыі.

Гэта яшчэ раз сьведчыць аб тым, што у права-апартуністычным кіраўніцтве НКА таго часу была выпадковая памылка, а стройная сыстэма шкодных нацыянал-дэмакратычных паганцаў у тэатральным мастацтве і культурным будаўніцтве БССР.

Баліцкі ў артыкуле, зьмешчаным у газэце «Зьвязда» ад 21 лістапада 1926 г. № 268 даў спачатку ня верны, нацыянал-дэмакратычны напрамак у працы тэатру. Ён пісаў: «Перад БДТ2 стаіць яшчэ адна задача быць правадніком беларускага і яўрэйскага тэатральнага мастацтва і беларускае культуры. Гэту задачу тэатр выканае, калі зложыць беларускі рэпертуар, які-б выявіў псыхалогічныя асаблівасьці беларускага народу». У артыкуле сьвядома не падкрэсьлена, якую ўсё-ж такі павінен праводзіць тэатр культуру, пралетарскую ці культуру буржуазную і якую псыхалогічную асаблівасьць мае пралетары Беларусі ад пралетарыёў іншых рэспублік.

Трэба лічыць, што невыпадкова зьмяшчаліся і некаторыя рэцэнзіі на першыя пастаноўкі БДТ2, якія рознымі довадамі апраўдвалі ўзяты шлях тэатру, стараючыся прыкрыць нацыянал-дэмакратычную «нагату» яго мастацкай вартасьці. Аўтар у артыкуле «Некаторыя вывады», зьмешчаным у газэце «Зара Запада» № 3 ад 5 студзеня 1927 г. гаворыць: Апошнія пастаноўкі тэатру – «У мінулы час», «Сон у летнюю ноч», «Цар Максімільян», «Астап» даюць падставу палагаць, што старынцы прыйшоў канец. Са сцэны БДТ2 павеяла тым новым, што ўласна прабівае сабе шлях к тэатру будучага. Самае каштоўнае ў нашым тэатры – гэта яго нацыянальная самабытнасьць».

Гэтая ацэнка і апошнія словы аўтара гавораць яскрава аб тым, што аўтар цалкам падзеліў і падтрымоўвае нацыянал-дэмакратычныя погляды ў культурным будаўніцтве, ігнаруючы працоўныя масы Беларусі і каштоўную інтэрнацыянальную творчасць працоўных іншых рэспублік. (Вядомая дыскусія аб тэатрах Тодара Глыбоцкага). Як-жа сустрэў рабочы глядач першыя пастаноўкі БДТ2. Безумоўна ваража. Аб гэтым сьведчыць цэлы шэраг артыкулаў, якія былі зьмешчаны ў акруговых газэтах – Віцебску, Магілёву, Гомелі і некаторых тэатральных.

У артыкуле «Ліст з Віцебску», зьмешчаным у газэце «Зьвязда» ад 14-га красавіка 1927 г. № 85 гаворыцца: «Усе 8 пастановак, паказаных БДТ2, зусім не зразумелы глядачом. З боку формальнага, мастацкага яны высокія, з боку выхаваўчага няма нічога – рамантыка, містыцызм».

Са зместу артыкула відно, што рабочы глядач доўгі час з падмоўку тэатру БДТ2 чуў ня эстэтыку рэвалюцыйнага пафосу працоўных мас, ня словы, завучыя да творчай працы і рашучага

змаганьня за сацыялізм, а гнілую рамантыку і містыцызм. Артыкул «Астап», зьмешчаны ў газэце «Зьвязда» ад 15 кастрычніка 1927 г. № 239 дае такую ацэнку пастаноўцы: Аўдыторыя пастаноўкай п'есы «Астап» засталася незадаволеная. <...>

Такім чынам можна канстатаваць, што толькі з 1927 году і на працягу 1928 году тэатр становіцца на шлях барацьбы за сучасны рэпертуар. Аднак дапушчаныя на сцэне пастаноўкі «Каля тэрасы» рэпетыцыі «Астап» 1928 сьведчылі, што тэатр меў прарывы і цалкам не вызваліўся ад уплыву нацдэмакратаў. Далейшая праца над рэпертуарам (1928–29 г.) сьведчыла аб тым, што і ва ўнутраным жыцьці тэатру наступіў пералом. Тэатр сваімі новымі пастаноўкамі «Разлом» адчыніў новы перыяд свайго існаваньня, ідэалёгічны напрамак паступова выпраўляўся. Далейшыя пастаноўкі БДТ2 «На прадвесьці», «Калі п'яюць пеўні», «Рэйкі гудуць» унеслі цэлы шэраг новых момантаў у тэатральную справу. Пастаноўкаю п'есы «Простыя сэрцы» тэатр прадставіў музыкальную камедыю лепшую па форме, но слабую па зьместу. Але усе гэта разам не дае падставы гаварыць, што тэатр уступіў сваёю працаю і каштоўнасьцю ў перыяд рэканструкцыйны. Аб гэтым можна гаварыць толькі з канца 1929 і 1930 году.

Пастаноўка «Першая Конная» – 1930 г., сьведчыць аб тым, што тэатр стаў на правідловы і ідэалёгічны напрамак. Аб гэтым гаворыць арганізаваны глядач і рэцэнзіі рабкораў і рабочых. Тэатр да пастаноўкі «Першая Конная» падрыхтаваў сябе і з надворнага выгляду: лёзунгі, лістоўкі, вайсковая выстаўка, у прыватнасьці адлюстраваньне паасобных эпізодаў з жыцьця і змаганьня Першай коннай арміі зьяўляюцца надзвычайна каштоўным выканаўчым матэрыялам <...>» [7].

Примерно за пять лет, которые прошли после ревоплощения Студии в театр, в жизни творческого коллектива произошли серьезные идейно-художественные изменения. Театр основное внимание отдал проблемам современности. Пьесы историко-революционной тематики и пьесы на современную тему заняли в репертуаре главное место.

С. Розанов был приглашён в Московский театр юного зрителя. С 1931 г. художественным руководителем театра стал Н. Мицкевич, который прошёл с коллективом почти десятилетний путь, показал свои творческие возможности как актер и режиссер, остро чувствующий форму спектакля. О творческих позициях Н. Мицкевича можно в некоторой степени судить по следующим его высказываниям в печати: «У постановщика «Першай Коннай» было умение режиссерски строить образ, но не было классовой установки при раскрытии этих образов», ему, как «старому воспитаннику МХАТа», была свойственна «художественная консервативность». По мнению Н. Мицкевича, поставленная им пьеса белорусского драматурга И. Гурского «Качагары» – начало нового

метода, а «Напор» Александровича – продолжение этого метода». Режиссер называл это «методом диалектического реализма», который в подчеркнутой плакатно-схематичной трактовке образов. Пьеса «Качагары» была произведением, построенным на «производственных» конфликтах: борьба за перевыполнение промфинплана, борьба против вредителей, борьба крестьян колхозов против кулачества. Спектакль привлек внимание зрителей и театральной общности особенностью режиссёрского решения.

Одна из центральных сцен спектакля – вокруг старшины завкома враги, и он в безвыходной ситуации. В тот момент, когда герой, не видя другого выхода, готов выпустить себе пулю в лоб, вдруг происходит неожиданное: пол в его комнате наклоняется настолько, что персонаж едва удерживается на ногах. Как рассказывал об этом исполнитель роли А. Ильинский, он должен был не упустить момент и успеть схватиться за стол. Этим приемом режиссер хотел показать трагичность и остроту момента. Стараясь показать, что враг тонко маскируется и его можно ждать всегда, некоторые сцены строились так, что враги появлялись и проникали сквозь стены.

В постановке пьесы «Напор» выражены тенденции агитационно-эстрадных жанров, которые получили распространение в конце 20-х годов. Спектакль – сочетание разных самостоятельных эпизодов и сцен, объединённых только общей темой. В одной из рецензий говорилось, что в этом спектакле есть бодрость, молодость, но не хватает философии, направляющей идеи.

Пьеса «На западе бой» Вс. Вишневского, написанная в 1932 г., накануне фашистского переворота в Германии, акцентировала внимание на процессе фашизации этой страны. Режиссер Н. Мицкевич показал свое умение открыто разговаривать со зрителями на острые политические темы. Спектакль воспринимался больше как обвиняющий «документ» против фашизма. В «Жаніцьбе Фігара» главные роли исполняли Н. Звездочетов (граф), Е. Родзяловская (Розина), А. Ильинский (Фигаро), Р. Кошельникова (Сюзанна). Для Р. Кошельниковой роль Сюзанны стала этапной. Её женские характеры сочетают красоту и грациозность, привлекательность и душевную чистоту. Работа над образом Сюзанны стала ступенькой к большому успеху в роли купаловской Павлинки, сначала в БДТ-2, а потом в БДТ-1.

Н. Мицкевич в то время не смог вывести театр из «кризиса» и вынужден был покинуть должность художественного руководителя. Это было тем более ощутимо, так как за год до этого из театра ушел талантливый режиссер К. Санников, который возглавил художественное руководство Третьего Белорусского государственного театра. В годы войны Н. Мицкевич вновь вернулся в БДТ-2.

Народный комиссариат просвещения оказывал коллективу финансовую помощь, помогал в подборе высококачественного репертуара, предоставлял возможность чаще приглашать на постановки опытных режиссеров.

В 1934 году на должность художественного руководителя в БДТ-2 был приглашен В. Дарвишев, который до этого работал актером и режиссёром в Ленинградском Государственном Академическом театре драмы. Он взял курс на лучшие советские пьесы, среди которых были «Бойцы» Б. Ромашева, «Чудесный сплав» В. Киршона, «Любовь Яровая» К. Тренева.

Театр продолжал сотрудничество с режиссером С. Розановым, новая встреча с которым состоялась в работе над легкой и жизнерадостной комедией В. Киршона (1934 г.). Большинство ролей играли молодые актеры, новое поколение БДТ-2, воспитанное в студиях при театре.

Одна такая студия работала в 1929–1932 гг. В ней занимались молодые люди, которые одновременно работали в труппе, и те, кто ещё только мечтал стать актерами. Занятия в студии вели К. Санников и Т. Сергейчик. В основном это была практика: молодые люди присутствовали на репетициях, принимали участие в массовках, выполняли задания по некоторым дисциплинам. Слушателями студии были И. Матусевич, А. Трус, А. Шелег и др. В спектакле «Цудоўны сплаў» участвовали недавние студийцы и театральная молодежь. Спектакль был популярным, особенно среди молодежи. Многие молодые актеры впервые заявили о себе и своих возможностях.

В «Гибели эскадры» А. Корнейчука раскрывались моменты недавнего революционного прошлого. Пьеса написана по материалам трагической истории Черноморской эскадры, которую потопили по приказу Ленина, чтобы не отдавать немецким интервентам. Характерной особенностью постановки было то, что в ней революционная романтика воспринималась как реальная жизнь. Спектакль «Гибель эскадры» в жизни коллектива сыграл такую же роль, как в свое время постановка «Разлома». Зрители восприняли его с большим энтузиазмом, многие ходили смотреть по несколько раз, организовывались коллективные посещения театра рабочими и колхозниками. Один из отзывов в печати был таким: «Заключительная сцена спектакля – уход с корабля моряков за несколько минут до спуска ко дну – держит зрителя в большом напряжении. Пьеса поставлена с мастерством и смотрится с интересом».

Особое место в творческой биографии БДТ-2 заняла постановка пьесы А. Островского «Бесприданница» (1936 г.). До этого времени на сцене театра, начиная со студийного периода, не было ни одной постановки русской классической пьесы. «Беспасажніца» стала первой постановкой А. Островского на сцене БДТ-2.

В. Дарвишев старался подчеркнуть и усилить социальную характеристику образов, чтобы у зрителя не осталось ошибочного представления насчет классово-политической позиции тех или других героев, а значит и позиции самого автора. Эта дань «социологизации» ощущалась в образах Кнурова (Т. Сергейчик), Вожеватова (И. Матусевич) и Паратова (А. Шелег). Образы были решены схематично, по принципу (как было отмечено в одной рецензии): «все они одного поля ягоды». Образ Ларисы у Р. Кошельниковой получился глубоким. Актриса впервые продемонстрировала свой драматический талант, показав не менее драматическую судьбу бесхитростной, незащищенной девушки. Тему жестокого, продажного мира, который окружал Ларису, наиболее убедительно раскрывала в роли ее матери Е. Родзяловская. Сама Е. Родзяловская считала, что роль – одна из ее творческих удач и что работа над Островским принесла ей много пользы.

2.3. Сценические успехи 1930-х гг.

Первая половина 30-х годов в жизни БДТ-2 была сложным периодом его творческого развития. Вторая половина 30-х насыщена значительными театральными явлениями. Одним из них было обращение к драматургии народного поэта Беларуси Якуба Коласа. В театре знали, что писатель работает над пьесой, действия которой происходят во время мировой войны. Отдельные сцены из пьесы были опубликованы. По инициативе БДТ-2 Якуб Колас взялся за завершение пьесы и вскоре передал ее театру. В ходе постановки пьесы, которая была названа «Вайна вайне», поэт не раз присутствовал на репетициях и дорабатывал текст. Творческие контакты с драматургом осуществлял В. Дарвишев, он же и поставил пьесу. Премьера произошла в январе 1937 года. Пьеса охватывает период от начала мобилизации царской армии до создания первых красногвардейских отрядов. Режиссер трактовал пьесу как народную драму, показывая действия, характеры и разные социальные группы общества. Среди главных ролей были Алесь (Н. Звездочетов), Марина (М. Белинская), Поп (И. Котович), урядник Шишла (П. Молчанов), земский начальник Будан-Рыльский (З. Великий).

Художники А. Босулаев и В. Филиппов в соответствии с авторским и режиссёрским замыслом создали живописное, выразительное оформление спектакля. Про успех и большое идейно-воспитательное значение спектакля говорит то, что он широко обсуждался в печати. Республиканская газета «Рабочий» призывала использовать его для развертывания «культурно-политической работы». Сам Якуб Колас был очень доволен работой БДТ-2: «Я рад, что наша совместная работа не пропала даром. Я никогда не испытывал такого творческого

подъема, перечитывая свои произведения, как сейчас, когда я одно из них услышал и увидел со сцены. С этого момента я буду работать для сцены и дальше».

Спектакль выстроен в линейной последовательности раскрытия сюжетной линии драматургического материала. Классический хронотоп ярко выражен в построении сценического произведения. Акцент сделан на эмоционально-смысловых параметрах спектакля. Приоритеты отданы актерскому мастерству. В спектакле «Вайна вайне» сценическая метафора не выявлена, она подразумевается из сюжетного контекста. Солдаты снова идут на войну, их снова провожают сельские женщины. Правда, теперь это иная война и иное, оптимистическое настроение проводов (такая 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 в данном случае принципиально построение спектакля, поэтому мы акцентируем первый и финальный эпизоды как семантическую формулу постановки. Сюжетные события замыкаются в круг, действие возвращается в исходную точку, однако эволюция смысла позволяет говорить о переводе его на новый уровень восприятия. Но в данном сценическом произведении нет изменений в самой структуре спектакля: его хронотоп остается целостным, гомогенным от начала и до конца. Нет отхода от линейного развития времени и единого пространства событий. Восприятие произведения целиком обусловлено 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 работы со структурами и их воздействиями на зрителя (как это произойдет позднее в постановке «Навальніца будзе»).

Первый вариант у Якуба Коласа назывался «Вайна да пабеднага канца» 1927 г. Второй – «Вайна вайне» 1936 г. О пьесе просил Якуба Коласа еще режиссер Н. Мицкевич, первый вариант «Вайна да пабеднага канца» был представлен в 1931 г. и содержал 5 актов. Первый акт, в сравнении с публикацией 1927 г., был переработан. Затем началась работа с театром. В конечном итоге осталось 4 акта и появилось новое название – «Вайна вайне». Этот вариант был опубликован в журнале «Полымя рэвалюцыі» № 10/1936 г. В основе произведения, по замечаниям самого Якуба Коласа было превращение современной империалистической войны и гражданскую войну, что «ёсць адзіна правільны пралетарскі лозунг» – так сфармуліраваў праграму пралетарскай барацьбы Маніфест Цэнтральнага Камітэта бальшавісцкай партыі, апублікаваны 4 лістапада 1914 года... Вось

чаму я ў сваёй п'есе імкнуўся паказаць класавы характар імперыялістычнай вайны, разлажэнне фронту царскай арміі, адзінства інтарэсаў салдат розных варожых імперыялістычных армій, кіруючую ролю бальшавікоў у рэвалюцыйным выхаванні салдат».

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 здоровага 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 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 спектакле участвовали студийцы П. Белевич, З. Конопелько, В. Лотовский, М. Марковская. Это была студия 1934–1938 гг. под руководством Т. Сергейчика.

Спектакль был густонаселенными, в нем было занято 50 исполнителей, что также позволяет говорить о его оркестровом начале. Режиссер ориентировал актеров на создание социальных типов. Произведение давало ощущение оригинальности и свежести, оптимизма. Колоритное, массовое, плотно-плотское, оно обладало внутренним динамизмом и быстротой действия. Документальность начала создавалась за счет массовых сцен. Второй акт проходил без массовки, только в определенных точках действия и на дуэтах или трио. Третий акт – действие в окопах. Четвертый – массовки.

В нем нет единой линии событий. И любовь, и иные чувства персонажей даны только намеками. Главная концепция произведения – народ и война. Само настроение спектакля говорит об эмоционально насыщенной партитуре произведения, которая от первого эпизода начинает усиливаться и нарастать как волна. Витебское радио транслировало репетицию спектакля 11.01.1937. Начались всевозможные диспуты, обсуждения постановки. Театр оказался в центре внимания в городе и области.

Из воспоминаний н.а. СССР П.С. Молчанова:

«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 Свисло-

чи, быстрой и чистой в тех местах. В одном месте Колас подкармливал лещей (он был заядлым рыбаком), да, видно, они подводили своего «благодетеля». Глебка 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» [8].

В том же 1937 году к двадцатилетию Октября БДТ-2 поставил еще одну пьесу Якуба Коласа – «У пушчах Палесся». Эта пьеса – сценический вариант повести «Дрыгва», написанная на основе фактического материала. В пьесе рассказывается о приходе в полесскую деревню польских оккупантов, о социальных противоречиях в среде крестьян, о совместной борьбе партизан и Красной Армии за свои революционные завоевания. Постановку осуществлял В. Дарвишев. Главную свою задачу он видел в том, чтобы показать образ белорусского народа-борца. Центральной фигурой в спектакле был Талаш. И не только потому, что все сюжетные линии сходились к нему, а потому, что актер А. Ильинский создал такой образ, который не оставлял равнодушным никого.

После диспутов о предыдущей постановке театр пошел иным путем, стали практиковать предварительные общественные читки: коллектив показывал фрагменты, актеры говорили о своих ролях, а потом обсуждали их со зрителями. Это – своеобразный концерт-обсуждение, что в конце 1990-х гг. стало в белорусском театре называться «сценическими чтениями». Теперь режиссер В. Дарвишев, учитывая пафос обсуждений, был вынужден ввести образы большевиков-подпольщиков, чтобы обязательно была выявлена роль партии в освободительной борьбе белорусского крестьянства. Но это оказалось, естественно, наиболее блеклым местом в образной системе спектакля. Не зря потом говорили, что образы очень искусственные и вообще неудачные.

Соответственно спектакль характеризуется тем же классическим хронотопом. Линейное развитие сюжета при большом количестве

фрагментов и эпизодов акцентирует тот же кинематографический подход как постановочный прием. Хата Василя – хата Талаша – лес – хата Талаша – штаб Красной Армии. Потом – по кругу. Финал – лес. 4 акта, 13 эпизодов в сочетании: сатира + комедийность + драматическая острота + лиричность + эпичность. А также актуальность, идеологичность.

Музыкальная ткань постановки была создана на народном песенном фольклоре. Мелодии матери Коласа. Песню Авгины, с которой начинается спектакль, Якуб Колас записал сам на Николаевщине и спел композитору. Колас написал и песню для Мартына Рыля (текст) в сцене партизанского лагеря. Ее, правда, потом убрали из спектакля. Среди выразительных средств выбор сделан в пользу актерского исполнения.

Новым достижением театра в воплощении русской классической драматургии стала постановка горьковских «Мяшчан» (1938 г., режиссеры И. Виньяр и Б. Тамарин). Этот спектакль – первая встреча театра с Максимом Горьким. Среди актеров, принимавших участие в пьесе, были А. Ильинский (Бессеменов), С. Скальский (Петр), Т. Бондарчик (Татьяна), А. Шелег (Нил).

В этом же году коллектив БДТ-2 задумал воплотить на своей сцене образ Ленина. Эта идея «оживала» в пьесе «Человек с ружьем» Н. Погодина. Режиссерами спектакля были И. Виньяр и Б. Тамарин. В спектакле Ленин (П. Молчанов) показан всего только в четырех небольших сценах, но они каждый раз были как бы кульминацией того, что происходит. П. Молчанов уже в этой первой ленинской роли многого достиг. Правда, в первых спектаклях внимание актера было сосредоточено на максимальном достижении внешнего сходства с Лениным, что порой мешало проявить его духовный облик. Спектакль «Чалавек з ружжом» стал большим событием в культурной жизни республики. В докладе ЦК КПБ XVIII съезда партии Беларуси говорилось, что постановка «Чалавека з ружжом» является победой не только Второго Белгосттеатра, но и всего белорусского театрального искусства. В 1940 г. театр во второй раз обратился к образу Ленина, поставив пьесу Н. Погодина «Кремлевские куранты» (режиссер В. Аксенов). Здесь Ленин П. Молчанова на первый взгляд простой и обычный, как и все вокруг него. Но неожиданно брошенной фразой или взглядом актёр умел показать человека, который видит дальше и больше других.

После «Беспасажніцы» и «Мяшчан» в БДТ-2 стало традицией включать в свой репертуар классические произведения. Это были – спектакли «Не ўсё кату масленіца» (1939 г.) и «Лес» (1940 г.) по пьесам А. Островского, «Здані» (1940 г.) по Г. Ибсену, «Лекар мімавалі» (1940 г.) по комедии Ж.-Б. Мольера. Начиная со студийного периода и

по 1940 г. на сцене БДТ-2 было показано более десяти пьес зарубежных авторов.

Серьезных успехов в воплощении зарубежной драматургии на том этапе театр достиг в постановке «Здані». Успех этот был обусловлен, в первую очередь, искусством П. Молчанова в роли Освальда. Режиссером спектакля был П. Горбунов. Он и П. Молчанов проникли в социальную суть пьесы, стараясь показать гибель совсем еще молодого человека, который только-только вступает в жизнь, гибель, предопределённую «призраками», т.е. пороками и язвами буржуазного общества.

Следующей постановкой станет «Лекар мімаволі». Жанр этой пьесы – народная комедия. Центральный герой – крестьянин Сганарель – из-за злостных проделок его жены Мартины вынужден выдавать себя за известного доктора и лечить дочь богача Жеронта Люсинду. Сганарель быстро догадывается, что болезнь Люсинды – выдумка, она просто не хочет становиться женой нелюбимого, хотя и богатого человека, за которого ее собирается выдать отец. Сганарель помогает Люсинде выйти замуж за любимого, а заодно получает награду от Жеронта. Спектакль ставил молодой режиссер-дипломник Государственного института театрального искусства имени Луначарского С. Казимировский.

Летом 1939 года БДТ-2 гастролировал в Киеве и Днепропетровске. Это была первая встреча театра с украинским зрителем. Среди гастрольного репертуара особенно высокую оценку получил спектакль «У пушчах Палесся».

Вернувшись с гастролей, театр осуществил премьеру пьесы Б. Войцехова и Л. Ленча «Павел Грэков» (режиссер Л. Крицберг). Основным достоинством спектакля было психологически убедительное выявление лучших качеств коммуниста в образе Павла Грекова, созданным П. Молчановым: незыблемой веры в партию, твердой воли и мужества, искренности и душевной простоты, человечности. Спектакль «Павел Грэкаў» имел важное значение в творческой жизни коллектива, он учил актеров умению проникать в глубину характеров при создании образов советских людей, коммунистов, а также умению преодолевать схематизм в показе положительных героев.

В феврале 1940 г. БДТ-2 осуществил трехмесячную гастрольную поездку в Белосток. В репертуаре театра были спектакли «У пушчах Палесся», «Чалавек з ружжом», «Любоў Яравая» и др. БДТ-2 стал первым театром, который познакомил зрителей Белостока с советским сценическим искусством. Гастроли коллектив завершил постановками «Нашы дні» по пьесе С. Герасимова и «Над Бярозайракой» по пьесе П. Глебки.

Пьеса известного кинорежиссера С. Герасимова «Нашы дні» рассказывала про события, которые действительно только что про-

изошли или могли произойти в той или другой среде советских людей во время войны СССР с белофиннами. В центре внимания автора – жизнь одной семьи и ее друзей. Драматург показал простых и мужественных людей, их готовность пожертвовать собой во имя Родины, раскрыл сложные человеческие отношения в час суровых испытаний. Спектакль (режиссер С. Казимировский) по своему ритму и эмоциональности как бы делился на две половины – до войны и во время войны. Волновали зрителя сцены проводов Павлова на фронт, его прощания с Машей, переживания Маши, до которой дошли слухи о том, что Павлов погиб, и, наконец, радостная сцена их встречи. В этих сценах актеры А. Шелег и Е. Родзяловская всегда держали зрительский зал в напряжении.

Спектакль «Над Бярозай-ракой» был значимым событием в сценическом искусстве республики, хоть в нем были и недостатки. Главный из них, пожалуй, заключался в том, что характерный стихотворной пьесе революционный пафос не всегда и не всеми исполнителями был прочувствован. Художественную целостность и динамичность спектакля нарушали также растянутые эпизоды и статичные сцены. Спектакль ставил режиссер В. Аксенов, который после В. Дарвишева был художественным руководителем театра.

Следующая постановка «Грынка» по пьесе К. Чорнага посвящена объединению белорусского народа в едином государстве. Режиссер Т. Сергейчик отлично знал быт белорусской деревни и характеры крестьян. Он смог подробно показать картину жизни семьи безземельного крестьянина Николая Михалкова (спектакль поставлен в феврале 1941 г.). Сам Т. Сергейчик в роли Николая создал яркий характер белорусского крестьянина-арендатора.

Накануне Великой Отечественной войны, 30 апреля 1941 г., БДТ-2 показал постановку «Хлопец з нашага горада» по пьесе К. Симонова. Композиционно пьеса – серия эпизодов, которые показывают жизнь Сергея Луконина на протяжении десяти лет, формирование характера этого человека. Биография Луконина – типичная биография молодых людей тех лет. Пьесу поставил П. Молчанов, он же исполнял роль Луконина. Это был спектакль, наполненный лирикой и романтикой, героикой и патриотическим пафосом. Путь Луконина от курсанта танковой школы до майора, Героя Советского Союза, был показан актером как путь формирования советского человека-патриота. Сначала зритель видит молодого парня, немного лиричного, но в нем уже чувствуется характер интересного, духовно богатого человек.

В апреле 1941 г. театр поставил пьесу белорусского драматурга В. Вольского «Несцерка».

«Несцерка» – это комедия, веселая, жизнерадостная и вместе с тем наделенная острым социальным смыслом. Через сценические об-

разы и, в первую очередь образ Несцерки, раскрывался характер человека из народа. Много лет этот спектакль украшал сцену БДТ-2.

Основа пьесы В. Вольского «Несцерка» – народное творчество, белорусский фольклор. В пьесе органически переплетаются давно известные в народе и сказания про шемакин суд, и «ученый» диспут, и, известно, любовь Юрася и Насти. Мать Насти, Мальвина, мечтает выдать свою дочь за «ученого» школяра Самохвальского. В центре событий – крестьянин Несцерка, который помогает молодым влюбленным пожениться и вступает для этого в борьбу с женихом Насти, глупым школяром Самохвальским, и паном Барановским.

Режиссер Н. Лойтер поставил спектакль как стилизованную сказку. В 1946 году спектакль был удостоен Государственной премии СССР. Награду получили Н. Лойтер, А. Ильинский, Т. Сергейчик, И. Любан и тогдашний художественный руководитель театра П. Молчанов. БДТ-2 показывал «Несцерку» во многих городах Советского Союза, и везде его тепло принимали зрители.

Спектакль «Несцерка» представляется как наиболее чувственный визуальный способ современного приобщения к истокам национальной культуры с ее архитектурой, семантикой и структурой ритуалов и обрядов, символикой рушников и нарядов, вербальными кодами, восприятия мира и космоса, а также к мифопоэтической картине мира.

В спектакле «Несцерка» у коласовцев пространство – это ярмарка, панский двор, перекресток в лесу с видом на далекую реку и деревенская площадь. Это – открытое пространство, это – космос человеческого бытия. Не микромир жилья, а микромир человеческих отношений и связей в соотнесенности с координатами космического большого мира. В «Несцерке» главное – скрытая символика и структура ритуала как связь человека и космоса.

В «Несцерке» все места действия при всем их различии связаны воедино сценически через две главные сценические детали: 1) находящийся в центре сценического планшета бугор-пригорок; 2) жесткие, деревянные арки, расположенные по кулисам.

Бугор-пригорок является блестящей театральной находкой сценографа Л. Кроля. Во-первых, он соотносится с визуализацией пространственно-временных координат видимого мира. В «Несцерке» мы видим, каким образом горизонтальный планшет из просто места превращается в пространство, в элемент хронотопа. Пригорок является аналогией первохолма, места встречи, места главных действий, места соединения низа и верха мира, аналогией перекрестка, аналогией центра мира. Пригорок-бугор – главный показатель пространства-времени спектакля «Несцерка».

Во-вторых, он соотносится с собственно сценической визуальностью. В 40-х годах планшет сцены чаще всего использовался только

в виде горизонтали, по которой ходят. Л. Кроль превращает горизонталь в площадку нескольких уровней. Это – отзвук экспериментов в театре А. Таирова, который, разрушая плоскость сцены, создавал живую вибрирующую сценическую реальность.

В первом эпизоде спектакля ярмарка происходит, как и в истории ярмарок, на высоком месте. Ярмарка представляла собой празднично обставленный рынок, который даже название свое получал в зависимости от праздника (троицкий, покровский и пр.). Судя по тому, как на сцене появляются гости в шляхетской одежде, рынок в «Несцерке» – один из крупных, региональных. Здесь и появляется бродяга Несцерка в поисках работы или приключений. Здесь и происходит забава со скоморохами и медведем, любовь Насти и Юрася, которая в конце концов завершится свадебным обрядом. В XVIII – начале XIX века на Оршанщине, в Бешенковичах устраивались большие ярмарки. Гончарные изделия среди товаров местной промышленности и сельского хозяйства, среди привозных товаров занимали видное место. Не зря гончариха Мальвина радуется, что, хоть и не удалось ей впихнуть большой и красивый горшок Несцерке, день удался и прибыль у нее славная. Ярмарка, изображенная в «Несцерке», имеет свою специфику (это также является специфической исторической приметой): на ней торгуют предметами мелких промыслов, торговцы и торговли предлагают платки, ткани, стремяна и т.д. Видимо, ярмарка в спектакле началась недавно, а завершится через два дня, т.к. из слов Мальвины мы узнаем, что в эти сроки состоится свадьба ее дочери и школяра Самохвальского. На пригорке-бугорке, возвышении в центре сцены располагается вышка, или столб с небольшой крышей и деревянным петухом наверху, которыми ярмарка обозначена.

В эпизоде, действие которого происходит на панском дворе, пригорок является обозначением социального статуса пана Барановского как более высокого в сравнении с остальными. В центре пригорка располагается скульптура Бахуса с амурами по сторонам. В эпизоде диспута между школяром Самохвальским и выдающим себя за ученого Несцеркой пригорок является символом университетской учености. Стол и кресла, находящиеся в центре его, поданы в обратной перспективе, т.е. словно обернуты на зрителя. В эпизоде суда, на котором встречаются шляхтюки, Несцерка и Судья, пригорок соотносится с Голгофой. В эпизоде перекрестка, на котором шляхтюки поймали Несцерку, пригорок символизирует места встреч, старые курганы в излучинах рек, окраину леса.

Наконец, в финале, в эпизоде свадьбы пригорок – место возвышения невесты.

В ином смысле пригорок можно трактовать и как место схождения чего-то постоянного (наиболее важного, праздничного) и того, что

движется из чужих зон. В спектакле «Несцерка» это – пересечение персонажей спектакля и пришлого героя, Несцерки. Из незнакомого мира Несцерка приносит свою активность и производит перемены в традиционном укладе данной местности. Он не адаптируется к данному пространству, он делает его более подвижным, однако само пространство не теряет своих постоянных координат. Так как здесь присутствует символика высокого уровня семиотичности. Направления всех передвижений сходятся в этом центре.

Арки-кулисы являются, во-первых, обозначением движения в пространстве сцены от авансцены к заднику сцены; во-вторых, создают визуальную отграниченность сюжета в пространстве и времени; в-третьих, имитируют балочное перекрытие; в-четвертых, аналогичны накладной деревянной геометрической резьбе. Для сценографа Л. Кроля арки-кулисы послужили своеобразным ограничительным экраном, который в восприятии из зрительного зала вычленил бесконечный открытый во все стороны мир «Несцерки». Арки-кулисы делают открытый сюжет дискретным, выделенным, возможным для обозрения извне. В современной капитальной реконструкции существует три арочных проема по кулисам, четвертая арка, порталная, главная, оснащена самой богатой объемной резьбой (создана в бутафорском цеху Коласовского театра).

Итак, мест действия в спектакле четыре. Все они являются открытыми, густо «населенными»; каждое из них выполняет функции центра земли, места встреч, пересечения событийных рядов спектакля; каждое соотносится со всеми другими тремя; каждое из них является местом интриги, а значит, насыщено драматизмом; каждое имеет центрическую композицию в расположении деталей реквизита, дизайна, расположения действующих лиц; каждое имеет симметрическую композицию, центром которой является фигура (столб на ярмарке, Бахус в панском дворе, стол в эпизодах диспута и суда, дежа в сцене свадьбы). Движение действующих лиц осуществляется: 1) по кругу: вокруг пригорка-бугорка располагаются полукругом крытые резными крышами лавки; движение участников свадебного обряда идет по этому же кругу (по солнцу); 2) по прямой линии авансцены из правой кулисы в левую: здесь происходят проходки действующих лиц, когда опущен суперзанавес; сходятся и расходятся Несцерка и шляхтюки; Несцерка и пан Барановский; 3) по откосам пригорка-бугорка.

Арки подчеркивают ритм пространства спектакля. Ритм и ритму пространства держат повторение орнаментов, определенных элементов в дизайне, в одежде, в линиях движения действующих лиц.

Рассмотрим темпоральные параметры (время) спектакля «Несцерка».

Время в произведении определяется, прежде всего, внутренней организацией самого произведения. В этом смысле сценическое время адекватно времени музыкального произведения, которое в силу его внутренней организации останавливает текучее время; как покрывало, развеваемое ветром, оно его обволакивает и свертывает.

В реальном сценическом пространстве спектакля разворачивается время в виде событий, фактов, реалий сюжета. Внутри этого внешнего, реального времени находится время «поэтического» повторения, возвращения, авантюрное время Несцерки, неизменно и неразвиваемости чувств главных персонажей, отсутствие динамики во всех образах спектакля. События сюжета спектакля находятся вне исторического, бытового, биографического рядов. В таком времени ничего не меняется, это, скорее, вневременное явление. Сцепка эпизодов *случайная*: Несцерка мог оказаться участником совершенно иных событий. Но в любом случае он меняет логический ход событий, ему принадлежит инициатива их устройства, он – дирижер не просто пьесы, а спектакля. Именно дирижер, т.е. режиссура распорядка событий принадлежит не ему, а обряду.

События спектакля сосредоточены в трех днях мая, во время цветения яблонь. Число три имеет свою семантику в белорусской народной культуре. Это – день похорон, когда душа следом за телом оставляет дом; день осенних Дзядов (третья суббота после Покрова), день, когда повитуха уходила домой после родов; три дня из дома, где появился новорожденный, ничего нельзя было выносить; три дня длится свадьба. Три – один из магических знаков, воздействующих на жизнь человека, один из символов космической связи человека и вселенной. Спектакль идет три часа, имеет три акта.

Внутреннее, интровертное время «Несцерки» основано на ритме соотнесенности его эпизодов: толока, сгруппированность ярмарки переходит в ряд дуэтных сцен (их – семь); толока, сгруппированность в эпизоде забавы со скоморохами и медведем переходит в ряд дуэтных сцен (их – три); толока, сгруппированность в эпизоде диспута переходит в ряд сцен с тремя персонажами (их – три); толока, сгруппированность в финальном эпизоде свадьбы. Массовые сцены являются главными в спектакле, для «Несцерки» на коласовской сцене они более важны, чем «событийные», сюжетные, дуэтные. Эти сцены представляют собой прямую соотнесенность со священным законом белорусской ментальности, основной чертой белорусской народной культуры, смыслом и характером обрядовых комплексов – взаимопомощью, точностью, взаимоподдержкой.

Способ актерского существования – сценическая попытка воплотить ритуал. И народный, белорусский. И легендарный, сценический. А значит, оправдать психологически заранее заданную ситуацию. Несцерка – А. Ильинский – образ любимца, выразителя интере-

сов народа, защитника, доброго и находчивого, весельчака и говоруна. Именно этот актер, первый исполнитель Несцерки, создал персонаж, похожий на фламандца Тиль Уленшпигеля или поляка Совизжаля. В литературе первой половины XVI века и почти до первых десятилетий XVIII века это имя было одним из самых распространенных псевдонимов. Персонаж с этим именем был центром отчаянных приключений, интеллектуальной рефлексии и эротического натурализма. Плебейский юмор сквозь призму восприятия интеллигента становился приемом наибольшей экспрессии. Каламбуры и игра слов делались художественным способом выражения оптимистической картины бытия и победы над небытием. Несцерка А. Ильинского оказался именно таким персонажем, характеризующимся сплавом интеллекта самого актера с крестьянской находчивостью героя. С образом Несцерки связан мотив дороги, перекрестка, движения во времени и пространстве.

Со всеми образами, и особенно с массовой связан мотив постоянства во времени и пространстве, стабильности и праздничности бытия.

Одной из основных характеристик партитур, составляющих данную структуру, является цветовая партитура. Как и в народной культуре осуществляется она в определенном цветовом ритме, отражающем в определенной художественной форме метафизику национального мышления. В спектакле «Несцерка» конкретная пространственно-пластическая структура взаимосогласует цветовую палитру ритуально-обрядовых белорусских комплексов со сценографически-костюмным построением, визуализуя соотношенность двух метафизик.

Белый и черный вызывают чувства, образуемые парами: благо – зло, чистота – нечистота, счастье – несчастье, жизнь – смерть, свет – тьма. В этом случае белый и черный выступают как выражение высшего уровня в модели мира. В ритуалах же тесная связь присутствует между белым и красным, а черный выражен неявно. Тогда триада представляет собой следующее: белое – позитивное, красное – двойственное, черное – негативное.

В спектакле «Несцерка» суперзанавес символизирует свадебный ручник. По его нижнему краю горизонтально располагается полоса орнамента, с основной фигурой, которая использовалась как в предметах быта, так и в оформлении одежды, – ромбом. Необходимо отметить, что в данном орнаменте используется только красный цвет, без добавления черного. Это связано с белорусской свадебной обрядностью. Во время венчания в храме молодые стояли рядом на белой части красно-бело-красного ручника. Первая красная часть ручника символизирует рождение, вторая красная – смерть. Белое поле посередине – вся жизнь. На суперзанавесе присутствует только первая красная часть ручника. Это символизирует то, что у молодоженов все впереди и повествование только начинается.

Необходимо отметить, что ромб – это поставленный на один угол квадрат (одна из главных архетипических фигур). Квадрат является знаком предельной устойчивости. В разных культурах мира он олицетворяет землю, материю, строгое ограничение и вместе с тем содержит в себе символику первоэлемента, первопричины, отражая архетип божественного младенца. В нашем случае ромб как вариация квадрата превращает его тяжесть в энергию.

Однако на суперзанавесе существует и ромб с белой точкой внутри. В таком сочетании белое пространство является выражением Вселенной, а красный ромб – это материальный мир, окружающая среда, а белая точка – сам человек в этом пространстве.

В финальном эпизоде «Свадьба» из-под колосников опускаются так называемые «языки» – три ряда праздничных ручников. Основным геометрическим элементом их орнамента является линия. Это – простейший способ ограничения и упорядочения пространства, которое человек отвоевывает у природы, или той поверхности, которую создает он сам. Необходимо отметить, что линейный орнамент (характерный, например, для ручников Западного Полесья) не имеет внутренней структурированности. Линии воздействуют только магией красного цвета и их ритмичной организацией. Ритм становится в таком случае мощнейшим акцентом.

Задние занавесы – задники выполнены как имитация вышивки крестом. Необходимо отметить, что такой способ вышивания в традиции народной культуры был распространен в основном при оформлении одежды. Отличительной чертой этого способа является то, что при вышивке крестом не завязываются узелки, а кончик нитки всегда выводится наружу. Также способ вышивания крестом характерен и для сюжетной вышивки. На задниках спектакля «Несцерка» используется четыре сюжета – «Опушка», «Панский двор», «Лесная река», «Цветущая яблоня».

Колорит «Опушки» и «Лесной реки» сходен. Это – сине-зеленая гамма. Необходимо отметить, что синий и зеленый цвета наравне с красным, белым и черным используются только в рушниках Поозерья. Зеленый – это цвет растительности, дающей питание множеству существ животного мира. Зеленый занимает особое, уникальное место в спектре солнечного света: он находится как раз посередине между возбуждающими и успокаивающими цветами, между активными и пассивными. Не зря «Опушка» и «Лесная река» как бы разграничивают напряженные («Панский двор») и активные («Цветущая яблоня») сцены. Необходимо отметить, что, например, в христианской культуре главное символическое значение зеленого – это земля, точнее, поверхность земли, покрытая растениями. Зеленый цвет также символизирует юность и цветение. А синий цвет – цвет неба, водных глубин, темных лесов на горизонте, горных вершин, отражающих синеву неба.

В эпизоде «Панский двор» добавляется желтый цвет. Любопытно, что желтый цвет складывается оптически из красного и зеленого. Поэтому о желтом отчасти можно сказать то же, что и о красном, а отчасти – то же, что о зеленом. Желтый, так же как и красный, сопровождает все живое. Это – мед, жир, растительное масло, пыльца цветов, древесина и смола. Кроме того, желтым окрашен сам солнечный свет. Желтым бывает и пламя, и земля. Однако не зря этот цвет введен в сюжет «Панский двор», так как самое ценное людьми вещество, золото, также окрашено желтым. Однако в христианской культуре желтый становится цветом измены, продажности, вероломства и греха. Это вполне объяснимо, так как в этой сцене видно противопоставление шляхты и крестьянства. Сцены диспута и суда являются кульминацией в спектакле, поэтому желтый может восприниматься как цвет нервного напряжения и отчаяния.

Эпизод «Цветущей яблони» в сцене свадьбы отсылает нас уже не к вышивке крестом, а к не менее интересному способу оформления предметов народного повседневного быта – аппликации. Аппликация – это способ создания декора нашиванием или наклеиванием на основу (ткань, бумагу, доску, кожу) кусочков материала другого цвета или фактуры. Колорит этого эпизода символизирует нежность, юность, цветение и оптимизм. Хотя и здесь цвет подчинен форме. Яблоня выглядит объемной, а за ее ветвями мы видим пространство. У главной героини Насти начинается новый этап в жизни, поэтому открытость, воздушность, глубина характеризуют этот переход полнее и лучше, чем сам цвет.

На одном из рушников, используемых в спектакле в качестве реквизита (эпизод «Ярмарки»), за основу орнамента взята линия черного цвета, на которой располагаются ромбы красного и черного цвета. Черный в народной культуре почти повсеместно предстает как цвет негативных сил и печальных событий. В данном случае красные ромбы символизируют важные жизненные события, однако сознание того, что люди смертны (линия черного цвета), как бы огибают их. Черные ромбы по размеру меньше, чем красные. Этот ритм символизирует чередование подъемов и спадов в человеческой жизни. В центре черного ромба расположена красная точка. Это говорит о том, что в любом печальном событии зачинается то новое, что затем разовьется в радостное событие. Мы видим подтверждение этому в том, что сверху и снизу от черных ромбов отходит по два красных луча: печальное порождает радостное, или «нет худа без добра».

Необходимо подчеркнуть числовую символику рушников «Несцерки». Мы видим семь вертикальных линий, на которых располагаются по три ромба и три главные фигуры. Число семь символизирует космический и духовный порядок, а также завершение природного

цикла. В этом рушнике линии ритмично организуют и упорядочивают белое пространство самого рушника. Отметим, что еще одна причина внимания к числу семь, объясняется семидневными фазами луны, составляющими 28-дневный лунный календарь. Белорусские крестьяне в своей трудовой деятельности обязательно учитывали фазу Месяца.

Костюмы в спектакле «Несцерка» соотносимы с народным белорусским костюмом. Костюм Несцерки состоит из свитки серого цвета. Этот цвет символизирует смирение, меланхолию и безразличие. Свитки были верхней одеждой крестьян. Серый цвет – цвет бедности, скуки и тоски. Это в полной мере раскрывает тяжелую жизнь белорусского крестьянства. Однако это внешняя сторона жизни. Под свиткой открывается белоснежная сорочка с ярким орнаментом.

Основой орнамента выступает красная, стилизованная под цветок восьмиконечная звезда. Цветок – это лаконичный символ природы, беспредельности ее совершенства. Цветок также символизирует весну и доброту. Закругленные концы восьмиконечной звезды символизируют неродившегося человека, однако этот элемент на сорочке дает основание предположить, что обладатель этой вещи человек не простой, выдающий за действительность неправдоподобные вещи. Несцерка – персонаж добрый и находчивый, однако серая свитка придает ему некоторую скрытность. Это связано с историей серого цвета. В древности, средневековье и в эпоху Возрождения он совершенно не ценился. Его считали цветом рубища бедняков, недостойным уважаемого человека, цветом несчастья и посредственности. Но вот нам открывается орнамент, и мы понимаем, что все не так просто.

Этот человек четко следует своей судьбе, однако природный авантюризм не дает ему полностью влиться в толпу. Следующим элементом орнамента выступает черный ромб. Однако он обозначен графически, является структурным элементом, который делает ритм жестче. Это – каркас. Черные линии и перекрещивающиеся красные звезды-цветы символизируют испытания, трудные ситуации, в которые попадает главный герой спектакля. Испытания в нашей жизни также являются своего рода каркасом. В центре красных цветов-звезд находится белая точка. Точка в мистических представлениях – это центр и источник жизни. Точка – символ первичной созидательной энергии, которую иногда представляют настолько сконцентрированной, что отражать ее может лишь нечто нематериальное. Точка в орнаменте сорочки Несцерки говорит о предпосылках к творческому акту, созиданию, способности найти лазейку в любой безвыходной ситуации. В центре черного ромба находятся две маленькие перекрещенные линии. Они символизируют перекресток. Любопытно, что звезда и точка символизируют счастливую судьбу персонажа, а ромб и перекрестье – испытания, выпадающие на его долю. Но эти испыта-

ния обозначены лишь графически (каркасно), а основой орнамента все равно выступает счастливая звезда.

Костюм Насти состоит из полосатой юбки-андарака, сорочки с вышивкой, передника и жилетки. На рукавах сорочки вышивался орнамент двух видов один над другим: структурированный и неструктурированный. Структурированный орнамент представляет собой полосу с четко организованным внутри нее пространством при помощи красных линий, которые, пересекаясь, образуют ромбы. Внутри этих ромбов мы видим основу орнамента, которая также состоит из ромбов, но с более сложной структурой. Внутри них также перекрещиваются линии, образуя ромбы. Цвет – только красный. В искусстве мотивы переплетения символизируют единство и общность. Например, кельтское искусство в Ирландии особенно богато орнаментами в виде сложных переплетающихся линий. Орнамент на рукавах сорочки Насти в «Несцерке» имеет линии прямые и напоминающие энергию солнечных лучей. Лучи, в свою очередь, символизируют оплодотворяющую силу, святость и духовную энергию. Ромб, помимо всего прочего, олицетворяет еще и сексуальную энергию. Красный – цвет жизни, силы, энергии, без которых жизнь невозможна. Таким образом, в структурированном орнаменте передана основная мысль костюма. Орнамент передает красоту, жизненную энергию, юность девушки. Ей рано задумываться о смерти (отсутствие черного цвета) и о детях (отсутствие белых акцентов).

Неструктурированный орнамент ничем не ограничен с двух сторон как предыдущий. Он представлен красной изломанной линией, символизирующей подъема и спады. На линии располагаются большие красные цветы. На изломах линии также присутствует растительность в виде веточек. Здесь цветок – символ сердца, центра мироздания, космического колеса, а также романтической и чувственной любви. Его красный цвет символизирует страсть, желание и чувственную красоту.

На переднике у героини также располагается неструктурированный орнамент, в котором легко читается ромб, однако нечеткий. Основой орнамента является фигура, которая образована из двух линий (перекресток). Три луча этой фигуры оперены с одной стороны красным, с другой черным. Таким образом, перед нами трилистник, являющийся символом как чистоты, так и плодородия. Также в этом орнаменте мы можем увидеть и стрелы, которые представляют энергию, целенаправленный порядок и преодоление пространства. То, что в оперении с одной стороны представлен красный, а с другой черный цвет, символизирует то, что героине в жизни предстоит тяжелое испытание – свадьба с нелюбимым (черный цвет), но она надеется этого избежать (красный цвет).

Главный атрибут свадебного костюма героини – веночек. Веночек является символом жизни, превосходства и святости. Форма венка

объединяет небесную символику круга (совершенство) и кольца (вечность, непрерывность, союз). Сплетенный из цветов и листьев и надетый на голову венок – живая корона, предполагающая победу и жизненную силу. Венок невесты символизирует новые начинания, радость, плодovitость.

Костюм Мальвины. На переднике присутствуют неструктурированный и структурированный орнаменты. Эти орнаменты во многом схожи. Структурированный орнамент ограничен с двух сторон линиями, которые представляют собой вязь из ромбов. Орнамент представляет собой ломаную линию с цветами, которые образуют ромбы. Эта линия символизирует Древо Жизни. Древо Жизни – высший природный символ динамичного роста, сезонного умирания и регенерации. Также это символ развития, его ветви, представляющие разнообразие, отходят от ствола, что является символом единства. Древо Жизни является также воплощением плодородной Матери-Земли. По этой причине деревья несут женский символизм.

Неструктурированный орнамент схож со структурированным, однако выполнен на основе черной ломаной линии. От нее отходят элементы: черные кресты с красными кругами. Это орнамент также представляет собой Древо Жизни, но в более тонком, уменьшенном варианте. Это символизирует то, что героиня – женщина замужняя и у нее есть дети.

На рукавах сорочки Мальвины представлен структурированный плотный по цвету орнамент. Основа орнамента – линия черного цвета в виде зигзага. Мальвина – женщина властная, энергичная, точно знающая, чего она хочет. Зигзаг же – основанный на молнии древний знак власти, плодородия, жары, энергии, борьбы. Также элементами выступают восьмиконечные красные звезды с закругленными концами и маленькие красные линии с черными элементами. Такие линии могут символизировать колос. Колос является атрибутом многих божеств земли. Также он символизирует плодородие, возрождение, божественный дар жизни. Для женщины, являющейся хозяйкой в доме, нельзя придумать лучшего орнамента.

Еще один орнамент на сорочке Мальвины представлен красным цветом, по полю которого расходятся тонкие белые линии, образующие ромбы. Здесь эти фигуры, ввиду некоторых своих особенностей (продолжающиеся линии от углов), символизируют дом и семейный очаг. В этом орнаменте сделан акцент – центральный ромб выполнен черным цветом. Это похоже на некий отличительный знак, принадлежность к определенному роду, желание выделиться.

Актерская игра: приемы гиперболизации, гротеска, обращение к зрителю, наличие маленьких интермедий перед суперзанавесом. Актеры наиболее тщательно работают с внешними характеристиками

персонажей. Способ существования актеров – действие в рамках заданного ритуала. В спектакле с легендарными исполнителями актерская игра характеризовалась аналогией с приемами вахтанговской «Принцессы Турандот», где артисты играли в образ, а не психологически существовали в нем. Сегодняшняя актерская партитура «Несцерки» отличается мягкостью и усиленной лиричностью исполнения. Ее характеризует воспроизведения обрядности. Актеры как бы растворяются в визуальности спектакля.

Таким образом, спектакль представляет собой согласование обряда и сценического произведения. В «Несцерке» мы обнаруживаем праздничность, сакральность и возвышенную стабильность констант народной культуры во времени.

В мае 1941 г. театр выехал на гастроли в Корело-Финскую республику. Гастроли проходили в Выборге и Петрозаводске, где были показаны спектакли «Ірынка», «Нашы дні», «Хлопец з нашага горада», «Лекар мімаволі», «Здані», «Несцерка» и др. Зрители братских республик с интересом смотрели спектакли, а критика говорила о больших достижениях белорусского театра.

1937–1941 гг. в жизни БДТ-2 были очень насыщенными. Совместная творческая работа с классиком белорусской литературы Якубом Коласом, воплощение на сцене драматургии Максима Горького, создание образа Ленина, разработка русских и зарубежных классических произведений, обращение к пьесам на актуальные проблемы современности.

Ко времени начала Великой Отечественной войны Второй Белорусский государственный театр представлял собой опытный творческий коллектив со своими традициями, своим почерком и художественным обликом.

1. Подлипский, А. Так начинался коласовский театр / А. Подлипский // Народное слово. – 2006. – 21 ноября.
2. Мальцаў, У. «Шмат беларусы нарабілі глупства...»: Валянцін Смышляеў і Беларуска драматычная студыя // У. Мальцаў / Мастацтва. – 1992. – № 8.
3. ГАВО, ф. 177, оп. 1, д. 75, л. 25.
4. Нефёд, В. Белорусский театр им. Я. Коласа / В. Нефёд. – Мн., 1976 г.
5. ГАВО, ф. 177, оп. 1, д. 74, л. 1, 2.
6. ГАВО, ф. 177, оп. 1, д. 74, л. 17.
7. ГАВО, ф. 177, оп. 1, д. 75, л. 25–28.
8. ЦГАМЛИ, ф. 12, оп. 1, д. 1613, л. 30–31.

РАЗДЕЛ III

БДТ-2 в годы Второй мировой войны и в послевоенное время

3.1. Деятельность театра в эвакуации

Творческая деятельность мастеров театра в период Великой Отечественной войны отыграла огромную роль в мобилизации духовных сил нашего народа по разгрому врага. В осуществление этой великой цели внесли свой вклад и мастера белорусской сцены.

БДТ-2 работал в Уральске, а затем в Орехово-Зуеве. 9 октября 1944 г. вернулся в родной Витебск. Патриотизм советских людей стал главной темой деятельности сценического искусства в годы Великой Отечественной войны.

Советские драматурги и театры выступали с патриотическими произведениями, которые мобилизовали народ на решительную борьбу с врагом и крепили веру в нашу победу. «Фронт» А. Корнейчука, «Русские люди» К. Симонова и «Нашествие» Л. Леонова. Эти произведения стали крутым поворотом в драматургии и театре. А также «Проба огнем» К. Крапивы, «Заложники» А. Кучера и некоторые другие. В репертуаре театров военного времени значительное место занимала также классическая русская, иностранная, белорусская драматургия.

22 июня 1941 г. коллектив БДТ-2 вернулся в Витебск из Петрозаводска, где находился на гастролях. В первые дни в родном городе коллектив театра участвовал в различных мероприятиях по его укреплению и обороне. Но очень скоро стало понятно, что город превращается в арену боевых действий. Коллективу неоднократно предлагали эвакуироваться. Местом эвакуации был определен Саратов, потом Свердловск, Курск и, наконец, Уральск, где театр и разместился для работы. Уральску выпало стать значительным центром культуры. Город давних театральных традиций: в этом году Русский театр имени Островского, труппа которого во время войны гостеприимно уступила место братьям из Беларуси, открыл 115-й сезон. Уральск в разное время посетили известные деятели русской литературы, искусства. На сцене городского театра выступал великий Ф. Шляпин. Событием был приезд из Беларуси государственного театра драмы, эвакуированного в Уральск. «Приуральская правда» 6 сентября 1941 г. объявляла: «Гортеатр. Белорусский государственный драматический театр... Открытие осенне-зимнего сезона. В. Вольский. «Несцерка». Комедия в четырех актах. Постановка Н.Б. Лойтера. Художник Л.А. Кроль. Композитор з.а. БССР И.И. Любан. Дирижер Л.А. Маркевич. Начало в 8 час. 30 мин. вечера».

Вместе с «Несцеркой» в репертуар были включены «Осада мельницы» Э. Золя и «Забавный случай» К. Гольдони. Спектакль «Несцерка» прошел с большим успехом. Сразу же установились необходимые контакты между театром и теми, для кого он открыл свой занавес. Вскоре были восстановлены спектакли «Парень из нашего города», «Очная ставка», «Не все коту масленица», «Мещане». В дальнейшем основное внимание концентрировалось на воплощении пьес, которые непосредственно отражают события Великой Отечественной войны. На протяжении 1941–1945 гг. было поставлено около пятнадцати спектаклей. Они утверждали идеи патриотизма, призывали к борьбе с врагом.

В 1942 г. новые пьесы о войне – «Русские люди» К. Симонова, «Фронт» А. Корнейчука и «Нашествие» Л. Леонова нашли свое место на сцене БДТ-2.

В мае 1942 г. театр поставил пьесу «Русские люди» К. Симонова. Режиссер все внимание сосредоточил на раскрытии духовной жизни людей, выяснении истоков необычной их стойкости в борьбе с фашизмом. Тут все внешние проявления войны были сведены до минимума, героическое существовало в органической связи с человеческой теплотой, лиричностью духовно прекрасного человека. В декабре 1942 г. – «Фронт». Это произведение направлено вообще против застоя, рутины в любых сферах жизни. Режиссер Н. Лойтер, воплощая события пьесы как реально правдивые, использовал приемы гиперболы в показе отдельных образов, особенно из окружения Горлова. Н. Звездочетов в роли Ивана Горлова подчеркивал, что это честный, искренний, преданный народу человек, который даже мысли не может допустить, чтобы делать что-то не то, а тем более против родины.

Самым значительным достижением БДТ-2 в олицетворении произведений о Великой Отечественной войне был спектакль «Нашествие» (февраль 1943 г., режиссер Н. Мицкевич). Это произведение Л. Леонова давало театру богатый материал для показа великих событий Отечественной войны, героической борьбы народа, его патриотизма и непобедимой веры в победу. Настоящей актерской удачей был образ Федора Таланова в исполнении П. Молчанова с истинным эмоциональным наполнением, глубоким драматизмом и психологической глубиной. Пьеса заинтересовала театр не только своей высокой идейностью и острой повседневностью, но и художественными особенностями. Режиссером была создана жестокая атмосфера войны, которая достигалась внутренними средствами актеров, показом героев в состоянии неустанного напряжения, готовностью действовать.

В репертуаре театра в это время было еще несколько спектаклей о войне: «Тот, кого искали» А. Раскина и М. Слободского, «Наш корреспондент» Л. Левина и И. Метера. Ставилась также пьеса «День

живых» А. Бруштейна, которая адресовалась юному зрителю. Следующей значительной постановкой театра на тему Великой Отечественной войны была «Проба огнем» К. Крапивы, премьера которой состоялась в июне 1943 г. В ней показано, как война решительно влияет на судьбу героев, на их моральные принципы. В пьесе значительное место отводится показу боевых действий и событий, в центре которых Кореневич и Перегуд, одни из главных персонажей произведения. Оба борются как настоящие патриоты и герои. Каждый из них воспринимается как обобщенный образ настоящего советского человека. Через всю пьесу проходит основная мысль о тех огромных изменениях, которые происходили с людьми за годы войны. Спектакль «Проба огнем» (режиссер Н. Лойтер, художник А. Марикс) был значительным событием в жизни коллектива. Газета «Литература и искусство» писала: «Белорусский государственный драматический театр показал в Уральске премьеру новой пьесы К. Крапивы «Проба огнем»... Премьера пьесы на белорусском языке прошла с большим успехом».

Когда в 1942 г. возник вопрос о включении в репертуар русской классической пьесы, весь коллектив остановил свой выбор на Максиме Горьком, а из его драматических произведений решили поставить произведение «Егор Булычев и другие». Этот выбор в грозный военный 1942 год был не случайный. Спектакль на сцене БДТ-2 вызвал у зрителя чувство непримиримой ненависти ко всему варварскому, бесчеловечному, что изувечивало жизнь людей. В условиях Великой Отечественной войны эта постановка играла благородную роль во всеобщей борьбе против порабощения.

Осенью 1943 г. БДТ-2 переехал в город Орехово-Зуево. Военные действия на фронтах Великой Отечественной войны для Красной Армии развивались успешно, все свидетельствовало о том, что не за горами время, когда коллектив вернется в родной Витебск. В коллективе в это сложное время работал Н. Лойтер. Как мы уже отмечали, вернулся в театр и Н. Мицкевич. Художественным руководителем театра стал А. Ильинский, который «в тяжелые дни Великой Отечественной войны сумел сохранить и сплотить коллектив» [1]. В Протоколе закрытого партийного собрания парторганизации театра от 2 января 1945 также записано: «У т. Ильинского настоящая человеческая душа, об этом нельзя не сказать, настоящая преданность делу. Во время эвакуации театра т. Ильинский всегда был на высоте».

1 сентября в Орехово-Зуево спектаклем «Несцерка» открылся сезон БДТ-2. Под огнями прожекторов играли краски декораций, яркая одежда актеров переливалась разнообразными оттенками. С каждым действием спектакль все больше заполнял сердца зрителей, и даже белорусский язык не мешал воспринимать все, что происходило на сцене. Аплодисменты, реплики, смех в зале подбадривал актеров.

Роль Несцерки исполнял А. Ильинский. В этом образе наиболее ярко слилось сценическое мастерство великолепного актера, богатство найденных актером ярких жизненных красок с непревзойденной разработкой внутреннего и внешнего рисунка образа, с глубоким отражением жизни народного героя. Спектакль закончился, но зрители не расходились, вызывали актеров, вновь и вновь открывался занавес. Орехово-зுவцы буквально засыпали актеров цветами, слышались возгласы: «Молодцы, белорусы!» Это был незабываемый спектакль, как для зрителей, так и исполнителей.

Первой новой постановкой в Орехово-Зуево на тему войны была пьеса В. Ильенкова «Площадь цветов» (февраль 1944 г., режиссер Н. Мицкевич). Театр попытался рассказать о партизанском движении на Беларуси, поставив пьесу А. Кучера «Заложники» про легендарного героя М. Шмырева (июнь 1944 г., режиссер Н. Мицкевич). В главной роли выступал Н. Звездочетов. В 1944 г. БДТ-2 показал «Позднюю любовь» А. Островского (режиссер Н. Лойтер) и «Театр Клары Газуль» П. Мериме (под таким названием ставились небольшие пьесы драматурга – «Женщина-дьявол», «Рай и ад», «Африканская любовь» (режиссер Н. Мицкевич).

Плодотворной была поездка на фронт бригады БДТ-2, в состав которой входили П. Молчанов, Ф. Шмаков, Л. Мазолевская, М. Белинская, А. Родзяловская, Т. Бондарчик, Е. Гаробченко. Репертуар сложился из монтажа спектакля «Проба огнем» К. Крапивы, сценического юмора Янки Купалы «Прымакі», водевиля В. Потемкина и Х. Херсовского «С теплым ветром», а также отдельных номеров художественного чтения.

Бригада выезжала весной 1944 г. в части Белорусского фронта и пробыла там три месяца. Через некоторое время после выезда бригады газета «Советская Беларусь» сообщила: «За неделю на фронте бригада дала 20 концертов. Выступали на поздравлении артиллеристов, которые отмечали юбилей своей части, в белорусских деревнях, в госпиталях. В госпиталях давали концерты прямо в палатах».

Из бесед с Ф. Шмаковым:

Он вспоминает об этом нечасто. Но эта память живет с ним всегда. Кажется, есть в душе некий особый уголок, где всегда сохраняется звук, запах, цвет войны.

Он был совсем молодой актер, еще не особенно опытный, еще далеко не народный и не лауреат. Он недавно закончил актерский курс в Ленинграде у Василия Меркурьева и приехал в Беларусь. Здесь состоится вся его высокая карьера. Это все будет потом. Но этот опыт фронтовых бригад оказался самым значительным событием в его дол-

гой жизни, наполненной отличными ролями, спектаклями, званиями и премиями. Народный артист СССР, Лауреат Государственной премии Беларуси Федор Иванович Шмаков вспоминает: «Войну мы встретили в Витебске. Потом приехали в Свердловск, театр расселили по районным центрам, и мы там недели две жили. Потом пришло сообщение из Москвы, что театру дали сценическую площадку в Уральске Западно-Казахстанской области. Нас собрали опять в эшелон, и опять дорога. Там оказалось очень хорошее помещение театра, и мы начали свою работу. Так прошло два года. После этого нас перевели в Орехово-Зуево под Москву осенью 43-го года, и театр там работал год. Мы дали тысячу шефских концертов. Театр все время в тылу был связан с армией. А в 44-м году пришло предложение послать бригаду театра на фронт. Мы сформировали в театре бригаду из 7 человек, составили репертуар, интересный, на наш взгляд: пьеса Крапивы «Проба огнем», водевили, «Примаки» Янки Купалы, отдельные выступления – мои, Молчанова, Радзяловской с монологами и песнями».

Блиндажи он помнит хорошо. Они становились их зрительными залами, как и деревенские хаты. Но чаще всего залом были поляны. Переезжали из части в часть на грузовиках, и, бывало, надолго вязли в весеннем снегу, однажды им на помощь даже посылали танк. Конечно, реквизит с собой не таскали, главное было – не потерять гитару и пару мягких занавесок, подобия театральных кулис.

Просились под Витебск. «Но нас сюда не пустили: бои. И поехали мы под Гомель, где стоял в обороне 1 Белорусский фронт Рокоссовского. Наши концерты проходили в действующей армии, которая непосредственно держала оборону. Мы выступали и в госпиталях. Это все очень близко к линии фронта». Поэтому-то он и видел войну по-настоящему. И самое главное, что осталось в памяти, это то, как ждали артистов на фронте, как были им рады, как не хотели отпускать. Как важно и нужно было солдатам общение с ними. Это была капелька тыла, глоток мирной жизни, привет оттуда, где не гремели снаряды, и это было будущее, где не будет разрывов и грохота. Театр был олицетворением счастья.

Актеры сосредоточили в себе многое: они несли новости, они несли искусство, они были психотерапевтами, они были долгожданными гостями. «Полтора километра от переднего края, здесь вечером даем концерт, время зимнее, ближе к весне, но все равно холодно, расстелили помост прямо на снегу, солдаты помогли нам его кое-как обтянуть. Мы, морячки, в легких костюмчиках, наши женщины в открытых платьях играем водевиль. Солдаты расположились прямо на снегу. Сцену обставили артиллерийскими сплюснутыми гильзами с фитилями по краям. Прием был потрясающий! Вдруг во время концерта слышим над лесом рокот самолета... Командующий кричит:

«Немцы! Тушить свет! Антракт!» А солдаты заорали: «Нет! Будем смотреть концерт!» и остались сидеть. Благо, ничего самолет не сбросил на нас. Мы доиграли весь концерт. Командир подчинился солдатской массе. В этих опасных условиях они все-таки готовы были сидеть час, два, сколько угодно. Для них это был колоссальный подарок. Ночевать нас оставили в этой части, в палатке в лесу. Налет. Утром поняли: это была разведка боем. Выступали мы в это утро уже в госпитале полевом, где лежали раненые солдаты».

Был на памяти Шмакова и случай, когда актеры привезли с собой мирную передышку: «Приехали, расселились в блиндажах... Молчанов пошел к командующему: с концертами приехали. А тот говорит: каждый вечер немецкая артиллерия бьет психологическими снарядами, т.е. с восьми вечера до десяти периодически с паузами в три-пять минут выпускают снаряд – пауза – и опять снаряд. Потом прекращают. Есть, говорит, хата, где мог бы вас всех поселить, но вдруг попадут в эту хату. Есть блиндаж, там на ночь поселим. Там печурка есть. Мы легли 7 человек на соломе не раздеваясь. Молчим, ждем восьми часов. Тихо... Никакого обстрела нет, с этого вечера обстрелов больше и не было».

А потом товарищи его запросились на передовую: «На реке Друть уговорили командующего пойти в траншею на первый план. Нас не пускали, конечно. Но вот повели нас, вышли из леса на открытое пространство, идем к нашим окопам. Разделили нашу бригаду пополам, часть пошла в одно подразделение, другая – в другое. Над нами стали разрываться снаряды, били орудия по первой группе. А потом из минометов и по нашей группе. Нам повезло, мины все упали в болото справа от нас. И мы бегом в окопы. Нас долго не отпускали солдаты...».

Но в этом военном уголке памяти народного артиста СССР есть особенное. Это был тот концерт, который он, один, давал одному-единственному зрителю. В палатке. Парень не мог двигаться. Читал ему рассказы, просто беседовал, юморил...

Федор Иванович в конце февраля 2009 г. отметил свой 92-й день рождения, а в театре, и именно в Коласовском, он почти 70 лет. Он создал огромное количество образов, много играл в кино, он в Витебске один из самых почитаемых граждан. Сегодня он говорит: «Такого жадного зрителя за все свои годы работы в театре я не видел. Внимательного, молчаливого, чуткого видел, а вот таких, которые готовы были сидеть и слушать часами, больше и не было».

В газетах «Приуральская правда» (Уральск), «Большевик» (Орехово-Зуево), «Советская Беларусь», журнале «Беларусь» и других изданиях военных годов размещено немало отзывов о работе БДТ-2 в колхозах и совхозах во время посевной и уборочной кампании. «Для

обслуживания колхозников, занятых в уборочной кампании, весь коллектив БДТ-2 выезжал в Зеленовский и Терехтенский районы. В этих районах театр показал несколько своих спектаклей: «Фронт», «Проба огнем», «Парень из нашего города». Спектакли пользовались большим успехом». В июле бригада театра под руководством народного артиста БССР А. Ильинского выезжала в колхозы и совхозы Терехтенского района. Там ставились одноактовые пьесы, скетчи, исполнялись концертные номера. В дни фронтовой декады коллектив БДТ-2 в полном своем составе выехал в районы области. В поселке Переметная театр показал пьесу К. Симонова «Русские люди». В январе 1944 г. в связи с 25-летием Белорусской ССР и учитывая заслуги БДТ-2, правительство республики присвоило почетные звания группе работников театра: народными артистами БССР стали Т. Сергейчик и Н. Звездочетов, заслуженными – Е. Родзяловская и А. Трус.

Особенным событием для театра было проведение гастролей БДТ-2 в Москве в июле 1944 г. Это был вообще единственный случай гастролей в столице во время войны. Москва принимала белорусский театр, который готовился к возвращению на Родину. Среди показанных спектаклей особым успехом пользовался «Несцерка». Газета «Правда» так подвела итог гастролей: «Спектакли театра продемонстрировали хорошую сыгранность коллектива актеров и были тепло приняты московским зрителем».

1. Ф. 177, оп. 1, д. 9, л. 1.

3.2. Деятельность театра по возвращении в Витебск

9 октября 1944 г. коллектив БДТ-2 вернулся в Витебск. Город весь лежал в руинах. Было разрушено и здание театра. Все нужно было начинать сначала. Ф.И. Шмаков вспоминает: «Витебск встретил нас руинами и пепелищем». Кое-где можно было встретить только коробки каменных домов, деревянные домики и землянки. Только Двина текла вдоль как свидетель варварских разрушений. Не было и здания театра, остались одни обгорелые и разрушенные стены.

Население и местные власти встретили коллектив с огромной радостью. Все ожидали открытия нового сезона: когда начнет работать театр. Местные власти решили передать в распоряжение труппы здание клуба металлистов, которое можно было отремонтировать. В ремонтно-восстановительных работах участвовали жители города. «Рабочие Витебска, – сообщает газета «Витебский рабочий», – своими собственными руками восстановили здание клуба металлистов для театра. Сейчас в нем развернулась творческая деятельность коллектива артистов БДТ-2. В восстановлении... особенно активное участие принял коллек-

тив завода имени Кирова, железнодорожники. Многие актеры вспомнили свои старые профессии и начали работать плотниками, штукатурами. Артист А. Ильинский показал себя отличным печником. Одновременно с восстановлением родного предприятия он ежедневно выделял из своего окружения 45–50 человек на строительство театра... Начали расселяться. Переселились в первую очередь семьи с маленькими детьми... 31 декабря произойдет торжественное открытие театра. Коллектив театра имени Я. Коласа впервые после трехлетней разлуки начнет свою работу...». В этой газетной заметке БДТ-2 называется уже театром имени Якуба Коласа.

21 декабря 1944 г. правительство БССР, учитывая заслуги БДТ-2 как одного из крупнейших театров республики, присвоил ему имя народного поэта Беларуси.

В течение своей истории театр в Витебске назывался по-разному.

– Второй Белорусский государственный театр Народного комиссариата просвещения БССР (с 13.03.1926 – Управления по делам искусств при СНК БССР), г. Витебск. 1941 – 1943 – г. Уральск. 1944 – г. Орехово-Зуево). 8.04.1926 – 21.12.1944.

– Белорусский государственный драматический театр имени Якуба Коласа Управления по делам искусств при СНК БССР (с 26.03.1946 – Управления по делам искусств при СМ БССР, с 18.03.1952 – Комитета по делам искусств при СМ БССР, с 8.05.1953 – Министерства культуры БССР) 21.12.1944 – 13.10.1976.

Все актеры жили заветной мечтой об открытии первого послевоенного театрального сезона в родном Витебске. Работа по ремонту клуба металлистов шла днем и ночью. Это было настоящее всенародное строительство. Многие витебляне жили в землянках, разрушенных домах. И все же люди жили с верой в завтрашний светлый день. Искренне радовались победам на фронте. Рабочие, электрики, работники технических цехов, кроме участия в репетициях, помогали строителям в оснащении закулисной части; в театре начало работать отопление. С окончанием последних работ помещений клуба: оснащение сцены, оборудование закулисной части, актерской уборной. Начались долгожданные репетиции.

Городские власти стали срочно беспокоиться о помещении для театрального коллектива. В решении № 393 Облисполкома от 23.12.1944 г. о восстановлении первоочередных городских объектов, под третьим номером – здание 2-го Белорусского драмтеатра. Обязать облстройтрест до 1.09.1944 г. заключить договора [1].

Это видно и из протокола заседания бюро Витебского горкома КП(б)Б от 2 сентября (а город был освобожден 26 июня) 1944 года: «<...> обеспечить строительство здания под театр достаточным коли-

чеством транспорта, не менее 10 лошадей на все время строительства... б) построить пешеходный мост в районе театра через реку З. Двина до 1.10.1944 г. в) обеспечить квартирами до 20.09.1944 г. г) перевести из клуба «Металлистов» районные организации (железнодорожного района) в другие помещения Райком КП(б)Б, райисполком и Райком ЛКСМБ.

<...> Обязать Зав. Горкомхозом тов. Политика

а) озеленение до 15.10.1944 г.

б) водоснабжение и ремонт парового отопления

в) учитывая отсутствие особо дефицитных стройматериалов (стекло, олифа, белила, краска), электроматериалов, оборудования, просить ЦК КП(б)Б и СНК БССР выделить на театр до 10.10.1944 г.

<...> Обратить внимание секретарей РК КП(б)Б, председателей Райсоветов, секретарей первичных партийных и комсомольских организаций, руководителей учреждений и предприятий, что возвращение Второго Белорусского театра в родной город является делом большой политической важности и создание благоприятных условий для творческой работы театра немыслимо без активного участия широких масс в восстановлении театра. Рекомендовать партийным, советским и комсомольским организациям наметить конкретные мероприятия по оказанию помощи строительству здания театра и организации теплой, дружеской встречи возвращающему коллективу театра» [2].

Через двадцать дней вопрос «О ходе ремонтных работ в Белорусском Государственном Драматическом театре им. Якуба Коласа» снова был рассмотрен на заседании бюро горкома партии: «Секретарь железнодорожного райкома КП(б)Б тов. Ксендзов и зав. отделом пропаганды и агитации Горкома КП(б)Б тов. Корнев, на которых возложена персональная ответственность на своевременное проведение ремонта театра – самоустранились от руководства ремонтом театра и не приняли необходимых мер по обеспечении всех работ по ремонту, в результате чего срок окончания ремонта театра сорван. Начальник строительно-монтажного Управления тов. Фельцман не возглавил работу по ремонту здания театра, не обеспечил необходимой рабочей силой, транспортом и строительным материалом. Директор водоканала тов. Азеуш нарушил установленный срок по окончании ремонта отопительной системы театра.

Горисполком не выполнил решения Бюро Горкома КП(б)Б в части представления театру 10 квартир для размещения артистов.

Администрация театра не проявляет должной инициативы и работы по ускорению работ по ремонту театра. <...> с учетом окончания работ к 5.10.1945 г. <...> ремонт крыши к 28.09.1945 г. <...> к 5.10.1945 г. отопительная система и водопровод. <...> к 1.10.1945 г. обеспечить нормальную работу парова по переправе

населения через реку З. Двина». (Из Протокола заседания бюро Горкома КП(б)Б от 22.09.1945) [3].

Видимо, дело двигалось не так быстро и ловко, как этого хотелось и было нужно театру. Через два месяца – новое решение.

«<...> восстановление Второго Белорусского Государственного театра, имеющего большое политическое значение для жизни города, в установленный срок к 25.10.1944 г. не выполнено. <...> вместо 15 подвод – 5–6 лошадей. Руководители театра (дир. Стельмах) не приняли активного участия, не дали указаний в части устройства и оборудования сцены. <...> с 5.11.1944 г. организовать работу ночной смены. К 10.11.1944 г. закончить все работы по устройству сцены. К 11.11.1944 г. сцену для отделочных работ. С 10.11.1944 г. отапливать театр. Закончить работы не позднее 12.11.1944 г., чтобы 15.11.1944 г. произвести открытие театра. <...> К 7.11.1944 г. закончить ремонт квартир в Доме специалистов» (из Протокола № 24 Заседания бюро Витебского горкома КП(б)Б от 2.11.1944 г.) [4].

Дом специалистов – одно из самых заметных и знаменитых зданий в Витебске. И потому, что в нем жили и живут до сих пор коласовские актеры. Это Дом находится на улице Доватора, 14/9. Один из трех подобных домов в Беларуси (в СССР – 66) построен в 1934 г. по специальному проекту архитектора С. Презьмы как жилой дом для ведущих специалистов города. В его композиции использован прием выделения угловой 5-этажной части по контрасту к остальному, удлиненному 4-этажному объему. Выразительность фасадов его достигается ритмической группировкой оконных проемов, балконов, лоджий и эркеров. В Доме специалистов располагается 50 3-х и 4-х комнатных больших и удобных квартир. Дом состоит из секций. Сегодня он охраняется государством как памятник архитектуры 1930-х гг.

Решением № 804-а Исполкома Витебского Облсовета депутатов трудящихся от 25.09.1947 г. «О передаче бывшего здания клуба металлистов Белорусскому театру им. Якуба Коласа» говорится: «Учитывая, что бывшее здание клуба металлистов в 1944 г. восстановлено трудящимися города Витебска, а другого помещения в городе для работы театра не имеется, исполком Облсовета депутатов трудящихся решил: передать бывшее здание клуба металлистов в безвозмездное пользование (до постройки в гор. Витебске нового театра) Белорусскому театру им. Якуба Коласа [5].

Свой первый сезон после перерыва театр имени Якуба Коласа открыл 31 декабря 1944 г. Были показаны все лучшие спектакли, созданные за время военных лет. А в феврале 1945 г. была представлена премьера новой постановки – «Так и будет» К. Симонова. В спектакле (режиссер Н. Лойтер) достоверно проводилась мысль о глубоком взаимопонимании и дружбе советских людей, их стремлении прийти

на помощь товарищу. И тогда у каждого чувство одиночества или даже отчаяния уступало место желанию и самому быть полезным другим, найти свое место в новой жизни. В главных ролях в спектакле выступали П. Молчанов (Савельев), М. Белинская (Греч), Т. Сергейчик (Воронцов), А. Чередниченко (Ольга).

В мае 1945 г. театр показал пьесу Н. Погодина «Кремлевские куранты». Спектакль не был восстановлением постановки 1940 г. Победив в отечественной войне, наша республика вновь, как в 20-е годы, должна была восстанавливать хозяйство. В этих двух эпохах, отделенных друг от друга четвертью веков, при всем отличии, было что-то общее. Спектакль «Крамлёўскія куранты» воспринимался зрителями как актуальное произведение. Спектакль в постановке режиссера Н. Мицкевича был овеян романтикой, которая допускала восстановить и преобразовать разрушенное государство. Спектаклем «Крамлёўскія куранты» театр имени Якуба Коласа ознаменовал победное окончание Великой Отечественной войны.

1. ГАВО, ф. 1966, оп. 8, д. 12, л. 47.
2. ГАВО, ф. 102, оп. 3, д. 4, л. 124.
3. ГАВО, ф. 102, оп. 3, д. 14, л. 61–63.
4. ГАВО, ф. 102, оп. 3, д. 4, л. 200.
5. ГАВО, ф. 1966, оп. 9, д. 48, л. 238.

РАЗДЕЛ IV

Послевоенные творческие поиски Коласовского театра

4.1. Художественная жизнь театра имени Якуба Коласа 1945–1950 гг.

Итак, открылся театральный сезон в освобожденном городе в 1945 году новой редакцией спектакля «Крамлёўскія куранты», который очень своевременно звучал в первые послевоенные годы. Коллектив продолжает работу с белорусскими писателями, в результате чего появляются спектакли К. Губаревича и И. Дорского, в котором создан образ легендарного Константина Заслонова, «Песня наших сэрцаў» В. Полесского.

До середины 50-х годов XX в. режиссеры в театре менялись каждые 3–4 года. Главным достижением театра оставался его коллектив, плеяда первопроходцев, которые генерировали творческую энергию со своего окружения. При театре работают студии, в которых воспитывают будущих актеров. И. Дорский пишет в «Витебском рабочем» в 1948 г.: «После освобождения Витебска театр вернулся в свой родной город. Партийные и советские организации области тепло встретили наш коллектив и помогли ему в тяжелых условиях разрушенного города организовать успешную работу».

С 1945 г. возобновила работу и студия при театре. До 1960-х гг. состоялось три выпуска студии. В труппу театра вошли Г. Орлова, О. Мельдюкова, Н. Еременко, В. Петрачкова, Б. Крупский, Г. Королькова, Л. Писарева, Л. Трушко, Е. Шипило.

Сразу же после освобождения Витебска театр выпускает свои новые спектакли: «Так і будзе» К. Симонова, «Рэвізор» Н. Гоголя, «Гамлет» В. Шекспира. Наибольшие успехи театра во второй половине 40-х гг. связаны именно с появлением в репертуаре классических пьес. Так, на республиканском конкурсе на лучшую постановку русской классики коласовцам за спектакль «Рэвізор» (поставлен режиссером Н. Лойтером) присуждается первая премия. Основной целью постановочного коллектива было, следуя Н. Гоголю, «обновить впечатление общества, создать комедию, которая вызывает смех всей глубиной своей иронии, при этом не впадая в карикатуру». Роль Городничего исполнял Н. Звездочетов. Очень живо и жизненно сыграл своего героя Хлестакова А. Ильинский, актер фантастически владевший подвижной, выразительной мимикой и пластически точный.

Постановка «Гамлета» в октябре 1946 г. стала огромным событием в жизни республики. Режиссер В. Бебутов последовательно и

ярко раскрыл трагедию борьбы добра и разума со злом. Внешние данные П. Молчанова, его звучный голос, актерское мастерство, умение проникать в глубину самых сложных чувств героя – все это предопределило успех актера, поставило его образ Гамлета в ряд лучших достижений белорусского театра.

Премьера «Гамлета» намечалась на 6 сентября 1946 г. И в Протоколе заседания партбюро от 11 июля 1946 г. художественный руководитель театра П. Молчанов докладывал, что работа по спектаклю не вызывает опасений [1]. На собрании парторганизации 16 июля 1946 г. режиссер спектакля В. Бебутов пояснял: «Если мы будем работать так, как я представляю по своему методу, то я ручаюсь в успехе, если меня кто-нибудь не собьет с пути. Немыслимо ждать пока роль вживется только на репетиции, нужно усиленно работать дома. То, что я вывел актеров на мизансцены так рано – это мой метод и это начало моей работы, так что нельзя понимать как будто я тороплюсь сам и других тороплю, чтобы скорее уехать. Я сам заинтересован в этом спектакле, мне приятно работать с таким коллективом и с такими талантливыми актерами, как гг. Молчанов и Ильинский. Забыв на минутку скромность, я скажу, что мною поставлено уже несколько «Гамлетов», но работая с вами я хочу сделать совершенно новый спектакль, а то что мы вышли на мизансцены, так это лишь для того, чтобы наживать правильное состояние, привыкать к жесту, положению тела – все это крайне необходимо, а особенно для такого спектакля, как «Гамлет». Ведь не надо забывать, что такой крупный театр, как МХАТ, при наличии таких актеров работал над «Гамлетом» 4 года, а нам нужно его сделать во много десятков раз быстрее, при этом, не снижая качества. И тут актеры должны, как говорится, «не вскарабкиваться на коня», а «вскакивать» и для примера приведу сценку в «мышеловке», где артисты Горелов, Матусевич, Конопелько сразу вскочили на коня. Пусть это будет не совсем то, но это смело и то, что мне нужно. Надо с сегодняшнего же дня товарищам-актерам взяться за овладение текстом – незнание текста тормозит и в их и в моей работе» [2].

Спектакль был оформлен художником А. Бебутовой. Ее оформление полностью удовлетворило желание и замысел режиссера: зритель мог полностью проникнуться атмосферой Средневековья. Постановка получила широкое признание публики. 1946 год был юбилейным в истории театра – ему исполнилось 20 лет. К своему юбилею колосовцы пришли достойным и самодостаточным коллективом, умеющим решать самые сложные идейно-художественные задачи. Постановка «Гамлета» была лучшим тому доказательством. Летом 1947 г. театр выступил перед минскими зрителями со спектаклями «Крамлёўскія куранты», «Гамлет», «Рэвізор», «Несцерка».

В начале 1947 г. театр переживал не лучшие времена. Своего помещения по-прежнему не было. На закрытом партсобрании 24 февраля 1947 г. П. Молчанов, тогдашний худрук театра, с горечью говорил: «<...> Театру трудно работать в условиях Витебска. Частое отсутствие зрителя на спектаклях сильно отражается на качестве спектаклей. В городе единственная культурная единица это наш театр, коллективу неоткуда черпать так сказать духовную пищу. Помещение, в котором мы сейчас работаем, никак не может удовлетворить наших требований. Ограниченные масштабы сцены сильно отражаются на художественном качестве спектаклей. <...> помещение запускается, шум в фойе, торговля пивом, отсутствие на местах билетеров, такие явления мешают нашей работе» [4]. Но через год пришли новые осложнения: на заседании партбюро 20 марта 1948 г. осуждается вопрос о переходе театра на самоокупаемость (с 1 января 1949 г.). Нужно было думать о репертуаре, который бы позволил театру нормально жить в финансовом плане.

Театр стремился расширить свой репертуар современными сюжетами. В 1948 г. была осуществлена постановка популярной в то время пьесы Б. Ромашева «Вялікая сіла». Режиссер Н. Мицкевич, придерживаясь авторского замысла, раскрыл острый конфликт между ученым-новатором Лавровым, человеком, который заботится о дальнейшем будущем советской науки, и не умеющим идти на риск директором научно-исследовательского института Милягиным. Театр в пьесе решил проблему столкновения новаторских взглядов человека и мешанских. Центральные роли исполняли П. Молчанов и А. Ильинский.

В 1948 г. театр вновь возвращается к темам Великой Отечественной войны. Была поставлена пьеса «Центральный ход», К. Губаревича и И. Дорского, где деятельность Константина Заслонова показана не только в Оршанском депо, но и в партизанском отряде. Спектакль воспринят зрителем с большим волнением. Режиссер Н. Мицкевич сумел показать на сцене атмосферу военного времени, которое требовало от человека мужества и самоотдачи. Название пьесы показывает ситуацию, когда фашисты наступали на Москву по прямой центральной линии через Оршу, а заслоновцы наносили врагу тяжелые удары в первую очередь благодаря тактике «рельсовой войны». В роли К. Заслонова выступил актер П. Молчанов.

Поддерживая творческие контакты с белорусскими драматургами, в 1952 г. театр поставил пьесу «Неспакойныя сэрцы» А. Кучера, посвященную проблемам трудового народа (режиссер Н. Мицкевич).

Более серьезных результатов театр им. Якуба Коласа достиг при постановке пьес о колхозной жизни. Это «Алазанская даліна» К. Губаревича и И. Дорского (1949 г.), «Калі зацвітаюць сады» В. Полесского (1950 г.), «Калінавы рай» А. Корнейчука, «Пяюць жаваранкі» К. Крапивы.

В пьесе «Алазанская долина» речь идет о том, что колхозники одной белорусской деревни берутся за ее обновление, мечтая превратить ее в прекрасную долину. Это лирическая комедия, которая рассказывает про взаимную любовь еще совсем юных людей во время войны. Лиричный колорит спектакля и его национальный колорит передался благодаря удачной сценографии Е. Николаева. На заседании партбюро 3 марта 1949 г. в обсуждении спектакля Л. Мозалевская говорила: «По стилю эта пьеса напоминает пьесу Гурского «Свои люди». Автор как бы подшучивает над колхозниками и смотрит на них сверху <...>», а Т. Сергейчик вторил: «<...> в пьесе есть теплота, поэтичность <...>. Образы надо поднять интеллектуально, чтобы не звучала насмешка над деревней» [3]. Несмотря на строгий прием, спектакль удался и даже потом был с удовлетворением принят на декаде в Москве.

Новые условия работы выдвинули перед театром задачу большей активизации творческой жизни театра. В 1947 г. театр выпустил пять спектаклей, в 1948 г. – десять, в 1949 г. показал одиннадцать премьер». Благодаря частым премьерам, театр становился более популярным и посещаемым, так как зритель с нетерпением ждал нового художественного творения. И это происходило в условиях, когда город с трудом восстанавливался, помещение театра отдалено от центра, отсутствовал постоянный мост, дороги еще не были отремонтированы. Репертуар театра этих годов не ограничивался только произведениями о жизни рабочего класса. Шли постановки пьес К. Симонова «Чужды чужды», С. Михалкова «Я хачу дадому». Обращался театр и к историко-революционным темам: «Семья» И. Попова. Спектакль «Сям'я» о юности Ленина стал значительным событием в жизни театра. Пьесу поставил А. Скибневский (1950 г.), с 1949 г. ставший главным режиссером театра (до 1958 г.). В спектакле в роли Ульянова выступил Ф. Шмаков.

1. ГАВО, ф. 177, оп. 1, д. 11, л. 1.
2. ГАВО, ф. 177, оп. 1, д. 10, л. 19.
3. ГАВО, ф. 177, оп. 1, д. 17, л. 3.

4.2. Творческий путь театра в 50-е гг. XX века

Первый стабильный период в театре наступает в 50-е гг., когда главным режиссером становится А. Скибневский. Более разнообразным становится репертуар. На первом плане выделяется психологическая характерность, главным для режиссера остается актер, который пытается проникнуть во внутренний мир персонажа, понять его мысли и поступки. Работа театра в Витебске и гастроли в Минске и Гомеле были серьезной проверкой идейно-художественной жизни театра.

И нужно сказать, что театр выдержал эту поверку. Эти гастроли прошли очень удачно для театра, при большом внимании со стороны населения и печати. Гастроли еще раз показали, что значительных успехов можно добиться только в том случае, если систематически и упорно работать над темами, которые решают современные проблемы. Неслучайно наибольшим успехом пользовались такие спектакли, как «Не забыты 1919-й», «Сям'я», «Блізкае», «Калі зацвітаюць сады», «Алазанская даліна». Зритель и печать с удовольствием отметили профессиональный рост актеров театра, его мастеров, молодежи и режиссуры. Театр объездил всю Беларусь, побывал даже в глубинках республики, гастролитировал в Минске, Гомеле, Бобруйске, Могилеве, и везде белорусский народ встретил его, как свое любимое детище, гордился его успехами. Опыт работы над произведениями Горького, Островского, Мольера, Гоголя, Шекспира был исключительно удачным. Поэтому театр включал в свой репертуар все новые и новые классические пьесы. Среди постановок этого периода наиболее значительными являются «На дне», «Ворагі» М. Горького, «Вяселле Крачынскага» А. Сухово-Кобылина, «Раскіданае гняздо» Янки Купалы.

Постановку пьесы «Раскіданае гняздо» зрители ждали с большим нетерпением и интересом, так как со времени ее последнего показа на сцене прошло уже тридцать лет. Пьеса была обозначена как реалистическая драма. Она повествует нам о тяжелой судьбе белорусского народа в условиях государственного режима царской России. Спектакль «Раскіданае гняздо» поставлен как народная трагедия. Отлично сыграл Незнакомца М. Звездочетов; художественной удачей был образ Лявона (Т. Сергейчик); выразительными в спектакле были образы Сымона (А. Шелег), Марыси (А. Логовская), Зоси (А. Матисова). Отлично прочувствовал суть эпохи и драмы художник декоративного оформления Е. Николаев.

В 1954 г. была поставлена пьеса «Машэка» о народном герое (режиссер А. Скибневский). Спектакль показывал могущественную силу народа. Постановке был свойственен народный колорит, много было поставлено в тесной связи с народными традициями. А. Шелег показал в роли Машеки целостную личность человека из народа, мужественного, доверчивого, сильного и простодушного.

С начала 1954 г. театр активно готовится к декаде белорусского искусства в Москве. В Протоколе заседания бюро от 21 апреля 1954 г. читаем: «Дорский: Декада состоится в декабре месяце, вся работа театра будет подчинена этому вопросу. Необходимо обогатить декадные спектакли за счет оформления, расширения массовки, пересмотра и улучшения актерского исполнения. В «Алазанской долине» сделать изменения по линии драматургии, чтобы сильнее зазвучала тема дружбы народов. В «Раскіданае гняздо» подумать о роли Панича, по-

работать с Матисовой. В «Несцерке» заменить т. Шелега, усилить сцены диспута. Надо создать 5-й спектакль. У т. Глебко есть план пьесы, наметка на образы, из всего может наметиться интересная пьеса. Т. Губаревич высылает уже свою пьесу. Если у нас не будет пятой белорусской пьесы, то надо подумать о хорошей русской или украинской пьесе.

Во время подготовки декады в Минске театр будет частично играть и частично находиться на консервации. Гастроли намечаются: июнь в Гомеле, июль – в Харькове, август – отпуск» [1].

Далее, в Протоколе от 1 сентября 1954: «Постановили: Консервация в Минске. Добиться дополнительных средств на постановки. Мобилизовать все силы коллектива на подготовку к декаде. Провести собрания цехов. Бюро считает, что в декадном репертуаре должны быть непременно современная советская пьеса. Рекомендовать «Сердце не прощает» [2].

Далее в Протоколе от 7 сентября 1954 г.: «Работу над пьесой «Крылья» нужно временно приостановить до получения авторских изменений. 12 сентября приезжает т. Раевский, который просмотрит 2 спектакля – кандидата на декаду: «Машеку» и «Сердце не прощает». Вопрос о 5-м декадном спектакле решится после съезда белорусских писателей на консервацию нам дают 32 тысячи. Параллель к «Сиреновому саду» – спектакль «История одной любви» Симонова, или «Перед заходом солнца» Гауптмана. Дальше после декады будем ставить «Горячее сердце» Островского и «Домик на окраине» Арбузова для молодежи» [3].

Далее в Протоколе от 13 октября 1954 г.: «*Бутаков*: Начинается декада в Москве 18 декабря. Театр им. Якуба Коласа утвержден репертуар: «Несцерка», «Раскіданае гняздо», «Алазанская долина», «Враги». Никаких новых названий быть не должно. Требования к этим спектаклям будут высокие и необходимо сделать все, чтобы эти спектакли хорошо звучали. Показ спектаклей в Минске московской комиссии состоится с 20 ноября по 1 декабря. Никаких замен в декадных спектаклях делать нельзя. Надо показывать лучшие силы. *Дорский*: т. Раевский должен приехать в Витебск перед показом театра в Минске и предварительно работать над подчисткой спектаклей. Для массовых сцен нам дали возможность иметь вспомогательный состав из 7–8 человек, которые потом нам утвердят в штат. На днях в Витебск приедет из Минска фотограф, который будет делать фоторекламу для Москвы. 5-й пьесой советского драматурга «Анна Лучинина» мы должны готовить для декады. Если она у нас получится хорошо, то нам ее утвердят. *Ильинский*: Надо продумать порядок показа спектаклей с тем, чтобы была возможность тщательно монтировать их в Минске. Фотореклама у нас убогая, необходимо ее резко улучшить. <...> [4].

Подводя определенные итоги своей работы в театре (1949–1958), А. Скибневский, опытный руководитель, эрудированный художник, говорил о стабильности в коллективе, о высоком качестве репертуара, о сценическом успехе колосовцев: «Нами был взят курс на художественное и идейное единение коллектива; на выработку общего метода работы, на основе системы Станиславского; на постановку значительных произведений советской и классической драматургии, на подготовку артистической смены, ее профессионализма. Ни одно значительное произведение советской драматургии не прошло мимо нашего театра. Основная репертуарная тенденция – это создание спектаклей о советских людях, их делах, героике прошлого и современная патриотическая тема. Из 52 спектаклей – 35 пьес советских авторов. Наш театр был, есть и остается лабораторией белорусской драматургии. Особая заслуга в создании белорусского репертуара в нашем театре режиссера Мицкевича. При всех имеющихся в наших спектаклях недостатках, большинство спектаклей отличаются четкостью идейного замысла, яркостью художественной формы, страстностью и темпераментностью, актерскими, режиссерскими удачами. Например, «Разлом», «Гаити», «Алазанская долина». «Кали зацвітаюць сады» и другие работы Мицкевича. «Опасный спутник», «30 сребреников», «Не называя фамилий», «Капитан Коршун», «Анна Лучинина», «Горячее сердце» и другие работы товарища Лойтера. «Враги», поставленные т. Раевским и давшие очень много нашему коллективу для овладения элементами системы. «В добрый час» – первая работа тов. Бровкина, «Ее друзья» и «Аттестат зрелости» в постановке тов. Мозалевской и ряд спектаклей, поставленных мною». Характеризуя творческий актерский состав, А. Скибневский подчеркивал: «Тов. Звездочетов – актер огромной интуиции, которая помогает ему сразу, с первой же читки стать на правильные рельсы, но к сожалению, дальнейшее движение по ним начинает сильно тормозиться и только перед самым выпуском спектакля он начинает нагонять упущенное время с ущербом для качества роли и спектакля. Я умышленно остановился на недостатках Звездочетова, так как они бытуют в известной части нашего коллектива, им подыскивается теоретическая база в виде «роль не созрела» и т.д.» [5].

Из Протокола открытого партсобрания от 17 сентября 1955 г., где и прозвучал отчет худрука А. Скибневского, видим, что актеры не были согласны с такой оценкой. Например, Ф. Шмаков подчеркивает: «Я отношу к недостаткам режиссеров Скибневского и Лойтера то, что они начинают работать очень интересно вначале, за столом, но стоит спектаклю выйти на подмостки, как идут голые прогоны без замечаний, без остановок. Это вредно. В наших условиях роль созревает в последние репетиционные дни и даже на спектаклях, поэтому самая

интенсивная работа должна быть именно в последние дни перед премьерой» [6].

Не ослабевала для Коласовского театра проблема помещения. В обращении театра к министру культуры БССР Киселеву Г.Я. от 7.03.1956 говорится о том, что творчество театра «тормозится теми тяжелыми условиями, в которых он работает. Если такое положение будет продолжаться, национальный республиканский театр имени Якуба Коласа, имеющий свое творческое лицо и богатую историю, превратится в рядовой областной театр, потеряет свое значение одного из ведущих коллективов республики. <...> на протяжении десяти лет театр имени Якуба Коласа работает в помещении бывшего клуба металлистов <...> Витебские организации подняли вопрос о форсировании строительства Дома культуры промкооперации, о сдаче его в 1956 году и о передаче во временное пользование театру имени Якуба Коласа» [7].

Помещение, в которое предстояло въехать коллективу снова на время, имеет свою историю. Технический проект здания, которое фигурирует в документах как Клуб промкооперации, утвержден 1.12.1952 г. Советом министров БССР [8]. Строительство должно было быть окончено к апрелю 1955 г. До апреля 1953 г. собирались завершить разборку коробки сцены бывшего драмтеатра, той самой, развалины которой оставались лежать после войны [9].

Архитектор здания – А. Ефременок. Решено в классических формах в виде прямоугольного в плане симметричного объема. Главный фасад выделен 6-колонным портиком коринфского ордера с фронтоном.

Из Протокол закрытого партсобрания от 10 ноября 1956 г.:

«Дорский: Весь город будет помогать в строительстве нового здания театра и к 5 декабря намечено его закончить» [10].

Далее в Протоколе заседания партбюро от 15 декабря 1956 г. читаем, что обсуждался вопрос о переходе в новое помещение театра. Согласились с мероприятиями по переходу в новое помещение. При окончании здания для строителей устроить концерт и провести премирование монтажников-строителей [11]. В своей книге «Ты и я» известный театральный критик, профессор Т.Д. Орлова пишет: «Помню первое знакомство с ним (И.Л. Дорским – директором Коласовского театра. – Т.К.) в Витебске в 1960 году в нескладном, неуютном здании Дворца профсоюзов (здание не принадлежало профсоюзам. Дом профсоюзов – это другое здание в Витебске, по ул. Калинина. – Т.К.), где помещался тогда театр. Мне кажется, Дорский любил помпезное великолепие, хотя на эту тему поговорить с ним ни разу не удалось. Он с достоинством двигался по гулким фойе, предпочитал прочную, крепкую мебель. Его громоздкое тело не вписывалось в современный модный интерьер. И хотя Дорский много хлопотал о постройке нового

театрального здания, любил пожаловаться на неустроенность, втайне он обожал свой Дворец и чувствовал в нем себя великолепно» [12].

Коласовский театр стремился к творчеству Якуба Коласа. В начале 1955 г. возникает разговор об обращении к коласовской драматургии. Из архивных документов видно, что первоначально обсуждалось возвращение к давнему 20-летней давности материалу.

Из Протокола закрытого партсобрания от 25 апреля 1955 г.: «*Матусевич*: Что дает «В пущах Полесья». Эта пьеса 20-ти летней давности. У нас сейчас дружественные взаимоотношения с Польшей и сегодня меня коробит эта пьеса [13].

Сергейчик: «В пущах Полесья» нужный театру спектакль, мы носим имя Якуба Коласа. На этой пьесе мы усовершенствуем белорусскую речь, это классик белорусского языка и мы должны иметь его пьесу в репертуаре [14].

Дорский: Нельзя говорить о «В пущах Полесья» как о ненужном старье. Тема патриотизма белорусского народа звучит и на сегодняшний день в этом произведении» [15].

В конце того же 1955 г. вновь звучит этого название, что видно из Протокола заседания бюро от 8 декабря 1955 г., на котором обсуждался репертуар театра на 1955–1956 гг.: «*Ильинский*: Считаю, что пьесу «В пущах Полесья» брать не следует <...>.

Дорский: Считаю, что надо работать над пьесой «В пущах Полесья» <...>» [16]. На этом же заседании впервые возникает и новое название: «Постановили: Уделить особое внимание работе Лужанина над пьесой «В пущах Полесья» Я. Коласа, а также – Данилова над пьесой «На расстанях» (подчеркнуто нами. – Т.К.).

В начале следующего, 1956 г. возвращаются к теме. В Протоколе открытого собрания от 21 апреля 1956 г. читаем: «*Дорский*: Исходя из разнообразия жанров и глубокого идейного содержания на 2-ое полугодие сего года намечены следующие пьесы: Платон Кречет Корнейчука, Чудесный сплав Киршона, В Пущах Полесья Якуба Коласа (подчернуто нами – Т.К.), Разгром Фадеева, Пахарева дочь (для детей), Кремлевские куранты» [17].

Через месяц в Протоколе закрытого партсобрания от 29 мая 1956 г.: «*Бураков*: В репертуаре театра из года в год упоминают пьесы «В пущах Полесья» Якуба Коласа, Глебко, Киреенко и другие, но ведь этих пьес не знают даже члены бюро, так как они еще не написаны окончательно [18]. В конце года: Протокол закрытого партсобрания от 31 октября 1956 г.: «*Дорский*: Определяя пьесы на будущее, мы планируем на сезон 8 пьес: «В пущах Полесья», «Вечный источник», «В конце концов», Макаенка, «Одна» Алешина, «Улица 3-х Соловьев 17», «Униженные и оскорбленные», «Кин», «Димка-невидимка» или другая пьеса для детей [19].

Проходило время, а вопрос все еще не снимался с повестки дня: Протокол заседания партбюро от 26 января 1958 г.: «Наметить в репертуар театра <...> «В пущах Полесья» [20]. На этом же заседании вновь возникает разговор о пьесе Данилова.

В августе 1958 г. главным режиссером театра становится Г.(Юрий) Щербаков. В Протоколе открытого партсобрания от 27 августа 1958 г. читаем: «*Дорский*: Мы мечтали создать пьесу по произведению Якуба Коласа «На росстанях». Поэт А. Звонак взялся за создание инсценировки этого произведения. Мы уже получили первый вариант. Он удовлетворяет руководство. Но т. Звонак, выслушав замечания руководства, за 10 дней сделает правки и исправления, и в Витебске уже зачет пьесу на коллективе. Не позже, чем 15 октября, мы должны приступить к пьесе «На росстанях» [21].

Щербаков: В инсценировке у А. Звонака есть в покое белорусского народа ценное то, что народ выведен умным и обладает юмором. Материал этот достойный для создания хорошего спектакля» [22].

К концу года намечалась премьера. В Протоколе открытого партсобрания от 12 декабря 1958 г. читаем: «*Щербаков*: Идет напряженная работа, нет еще окончательного авторского экземпляра пьесы «Навальніца будзе». Мы постоянно получаем картины более-менее готовые к репетициям, а картин в этой пьесе 12, некоторые из них еще не репетировали и даже актеры не читали текста. Нужно большое напряжение физических сил, чтобы в такое короткое время сделать такой большой спектакль [23].

Шелег: пьеса «На росстанях» Данилова была заменена пьесой Звонака, она во много раз лучше, но, к сожалению, работается на ходу автором, а это выбивает из плана нашу творческую работу над этой пьесой, теперь приходится форсировать темпы» [24].

В воспоминаниях о спектакле и в рецензиях на него особенно подробно описывается Пролог. Именно здесь был задан тон всей постановки, открывающий новую эстетику театра, которая символизировала отход от бытовизма и уже утверждала подчеркнутую театральность и условность постановочного приема. Так, огромный, во всю арьерсцену живописный задник с огромными фигурами крестьян с косами, вилами, дубинами, словно надвигающимися на зрительный зал, взаимодействовал с реальными крестьянами на планшете сцены. «Людзі пададзены ў руху, у паходзе. А на сцэне – такі ж людскі натоўп, ён зліваецца з паказаным на пано. Уся яго маса ў адзіным парыве імкнецца наперад. Хтосьці з сялян гучна, заклікальна чытае верш Янкі Купалы «А хто там ідзе?». Народ становіцца жывой ілюстрацыяй гімна паэта. Гучыць хор. Цяпер уся маса ўпэўнена і грозна заяўляе аб сабе. У небе ўспыхвае водбліск маланкі. Не інакш як хутка будзе навальніца» [25].

Сам Г. Щербаков помечал: массовые сцены давали широкий размах действия. Музыкальная интродукция. Занавес. Огромный задник, освещенный подсветкой, смотрится тревожно + динамизм музыки постепенно вышли 50 человек = скульптуры. Аксен Каль: А хто там ідзе? – Натоўп: Мы, беларусы! Хор. Подсветка красным. Это – пролог. Потом следующий пролог: на перекрестке путей – учителя. Дороги уходят в разные стороны. На первом плане – крест.

Созданная режиссером в сотворчестве со сценографом сценическая развертка – $_ /$ – имела обратную перспективу. Казалось бы, задачей авторов должно было стать усиление эффекта толпы с ее количественным нарастанием в глубь (как это делалось на полотнах многих художников 1950–1960-х гг. при изображении революционных или праздничных событий, демонстраций и т.п.). Казалось бы, театральная площадка должна была бы создавать такой же, как на картинах, эффект линейной, прямой перспективы, при которой изображение уменьшается на дальних планах к линии горизонта. Однако в этом спектакле правдоподобие снималось открытой сценической публицистичностью. Задний план картины в раме портала явно выступал вперед, явно преодолевал план передний. Более того, он вбирал в себя, в свое изображение и живые фигуры с планшета. Возникал эффект оживающего задника, оживающего панно, когда с первого взгляда нельзя было разобрать, где нарисованное, а где реальное. Движущаяся картина позволяла воспринимать Пролог как ораторию, тем более, что начинал звучать хор.

Театр должен был отказаться и от многоплановости, и многосюжетности. Единство действия – один из принципиальных классицистских канонов – остается наиболее важным в современном театре. Сохраняя главную сюжетную линию основного персонажа, постановщики, как мы видим из описания Пролога, выводят спектакль на более высокий уровень смыслового обобщения. Пролог как эпиграф задает способ понимания произведения и настраивает на патетическую эмоциональную волну.

При переработке литературного произведения в драматургическое, а потом и в сценическое, теряются многие нюансы. Но – и это принципиально – исчезают не просто колорит, детали, характеры, фрагменты сюжета, это – совсем иной хронотоп. Время из биографического в романе превращается в поэтично-патетическое в инсценировке (купаловское «А хто там ідзе?») является символом этого) и, наконец, во фрагментарно-клиповое в спектакле. Если в коласовской трилогии события переосмысляются Лобановичем, даются сквозь призму его внутреннего мира, то в щербаковской постановке Лобанович оказывается персонажем функциональным, ибо главный смысл спектакля сконцентрирован в народной массе, в

той самой толпе крестьян, которая заявлена в Прологе. Ее движение, ее развитие и разрастание ее потенциала становится основной линией сценического произведения.

Если у Якуба Коласа наиболее сильным выразительным литературным средством представляются внутренние монологи Лобановича, то в театре на три акта сделать их сильным средством невозможно. Действительно, актер М. Федоровский становится ведущим, вступает в специфический диалог со зрителем и рассказывает от автора о событиях. И мы сейчас же будем наблюдать иллюстрацию его рассказа. Если бы не Пролог, так бы и произошло. Ведь основным способом передачи сюжетной линии является клиповая структура из наиболее важных сюжетных фрагментов, сшитых рассказчиком. Это – традиционная для театра форма, опробованная В. Немировичем-Данченко во МХАТе в постановке «Воскресения» по роману Л. Толстого, впервые давшая возможность эпического построения сценического произведения. По этому пути пошел и Г. Щербаков, хотя в его спектакле персонаж От автора и сам является действующим лицом. Это позволительно, так как акцент перенесен на другое.

Клиповое мышление в конце 1950-х на сцене еще было в новинку, потому и воспринималось как стилевая чехарда. Революционная стихия нарастает здесь постепенно, внутренний взрыв готовится из контрапункта драматических и комедийных кусков, основные народные персонажи проявляются к финалу наиболее ярко и выпукло. Итак, время одного, т.е. Лобановича, распределено на клиповое время нескольких – Аксёна Каля, деда Пилипа, Лявона Шкурата, Авдоли, Ядвиси и пр. Их время противостоит времени их антогонистов – Дьяка, попа Модеста, пристава, урядника, ротмистра, земского начальника и т.д. И время первых разрастается, становится ликующим, победным. Это – их внутренняя победа.

Пространство спектакля соткано из нескольких топосов. Выстроенные в реалистической традиции места действия (их несколько, они разные по визуальности, поданы клипово). Выпадающий из этого топоса Лобанович, выходящий к зрителю и превращающийся в рассказчика (сугубо монологическое пространство и вместе с тем пограничье рампы между сценой и залом). Топос Пролога и эпилога – метафорическое пространство.

Самое главное – спектакль стал первой попыткой Коласовского театра вырваться в сценическое метафорическое мышление, осознать возможности яркой сценической формы и силу театрального обобщения. И все это касалось не сюжета как такового, а свойств структуры сценического произведения. Спустя время этот период работы театра назовут «золотым» [26].

1. ГАВО, ф. 177, оп. 1, д. 27, л. 13.
2. ГАВО, ф. 177, оп. 1, д. 27, л. 17.
3. ГАВО, ф. 177, оп.1, д. 27, л. 18.
4. ГАВО, ф. 177, оп. 1, д. 27, л. 21.
5. ГАВО, ф. 177, оп 1, д. 28, л. 39–46.
6. ГАВО, ф. 177, оп. 1, д. 28, л. 30.
7. ЦГАМЛИ, ф. 269, оп. 1, д. 56, л. 15–16.
8. ГАВО, ф. 2776, оп. 3, д. 4, л. 68.
9. ГАВО, ф. 2776, оп. 3, д. 4, л. 81.
10. ГАВО, ф. 177, оп. 1, д. 30, л. 63.
11. ГАВО, ф. 177, оп. 1, д. 31, л. 31.
12. Орлова, Т. Ты и я / Т. Орлова. – Мн., 1969, с. 74.
13. ГАВО, ф. 177, оп. 1, д. 28, л. 6.
14. ГАВО, ф. 177, оп 1, д. 28, л. 7.
15. ГАВО, ф. 177, оп 1, д. 28, л. 9.
16. ГАВО, ф. 177, оп. 1, д. 29, л. 30 об.
17. ГАВО, ф. 177, оп. 1, д. 30, л. 8.
18. ГАВО, ф. 177, оп. 1, д. 30, л. 21.
19. ГАВО, ф. 177, оп. 1, д. 30, л. 53.
20. ГАВО, ф. 177, оп. 1, д. 35, л. 2.
21. ГАВО, ф. 177, оп. 1, д. 34, л. 39.
22. ГАВО, ф. 177, оп. 1, д. 34, 41.
23. ГАВО, ф. 177, оп. 1, д. 34, л. 81.
24. ГАВО, ф. 177, оп. 1, д. 42 л. 83.
25. Няфёд, У. Беларускі дзяржаўны тэатр імя Якуба Коласа / У. Няфёд // Гісторыя беларускага тэатра: у 3 т. Т. 3. Кн. 1. Тэатр савецкай эпохі. 1945–1961 / рэд. кал.: У.І. Няфёд (гал. рэд.) і інш. – Мн., 1987. – С. 76–123.
26. ГАВО, ф. 177, оп. 1, д. 61, л. 54.

РАЗДЕЛ V

Коласовский театр во второй половине XX века и на рубеже веков

5.1. Творческие успехи театра в 1960–1963 гг.

В конце 50-х – начале 60-х в репертуаре театра значительное место заняли пьесы, которые раскрывали облик советского человека. Такая тенденция была характерна для всего советского театра, который именно в то время стал больше внимания уделять человеку как таковому, к сложности его внутреннего мира. Много спектаклей было посвящено проблеме морально-этического воспитания молодежи. На сцене Коласовского театра была поставлена «Иркуцкая гісторыя» (режиссер Г. Щербаков, 1960 г.), которая определяла развитие театра на многие годы. «Иркуцкая гісторыя» – рассказ о современной молодежи, проблемах радости и несчастья. В центре – судьба девушки Валентины, ее любовь и жизнь. Актриса М. Бабок в этой роли ярко показала психологический перелом в жизни молодой женщины: от начального вызова, которым она демонстрирует наплевательское отношение ко всем нормам поведения, к открытию самых глубинных женских достоинств после встречи с Сергеем (Ф. Шмаков), развивается этот сложный образ в спектакле. Спектакль стал новым словом в жизни театра еще и потому, что здесь снова были использованы приемы подчеркнутой условной театральности. Снова в действие был введен хор. Это не были просто ведущие, которые информировали о происходивших на сцене событиях. Участники хора во многих сценах перевоплощались в действующих персонажей.

Очень интересным для своего времени был и спектакль «Крыніцы» (1961 г.) по роману И. Шамякина. Сценичную постановку и композицию осуществлял все тот же Г. Щербаков. В центре произведения – конфликт между новым директором школы Лемешевичем (Ф. Шмаков), несущим свежие и современные идеи, и завучем школы Орешкиным (А. Милованов), приспособленцем и циником.

Оба спектакля были оформлены главным художником Коласовского театра Е.Д. Николаевым. До конца 1940-х гг. Е.Д. Николаев успешно работал с русской и мировой классикой, в 1950-е гг. – с белорусскими произведениями. В его сценографии главными были панорамность, пафосность, зрелищность, живописность. Он находил сценическое соотношение пейзажной перспективы, столь чтимой в то время на театре, с подчеркнутой театральностью мизансцен. Это давало высокий выразительный эффект в «Иркуцкай гісторыі» (с режиссером Г. Щербаковым) 1960 г., когда впервые в послевоенном театре использовались приемы сценической условности (с хором, который был как бы ве-

душим в постановке и участвовал в действии наравне с персонажами; с отказом от бытового излишества и подробностей); в «Крыніцах» (с режиссером Г. Щербаковым 1961 г., где на заднике появлялась огромная книга с надписью «Іван Шамякін. «Крыніцы». Раман), страницы которой переворачивались в соответствии с эпизодами спектакля; в «Праўда і крыўда» (с режиссером А. Падобедом) 1965 г., сценография которой обладала качествами поэтичности с использованием символики, обобщений, цветовых соотношений (фиолетовое небо, зеленые поля на заднике, красный флаг в руках центрального персонажа, белая и красная птицы, белый и красный костюмы основных персонажей, белые березы), с использованием кинопроекции для укрупнения детали.

В 1960 и 1962 гг. театр дважды побывал на гастролях в Москве. В первый раз на сцене Кремлевского театра он показал спектакли «Навальніца будзе» и «Пачатак жыцця». Спектакли приняли и зрители, и критики. Во второй раз на этой же сцене с огромным успехом шел спектакль «Лявоніха». Однако к концу 1962 г. «Навальніца будзе» уже исчезает с театральной афиши, не зря на закрытом партсобрании 9 декабря 1962 г. беспокоится А. Ильинский: «надо старые пьесы возобновлять и играть их. Возобновить спектакль «Навальніца будзе» и другие» [1].

Вопрос о театральном здании все еще продолжал оставаться открытым. Потерявшие во время войны свое родное здание коласовцы так и оставались бесприютными. Еще в августе 1956 года «Віцебскі рабочы» поместил проект Театральной площади в Витебске на берегу Западной Двины. Он никогда не будет осуществлен в предложенном тогда виде, однако здание театра, запечатленное на газетной странице, все-таки будет возведено.

Современное здание театра построено на месте дома канцелярии губернского предводителя дворянства (XIX в.). Строительство современного здания Коласовского театра завершилось в 1963 г. [2].

Проект здания был утвержден Министерством культуры БССР 4 августа 1956 года. Как говорится в протоколе заседания архитектурной комиссии при Витебском областном отделе по делам архитектуры, проект проектного института «Гипротепатр» был повтором Калужского драматического театра с доработкой боковых фасадов и фасада со стороны Витьбы (требовалось украсить этот фасад портиком с отдельно стоящими колоннами). Учитывая островное расположение театра на набережной реки Западная Двина, необходимо было боковые фасады решить в более монументальных и торжественных формах, которые отвечали бы характеру театрального здания. Главный фасад был принят в варианте с 8-колонным портиком и фронтоном, увенчанным скульптурной группой [3]. Простенки между вестибюлем и

гардеробной в первом этаже решено было заменить на столбы, что открыло больший доступ к гардеробу [4].

Государственная Комиссия подписала Акт о вводе в эксплуатацию здания накануне Нового года, 30 декабря. Расположенный на ул. Кирова, угол Пушкина (сейчас – ул. Запковая, 2), театр выходил на площадь, получившую название пл. Тысячелетия Витебска. Архитекторы – А. Максимов и И. Рыскина. Главный фасад решен в виде 8-колонного дорического портика с треугольным фронтоном в завершении. Боковые фасады украшены пилястрами, лепными вставками и рустом. Торцовый фасад решен в виде 4-колонного дорического портика. Зрительный зал на 800 мест имеет партер, две ложи и два яруса. Полезная площадь составила 3 871 кв. м. 28.10.1965 г. здание передано на баланс городского отдела культуры [5].

1. ГАВО, ф. 177, оп. 1, д. 42, л. 41.
2. ГАВО, ф. 2820, оп. 10, д. 17.
3. ГАВО, ф. 2820, оп. 10, д. 17, л. 26.
4. ГАВО, ф. 2820, оп. 10, д. 17, л. 30.
5. ГАВО, ф. 322, оп. 8, д. 58, л. 142.

5.2. Коласовский театр в 1964–1985 гг.

В конце 60-х начале 70-х годов в Коласовском театре происходит смена актерских поколений и устанавливаются новые режиссерские направления. Сценический язык значительно усложняется, становится более емким, информативным, выразительным. Начинается новый поворот – к условному театру. Но резкой ломки привычных для театра представлений не было. Утверждается новая модель синтетического театра, современный сценический язык существенно расширяет возможности «живого театра». Время наполняет сценическое искусство новыми ритмами и новыми критериями. Все это не может не отразиться на режиссуре. Но постановочные приемы, которые теперь широко используются на сцене, многим кажутся ненужными. Лучшие постановки Коласовского театра в это время связаны с деятельностью С. Казимировского и Б. Эрина. Афишу театра украшают знаменитые спектакли: «Улада цемры» по пьесе Л. Толстого, «Клоп» В. Маяковского, «Доктар філософії» по пьесе Б. Нушича, «Матухна Кураж і яе дзеці» по пьесе Б. Брехта, «Багна» по пьесе А. Островского, которые удивляют мастерским объединением глубокого психологизма с точностью и лаконичностью сценических приемов.

Режиссеры сосредотачиваются на осмыслении характера нового героя, который не так давно пережил войну, пробует разобраться в жизни и все еще раскрывает людям свое сердце. Театр, как никогда

ранее, размышляет о человеческой душе и не боится запутаться в ее бесконечных лабиринтах. Выбор к постановке новых пьес предусматривал и эти темы. Так, в постановке пьесы В. Лаврентьева «Шануй бацьку свайго» (1964 г.) в одном ансамбле выступали мастера старого поколения – А. Ильинский, Т. Сергейчик, Н. Звездочетов и актерская молодежь. Спектакль поставлен Ф. Шмаковым. Это – первое выступление известного актера в качестве режиссера-постановщика. Он все свое внимание сосредоточил на раскрытии психологии человеческих характеров, на их взаимоотношениях. Роль центрального молодого героя Максима в пьесе выписана схематично, однако молодой актер В. Кулешов смог сделать образ живым и обаятельным. Глубокая душевность, интеллектуальность, гуманизм присущи Максиму в исполнении В. Кулешова. Огромное материнское чувство сыграла в спектакле З. Конопелько в роли Софьи Ивановны.

В 1965 г. внимание театральной общественности Витебска привлекла постановка пьесы М. Стельмаха «Правда и кривда». Произведение это правдиво, временами даже открыто жестко рассказывало о суровой действительности первых послевоенных лет. Спектакль, поставленный главным режиссером театра А. Падобедом, отличался стилевой выразительностью, его можно было назвать народно-поэтическим. Эта его особенность проявлялась во всей структуре, в характере персонажей, в эмоциональных сценах, в образах, которые доходили до символов. В спектакле ощущалось стремление режиссера к образному мышлению, к большому обобщению. Такому восприятию спектакля во многом содействовала сценография Е. Николаева. В спектакле был использован принцип оформления, когда реальные предметы на сцене соединялись с кинопроекцией, которая показывала в большом плане отдельные детали, что подчеркивали время и место действия данной картины. Действовали два аллегорических персонажа «от театра»: «Праўда» и «Крыўда», две женские фигуры, одна в белом, другая в черном. Появляясь в конкретных сценах, они имитировали борьбу двух сил и тем самым усиливали эмоциональное воздействие спектакля. Самым выразительным в спектакле был образ Марка Бессмертного в исполнении Н. Звездочетова, который создал персонаж с красивой душой и огромной внутренней силой.

Успех у зрителей получила и постановка трагедии В. Шекспира «Король Лир» (1965 г.). Спектакль ставил режиссер А. Падобед, в роли Лира был занят Анатолий Трус. Главное внимание постановщик обратил на выявление социально-философского смысла трагедии, поэтому так точно и старательно разработана сцена бури. Актер ведет Лира к познанию и просветлению, к настоящей человечности. В спектакле была точно подчеркнута мысль: Лир потерял власть и богатство, но получил намного больше – стал человеком. Теперь он научился со-

чувствовать несчастным. Так же сочувствует он слепому, но также просветленному через пережитое горе Глостеру, которого встретил во время бури в степи, среди обездоленных и несчастных. С великой внутренней силой и эмоциональностью исполнял роль Глостера Н. Звездочетов. Ошелмленный и изгнанный его сын Эдгар в исполнении Ф. Шмакова выстроен на противопоставлении двух планов: беззаботного человека в начале спектакля, а после – бродяги, который понял всю пропасть нищенства и страданий. Сильные, волевые женские характеры дочерей Лира создали Г. Маркина и А. Матисова.

В протоколе открытого партсобрания от 28 января 1965 г. при рассмотрении вопроса о готовности к выпуску спектакля «Кароль Лір» постановщик А. Падобед говорил: «Спектаклем «Король Лир» я хотел спаять коллектив и чтобы актеры могли бы проявить свои большие творческие возможности. Срок, конечно, очень короткий для сложившихся условий в данном театре. Шекспир – это пробный камень. К 1.12.64 г. были все эскизы сданы. В первых числах февраля будут готовы декорации, парики. С костюмами может быть задержка. Виноваты здесь зав. постановочной частью и администрация. Но все же я надеюсь, что мы сделаем спектакль творчески интересным. Премьера должна состояться 18-го февраля. До выпуска осталось 20 дней, а репетиций будет 15–17, из них 4 генеральных. Работа сейчас идет активно, но мы можем работать еще лучше. К сожалению, очень много выездов и они кошмарно отвлекают актеров от творческой работы. Нам нужно организовать закулисную часть (много шума, недисциплинированности). В массовых сценах заняты квалифицированные актеры, но они часто теряют собранность. <...> Но я многое даю на откуп актеров, чтобы они сами разбирались и самостоятельно активно творили <...>» [1].

В июне 1965 г. «Король Лир» уже отправился на гастроли (это был Львов). В августе на закрытом партсобрании А. Падобед подчеркивал, что «и в «Короле Лире» и в «Правде и Кривде» сказано новое слово в нашем театре» [2].

На этом же собрании был остро поставлен вопрос об актерских кадрах театра. А. Падобед пенял: «<...> Как думать о перспективах, если большинство актеров пенсионного возраста?» [3]. В октябре того же года на отчетно-выборном партсобрании Ф. Шмаков возражал: «<...> сейчас мы имеем 27 человек молодых актеров. <...> Немного плоховато с возрастным составом, так как старые актеры уходят. <...> У нас в театре нет режиссера-педагога, а он нам необходим, так как повторяю, что с молодежью нужна большая учеба» [4].

Молодой энергией был обусловлен успех спектакля «Ветрык, вей!» (1965 г.) по Я. Райнису, поставленный латышским режиссером А. Кродерсом, который не удивлял фольклорно-этнографическими деталями, а сосредоточился на характерах героев Байбы и Улдиса.

Молодой и независимый – так сразу же появлялся в спектакле В. Анисенко, исполнитель роли Улдиса. И Байба, хоть внешне и казалась тихой, на самом деле обладала в исполнении С. Некипеловой характером глубоким и страстным.

В начале 1966 г. снова упоминается необходимость вернуться к Якубу Коласу: на заседании партбюро от 10 февраля А. Падобед упоминает композицию о Якубе Коласе, а Е. Николаев вторит: «Надо братья за композицию Якуба Коласа и уже делать, не затягивать» [5]. Этот вопрос будет подниматься еще не раз, однако, как покажет история, время подойдет еще не скоро.

В 1967 г. Г. Щербаков вновь появился в Коласовском театре. На этот раз он поставил здесь спектакль «Вайна пад стрэхамі» по А. Адамовичу, главной особенностью романа которого было то, как показано участие в войне тех, кто никогда не брал оружия. Это была война скрытая, психологическая, иной раз она переходила в открытое противостояние. В центре действия – белорусская семья, Анна Михайловна, двое ее сыновей. Ее дом становится центром сопротивления. Сыновья, сначала тихо от матери, которая боится за их жизнь, а потом и с ее благословения, включаются в борьбу. Идет война под крышами, сначала как бы незаметная, но со временем все же более ощутимая для оккупантов.

Образы советских патриотов Анны Михайловны (Г. Маркина) и ее детей Толи (Б. Севко) и Алеши (В. Зубарев) действительно волновали зрителей. Положительным персонажам были противопоставлены Жиготские, ставшие помощниками оккупантов: старик (Т. Сергейчик), старуха (Я. Глебовская), их сын Казик (В. Кулешов).

В 1966 г. главным режиссером Коласовского театра назначен С. Казимировский. Весь 1967 год прошел под знаком подготовки к спектаклю «Шостае ліпеня» по пьесе М. Шатрова, где с драматической напряженностью, эмоциональной насыщенностью разворачиваются события, в центре которых находится образ Ленина.

Созданный Ф. Шмаковым этот образ убеждал своей правдивостью. Поступки и дела вождя воспринимались как результат глубокого размышления, глубокого понимания исторической судьбы народа. За создание этого спектакля режиссеру С. Казимировскому, художнику Е. Николаеву и исполнителю роли Ленина актеру Ф. Шмакову в 1968 году была присуждена Государственная премия БССР.

На отчетно-выборном собрании 25 октября 1967 г. директор театра Г. Асветинский подчеркивал: «Сыграло положительную роль приглашение Щербакова для постановки «Войны под крышами», Казимировского в качестве главного режиссера, постановка «Бацькаўшчыны» Шмаковым. В результате выпущены спектакли, создающие лицо театра» [6].

Наследуя А. Падобеду, С. Казимировский также помнит о Коласовской теме в Коласовском театре: «Я ездил в Минск и там разговаривал о необходимости создания спектакля о Якубе Коласе» [7]. Тогда же, три месяца спустя, в начале 1968 г.: «О композиции Якуба Коласа. Материал накапливается по периодам, в частности 1930 год. Пока готовится сценический материал, имеется в виду закончить к 3 ноября ко дню рождения Якуба Коласа» [8]. Тогда же впервые возникает разговор о творчестве В. Короткевича и его сотрудничестве с театром: упоминая пьесу «Кастусь Каліноўскі», С. Казимировский отмечает: «Пьеса сделана несколько абстрактно. Решили связаться с тов. Караткевичем, но пока это не твердо» [9]. Г. Асветинский возражает: «Полностью отказываться от К. Калиновского тоже не следует. Пусть авторы над этой пьесой поработают. Для этого следует связаться с тов. Щербаковым» [10]. Время покажет, что отложена пьеса будет на почти 10 лет и ставить ее будет совсем другой режиссер.

Богатым на актерские достижения был спектакль «Улада цемры» (1969 г.) по пьесе Л. Толстого, осуществленный режиссером Б. Эриным, который сосредоточился на точном ее прочтении и раскрытии глубинных причин, которые приводят героев пьесы к трагическому концу. В спектакле глубоко раскрыт быт русской деревни со всеми его противоречиями. Неумолимая власть традиции над человеком, которая калечит людские души, – это лейтмотив спектакля. Никита, Анисья и Матрена – наиболее яркие образы в постановке, и именно они – носители этого лейтмотива. Актер Л. Трушко в роли Никиты создал образ человека внешне сильного и решительного, но по существу безвольного. Он готов пойти на любую подлость и тут же оправдать себя. Противоречивый характер Анисьи, готовой любой ценой добиться своего счастья, создала Г. Маркина. Актриса подчеркнула ее чувство приспособляемости к обстоятельствам. Обе исполнительницы роли Матрены, сохранив главную ее сущность, создали совсем разные характеры. Я. Глебовская раскрывала сущность этой темной, злобной женщины, пользуясь бытовыми деталями, а Л. Писарева проникала в ее психологию. Хороший актерский ансамбль в спектакле достигался благодаря интересным работам А. Труса (Митрич), С. Окружной (Анютка), Т. Шашкиной (Марина), Г. Бальчевской (Акулина).

Для многих коласовских актеров этот спектакль стал отправной точкой в их богатом творческом пути. Так было у С. Окружной, у Л. Писаревой, у Л. Трушко. И это подчеркивает непредсказуемость актерской судьбы и особенность актерского творчества. Тем более, что еще в самом начале 1969 года на заседании партбюро С. Казимировский, характеризуя состав труппы, отмечал, что у таких актеров, как В. Котов, Л. Трушко, Е. Шипилло, Л. Малашкевич, Л. Писарева, З. Линевиц, нет перспектив [11]. Стоит отметить и тот факт, что этот

спектакль, вошедший в золотой фонд Коласовского театра, к сожалению, не имел впоследствии удачной сценической доли, прокатывался нечасто: С. Казимировский на отчетно-выборном партсобрании 13 ноября 1969 г. говорил: «<...> Я сильно обеспокоен этим сезоном. Считал, что в этом сезоне будем иметь большую активность зрителя, так как были выпущены ряд премьерных спектаклей. Таких, как «Власть тьмы». Нет, активность зрителей не произошла <...>» [12].

Семидесятые годы для коласовцев отмечены плодотворными достижениями. На открытом партсобрании в январе 1971 года С. Казимировский отмечал: «На художественном Совете в ближайшее время будем решать относительно 4 названия. Приглашаем Эрина и Щербакова для восстановления спектаклей «Клоп», «Война под крышами». Что касается К. Калиновского, то он пока остается в портфеле, так как Коллегия Мин. культуры БССР нам его пока не утвердила» [13]. В сентябре этого же, 1971 года опять появляется вопрос о Коласовской драматургии: «Установлен хороший, деловой контакт с А. Звонаком, который согласился работать над новым вариантом инсценировки коласовской трилогии «На расстанях» [14]. В конце 1971 года Г. Асветинский знакомил коллектив с репертуарным планом на ближайшее пятилетие. Он выглядел так: 1971 год – «Много шуму из ничего», «Трибунал», «Затюканный апостол»; 1972 год – «Пучина», «На расстанях», «Снежные зимы»; 1973 год – «Униженные и оскорбленные», «Трехгрошевая опера», Вечер белорусского водевиля; 1974 год – «Кориолан», «Недоросль», «Млечный путь»; 1975 год – «Смерть Пазухина», «День чудесных обманов», «Соловей» [15].

В конце 1971 г. еще остается надежда на новую встречу с творчеством Якуба Коласа: «<...> мы готовимся к выпуску большого спектакля «На расстанях» Я. Коласа, который будет выпускать реж. Щербаков» [16]. «Республика ждет нас с Коласовским спектаклем. <...> Если мы июль м-ц предоставим Щербакову для работы над Расстанями – это будет событие, которое даст возможность показать Коласовскую тему» [17]. К сожалению, события не произошло: «В связи с болезнью тов. Щербакова мы вынуждены спектакль «На расстанях» несколько оттянуть» [18]. Через полгода: «<...> болезнь Щербакова несколько задержит выпуск, но не снимается. К Коласовской дате сейчас заканчиваются отрывки из «Навальніца будзе» [19]. Были подготовлены два фрагмента, постановка которых поручалась Ф. Шмакову и И. Матусевичу. Заняты были актеры: Л. Нисневич (Настаўніца), А. Шелег (Шышла), П. Ламан (Лабановіч), Л. Писарева (Бабка Мар'я). Оформление создавал Е. Николаев [20].

Подытоживая творчество театра в конце 1972 – в начале 1973 года, С. Казимировский отмечал, что это время оказалось значительным для театра: «У нас отмечены много удачных работ: «Не беспокойся, ма-

ма!», «Снежные зимы», «Пучина». Последняя премьера «Таблетку под язык» [21]. В эти годы в Коласовском театре начались Уроки эстетики, которые вели С. Казимировский и доцент пединститута З. Андрианова. Начала работать малая, камерная сцена. Предполагалось, что спектакли там будут начинаться в 22.00 после основных, и что там можно будет расположить 250 зрителей [22]. Отмечалось, что усилия по формированию оригинального белорусского репертуара в театре продолжают: «После успешной инсценировки романа Шамякина «Снежные зимы» была поставлена новая комедия А. Макаенка «Таблетку под язык». Завершена работа с молодым драматургом Петрашкевичем над пьесой «Частное определение» [23].

Интересное воплощение на сцене театра получила драматургия А. Макаенка. В постановке «Трибунал» (1970 г.), осуществленной режиссером С. Казимировским, был ряд актерских удач. Терешку Колобка выразительно играл И. Матусевич, его сына Володьку Б. Севко и А. Лабанок. В этом спектакле мастерство актеров старого поколения (И. Матусевича, З. Конопелько (Полина), Я. Буракова (комендант) сочеталось с успехами молодежи.

Долгую сценическую жизнь получила и другая пьеса А. Макаенка «Зацюканы апостал» (1971 г.) в постановке А. Смелякова. Спектакль поражал выразительностью рисунка, точным пластическим решением: спектакль-памфлет с острой публицистической направленностью и вместе с тем реалистически достоверный, глубоко раскрывающий трагедию человеческой личности. Актеры Н. Тишечкин и Г. Маркина в роли Отца и Матери показали, как люди до мозга костей проникнуты психологией лжи, губят души своих детей Сына (Б. Севко) и Дочери (С. Окружная). Режиссер А. Смеляков сделал интересную попытку по-своему прочесть финал пьесы. У автора Сын после попытки самоубийства начинает послушно исполнять все, что от него требуют родители, он становится идиотом. В спектакле актер Б. Севко в финальной сцене показал Сына сосредоточенным, он замкнулся в себе, и зритель понял: Сын многому научился, теперь он не будет таким наивным. Больше оптимизма придал режиссер и образу Дочери. Актриса С. Окружная финальные слова Дочери: «Я на костер пойду! На эшафот! Чтоб не стать такой, как они!» – произносила с глубокой внутренней силой, и зрители чувствовали силу ее протеста.

В начале 1970-х гг. значительное место в театре занимают инсценировки известных произведений современной прозы. Эпичностью, масштабностью определялась постановка «Снежные зимы» (1972 г.), осуществленная С. Казимировским по одноименному роману И. Шамякина. В центре спектакля – образ Антонюка, человека очень тяжелой и сложной судьбы, агронома по профессии, в прошлом партизанского командира. Особенность характера Антонюка прежде всего вы-

являл в спектакле Ф. Шмаков. Остро решался конфликт двух жизненных позиций, двух принципов: жизнь для народа и жизнь для себя. Антиподом Антонюка выступил бывший его товарищ, теперь доктор наук Будыка. Прошли годы, и Будыка стал карьеристом, и, как это показал актер А. Шелег, плодил работников, похожих на себя.

Коллектив достиг значительных удач и в постижении произведений классики. Он не раз обращался к драматургии А. Островского. Новая встреча с пьесой «Пучина» (1972 г.) была отмечена успехом в овладении драматических, даже трагедийных высот. Актер Г. Дубов в роли Кирюши Кисельникова и режиссер С. Казимировский попробовали по-своему истолковать этот образ. Они постепенно подводили героя к протесту. В финале спектакля «Багна» Кисельников как бы оглядывается на пройденную жизнь, во всей полноте оценивает ее жесткость и особенно остро начинает понимать свою нежизнеспособность, неумение противостоять злу.

Достижением стал спектакль, поставленный С. Казимировским по произведению классика югославской драматургии Б. Нушича «Доктар філософії» (1972 г.), где с блеском выступали многие актеры, как старого, так и среднего поколения. Среди актеров наибольшего успеха достиг Г. Дубов в роли Живаты Цвиёвича, который еще никогда так разносторонне не раскрывал своего комедийного таланта. На протяжении всего спектакля, в каких бы ситуациях Живата не оказывался, какие бы невероятные, эксцентричные номера не доводилось исполнять актеру, он всегда органичный и виртуозно-комедийный. Яркий образ проходимца и приспособленца Благое создал Т. Кокштыс. Несмотря на подчеркнутый комизм, актер точно проводил всю линию образа, создавал оригинальный характер. Вот эта контрастная пара – Живато и Благое – определяла основной успех спектакля.

Режиссер А. Смеляков ставит новую комедию А. Макаенка «Таблетку пад язык» (1973 г.) как комедию-репортаж в открыто комедийном плане с использованием элементов народного театра и фарсовых приемов. Ф. Шмаков в роли председателя колхоза Каравая показывал, как тот заботливо относится к судьбе людей, искренне переживает неудачи, чутко прислушивается к каждому, кто может подсказать что-то полезное. Рядом с образом Каравая значительным достижением в спектакле стали образы деда Цыбульки в исполнении И. Матусевича и районного заготовителя Скаромного в сатиричной интерпретации Т. Кокштыса.

Ф. Шмаковым была поставлена пьеса А. Петрашкевича «Тривога» (1974 г.), в которой внимание концентрировалось на драматических коллизиях, на раскрытии психологии людей, их поступков и действий. Спектакль интересен не столько режиссерским решением, сколько глубокой разработкой отдельных характеров. В центре собы-

тий – судья Зубрич. Актриса Г. Маркина ведет эту роль сдержанно, пользуясь скупыми изобразительными средствами, но зритель чувствует ее настоящую «тревогу» и заинтересованность в судьбах людей. Живые и колоритные образы односельчан создают З. Конопелько (Михалина), Л. Писарева (Ульяна), Т. Кокштыс (Веренич), А. Лабанок (Закружный). Трогают своей искренностью и непосредственностью актеры П. Ламан и Г. Кухальская в ролях молодых влюбленных Михася и Алены.

Как отмечал С. Казимировский: «В недалекой перспективе – историко-героическая пьеса Владимира Короткевича, посвященная 1000-летию Витебска, и завершение работы над инсценированием трилогии Якуба Коласа «На росянах» [24]. Пьеса В. Короткевича, о которой говорил главный режиссер, – «Званы Віцебска».

В начале 1974 г. С. Казимировский заявляет, что из четырех выпускников режиссерского курса самым интересным оказался Валерий Мазынский: «и мы ему поручили поставить спектакль по пьесе Караткевича» [25].

К работе он приступил в апреле, шла она нелегко: И. Матусевич беспокоился: «Надо нам серьезно подумать, как мы будем играть. Так например, в пьесе «Витебские звоны» лучшие актеры ставятся на незначительные роли. Мазынский сам говорит, что ему неудобно работать со старыми актерами. Ему надо помочь» [26]. Т. Кокштыс: «Я почему-то верю в нашего молодого режиссера» [27]. С. Казимировский: «Мне бы не хотелось, чтобы вокруг спектакля «Званы» создавались отрицательные настроения. <...> Мы дали тов. Мазынскому длительное время на подготовку этого спектакля. Я устроил прогон и убедился в том, что он как режиссер работает правильно. <...> Хочу, чтобы вокруг спектакля была атмосфера веры» [28].

Главный режиссер С. Казимировский поддержал молодого начинающего коллегу. В 1977 году В. Мазынский возглавит театр, в феврале 1979-го С. Казимировского из театра изгонят. Весь последний год его работы будет проходить под знаком недовольства, на закрытом партсобрании 26 февраля 1978 года он с горечью говорил: «В такой роли, как сейчас, я никогда не был. <...> Я был поражен атакой Геральда Болеславовича, который сказал, что все мои спектакли плохие. «Если вы не уйдете, то вашу кандидатуру придется выдвигать на конкурс». <...> Откуда у Мазынского В.Е. такой запас высокомерия. <...> Я ведь не сужу о вас по спектаклям «Провинциальные анекдоты» и «Ночь после выпуска», не сводите же и вы мою работу к спектаклю «Оставайтесь солнцем!» [29]. Но это случится еще не скоро, а пока С. Казимировский поздравляет: «мы завершили работу с известным белорусским поэтом-прозаиком В. Короткевичем над исторической хроникой «Званы Віцебска». Этот спектакль стал нашим

творческим подарком к 1000-летию родного города Витебска. Показ этого спектакля в юбилейные дни вызвал чувство радости и за автора пьесы, и за его создателей: режиссера-дипломанта В. Мазынского, художника А. Соловьева, композитора С. Кортеса» [30].

О С. Казимировском

Он возглавлял Коласовский театр как главный режиссер с 1967-го по 1974-й год и поставил 21 спектакль. Блестящий знаток литературы, эрудит, великолепный оратор, за плечами которого была Москва, ГИТИС, он сделал свой Витебский период насыщенным, плодотворным, ярким. В те времена ценился классический подход в искусстве, высокий профессионализм, отточенное мастерство. Тогда не было жесткого столичного пренебрежения провинцией, наоборот, провинциальные театры часто отличались и хорошим вкусом, бережным сохранением традиции и ее развитием, и крепкими актерскими коллективами. Соломон Савельевич Казимировский своими актерами гордился. Всех, с кем он работал тогда, он хорошо помнит. Помнит, как они начинали, помнит их развитие, их сценический рост, их привычки и мелкие черточки характеров, помнит их лица.

Это – огромное счастье. Двадцатый век уже минул, с ним ушли большие имена, великие сценические страсти, в музей ушла история театра. Нет уже на этой сцене почти всех, кто составлял восьмидесятилетнюю Коласовскую классическую театральную школу. Сегодня, наверное, уже пришло время ввести этот термин. Он имеет и историческое обоснование, так как школа эта начиналась в первой половине 1920-х в Москве; и профессиональное обоснование, так как при театре всегда существовала студия обучения молодого поколения; и, наконец, своеобразие и отличие. На этой сцене всегда не только владели приемами психологического театра с углубленным постижением характеров и человеческих типов, коласовские актеры свободно и мгновенно входили в любого рода театральные эксперименты, а кроме того они отличались внутренней гибкостью и внешней выразительностью. Это – школа. И С.С. Казимировский в ее формирование внес лепту немалую.

В 1967 году он поставил в театре пьесу М. Шатрова «Шестое июля», спектакль оказался новаторским. На заднем занавесе появлялся газетный текст. Почти кинематографический прием позволял создавать на сцене крупные планы. Постановщик сознательно использовал для этого статические моменты, словно выхватывал из динамического действия самые главные эпизоды.

Сам С.С. Казимировский вспоминает: «Я обратился к актерам с призывом, просто с мольбой: «Вспомните ради спектакля начало вашего пути в профессию актера. Ищите характер, сочиняйте его, не

пренебрегайте поиском походки, манеры речи, представьте их поведение на трибуне. Ведь все они пытаются быть пророками, ораторами, лекторами, полемистами и т.д.» И актеры ринулись мне навстречу. Шалили, смешили, порой переигрывали, озорничали на репетициях, но родилась яркость, выразительность, убедительность, родилась личность. Галерея эпизодических ролей, воплощенных ведущими актерами труппы без поддержки драматурга, фактически в немалой степени определила успех спектакля» [64].

Через год С. Казимировский, сценограф спектакля Е. Николаев и Ф. Шмаков в роли Ленина были удостоены Государственной премии Беларуси.

Долгие годы в репертуаре шел «Трибунал» А. Макаенка с И. Матусевичем в главной роли. «Снежные зимы» по роману И. Шамякина также впечатляли неожиданными постановочными решениями. Ну, а «Много шума из ничего» по В. Шекспиру вообще потряс своей карнавальной, праздничной, зрелищной стихией. Большой и серьезной актерской работой на Коласовской сцене начиналась судьба одного из самых удивительных актеров Витебска Г. Дубова в «Багне» по пьесе А. Островского «Трясина». Режиссер и актер вывели в спектакле *маленького человека* и, проведя его путями жизненной драмы, показали, как в его душе созревает осознание права на собственное мнение, на самовыражение, на протест против всего, что запутывает его в жизни, не дает реализоваться душе. Потом был «Доктор философии» Б. Нушича, в котором Г. Дубов раскрылся так многогранно, так богато, так высоко – он создал образ сатирический, и создал его блестяще, филигранно, точно по смыслу и в деталях. Это было так легко, так смешно, так классно! В театре до сей поры помнят успех этого спектакля, и многие зрители в Витебске вспоминают этот эффект взрывающегося невероятным смехом зала.

С. Казимировский как режиссер был разносторонним. И об этом свидетельствует глубокая, мощная постановка пьесы Б. Брехта «Матушка Кураж и ее дети». Режиссер не воспользовался брехтовским приемом *очуждения*, когда актеры во время исполнения зонгов выходят из образа и выступают от своего имени. Спектакль был традиционным, и за пределы единого изоморфного пространства не выходил, но режиссер добился в нем выявления внутренней монументальности образов. И коласовские актеры это сделали. Скульптурные, сосредоточенные в себе наподобие одиноких планет персонажи были помещены в совсем постмодернистскую сценографическую атмосферу, в обрывки жести, осколки железа, брошенные телеги. В. Кулешов, красавец, премьер театра. Г. Маркина, первая актриса у Казимировского, его товарищ и соратница в творческом поиске. В. Кулешов и Г. Маркина долгие годы были партнерами на сцене. Теперь их нет. Лежат

они в разной земле. А вот память о них осталась на витебской сцене. С. Казимировский живет в Швеции, а душа его осталась на витебской сцене. С теми, чьи души витают высоко под колосниками. И с теми, кто создает свои сценические образы и сегодня.

Уже с начала 1975 года Коласовский театр начал подготовку к своему 50-летию. И снова возникает коласовская тема, когда на заседании партбюро С. Казимировский замечает: «Из пьесы «Вайна вайне» можно сделать хороший спектакль. Пьеса «На расстанях» ничем не отличается от пьесы «Вайна вайне» [31]. В апреле 1975 г. на открытом партсобрании постановили осуществить постановку пьесы Якуба Коласа «Вайна вайне» [32]. Было решено создать музей театра, а также восстановить спектакли «Несцерка», «Клоп» и «Улада цемры».

Смелым было и включение в репертуар драматургии Б. Брехта, до тех пор неосвоенной на белорусской сцене. Постановка его пьесы «Матухна Кураж і яе дзеці» (1976 г.), осуществленная С. Казимировским, расширила творческий диапазон театра, обогатила его новыми изобразительными средствами. Спектакль отмечен целым рядом актерских удач и прежде всего работой Г. Маркиной в роли Матушки Кураж. Из воспоминаний С.С. Казимировского: «особое своеобразие драматургии Брехта. Зонги. Ой, как же трудно дались актрисе эти зонги. Абсолютно новая, незнакомая стилистика. В самых кульминационных моментах трагических событий актриса должна как бы выйти из образа и стать исполнительницей зонга, комментирующего и осмысливающего происходящее на сцене. <...> Я был убежден, что нельзя в моменты взлетов трагической роли прерывать жизнь актрисы в образе. Поэтому и предложил актрисе именно в эти моменты продолжать развитие образа, выражать горе, страдания и муки народа в зонге, как во внутреннем стихотворном монологе Матушки Кураж, то есть оставаться в общей партитуре всей роли. И масштаб исполнения этой роли Галиной Маркиной подтвердил возможность воплощения этой моей задумки» [66].

В социалистических обязательствах на 1976 год на период подготовки театра к своему золотому юбилею значилось создание в октябреноябре 1976 года филиала театра имени Якуба Коласа (камерной сцены) на базе Витебского Городского Дома культуры [33]. Такая затея никогда не будет осуществлена, однако работа камерной театральной сцены, которая налаживалась с большими трудами, все же состоится. Здесь же запланировано организовать в сезоне 1976–1977 гг. три университета театрального искусства: в Витебске, Полоцке и на заводе «Красный Октябрь», проводить для старшеклассников города и близлежащих колхозов «Урок эстетики» с общим охватом слушателей 10 тысяч человек.

Из воспоминаний С.С. Казимировского: «В театре планировалось как минимум 6–8 спектаклей, которые так и назывались – «уроки

эстетики», и я лично выступал перед каждым спектаклем. Затем мы сообщили уполномоченным по распространению билетов, какие 8–12 спектаклей мы планируем провести по программе «Университет культуры». И оказалось, что зрители с удовольствием постигали не только содержание спектакля, но и искусство восприятия актерского мастерства, оформления спектакля, музыки к спектаклю, хореографии, требующее и некоторых знаний, и напряжения ума» [65].

В 1976 году собирались создать музей театра. Увы, он не создан и по сей день.

На лето 1976 года были намечены гастроли театра в Москву. Это был своеобразный творческий отчет, московская комиссия выбрала спектакли «Таблетку пад язык», «Улада цемры», «Зацюканы апостал», «Матухна Кураж і яе дзеці» [34]. В докладе на отчетно-выборном собрании парторганизации отмечалось: «Гастрольные спектакли вызвали живой интерес московской публики, серьезное внимание театральной общественности столицы. Критики и театроведы единодушно признали верность театра своим глубоким реалистическим традициям, национальному своеобразию актерского творчества. <...> Полностью оправдала себя практика длительного сохранения в репертуаре наиболее удачных спектаклей минувших сезонов. Такие из них, как «Власть тьмы», «Таблетку под язык», «Затюканный апостол», созданные от четырех до семи лет назад, во многом определили успех гастролей. И работы последних лет – «Колокола Витебска», «Матушка Кураж», «Энергичные люди», «Шахматы» – убедительно проявили наличие в театре атмосферы актерского творчества, исканий режиссеров, художников, актеров <...>» [35].

Возвращаясь к обязательствам, обратим внимание на самую существенную особенность предстоящего года – возобновление разговора о творчестве Якуба Коласа. Теперь возникает новая тема: пьеса Евгения Шабана «Колас смяецца» по мотивам ранних рассказов Якуба Коласа (в режиссуре Г. Дубова) планировалась к марту–апрелю 1976 года. Потом постановку перенесли на первое полугодие 1977 года, а вскоре и вовсе отказались [36].

За номером 2 в социалистических обязательствах помечено – «Подготовить к 50-летию театра им. Якуба Коласа спектакль «Сымон-музыка» по одноименной поэме Якуба Коласа» [37].

21 ноября 1976 года в день 50-летия театра состоялась премьера спектакля «Сымон-музыка» в постановке режиссера Валерия Мазынского и художника Александра Соловьева в Коласовском театре (существовал в репертуаре театра до 1989 года).

Поэтический спектакль представлял собой, прежде всего, структуру, созданную по правилам стихотворной поэмы. Однако сценическая поэма – совсем не то же самое, что литературная.

Визуальный образ, созданный А. Соловьевым, предельно лаконичный, строгий и вместе с тем ёмкий, задавал наиболее общую метафору сценического высказывания. В сценографии преобладают живописные решения задников сцены, позволяющие обобщить происходящее и придать сюжету глубину общечеловеческого смысла, или/и скульптурно-конкретные, скульптурно-обобщающие детали на планшете сцены, позволяющие воспринимать действие не в линейно-сюжетном развёртывании его, а одновременно на разных уровнях – философском, ретроспективно-историческом, метафизическом. Драматургический сюжет становился только ключом в мир за гранью повседневности. Методом открывания, прежде всего, была сценография. Она создавала образ спектакля, его пространство и время. Фронтальное построение мизансцен позволило разрушить психологически-бытовой сценический язык и перевести его в разряд поэтически-исповедального. Если в психологическом театре зритель наблюдает за происходящим как бы через замочную скважину, а исполнители делают вид, что зрителей вообще нет, то в поэтическом театре исчезает «четвертая» стена, дверь и сама скважина, а исполнители остаются со зрителями лицом к лицу. Однако в отличие от прямой публицистичности, как, например, у театра Ю. Любимова на Таганке, в белорусском театре оставалась нерушимой прозрачная граница между сценой и залом, актером и наблюдателем. В спектакле «Симон-музыка» взгляд персонажей в зал совсем не обозначал обращение к зрителю. Актер не требовал ответа на свой текст и не собирался вступать в диалог со зрителем. Поэтическая структура постановки характеризовалась артикулированным внутренним монологом героев. Даже когда они вступали в диалог между собой, это все равно был двойной, тройной или хоровой монолог.

Все эпизоды спектакля решены в едином стиле: поэтический текст растягивается, насыщается внутренним переживанием; вместо действия раскрывается состояние главного героя, при котором все остальные персонажи являются только отсветом, отзвуком, отражением его собственного духовного мира; создается своеобразный вариант пути-сна-путешествия по топосу души, внутреннего мира главного героя. Явленные фрагменты стилизованы «окрашены» одной интонацией, одним тоном. Регистр предельно сужен. Движение времени и, соответственно, развёртывание внутреннего пространства отсутствует. В таком случае все зоны обозреваемого пространства души героя «сшиваются» следующим образом: хор начинает и завершает композицию, а также включается со своими авторскими «замечаниями» в ключевых моментах переходов от эпизода к эпизоду; сейбиты удваивают линию хора, двигаясь фронтально от задника к авансцене в начале спектакля, и от

авансцены к заднику по его окончании; у Сымона большие зоны молчания соседствуют с большими же зонами стихотворного текста-монолога; два пластических эпизода (Волк и овцы, Князь и Ганна) концентрируют трагическое звучание спектакля; в кульминационных моментах Сымон вскидывает вверх скрипку и смычок и застывает в стоп-кадре, визуально подчеркивая главное мгновение – мгновение рождения звука-высказывания.

Все эпизоды объединены местом действия – в центральной точке планшета вне конкретной обстановки, хотя бы как-то соответствующей сюжету, что и позволяет воспринимать их только отраженными в сознании Сымона. Один эпизод плавно переплывает в следующий, и сложно определить, когда именно начинается новый.

Способ актерского существования в спектакле соподчинен его структуре. С. Шульга воплощает *состояние* Сымона, в котором идет напряженный поиск вариантов судьбы – герой словно перебирает четки и сравнивает различные возможности – и границ свободы художника. Актер точно попадает в заданный постановщиком режим внутреннего перебора клавишей и даже некоторого удивления при их звучании. Это дает визуальный эффект философской глубины спектакля.

В докладе на отчетно-выборном партсобрании сказано: «<...> Валерий Мазынский не случайно пришел в наш театр. Раньше или позже это должно было состояться. Его режиссерская индивидуальность соответствует лицу театра в лучших проявлениях, истинным традициям. <...> Молодой главный режиссер <...> никак не напоминает чахлый саженец в чужеродной почве. Лучшие его спектакли принесли признание и ему, и коллективу. <...> «Сымон-музыка» <...> – новаторский по сути и в то же время, как признала критика и наш же худсовет, лежит в русле подлинных традиций коласовского театра» [38].

«Спектакль назван драматической балладой, и тем определен его жанр. Стихи, песни, музыка – вот язык этого поэтического представления. Театр играет поэму, а не просто драматургическую пьесу, отсюда его приподнятый, необычный язык. В речи Сымона слышна своя мелодия, и двигается он в каком-то ему одному ведомом ритме» [39].

Через 9 лет спектакль был возобновлен на коласовской сцене с другим исполнителем главной роли: «Ён (М. Краснабаеў – дублер С. Шульги в роли Сымона с 1985 г. – Т.К.) імкнецца захапіць – і захапляе – свежасцю і адначасова сталасцю думкі. Сымон нібыта памудрэў за дзесяць гадоў сцэнічнага існавання. Герой не столькі ахвяра няшчаднага лёсу, ён прадчувае, прадбачыць свой лёс. Толькі ў тых момантах (асабліва ў фіналах абедзвюх частак), дзе адпаведна першапачатковаму пластычнаму і музычнаму рашэнню спектакля малады акцёр ідзе след у след за папярэднікам (С. Шульгой), – толькі

там узнікаюць падставы для параўнанняў. Ды пераважна ён ідзе сваёй дарогай асэнсавання ролі мастака, адоранай асобы «ў свеце здзеку, свеце гора» [40]. Почти сразу же спектакль был включен в программу Уроков эстетики.

За значительные творческие достижения Белорусский государственный театр имени Я. Коласа в 1976 году был вознагражден орденом Трудового Красного знамени, а в 1977 году ему присвоено звание Академического.

В 1978 году состоялась, наконец, давно запланированная встреча театра с пьесой В. Короткевича «Кастусь Каліноўскі»: в социалистических обязательствах отмечено, что постановка посвящается 60-летию со дня образования БССР и Компартии Белоруссии [41]. Наиболее крупные работы в спектакле, поставленном В. Мазынским, – у В. Кулешова в роли Калиновского и у Ф. Шмакова в роли Муравьева. Спектакль недолго продержался в театральной афише. Как отмечалось в конце 1978 года директором театра Г.Б. Асветинским, постановка хорошая, но кассы не дает [42].

К сожалению, это был год резкого падения посещаемости театра. Г.Б. Асветинский подчеркивал, что, если в 1976 году она составляла 91,2%, то в 1978-м – всего 81,2%. С самого начала следующего, 1979-го заговорили о том, что В. Мазынскому не удастся построить свой театр [43], что у театра нет значительных работ, таких, как «Иркутская история» или «На расстанях» [44].

В. Мазынский еще сопротивляется: «Считаю, что эстетику театра должна определять эстетика главного режиссера, главного художника, заведующего литературной частью» [45], и почти сразу же в своей эстетике поставит спектакль по пьесе М. Шатрова «Синие кони на красной траве. Революционный этюд» с В. Кулешовым в роли Ленина, а точнее сказать, от имени Ленина. Но в октябре 1980-го он подаст свое первое заявление об уходе: «Мечта моя, с которой я пришел в театр, не выполнима. Мечта – сделать «свой» театр. Прежде всего, труппа, а потом репертуар. <...> Отдельные индивидуальности, даже самые яркие, это не труппа. Должен быть ансамбль» [46].

Заслуженный артист БССР Б. Левин в ответ на это тут же заявил: «но как? Этот театр сложившийся. А вы хотели строить свой, и чем – топором и лопатой?» [47].

Как бы то ни было, противоречие оказалось налицо: эстетика предельно условного театра входила в резкий контрапункт с традиционным сценическим мышлением коласовцев. В 1986 году актер Н. Глушаков выскажется так: «<...> Мазынский, придя на репетицию стал бросать реплики, что, мол, 70% артистов театра – тихое кладбище. Это так.» [48].

С 1977 года в штате театра начинает свой творческий путь молодой режиссер Валерий Маслюк. Сначала ничем не выдающийся, он соверша-

ет резкий рывок вперед в 1980-м году. В. Маслюк ставит пьесу литовского автора К. Саи «Клеменс». Спектакль, в котором выступают актеры старшего поколения и молодежь, органично соединял житейскую достоверность, точность и поэтическую метафоричность, конкретность деталей и их обобщенный смысл. Лирическое звучание имела и постановка «Старый дом» (1980 г.) по пьесе А. Казанцева, также осуществленная В. Маслюком. В эпическом плане, как широкое сценическое полотно, поставил он спектакль «Закон вечности» (1981 г.) по одноименному роману Н. Думбадзе. В 1981 г. В. Маслюк ушел из театра (он возглавил Могилевский областной драматический театр): «Маслюка от нас взяли и не спросили, как это отразится на театре», – будет сокрушаться В. Мазынский еще и в конце 1983 г.

И теперь внимание сосредоточено на классических произведениях. В. Мазынский ставит «Вишневый сад» (1981 г.) с Г. Маркиной в главной роли. Для этой выдающейся коласовской актрисы в репертуар принимают пьесу «Филумена Мартурано» Э. де Филиппо, и ставить ее приглашают режиссера Б. Эрина (1983 г.). Жить и творить Г. Маркиной остается, увы, недолго: ее последней работой станет роль Кручининой в «Без вины виноватые» А. Островского (1 октября 1985 г.).

На сезон 1982–1983 гг. планировалось 9 постановок. Среди них: «Порог» А. Дударева, который принесет театру успех; «Последняя просьба» А. Лауренчукаса, которая окажется неудачей, так же, как и «Пять романсов в старом доме» и как «Остров Елены» Е. Шабана. Запланирована была и композиция к 100-летию Якуба Коласа. В. Мазынский заявил: «Лучше «Сымона-музыки» за оставшееся время ничего не сумеем сделать. Мы проверили все драматические произведения и решили поставить концерт на национальной основе» [49]. В сезоне 1982–1983 гг. на сцене Коласовского театра был представлен спектакль «На дарозе жыцця» как драматическая поэма, имеющая еще один подзаголовок «Два круга». Авторами инсценировки были В. Гончаров и В. Мазынский. Режиссер – В. Мазынский. Сценография А. Соловьева. Музыка С. Кортеса. Хореография Н. Красовского.

Первый круг включал в себя произведения Якуба Коласа и фрагменты поэмы «Новая зямля». Второй круг – фрагменты из «Сымона-музыкі» с акцентом на судьбе Ганны. Спектакль был показан на юбилейном вечере и представлял собой драматический образок – структуру из стихов Якуба Коласа и фрагментов из двух его поэм. Образ Песняра в Коласовском театре возник именно в этой постановке. Спектакль-композиция начинается песней, затем появляется мать-Беларусь. Аллегорические персонажи – старухи, дети, бездомные Падарожныя (именно из произведения Якуба Коласа «На дарозе жыцця») – стали сценическим отображением философских раздумий поэта о жизни, о бытии как таковом. «Нібыта само жыццё прыйшло на

сцэнічную пляцоўку, жыццё горкае і цяжкае. Любоў да людзей, да зямлі, да матухны-Беларусі, – тэма непадуладная часу і вечна патрэбная ў духоўным станаўленні чалавека» [50].

Правда, судьба у сцэнічнага произведения оказалась недолгой. «Адзін толькі спектакль (А. Соболевский говорит об одной из шести постановок по произведениям Якуба Коласа на Коласовской сцене. – Т.К.) пад назвай «На дарозе жыцця», створаны паводле твораў Якуба Коласа і прысвечаны яго стогадоваму юбілею, прайшоў непрыкметна і неўзабаве знік з тэатральнага небасхілу» [51]. Несмотря на сцэнічную поэтычнасць «Сымона-музыкі» і, казалось бы выявіўшыся у зрителья прывычку воспринимать действие, которое выстроено не по законам бытово-психологического театра, данная композиция не была принята с прежней приязнью.

Композиция успеха театру не принесла, более того, именно из-за нее неудачными оказались гастроли в Минске летом 1983 г.: как признавался Г. Асветинский, «композиция «На дарозе жыцця» отпугнула всех зрителей», и, как подчеркивал тогда же Ф. Шмаков, «везти композицию, и тем более открывать гастроли в Минске – это по меньшей мере неостроумно» [52].

Успешно сложилась работа коллектива театра и драматурга А. Дударева. Коласовцы одни из первых в стране показали его драму «Парог» (1982 г.). В спектакле главное внимание обращено на раскрытие человеческих характеров. Сложный путь главного персонажа произведения Андрея Буслая раскрыл Е. Шипило. Роли его Отца и Матери с глубоким драматизмом провели А. Шелег и Л. Писарева. Еще большую победу завоевал коллектив в постановке следующей пьесы А. Дударева «Вечар» (1983 г.), которую, как и предыдущую, поставил В. Мазынский. В ней каждая актерская работа содержательная и значимая – Е. Шипило в роли Мультика, Т. Кокштыс в роли Гастрита, В. Петрачкова и Т. Мархель в роли Ганны. Театр в 1986 году получил Государственную премию БССР за этот спектакль.

1983 год внес в театральную жизнь области свои изменения: в районах области ежемесячно стали проводиться дни театра. Группа актеров выезжала в райцентр, встречалась с руководством района в райкоме партии, знакомилась с историей района, а затем уже начиналась поездка по хозяйствам этого района и встречи со зрителями. Автором этой идеи был Ф. Шмаков. За год такие встречи прошли в Шумилинском, Лиозненском, Городокском, Верхнедвинском и Докшицком районах [53]. В конце года отказались от уроков эстетики как от неоправдавших себя: «В новом сезоне театр совместно с городским отделом народного образования предлагает проведение «театральных сред» для старшеклассников города. На театральные среды учащиеся приходят не как на урок (всей школой и в обязательном порядке), а

классом или группой. Спектакль не навязывается, а выбирается в школе в зависимости от пожеланий той или иной группы» [54]. Правда, ровно через год станет ясно, что эксперимент с заменой уроков эстетики на «театральные среды» не удался: «Видимо, нужно вернуться к опробованной форме работы со школами, к урокам эстетики, что уже конкретно и делается» [55]. Университет театрального искусства продолжал существовать. С 1980 года уроками эстетики и университетом театрального искусства вплотную стала заниматься заведующая литературной частью театра С. Дашкевич.

В это же время началась подготовка к празднованию 40-летия Победы. Предполагалась пьеса Караичева «Батька Минай», и в связи с этим на постановку хотели пригласить Г. Щербакова [56]. Однако в январе 1984 года в театр поступила пьеса А. Дударева «Рядовые»: «пьеса интересная, необычная <...> с интересным, авторским взглядом на войну, можно сказать, новым взглядом», – говорил В. Мазынский [57]. В конце года на отчетно-выборном собрании секретарь обкома партии И. Наумчик скажет: «<...> спектакль «Рядовые» потряс» [58].

С начала 1984 г. здание театра было поставлено на капитальный ремонт: «И с 23 января начать работу в помещении Дворца культуры на пл. Ленина. К нам обратилось руководство города и руководство стройтреста № 9, чтобы мы организовали для них концерт в самый последний день нашей работы в этом здании, шефский концерт» [59].

Определяя направления репертуарной политики театра на 1983–1985 гг., В. Мазынский вновь ставил вопрос о состоянии театра: «<...> за последние годы поразила кого-нибудь из вас постановка, которая бы стала открытием, которая способна потрясти, удивить? Для меня это два спектакля: «Власть тьмы» и «Сымон-музыка». Почему? Потому что в центре было точное попадание в героя. В первом случае – Трушко (для него это была школа и после этого он почувствовал себя актером), во втором случае – Шульга С.Н., возможно, это его единственная роль, которую он смог сыграть в жизни. Таким образом, не имея в молодежном и в среднем составе труппы лидеров, способных увлечь, вести за собой (Кулешов В. уже относится к старшему поколению) мы не можем брать пьесы, где бы достаточно полно раскрывались возможности актеров, претендующих на 2-е, 3-и прекрасно выписанные в пьесах роли. <...> На репертуарную политику влияют условия существования, запроса зрительской аудитории г. Витебска» [60], где наиболее эксплуатируемыми являются «Востраў Алены», «Парог», «Блытанья сцежкі», в то время, как лучшие спектакли не находят достаточного интереса в городе [61].

В 1984 году театр снова побывал с гастролью в Москве. Еще в феврале комиссия Министерства культуры СССР по традиции устроила просмотр предполагаемого репертуара и, как потом отмечал директор театра Г. Асветинский, высоко оценила «Сымона-музыку», «Клеменс»,

«Вечар», «Филумену Мартуруано» и «Поединок» за культуру и эстетический уровень подачи материала, за режиссерские разработки, отдельные актерские работы особенно и в целом за актерский ансамбль [62]. Подводя итоги московских гастролей, тогдашний начальник управления театров и музыкальных учреждений Министерства культуры БССР В. Рылатко говорил: «Резонанс от московских гастролей большой. Москвичи отмечают, что наш вклад в интернациональное искусство весьма значительный. Коласовский театр стал для них открытием» [63].

1. ГАВО, ф. 177, оп. 1, д. 47, л. 14.
2. ГАВО, ф. 177, оп. 1, д. 47, л. 38.
3. ГАВО, ф. 177, оп. 1, д. 47, л. 38.
4. ГАВО, ф. 177, оп. 1, д. 47, л. 43.
5. ГАВО, ф. 177, оп. 1, д. 48, л. 10.
6. ГАВО, ф. 177, оп. 1, д. 49, л. 31.
7. ГАВО, ф. 177, оп. 1, д. 50, л. 8.
8. ГАВО, ф. 177, оп. 1, д. 50, л. 19.
9. ГАВО, ф. 177, оп. 1, д. 50, л. 20.
10. ГАВО, ф. 177, оп. 1, д. 50, л. 20.
11. ГАВО, ф. 177, оп. 1, д. 51, л. 7.
12. ГАВО, ф. 177, оп. 1, д. 51, л. 61.
13. ГАВО, ф. 177, оп. 1, д. 53, л. 8.
14. ГАВО, ф. 177, оп. 1, д. 53, л. 34.
15. ГАВО, ф. 177, оп. 1, д. 53, л. 58–59.
16. ГАВО, ф. 177, оп. 1, д. 53, л. 60.
17. ГАВО, ф. 177, оп. 1, д. 53, л. 62.
18. ГАВО, ф. 177, оп. 1, д. 54, л. 23.
19. ГАВО, ф. 177, оп. 1, д. 54, л. 55.
20. ГАВО, ф. 177, оп. 1, д. 54, л. 72.
21. ГАВО, ф. 177, оп. 1, д. 55, л. 93.
22. ГАВО, ф. 177, оп. 1, д. 55, л. 96.
23. ГАВО, ф. 177, оп. 1, д. 55, л. 96.
24. ГАВО, ф. 177, оп. 1, д. 55, л. 96.
25. ГАВО, ф. 177, оп. 1, д. 56, л. 15.
26. ГАВО, ф. 177, оп. 1, д. 56, л. 21.
27. ГАВО, ф. 177, оп. 1, д. 56, л. 23.
28. ГАВО, ф. 177, оп. 1, д. 56, л. 56.
29. ГАВО, ф. 177, оп. 1, д. 60, л. 59.
30. ГАВО, ф. 177, оп. 1, д. 56, л. 85.
31. ГАВО, ф. 177, оп. 1, д. 57, л. 7.
32. ГАВО, ф. 177, оп. 1, д. 57, л. 47.
33. ГАВО, ф. 177, оп. 1, д. 58, л. 1.
34. ГАВО, ф. 177, оп. 1, д. 58, л. 57.

35. ГАВО, ф. 177, оп. 1, д. 58, л. 71.
36. ГАВО, ф. 177, оп. 1, д. 58, л. 21.
37. ГАВО, ф. 177, оп. 1, д. 58, л. 1.
38. ГАВО, ф. 177, оп. 1, д. 60, л. 114.
39. Манаева, Л. Первооткрыватели / Л. Манаева // Советская Белоруссия. – 1978. – 24 июня. – С. 4.
40. Ганчароў, У. І зноў – Сымон-музыка / У. Ганчароў // Літаратура і мастацтва. – 1986. – 14 сакавіка. – С. 10.
41. ГАВО, ф. 177, оп. 1, д. 60, л. 14.
42. ГАВО, ф. 177, оп. 1, д. 60, л. 103.
43. ГАВО, ф. 177, оп. 1, д. 61, л. 41.
44. ГАВО, ф. 177, оп. 1, д. 61, л. 54.
45. ГАВО, ф. 177, оп. 1, д. 61, л. 132.
46. ГАВО, ф. 177, оп. 1, д. 62, л. 108.
47. ГАВО, ф. 177, оп. 1, д. 61, л. 110.
48. ГАВО, ф. 177, оп. 1, д. 68, л. 39.
49. ГАВО, ф. 177, оп. 1, д. 64, л. 31.
50. Иванчанка, Р. Пакуль эскізныя накіды / Р. Иванчанка // Віцебскі рабочы. – 1983. – 17 лютага.
51. Сабалеўскі, А. Коласаўцы і Якуб Колас : шостая тэатральная сустрэча / А. Сабалеўскі // Літаратура і мастацтва. – 2002. – 9 жніўня.
52. ГАВО, ф. 177, оп. 1, д. 65, л. 25.
53. ГАВО, ф. 177, оп. 1, д. 65, л. 87.
54. ГАВО, ф. 177, оп. 1, д. 65, л. 83.
55. ГАВО, ф. 177, оп. 1, д. 66, л. 67.
56. ГАВО, ф. 177, оп. 1, д. 65, л. 74.
57. ГАВО, ф. 177, оп. 1, д. 66, л. 13.
58. ГАВО, ф. 177, оп. 1, д. 66, л. 58.
59. ГАВО, ф. 177, оп. 1, д. 65, л. 26.
60. ГАВО, ф. 177, оп. 1, д. 65, л. 29.
61. ГАВО, ф. 177, оп. 1, д. 65, л. 83.
62. ГАВО, ф. 177, оп. 1, д. 66, л. 16.
63. ГАВО, ф. 177, оп. 1, д. 66, л. 57.
64. Казимировский, С. Не так это просто, когда за девяносто. Записки из прошлого века / С. Казимировский. – Иркутск, 2008. – С. 175–176.
65. Казимировский, С. Не так это просто, когда за девяносто. Записки из прошлого века / С. Казимировский. – Иркутск, 2008. – С. 178.

5.3. Деятельность театра в период с 1985 по 1997 год

Реконструкция здания театра приобрела размах весной 1985 года. Это широко освещалось в прессе, без труда находило шефов – крупнейших городских фабрик и заводов. Для ремонта здания театра использовались гранит и мрамор. Вместо двух старых небольших боковых (в рекреациях возле сцены) буфетов было построено кафе «Театральное», где удачно синтезировались архитектурное решение и эстетическое оформление. Некоторые виды работ отделочники производили впервые: лепка по карнизам балконов, художественные паркетные и др. Было запланировано модернизировать звуковую аппаратуру, улучшить акустические качества зрительного зала, перейти на автоматическое освещение сцены с программным управлением [1, с. 3].

Следует отметить стремление театрального коллектива «внести искусство в массы». Это подтверждается подписанием договора в феврале 1985 года между Городокским районом и театром им. Я. Коласа. По словам главного режиссера театра Валерия Мазынского, основой договора является: «Желание связать себя искренней дружбой с людьми этого края. Хотя театр и много внимания уделяет сельскому зрителю, но нам не хватает тесных дружеских связей, где могли чаще встречаться, более душевно поговорить. Что нам это дает? На первый взгляд кажется, что нам артистам театра, людям далеким от деревенской жизни, могут дать работники колхозов? Но для нас это очень и очень важно. Во время таких встреч мы разговариваем с живыми людьми, видим их глаза, их руки, их реакцию на наше искусство. Как-то по-другому чувствуем ту работу, которую они делают, повседневные проблемы, которыми живут. Знаете, когда живешь в городе и каждый день столько дел: репетиции, гастроли, спектакли, некогда даже подумать о том, чтобы побывать в деревне. Мы об этом только мечтаем. А вот такие встречи обязательные, мы должны побывать тут, увидеть, услышать этих людей, почувствовать тепло отношений, интерес их к нам. Это – эмоционально. Для нас очень важно сердцем, душой дотронуться до переживаний, чувств человека, который сидит в зрительном зале. Со своей стороны мы будем помогать Домам культуры, клубам, библиотекам района беседами, художественной самодеятельностью, даже с технической стороны. Известно, сможем больше показывать горожанам своих спектаклей. Уже планируем сколько, где, в каком месте их провести. Но такие связи должны быть с обеих сторон. Много зависит и от руководителей колхозов, партийных работников» [2, с. 3].

Шестидесятый театральный сезон был открыт 19 сентября 1985 года. Открытие нового театрального сезона – это всегда новые надежды, новые мечты. Накануне этого события В. Мазынский в своем интервью пытался разобраться в философии взаимоотношений зрителя и

театра: «Сейчас мы в большей степени, чем когда-нибудь, должны отвечать за глубину тех вопросов, которые мы задаем со сцены. Готовы ли мы к такой ответственности в полной степени? Наверное, к такому открытому разговору с современником мы не подготовлены. Некоторые из нас разучились выносить на сцену человеческую боль – мы про нее привыкли только красиво говорить. Энергия театральной правды – это автор, умноженный на мастерство режиссера и актера. Вот сегодня этой энергии мы наблюдаем очень и очень мало. Конечно, без талантливой режиссуры ржавеет и актерское мастерство. В этом смысле имею претензии и к самому себе, и к своим младшим коллегам. Но режиссер становится более интересным, когда его идея прикасается, скажем так, к натренированному актерскому организму» [3, с. 4]. Также главный режиссер театра поделился с корреспондентами своими мыслями по поводу феномена времени и его воздействия на театральное искусство: «Время настойчиво требует иного, более высокого полета актерской и режиссерской мысли. Сегодняшнее время – очень благоприятная пора для гармонического развития личности, и «увеселить» зрителя надо меньше. Надо давать почву для рассуждений – о мире, о войне, о самом себе. Настало время критического отношения к жизни, к личному творчеству. Я чувствую, что в театре в скором времени будет много сатиры, которая у нас почти не появлялась» [3, с. 4].

Рассматривая репертуар шестидесятого театрального сезона, необходимо отметить то, что была осуществлена постановка ряда спектаклей, в том числе такого значимого, как «Рядовые» А. Дударева, завершена работа над спектаклем «Зинуля» по пьесе А. Гельмана. В репертуарном плане отмечались произведения всемирной и национальной классики: «Ромео и Джульетта» В. Шекспира и новая сценическая редакция «Несцерки».

Существенным оставался вопрос об очередных режиссерах в театре: как подчеркивал В. Мазынский, «о проблеме поиска «крепкого» очередного режиссера 7 лет работы в должности главного говорит о том, что поиск ведется постоянный, за этот период в театре работало много режиссеров, Титов А.Н., Заболотников А.Н., Ковалев Л.М., Тарнаускайте В., Артамонов С.А., Врагов В.С., Маслюк В.В., Эрин Б.В., Мушперт Г.В., Бояринцев И.В., но пока проблема остается» [4].

Новые формы работы со зрителями искали с не меньшей интенсивностью: «Создаем литературно-драматический клуб в плане обновления формы общения со старшеклассниками. <...> не оставляет мысль вернуться к камерной сцене» [5]. В конце 1985 года возникает мысль о постановке коласовской «Новой земли» [6].

В конце 1985 года на базе Коласовского театра была организована труппа кукольного театра. В театре появился режиссер В.И. Климчук, который возглавит кукольную труппу, был утвержден небольшой

штат работников театра кукол – 9 человек и объявлен конкурсный отбор в творческий состав [7].

С середины 1980-х годов коласовцы оказались одними из первых в полосе кризиса во время общего спада сценического искусства. Ставились малозначительные или исключительно забавного характера произведения. Снизился общий уровень спектаклей и как итог – потеря зрителей. Подводя итоги сезона 1986–1987 гг., говорили о том, что ни один поставленный спектакль не представлял большой идейно-художественной ценности [8].

Начиная с января 1987 года коллектив академического театра им. Якуба Колоса в числе 77 лучших театров страны начал работать в условиях эксперимента. СССР все более охватывала перестройка и ускорение, всеобщая демократизация, поэтому творческая интеллигенция была заинтересована в изменениях. Понимание этого диктовало необходимость правдивого разговора со зрителем. Назрела необходимость внимательно проанализировать причины отрицательных явлений, найти способы их преодоления, выработать ясную и точную программу на будущее. По мнению народного артиста БССР В. Кулешова: «Опасность в том, чтобы чудесные идеи, которые составляют сущность эксперимента, не превратились в стереотипные высказывания под влиянием тех, кому хотелось бы прикрыть личную некомпетентность, а временами и собственную несостоятельность. И уже совсем непонятно, когда стремятся использовать демократизацию и публичность для достижения личных, меркантильных интересов. В нашем деле должна существовать творческая конкурентоспособность, но никак не борьба за выживание запрещенными методами. Именно профессиональная совесть сопутствует образованию в коллективе здорового морально-психологического климата, который является барометром идейно-художественного уровня нашего творчества» [9, с. 4].

Эксперимент предоставил театральным коллективам право самостоятельного выбора драматургического произведения. Многие театры мечтали об этом не одно десятилетие. Только это имело и некоторые отрицательные моменты: право выбора заставляло театр ставить комедии и подстраиваться под зрителя. «Все призывы о «высоком искусстве» разбиваются об уровень подготовки зрителя. Судите сами: чудесный спектакль «Сымон-музыка» прошел всего шестьдесят раз, тот же «Вечер» – до ста не дотягивает. А «Будьте здоровы» Шено пройдет четыреста раз. Мне кажется, мы делаем ужасную вещь – зарубежными комедиями забиваем в душу зрителя способность восприятия своего, национального...» [10, с. 4]. Половиной премьер шестьдесят второго театрального сезона были комедии, жанр наиболее легкий для восприятия неподготовленного зрителя и поэтому коммерчески выгодный.

По поводу драматургии В. Мазынский тогда замечал следующее: «Сегодня мы ничем не отличаемся от других театров. Мы, может быть, действительно, теряем свой театр. Здесь есть причина. В республике где-то около пятидесяти драматургов, но большинство из них не поднимаются выше среднего уровня. Был Макаенок, теперь – Дударев – и все. Не ощущается «нашествие» драматургов. Известно, никаким постановлением их не родишь, но очевидно, что нет участия в рождении новых драматургических сил нашего Союза писателей, Министерства культуры. На что могут ориентироваться наши создатели без знания нужд театра? Мы понимаем, что мы без белорусской драматургии ничто. Поэтому пробуем наладить такие контакты. Боязно пока афишировать – такое это тонкое дело, боюсь, чтоб не порвалась ниточка, поэтому не буду называть фамилии. Скажу одно, что ищем. Взаимоотношения театра и драматурга – дело очень и очень сложное. В нем тысяча нюансов. Очевидно, что драматурга необходимо «заразить бациллой театра». Само по себе это не происходит. С драматургом нужно работать. Для этого нужна творческая лаборатория. Пьесу написать сложнее, чем роман. Здесь должна быть эстетика и знание театральных претензий. Пьесы Алексея Дударева я не переписывал. Если бы все наши драматурги так чувствовали театр как он, не нужно было бы режиссеру мучиться с драматургическим материалом. Сэкономленные силы он перенес бы на работу с актером» [9, с. 4]. Суть причины очевидна: отсутствие достаточно интересной и высокохудожественной драматургии, особенно современной тематики.

Процесс комплектования труппы по-прежнему шел тяжело: «К сожалению, очередь талантливых актеров к нам не стоит. А вот, чтобы позабавиться от бездарности... Художественный совет очень неохотно идет на то, чтобы дать возможность актеру, который не проявил себя положительно, выбрать другой театр» [10, с. 4]. На тот момент явной была видна неполная укомплектованность по амплуа. По словам В. Кулешова: «И молодых нам не хватает героев, и лирических как в женском, так и в мужском составе, среднему поколению нужен социальный герой, а в поколении более преклонного возраста героини нам не хватает, как ветра» [9, с. 4], «Молодежь в театре хорошая. Пришли способные молодые люди. Мне кажется, они начинают чувствовать, в какой театр попали. Михаил Краснобаев, Григорий Шатко, Галина Букатина, Геннадий Гайдук показали себя очень хорошо и вошли в репертуар. Ждут уверенного выхода на коласовскую сцену Алесь Брысь, Виталий Соловьев. А Татьяну Лихачеву, Геннадия Шкуратова, Юрия Кулика зритель уже хорошо знает не только у нас в Витебске, но и за границами республики. Радостно то, что взрослые наши мастера нашли контакт с молодой сменой, смогли образовать в театре атмосферу доброжелательности» [10, с. 4].

Лучшие традиции театра продолжал Ф. Шмаков, играя роль Бессеменова в «Мещанах» М. Горького (постановка А. Дольникова). В каждом движении, жесте, фразе, монологе и диалоге актер искал и находил человеческое, жизненное объяснение каждому поступку Бессеменова – отца, хозяина большого дома. За артистом было необычайно интересно наблюдать с первого его появления в прологе, где как будто глазами Бессеменова виден его идеал семьи. На самом же деле все было далеко от идеала. В отдельных сценах спектакля тональность партии, которую вел Ф. Шмаков, поднималась до трагедийного звучания, до шекспировской мысли о вечной трагедийности самой жизни. Вокруг Ф. Шмакова складывалась своеобразная «аура», сильное поле воздействия на других действующих лиц спектакля [11, с. 9].

Впечатляет также исключительная самоотдача Г. Дубова в спектакле «Завтрак с неизвестными» В. Дозорцева (постановка Д. Алехновича), когда залу передавалось напряжение мыслей и чувств актера и его персонажа. Своего героя, человека в шляпе, актер трактует как личность неординарную, способную на многое, талантливую, которая в других жизненных условиях могла бы принести много полезного обществу. Однако обстоятельства сложились так, что он совершил преступление. Оказавшись в заключении, герой Г. Дубова обдумал и проанализировал многое. Его побег из лагеря, фактическая его организация – не только желание умереть на свободе (он знает, что неизлечимо болен). И бежит он не от того, чтобы заглянуть в глаза жены или рассчитаться с ней (ведь жена способствовала его заключению). Человек в шляпе в исполнении Г. Дубова стремится использовать последнюю возможность, чтобы сказать людям, хоть кому-нибудь из них про все, что ему болит, сказать правду, которую знает только он, которую должен рассказать [11, с. 10].

Роль актрисы Флоринской («Плюшевая обезьянка в детской кроватке» М. Яблонской, постановка В. Мазынского), которая живет своим призванием и жаждет все отдать искусству, словно написана для С. Окружной. Исполнительница создала сложный, отличительный образ, интересный в своем развитии. Конкретная внешняя резкость у Флоринской органично сочетается с мягкостью полутонов, естественностью переходов от одного эмоционального состояния к другому. С неким пронзительным отчаянием ведет С. Окружная свою героиню от осознания жизненной безысходности до мужественного убеждения: необходимо жить, работать, творить, просто стремиться к мечте [11, с. 10].

В 1989 году театр возглавила режиссерская коллегия. На постановки приглашали режиссеров, которые знали коллектив и работали с актерами-колосовцами ранее. Одним из самых серьезных успехов стал спектакль «Хам» по повести Э. Ажэшки в постановке Б. Эрина с В. Кулешовым и С. Окружной в центральных ролях. Был восстановлен легендарный «Несцерка».

В 1991 году главным режиссером театра был назначен Б.В. Эрин, выступивший с программой серьезного повышения уровня актерского мастерства. В это время был поставлен спектакль «ЧП-1» и «ЧП-2» по мотивам «Ревизора» Н. Гоголя, который шел в два вечера. Очередным режиссером был приглашен Ю. Лизенгевич, одним из первых успехов которого на коласовской сцене стали «Залёты» по пьесе В. Дунина-Марцинкевича.

В 1993 году театр возглавил В.В. Маслюк. В течение своего второго витебского периода режиссер создал на коласовской сцене спектакли «Король Лир» по В. Шекспиру, «Вялікая сумная рыбіна, якая чакае...», где был не только автором пьесы, но и постановщиком, и художником, «Час быка» по мотивам пьесы К. Саи «Клеменс», «Пакахай мяне, салдацік!» по В. Быкову, «Соло для часов с боем» по пьесе О. Загрядняка на малой сцене.

1. Тулінава, Н. Коласаўцы чакаюць наваселля // Віцебскі рабочы, 1985 г., 17 красавіка.
2. Мятла, А. Служыць адной справе // Прамень камунізму, 1985 г., 14 лютага.
3. Куляшоў, У. Чаму знікае натхненне? // Віцебскі рабочы, 1987 г., 6 сакавіка.
4. ГАВО, ф. 177, оп. 1, д. 66, л. 74.
5. ГАВО, ф. 177, оп. 1, д. 67, л. 82.
6. ГАВО, ф. 177, оп. 1, д. 67, л. 94.
7. ГАВО, ф. 177, оп. 1, д. 67, л. 94.
8. ГАВО, ф. 177, оп. 1, д. 69, л. 86.
9. Жалязоўская, Н. Чаго мы чакаем ад тэатра? // Звезда, 1987 г., 28 мая.
10. Ганчароў, У. Ступені абнаўлення // Віцебскі рабочы, 1985 г., 5 лістапада.
11. Нікіфаровіч, В. Да сэрцаў глядачоў // Мастацтва Беларусі, 1989 г., № 1.

5.4. Возвращение к истокам: деятельность театра в 1997–2009 гг.

В сентябре 1997 года Коласовский театр возглавил В.М. Барковский. Этот режиссер сомкнул «вольтову дугу» времен: соединил сценические опыты первых двух сезонов БДТ-2 с поисками художественной выразительности, с акцентом на театральности сценического языка и собственное погружение в потоки человеческого подсознания. Именно в это время коллектив достигает своего нового «золотого» века: завоевывает признание в мире и звание Национального (2001 г.).

Первый серьезный успех театра был связан с постановкой в октябре 1999 г. спектакля «Шагал... Шагал» по пьесе В. Дроздова

«Прямой вагон до Парижа со всеми пересадками». Эпиграфом к постановке стала фраза из стихотворения Марка Шагала о Витебске: «Мой город, меня не забыл ты еще / Река твоя в теле моем течет».

Река твоя в теле моем течет...: Трилогия о художниках на витебской сцене

- *Старые фотографии... Каждый чувствует и знает их удивительное свойство останавливать во времени мгновение, сквозь которое открывается истина судьбы. Люди и предметы вглядываются в нас со снимков, и мы проникаем в мир, которого давно нет, и странным образом эта поразительная виртуальность кружит голову, увлекает сердце в тревожащее воображение путешествие за занавес видимости в тайные смыслы движения времени в вечность.*

Вспоминаю, как несколько лет назад меня просто приковали на выставке фотохудожников города работы Игоря Барсукова из серии «Прогулки по Витебску 70-х». Слово память неожиданно и властно перенесла меня в дни моей юности, и передо мной явственно возникли давно не существующие двухэтажные дома на улице Ленина над Витьбой с их маленькими магазинчиками, в которых продавали великолепные альбомы, и я долго разглядывала образы балерины Марины Семенович, стоя у длинного прилавка в книжном; торговали постельным бельем, и простыни и наволочки, идеально белые, стопками лежали перед выглядывавшей из-за них рыжей красавицей-продавщицей; давали полюбоваться полупрозрачными бутылочками-башенками с духами «Кремль», которые бесконечно отражались в зеркальных стеллажах крошечной парфюмерии; лежали черного тяжелого шоколада зайцы на огромных подносах в «Ласточке» на углу Бибкина переулка; и мороженицей «Север», где всегда пахло молоком и влажными столешницами, а в жестяных креманках на ножках предлагали разноцветные шарики, которые зачерпывали большой круглой и глубокой ложкой на длинной ручке из какого-то огромного чана с идущим от него холодным паром. И Дом с колоннами в конце улицы... И кинотеатр «Спартак» с длинными очередями на «Королеву Шантеклера» и с моей бабушкой, сидящей в будочке контролера, которая была похожа почему-то на трибуну... И 26-я почта с круглым в центре зала столом со старой чернильницей посередине и скрипучей ручкой, воткнутой в нее, вечно не пишущей и страшно царапающей бумагу... И городские гулянья по выходным дням от площади Ленина до площади Свободы и назад... И парк Ленина с танцплощадкой, ракушкой эстрады и оркестриком, и танцы, в том числе и по средам, которую называли «маленькой субботой»... И дома на углу площади Свободы, где была первая на Беларуси аптека, и пол там был выложен

очень крупной мозаикой, на которой мы знали каждую щербинку... А рядом дом с большим подвалом, где размещался зал, в котором занимались тяжелоатлеты, и было страшно интересно заглядывать туда через окна вровень с тротуаром и слушать тяжкий гулко грохочущий звук падающей штанги... Мой город... мой город... Река твоя... течет... во мне... От одной фотографии к другой, и снова возвращаясь к предыдущей, так и кружа по страницам памяти города, которого нет... К 1000-летию Витебска Ленинскую сносили, чистили, ширили и высили. Прежняя, она уходила в прошлое. И я понимаю сердцем, почему Марк Шагал, когда в 70-е годы был в Советском Союзе, не поехал в Витебск. Глаза и память – разные субстанции.

- *«Странный провинциальный город. Как многие города Западного края – из красного кирпича. Закоптелого и унылого. Но этот город особенно странный. Здесь главные улицы покрыты белой краской по красным кирпичам. А по белому фону разбежались зеленые круги. Оранжевые квадраты. Синие прямоугольники. Это Витебск 1920 года», – писал в путевых дневниках Сергей Эйзенштейн.*

Когда в начале 90-х стало безопасно упоминать имя Шагала в Витебске, В. Барковский привез на Первые Шагаловские дни спектакль «Марк Шагал», созданный им в Экспериментальных мастерских «АКТ» и проехавший к тому времени по нескольким международным фестивалям. В нем пространство и время трансформировались в невероятной истории еще нерожденного Шагала, и все персонажи прислушивались к биению его сердца в огромном животе актрисы, играющей мать художника и на самом деле ждущей тогда ребенка, а на сцене лежал гигантский воздушный шар, очень похожий на мир, где все мы только нерожденные еще существа. Мир легко и просто переворачивался, и солдатский костыль становился Эйфелевой башней, а Казимир Малевич много говорил по-французски, вспоминая свое сотрудничество и свои споры с Шагалом в Витебске.

Я писала об этом спектакле, с его длинными паузами и замедленными тягучими движениями, с его пронзительным сиренево-молочным светом, а мой друг фотохудожник В. Базан не смог тогда прийти и сделать переливы моих чувств и слов визуально оформленными кадрами пленки, потому что событий на Шагаловских днях было много. Мы с ним не могли предположить, что метаморфозы пространства через почти десять лет на этой же сцене яростно пронзят нас серебряными нитями, графично пересекающими воздух от софитов до планшета.

Спектакль «Шагал... Шагал», созданный заслуженным деятелем искусств Беларуси В. Барковским, – это своеобразный ритуал, который кружил актеров и зрителей в реке времени. Черно-белая фотогра-

фия... Сделанная в начале века, она вдруг оживает перед угасающим взором старого художника, сопровождая его в пограничный мир бытия-небытия. Мир его детства и юности возникает как воспоминание, явь и... Витебск. «Мой город, меня не забыл ты еще?/ Река твоя в теле моем течет...». То, что писал Шагал в своем знаменитом письме родному городу, становится мистикой спектакля: актеры выносят на руках витебские домики и зажигают внутри них лампочки – и начинается мистерия Города...

Кульминационная сцена «Шагала...» – Полет Города во вселенной: в полной темноте пустого пространства кругами, зигзагами, волнистыми линиями Город, светящийся огнями окошек, вибрирует, движется, взлетает, пульсирует, а потом, сжимаясь в небольшой уютный белый кружок с домиками, синагогами, костелом, Ратушей, опускается у первого зрительского ряда, у ног актеров. Органная музыка переплывает в детский голос: «Мой горад... Дзе ўсе свае дні/ летуценна прамарыў/ дзе ўсе свае дні/ Анёл заліваў летучы/ Маланкаю белай у начы...». И, кажется, ты летишь с этим городом в свою юность и в вечность, и времени там уже нет... Зрители этого спектакля в других городах не могли знать этих мыслей и понять, почему всякий раз волнуются актеры, когда над витебской сценой восходит Созвездие Витебска, но красота этого эпизода способна была объединить наши чувства и позволяла ощутить себя художниками и – немножко витеблянами, что одно и то же...

- *Осенью 1918 года Марк Шагал вернулся в свой родной город с мандатом комиссара, подписанным А. Луначарским, и начал создавать здесь народную художественную школу, чтобы его любимый Витебск вошел в историю мирового искусства. Ему дали дом на тогдашней улице Бухарина, 10, бывший дом банкира Вишняка, с колоннами при входе, в три этажа, не такой уж большой с виду, но вместительный и удобный внутри – большая удача, учитывая, что Витебск в то время – город прифронтовой, с многочисленным военным гарнизоном, госпиталями и огромным количеством народа. Школа начала работать в январе 1919 года. Над крышей развивался зеленый флаг с всадником и надписью «Шагал – Витебску». И это войдет в историю. Каждый их шаг по этой улице, по этим камням, каждая подписанная ими бумажка, анкета – все это войдет в историю. Как и их одухотворенные благородными идеями лица на старых фотографиях. «Блажен, кто посетил сей мир в его минуты роковые...» Они начинали новое искусство. Культурная жизнь была ключом: в конце века известный исследователь авангарда Евгений Ковтун назовет это время «Витебским ренессансом». Действительно, по уровню личностей, что творили тут, это время сродни титанизму Возрождения.*

Над белым городом и Шагалом нависал громадой со второго плана большой черный стол, который несли, покачиваясь, персонажи памяти – словно во сне. Стол был визуально больше, чем... город: второй план как бы наплывал на первый. Стол не только центр дома и центр еврейского праздника бармицвы,

он – и крыша дома, с которой Шагал взлетал в небо вместе с первой своей возлюбленной Олечкой («Ты когда-нибудь летала?» – «Только во сне» – «Значит, летала... Я нарисую тебя с васильками, в небе...»);

он – и пол разоренного большевиками дома родителей жены Шагала, ювелиров Розенфельдов («Где ж теперь витебские женихи будут кольца покупать?») – сочувственно всхлипывает соседка Степановна, – «хотя большевики заручины отменили, значит, и кольца уже не нужны...»);

он – и рама картины, в которой впервые возникает Белла с руками, похожими на крылья большой и красивой птицы;

он – и седалище Комиссара («Товарищ Шагал, расскажите, что это вы такое здесь нарисовали?... Какое это у вас за существо там летает? Коза? А это что за женщина в небе?... Козу и женщину опустить за землю!!! А после демонстрации всю эту гадость замазать!...»);

он – и хупа еврейского свадебного обряда («Белла?...» – «Марк!» – «Белла!» – «Я все знаю! Про всю твою жизнь...»);

он – и скамейка для персонажей старой фотографии («Ах, какая компания, какие лица, просто святые лица...»), – хлопчет Фотограф, так и этак устраиваясь перед гостями Шагалов. «Какие большие деньги хочет пан за какой-то кусочек бумаги...», «Сынок, мы все уже здесь... на небесах... только тебя нет, ты прожил счастливую жизнь за всех нас! Приходи, посмотрим сверху на наш город, повспоминаем, тогда и поплачем... вместе»).

На сцене витебского театра стояли актеры в черном, и медленно-медленно вся эта старая фотография погружалась в темноту, а потом все увидели, что в маленьком домике Города, лежащего у ног, не погасла лампочка, словно в угасающем сознании героя светился последний островок памяти. В спектакле «Шагал... Шагал» в витебском театре остается не выключенным свет в маленьком домике... в задвинской стороне: «здесь осталась моя душа...», «отечество мое в моей душе, вхожу туда без визы...».

... Париж. Набережная Сены. Музей д'Орсэ... Мы с Виталием Барковским идем по залам к одной работе. Я давно хотела показать ему эту картину. Безжалостный, яростный, жесткий – «Автопортрет с Желтым Христом», который Поль Гоген написал в 1889–90 году, когда ему оставалось жить немного. И чувственный, с небесно прозрачными глазами Барковский. Все-таки они очень похожи...

... Париж. Площадь Жоржа Помпиду. Центр современного искусства. Приветствуем, как близкого знакомого, Шагала, и устремляемся к двум работам, которые удивительно рифмуются с его «Двойным портретом с бокалом вина». Это «Le Grand Enfant de coeur» и «Portrait de Dedie». Такие же удлиненные фигуры, сильная внутренняя экспрессия, напряжение и отстраненность от всего окружающего. Два автора двух работ – герои спектакля В. Барковского по пьесе В. Дроздова «Мадам Боншанс».

- *Хаим Сутин и Амедео Модильяни... Несхожие крайности, один из них так никогда и не сумел научиться порядку и манерам, другой и в чудовищном алкоголизме не утративший предельного аристократизма. Кажется, их имена говорили за себя... Один: прорыв яростного кровавого цвета сквозь узкий, суровый и насыщенный мазок. Другой: мед и медь, льющиеся тонкой золотой нитью и творящие невероятно изящную линию, способную одним изгибом создать небесно бесплотный образ.*

В. Барковский искал новый ход для нового спектакля, премьеры которого должна была состояться в Эдинбурге, на фестивале искусств, где годом раньше «Шагал... Шагал» был удостоен одного из главных призов в программе Fringe. Режиссер не просто не хотел повторяться после «Шагала...». Он думал о притяжениях и отталкиваниях творцов. В «Шагале...» – композиция круга, из которого по радиусу «вырезаются» фрагменты, укрупняющиеся перед зрителем, снова возвращающиеся в круг и бесконечно рифмующиеся в нем. В «Мадам Боншанс» (2001 г.) – постижение нерва героев, противоположных людей и художников, через структуру из 17 фрагментов-эпизодов, которая подобно дуге связывает нежность, гибкость, тонкую интеллигентность с яростью, экспрессивностью и порывистостью. Однако В. Барковский вывернул, словно перчатку, сущность обоих персонажей: Сутину он отдал самые нежные интонации, заставив зрителей искренне любить и сочувствовать ему, а резкие и напряженные сцены построил для Модильяни. Это было не только переменной знака. Если в «Шагале...» художественная форма спектакля соотносилась со структурами шагаловских картин, то в «Мадам Боншанс» она совпадала с подсознанием персонажей и была своеобразным актом психоанализа.

Режиссер соединил параллельные линии трагедии двух художников через сцену оплакивания Модильяни, которая была похожа по стилю на античное трагедийное действие, завершающееся эпизодом «лунной дороги» с огромными плексиглазовыми щитами (они же – картины в Лувре, столики в «Ротонде», двери в La Rouch и даже военное облачение...), названными одним немецким критиком на фестивале Neue Stucke aus Europe (Боннское Биеннале – 2002) иконами. А

потом один из этих щитов становился надгробием Модильяни, к которому приходил Сутин и которое в финале спектакля совсем неожиданно превращалось в картину Модильяни, так сильно влекущую к себе Сутина.

- *Мальчик из бедной многодетной семьи портного из Смилевичей, что под Минском, побиваемый евреями за портреты евреев из-за запрета на воспроизведение облика человека, и стремящийся к своей судьбе, подгоняемый жаждой живописного творчества, попал в Париж перед самой Первой мировой войной. Монпарнас был жестоким ко всему их поколению, совсем немногим улыбнулась Госпожа Удача. Тем более уже наступал «настоящий, не календарный, XX век». После войны Модильяни горестно заметит, что Европа повзрослела, но отношение к искусству осталось прежним. Великим он был признан только после смерти. А Сутин уже при жизни получил известность и богатство, которые не залечили в его душе неизбывную печаль и одиночество. Его называют самым жестоким и самым милосердным художником парижской школы. Резкой деформацией формы там вряд ли кого-нибудь можно было удивить, а вот обнаженностью открытого цвета, бьющего по нервам, он буквально сводил с ума, особенно, если это был красный.*

Он знал поэзию и мог поразить самого Гийома Аполлинера, читая его «Мост Мирабо». Соперником в этом ему мог быть только Модильяни, знающий наизусть всю «Божественную Комедию» Данте Алигьери. Резко деформирующий форму, тот вытягивал модели на своих картинах, придавая им утонченность и глаза без зрачков делая открытыми небесными колодцами в бездонность мира.

«Роза в чистом поле, или Портрет художника с Музой и Смертью» (2004 г.) – последний спектакль из витебской трилогии о выдающихся мастерах искусства XX века. Его герой – Юрий Пен, первый художник Витебска.

- *Здесь он, выпускник Петербургской Академии художеств, ученик великого наставника всех художников России Павла Чистякова, появился в 1896 году и через год открыл Школу рисования и живописи, через которую прошли сотни учеников, ставших потом всемирно известными художниками. О нем писали, что он занимает в искусстве место только как учитель знаковых фигур – Шагала, Цадкина, Эль Лисицкого. Или как бытописатель еврейского местечкового окружения. Но, думаю, самое значительное в том, что Пен создал в Витебске художественную атмосферу, энергетическое поле Города. Он стал катализатором пространственно-временного континуума под названием Витебская художественная школа.*

Спектакль, показанный в разных городах, – психологически бытовой, сюжетный. Он основан на драматургическом материале В. Дроздова, ясном и последовательном в воссоздании хронологиче-

ских эпизодов одного дня, даже одного вечера из жизни Пена, последнего его вечера. В ночь на 1 марта 1937 года 83-летний художник был убит в своей мастерской на углу тогдашней Соборной площади, как раз напротив аптеки, той самой, первой на Беларуси. Однако у этого спектакля был один-единственный необычный показ. Между огромными зеркалами, в огромных пустых рамах с колокольчиками, с белыми одеждами на персонажах. Слайды работ Пена, проецируясь прямо на силуэты, казалось, оживали и двигались. Сами герои были подобны на тени, плывущие по мастерской и растворяющиеся в картинах.

В. Барковский растягивал ритм, чтобы постигнуть загадку Пена, понимая, что за реалистическими местечковыми лицами прячется некая тайна, понимая, что не так все ясно и просто на картинах Пена. Иначе ничего бы в Витебске не произошло... А коль скоро все-таки произошло, то Пен – потайная дверца в энергетическую суть Витебска. И В. Барковский захотел ее приоткрыть.

- *У Густава Майринка, выдающегося писателя знаменитой пражской литературной школы, есть роман «Голем», пронизанный алхимической символикой, египетской мудростью и отзвуками древних ритуалов. Голем – существо несовершенное, для своей миссии не готовое и вообще не живое до тех пор, пока в его рот учителем не положена буква. Пен сотворил нечто подобное с Витебском, оживив его. Сам был принесен в жертву и прошел сквозь иглу времени в вечность.*

Спектакль начинался белой интродукцией... Все говорили медленно и медленно двигались, словно стремились как можно дольше длить последний час жизни художника, словно хотели задержать судьбу на пороге его мастерской. Рядом со старым Пенем возникала фигура Пена молодого ... По сцене кружили Арлекины... Две Музы и две Смерти... Мир двоился, как будто художник всматривался и вслушивался сразу во время и в вечность, сопрягая их в общую метафизику. Казалось, режиссер повторял рифмы «Шагала...», где главный герой также отстранялся от действия, и всё происходящее на самом деле совершалось в его внутреннем мире, а все остальные персонажи возникали из музыкального пространства и музыкального времени, словно звуки, ноты и цвет. Но это только внешне трилогия закольцовывается в тондо. Форма «Розы...» – не столько поэтическая, сколько симфоническая, основная тема которой набирает силу постепенно, а все остальные, как ручейки, собираются в главный смысл преодоления биологической смерти благодаря Искусству: «Нужно быть красивым», – постоянно повторяет Пен.

В. Барковский начал трилогию с черного, провел через красный и вывел ее в белый цвет. Через трагедию и ярость – в мудрость бытия...

... Старые фотографии. Черно-белые, покрытые серебряными нитями времени. Мой город... «Тот Витебск его – пропыленный и жаркий –/ приколот к земле Каланчою пожарной./ Там свадьбы и смерти,/ моления и ярмарки./ Там зреют/ особенно крупные яблоки/ И сонный извозчик/ по площади катит...» ...Когда наступает поздняя осень и ранним вечером сумерки посылают на его улицы великие тени художников, отзвуки их чувств и шагов начинают свой полет над городом... Он оживает, словно проявляются сразу все его облики. «Не было ни одного дня, чтобы я не разговаривал с тобой... Я целовал тебя всеми своими красками на всех своих полотнах...» – писал Витебску Шагал в 44-м году.

Из театральной хроники:

- Татьяна Лихачева блеснула в роли Аделаиды в спектакле «Аделаида» (2002 г.), поставленном Г. Шкуратовым. Интересные работы в этой постановке у Л. Писаревой, Т. Шашкиной, О. Кулешовой, З. Линевич.
- Тамара Кобяк открылась ярким трагикомедийным даром в «Метаморфозах любви» (2002 г.), поставленных Б. Эриным. Неожиданным для многих оказался в спектакле Г. Шатько. Остро гротесковая роль у Т. Скворцовой. Полна строгого изящества и благородства З. Линевич.
- Плодотворным выдался нынешний сезон для Валентина Соловьева. Главная роль в «От цо да!» (2002 г.) по пьесе С. Яновича в постановке В. Барковского, своеобразное решение образов Фотографа в «Шагале...» и Мужа в «Так знікае каханне» (2002 г.). Глубоко характерный актер, В. Соловьев чувствует драматизм персонажей, резко очерчивает неожиданные грани, просвечивает парадоксы образов.
- Блестящую партию разыгрывают в спектакле «Тузы» (2003 г.) в постановке В. Барковского, взявшем первый приз на недавно прошедшем в Минске фестивале немецкоязычной драматургии, актрисы С. Жуковская, Р. Грибович, актеры П. Ламан, В. Цветков, В. Дашкевич, Г. Лойко, А. Фролов, А. Качан, В. Грушов. Модернистский и психологически глубокий спектакль посвящен проблеме выживания человека в сегодняшнем кризисе ценностей.
- Большой популярностью в городе пользуется «Неприступная сеньора» (2002 г.) по мотивам Лопе де Вега в постановке Ю. Лизенгевича. Режиссер проработал драматургический материал в основном только с молодыми актерами театра. Полные молодой красоты Ирина Тишкевич и Елена Ганум, очень обаятельные Ульяна Атясова и Настя Куржалова, изобретательные Василий Гречухин, Александр Андриенко, Свят Астравович, Артем Бородич создали классическую комедию любви, интриги и веселого завершения истории.

- В «І нас пацалуе світанак», авторском спектакле В. Барковского увлечение режиссера новым для белорусского театра жанром хореодрамы достигает философского предела: спектакль рассказывает о современной трагедии – наркомании и разрушении молодых душ. Жесткая структура пластики сочетается с фрагментами словесного выплеска энергии и похожа на музыку metal. Вместе с молодыми актерами на сцене действует Г. Букатина, П. Ламан, В. Дашкевич, Г. Лойко, Н. Аладка, Р. Грибович, Н. Левашова, З. Линевич, создавая образы острые, глубоко трагические.
- Для нынешнего международного театрального фестиваля «Славянские встречи», который традиционно проводится в Гомеле и собирает спектакли высокого уровня, Коласовский театр подготовил «Кацярыну Іванаўну» в постановке известного режиссера Рида Талипова с народной артисткой республики С. Окружной в главной роли. Яркая, драматичная, с глубоким психоанализом, С. Окружная, как всегда, сильно воздействует на публику, приверженную традиционному классическому театру с его проблематикой и актерскими дарованиями.

«Катерина Ивановна» Леонида Андреева в постановке режиссера Рида Талипова. 2001 г.

Семейная драма начинается с подозрения мужа в измене жены. Ночная сцена домашнего скандала решена, с одной стороны, в стиле детектива, с другой – отчетливыми средствами психологического театра. Действие происходит в столовой состоятельного дома. Громко стучат в ночной тишине часы. Высвечен длинный обеденный стол (с поставленными на него перевернутыми стульями) в центре едва уловимым голубоватым светом. Вся остальная часть сцены погружена в темноту. Напряженно драматический образ создает артист В. Грушов. Расстроенный, его герой истеричен, до него не доходят разумные доводы брата Алексея (С. Астравич) и попытки привести его в чувства. Мать главного героя (Т. Шашкина) усугубляет драматизм ситуации, принимая в конфликте сторону старшего сына и обвиняя невестку. Любое слово, брошенное в такой напряженной обстановке, готово зажечь сильный пожар. Напряженность создается с помощью средств актерской выразительности и возрастает на фоне тишины, стука часов и полутьмы.

Появление главной героини (С. Окружная) акцентировано взрывом наибольшей силы. Едва не погибшая только что от руки мужа, она не просто взволнована, она находится в отчаянии. Один момент, один жест. И режиссер тут же уводит героиню со сцены. Все, что мы узнаем о ситуации, – это со слов окружающих ее персонажей.

Постановщик задает главному герою такой градус переживания, на котором В. Грушов показывает его растерянным, взведенным и го-

товым даже на самоубийство. Ситуацию несколько разряжает появившийся художник Коромыслов (артист В. Соловьев), который уводит, наконец, всех мужчин из дому. Мать героя остается одна, в слезах о разбитой семье, о неудавшейся судьбе сына. Сцена постепенно погружается в темноту. Поворачивается круг, завершается скандальная ночь. И начинается следующий эпизод спектакля, созданный по контрасту с предыдущим: яркий белый свет, белый цвет костюмов, роскошные цветы, «написанные» светом на стенах. Радостная музыка. Кресла-качалки.

Мать главной героини (З. Гурбо) и младшая сестра Лиза (Н. Саламаха) – светлые, радостные, словно порхающие птицы в атмосфере дачных звуков и летнего тепла. Катерина Ивановна кажется отдохнувшей душой, залечившей раны давнего скандала. Это обманчивое ощущение. Оставшись без свидетелей, она читает письма, и лицо ее выражает печаль и затоенную скорбь. Но один свидетель есть. Это – Ментиков (Ю. Цвирко), который, оставшись с Катериной Ивановной наедине, напоминает ей об их недавней близости и о своих правах на ее расположение. Его слова вызывают жесткую реакцию. Грудной голос героини погружает нас в ситуацию, когда мы начинаем понимать весь драматизм ее внутренней жизни, когда бывшие подозрения ее мужа оказываются сейчас реальными, когда мы видим, как всё не просто и неоднозначно в этой семье. Великодушная и светлая женщина Катерина Ивановна сама начинает раскалывать свою жизнь, не в силах справиться с демоническими силами, рождающимися в ее собственной душе. На даче появляются ближайшие друзья ее мужа, Георгий, как парламентарии от него самого, и Катерина Ивановна теряется. Но актриса тут же сосредотачивает внимание на ее внутреннем напряжении, на ее борьбе. Режиссер выстраивает для нее центральные мизансцены и подчеркивает внутреннюю боль героини красными акцентами цветка на платье героини и кружек с чаем в руках персонажей. Катерина Ивановна подобна подбитой птице, ищущей спасения, пытается исчезнуть на фоне белой стены. Появившийся Георгий произносит слова быстро, настойчиво, искусственно весело. Но она остается «распятой» на белой стене, признаваясь в своей измене мужу и выплескивая всю свою боль и внутреннюю разъятость. В сцене объяснения и признания в любви к мужу героиня пытается найти в нем спасение от самой себя. Постановщик строит мизансцену, где герой и героиня идут, держась за руки, словно делая самые первые шаги по земле. Катерина Ивановна как будто пробует землю ногой, как будто хочет понять, сможет ли она жить снова. И мы пытаемся помочь главному герою уговорить её поверить в возможность новой жизни. Мизансцена: Георгий стоит за спиной Катерины Ивановны, поднимает ее руки, словно крылья, словно уговаривает ее взлететь. Эпизод выявля-

ет все опасности раскола во внутреннем мире женщины. Когда Катерина Ивановна говорит мужу, что готова сойтись с ним снова, но не сейчас, а через год, сначала это вызывает у него шок. Но мы начинаем понимать, что в этом – и начало наступающей катастрофы души и судьбы, и ее желание удержаться на краю гибели. Раздаются звуки рояля. На сцене встречаются Георгий и Ментиков, закуривают, садятся рядом на ручки одного кресла, делаются похожими на сиамских близнецов. Поворот круга, новый поворот драмы. В наступающей темноте кружит снежная буря как прелюдия к этому новому повороту.

На красном фоне в центре сцены художник Павел Алексеевич Коромыслов и Лиза. Он пишет ее портрет. Она в красном платье. На фоне красной стены это выглядит как яркое вызывающее пламя, контрастирующее с только что пронесшейся снежной лавиной под колосниками и вместе с тем подчеркивающее силу приближающейся катастрофы. Лиза рассказывает об атмосфере дома Катерины Ивановны, о том, что там всё оказывается напряженным, тоскливым и опасным. Рассказывает о своих подозрениях о романе своей сестры с Алексеем, братом её мужа. Сквозь смешливый разговор, сквозь легкий флирт говорящих проступают черты реальной катастрофы семьи Катерины Ивановны как прообраза катастрофы всего мира.

Появление Катерины Ивановны акцентирует черную точку в красном. Черное платье героини словно тает в ауре красного шлейфа и красного боа. Ее сложно узнать. Манерная, с нарочитым смехом на устах, с подчеркнутыми жестами салонной хозяйки... Она в центре мизансцены. Внутреннее напряжение ее нарастает. Она готова броситься и, разбив окно, вылететь птицей сквозь стекло в разгорающийся закат, о котором говорит и в который она смотрит. Сюда, в мастерскую художника, она пришла за спасением. Коромыслов давно не бывал в ее доме, и на расстоянии у нее возникает иллюзия, что, может быть, здесь она найдет защиту от своих противоречий. Эпизод объяснения бывших любовников. Героиня просит о любви как о спасении, мужчина понимает эту просьбу иначе. Однако и он чувствует ее состояние. Красная стена между ними создает ощущение корриды. Нарастает внутренний динамизм взаимоотношений, и актер В. Соловьев выявляет в герое целую драматическую вакханалию мужского обожания, мужского шовинизма, мужского сочувствия, мужской боязни и мужского ужаса перед бездной израненной женской души. Актриса С. Окружная выявляет в героине сильное дионисийское начало с тягой к небытию, с мощным стремлением к желанной и невозможной гармонии, со страхом перед могучим внутренним катаклизмом. С помощью гротеска, т.е. резкого слома ритма эпизода и его интонации, актриса завершает картину и дает перспективу развития роли. С. Окружная выводит образ в дальнейшее движение действия к трагедии.

Полуоборот круга, появление Георгия, тот же красный фон с черными пятнами сюртуков (мужчины как два ворона). Выяснение ситуации, которая происходит с Катериной Ивановной, но теперь через ее мужа. В. Грушов выявляет растерянность, вернее, потерянность героя, который понимает вулканоподобность ситуации и сознает свою собственную невозможность ее исправить. Режиссер строит мизансценическую рифму: Георгий так же, как минутами ранее Катерина Ивановна, хочет броситься в окно.

Поворот круга. Белая стена. Белая метель надо всей сценой. Мать Катерины Ивановны одна, кутается в меха. Далекий звук рояля...

Поворот круга. Красная стена. Мастерская художника Коромылова. Вечеринка. Катерина Ивановна в роскошном черном в красных розах платье с серебряным блюдом на поднятой ладони на фоне красной стены. Атмосфера Серебряного века. Разговоры о высоком искусстве. О природе художественности. Внутренняя тоска... Режиссер создает большую массовую мизансцену, размещая персонажи группами, создавая несколько линий действия и акцентируя сразу несколько энергетических центров. В музыкальной партитуре идет постоянное, повторяющееся движение часового маятника. Словно стук часов самого первого эпизода спектакля растянут, умножен, драматически заострен и музыкально насыщен.

Мягкая, теплая, тихая интонация в прощании с сестрой Лизой словно снижает на несколько минут степень катастрофичности для того, чтобы в мгновенно наступившей тишине мы ощутили полный разрыв героини с миром.

Поворот круга. Белая стена. Мать героини в белом листает письма.

Поворот круга. Мастерская художника. Черные сюртуки. Пьяные голоса.

Поворот круга. Белая стена. Поворот круга. Красная стена.

Так мы можем увидеть в спектакле «Катерина Ивановна» сильную натуру героини, возвышающейся над собственным окружением и не находящей возможностей самореализации внутри него. Черное как область сумрачно-дионисийского, рвущегося в виде протеста. Красное как обозначение драмы борьбы с самой собой. Белое как мечта о неосуществленных возможностях.

Постановщик осознанно находит в их поединке объемную целостность собственного художнического решения. Он не занимает ни ту, ни другую позицию в конфликте личностей и в столкновении эстетических принципов. Рид Талипов ставит в финале многоточие. Катерина Ивановна просто исчезает, словно растворяется в дымке времени, а долго вертящийся сценический круг как будто пролистывает страни-

цы прошлого и настоящего, которые эта дымка времени очень быстро скроет. Послесловием же останется одна только чистая игра открытого цвета.

Спектакль Виталия Барковского «И нас пацалуе світанак...».
2002 г.

говорит, буквально кричит о Проблеме. Но большинство сегодняшней молодежи не считает наркотики проблемой. Сегодняшний молодой человек живет в мире, созданном своими мечтами и желаниями. В этом мире все хорошо, нет злости, все друг друга любят. Все друг друга любят... Это самое главное. Сейчас в молодежной среде не хватает самого нужного – человеческого тепла. Подчинить себе – значит подчинить тепло, чтобы пользоваться им, когда понадобится. Но это не так просто. Поэтому нужен суррогат, заменитель. Наркотики – единственное средство, чтобы убежать. Убежать от презрения. Не от ненависти – от презрения. Хочется вырваться, а этой возможности нет. Где ее найти? Наркотики – это не выход. А что же тогда нужно делать? И этого никто не знает. Каждый должен сам ответить на этот вопрос. Кто-то уходит в творчество (одна из возможностей убежать), кто-то с головой уходит в непосильную работу, кто-то избирает смерть. Но это все делают сильные люди, которым под силу справиться с самими собой, и таким образом повлиять на Вселенную и на мир вокруг себя.

Спектакль выстроен в жанре «хореодрама». Здесь тебя ничему не учат. Научить вообще не сможет никто. Только мы можем ответить на вопросы, которые терзают нас. Вся жизнь не что иное, как ряд вопросов, принявших форму и несущих в себе зародыши ответов, и ряд ответов, чреватых новыми вопросами. Кто видит в жизни нечто другое, тот глуп.

Ваш выбор – идти дорогой смерти или дорогой жизни. Но вот в чем парадокс – люди не идут никаким путем, ни путем жизни, ни путем смерти. Вихрь носит их, как солому. В Талмуде сказано: «Прежде, чем Бог сотворил мир, он поставил перед своими созданиями зеркало, чтобы они увидели страдания бытия и следующие за ними блаженства. Одни взяли на себя страдания, другие отказались, и вычеркнул их Бог из Книги Жизни». Но есть еще одна возможность – идти своим собственным путем, свободно избранным вами, пусть даже неведомым для вас: вы должны нести в себе собственное призвание. Только если вы вытащите себя из болота, придет к вам сила и твердость.

Спектакль «Сон на кургане», фантазії на творах Янкі Купалы ў настаноўцы В. Баркоўскага. 2003 г.

«Я буду маліцца і сэрцам, і думамі/ Распетаю буду маліцца душой/...» (Янка Купала).

Паказаны прэм'ерна ў вечар Хэлоуіна, спектакль быццам бы процістаяў усялякай нечысці, збіраючы сілы людскія на пошукі той духоўнасці, што яшчэ засталася паміж намі, да якой яшчэ можна даклікацца...

Паказаны потым і перад Дзядамі, спектакль нібыта клікаў продкаў на дапамогу, каб гэтая духоўнасць не знікла, а ў нас абудзілася, выпрастала нас, дала нам моцы жыць і думаць...

Спектакль «Сон...» працягвае тэму спектакля В. Баркоўскага «Зямля». Купала перагаворваецца з Коласам. «Зямля» – міфалагічная. У «Сне...» ж больш паэтычнай крышталёвасці, вытанчанай прыгажосці, меладычнага перазвону, празрыстай сцюдзёнасці, крохкасці быцця.

Мужскія ролі-партыі тут вызначаюць формулу дзеяння: гаспадар становішча акцёр Віктар Дашкевіч, трагічная канстанта пастаноўкі ў Алеся Лабанка, энергетычны полюс спектакля ў акцёра Пятра Ламана, мелодыка маладосці ў Свята Астравіча. Жанчыны віруюць, воблакамі ахінаюць герояў, русалкамі перамігваюцца сярод цемры...

Можна сказаць, што пастаноўка трымае напружанне паміж карчмой-кірмашом-балаганам быта і родавымі высновамі быцця. Гэтыя дзве плыні проціпастаўлены. Сённяшнія кручоныя чалавечыя сувязі – тое, што абазначаецца як масавая культура, як сучаснасць, у спектаклі асуджаецца, адхіляецца як наноснае, непатрэбнае для чалавека. Для сэнсаў ягонага жыцця... Быццё як род, маці-зямля, старажытны міф, племя зацвярджаецца як мара, мэта, думка пра галоўнае... Хто мы ў гэтым свеце? Ці ёсць у нас надзея? Будучыня?

Спектакль, празрыста-шкляна прыгожы і складаны, як самі вершы Купалы, як вершы Алеся Разанава, якія таксама выкарыстаны ў спектаклі, выклікае самыя розныя думкі. Ён звернуты да тых маладых людзей, каму важна зразумець жыццё зараз, зразумець сябе ў жыцці зараз, спасцігнуць сэнсы жыцця, яго парадоксы і свае сілы ў ім.

Больш таго, на тэатральных уроках мы гаварылі пра віртуальную рэальнасць спектакля, якая вельмі нагадвае па вонкавасці рэальнасць камп'ютэрных гульняў: толькі важна зразумець, хто з нас па які бок рампы – акцёры на сцэне ці глядачы ў зале, і хто з кім гуляе ў хітрую гульню лёсаў. Сам Віталь Баркоўскі перад спектаклем са сцэны чытаў вершы Купалы. Найбольш блізкія яму, найбольш драматычныя... Нібыта сэрца рвалася маналогамі акцёраў... Ці магчыма паказваць такія складаныя творы падчас тэатральных урокаў? Пытанне, канешне, не простае. Аднак ніхто ў Коласаўскім тэатры не настойвае толькі на адным і толькі на гэтым спектаклі для ўрокаў. Ёсць шмат іншых. Але ж менавіта такі, як «Сон на кургане», складаны па эстэтыцы, няпросты па успрыняццю, нялёгка па сэнсе – дазваляе трымаць высокую планку зносін Нацыянальнага тэатра і маладога пакалення глядачоў. Грамадзян.

«Не скончаны дзень тварэння: зноўку і зноў вылеплівае чалавек сваю лепшую долю./ .../ Калі чалавек сустрэнецца з чалавекам?/ У бездані памяці мгліцца бяссонны літар.» (Алесь Разанаў).

«Чайка» А. Чэхова в постановке Ю. Лизенгевича. 2006 г.

... Кожны пры назве гэтай п'есы ўяўляе свой сюжэт, а знаўцы тэатра і тэатральнай гісторыі гэтай п'есы ўспамінаюць усе вядомыя ім пастаноўкі. Так што кожны рэжысёр, якому прыходзіць ідэя паставіць «Чайку» А.П. Чэхава, рызыкуе. Тым болей рызыкуе рэжысёр, які хоча паставіць яе ў класічнай традыцыі.

Безумоўна, ёсць у п'есе шэкспіраўскі матыў пра закаханую і шчаслівую маці, якая зусім не адчувае прыніжанаасць і журботу свайго дарослага сына, якому ніяк не ўдаецца прыстасавацца да новага веку. Безумоўна, новыя часы разгортваюць ранейшы сюжэт зусім паноўнаму. Ёсць і водгук сучаснаму Чэхаву дэкадэнцтва. І спроба адлюстравання сімвалісцкія пошукі агульнасусветнай Душы і новых форм мастацтва. Ёсць і адчуванне новага стагоддзя, а з ім і пералому ў чалавечых адносінах і светапоглядах. Гэта чароўная п'еса – п'еса пераходу да новага, з усімі складанасцямі і перажываннямі такога пераходу.

Рэжысёр Юрый Лізангевіч – спавядальнік класічнага тэатра, і яго ўжо трэці зварот да драматургіі А.П. Чэхава адбываецца ў рэчышчы псіхалагічнай традыцыі. Дзесяць год таму назад ён паставіў на Коласаўскай сцэне «Дзядзю Ваню», пяць гадоў таму – «Вішнёвы сад». Гэтыя спектаклі былі зроблены разам з мастаком А. Проніным, тонкім і далікатным знаўцам асаблівасцяў сцэны, а таксама і акцёрскай псіхалогіі. І спектаклі атрымаліся празрыстыя, бела-вішнёвыя, і, здавалася, менавіта іх вонкавы воблік больш за ўсё вызначае глядацкае ўспрыняцце. «Чайка» стваралася з мастаком Наталляй Аляксеевай, для якой гэта быў першы зварот да чэхаўскай тэмы. І стваралася на малой сцэне, і ў кароткія тэрміны. Гэта быў сапраўдны экзамен на падцвярджэнне рэжысёрскай сталасці ў тым сэнсе, што галоўны акцэнт быў зроблены на ўзаемаадносінах персанажаў, усё астатняе ў спектаклі павінна было падкрэсліць менавіта гэтыя адносіны.

Для рэжысёра прынцыпам стала выяўленне небачных ніцей, якія пастаянна звязваюць людзей, якія апынуліся побач на нейкі час жыцця. Кожны з персанажаў «Чайкі» вельмі адзінокі чалавек. Мы нічога не ведаем пра жыццё Аркадзінай, пра яе клопаты, пра яе характар, пра тое, якая, на самой справе, яна актрыса. Уся наша інфармацыя пра Ірыну Мікалаеўну сыходзіць толькі са слоў яе самой. Ацэнкі блізкіх у п'есе дакладна не акрэслены, кожны мусіць іх трактаваць, як хоча. Аркадзіна актрысы Тамары Кабяк – жанчына надзвычай прыгожая, надзвычай разважлівая. Яна амаль матэматычна

вывярае кожны рух, жэст, погляд, інтанацыю. Кожны момант свайго жыцця, нават калі яна ў вёсцы, Аркадзіна валодае сабой і трымае ў руках сітуацыю. Актрыса падкрэслівае гэта механістычнасцю сваёй гераіні ў эпізодах найвышэйшай напружанасці Аркадзінай (у знакамітай сцэне з Трыгорыным), няровнасцю яе, калі яна застаецца ў гасцёўні адна, і ніхто не можа бачыць яе, ці наігранай весялосцю, якая тут жа змяняецца на слёзы. Рэжысёр і сцэнограф падкрэслілі кожны выхад Аркадзінай яе новым парыком і туалетам, якія робяць гераіню цэнтрам мізансцэны, што дакладна вызначае яе акцёрскую сутнасць, яе жаночае жаданне быць лепшай, прывабліваць і захапляць, як мага далей утрымліваць час... Аркадзіну не шкада, яна не раздражняе сваім раўнадушшам да сына і яго праблем, яна застаецца прывабнай заўсёды, застаецца загадкавай і вартай зайздрасці. Пэўна, яна найбольш адзінокая з усіх, аднак яна, у адрозненне ад астатніх, трымаецца моцна і сама валодае лёсам.

Брат яе, Пётр Мікалаевіч Сорын (Віктар Дашкевіч) – чалавек зусім і не стары, але сумнае жыццё яго цягнецца так доўга і пакутліва шэра, незапоўненае падзеямі і людзьмі, што здаецца, што жыве ён вельмі даўно і выглядае бацькам сваёй сястры. Ён баіцца яе. Чалавек інтэлігентны, мяккі і чулівы, Сорын не хацеў бы перашкаджаць усім астатнім сваімі хваробамі, аднак яму патрэбная ўвага і клопат, хоць бы ад каго-небудзь. А сястра кідаецца ў слезы, як толькі ён заводзіць гаворку пра грошы, што неабходныя пляменніку. А доктар Дорн раздражняецца, варта папрасіць якія-небудзь лекі...

На Сорына чымсьці падобны Шамраеў (Валянцін Цвяткоў). І яму, заклапочанаму гаспадаркай, халоднаму да чужых душэўных пакут і радасцей, таксама хочацца ўвагі да сябе, хочацца быць унутры падзей і размоў. Ён прыстае да Аркадзінай наконт нейкага акцёра, нібыта яна павіна ведаць усіх расійскіх акцёраў, ці гэта яму неабходна падкрэсліць сваю асабістую значнасць і інфармаванасць у акцёрскай тэме... Усё роўна Шамраеў, як і Сорын, застаюцца наўскрайку галоўных падзей...

Як і Шамраева (Валянціна Багданава), прыгожая, статная жанчына, якая трагічна імкнецца вырвацца з ускрайку, з будзённай тугі і абыякавасці. Здаецца, яна ўсёй сваёй істотай адчувае, як сыходзіць жыццё па дню, па кроплі...

Яны ўсе нібыта не бачаць адзін аднаго. Яны сустракаюцца ў адной прасторы, але кружаць па ёй нібы атамы ў пустэчы, міма, міма... Яны ніколі не гавораць адно з адным, не сустракаюцца позіракам... Цені...

Маша, дачка Шамраевых (Ніна Обухава), гнуткая, тонкая, з пакутлівымі вачыма. Яна хацела б, як Аркадзіна, узяць лёс у рукі, авалодаць часам і сабой. Здаецца, яна і робіць гэта: імкнучыся

вырваць каханне да Трэплева з сэрца, ідзе замуж за Медзвядзенку. Аднак нічога не мяняецца. І ўсё ж Маша ў коласаўскім спектаклі не ператвараецца у цень. Яна прыгнечана абставінамі, яна запалонена імі, але яна ўсімі сіламі рвецца з іх і ўсімі сіламі прычыць гэтым абставінам. Што можа яна? Толькі смяцца з сябе. Гэтая крышталёвая Маша не раздражняе, як бывае ў другіх «Чайках», яна, наадварот, вымагае спачування і нават павагі да яе стойкасці і адвагі. І, сапраўды, супраць шэрай будзённасці змагацца не кожнаму па сілах. Маша хаця б імкнецца. У поўнай адзіноце...

Сямён Медзвядзенка (Максім Фралоў), філосаф неўпапад, з вечнай песняй пра грошы, назойлівы як зубны боль... Чорна-шэры яго выгляд дапасуецца да тонка-чорнай постаці Машы Шамраевай. І ён імкнецца выратавацца ад адзіноты, і яму хочацца сагрэцца душой. І ён твораць ілюзію. І ён – наўскрайку... Цень...

Доктар Дорн (Вячаслаў Грушоў) сам усведамляе сябе ценом. І іранізуе з гэтага. І з сябе іранізуе, і з астатніх. Ягоны востры позірк, ягоная велічная постаць, дакладныя жэсты – ва ўсім гэтым значнасць асобы, моц розуму і роўныя адносіны да будзённасці. Доктар Дорн вымушаны жыць у гэтай жа будзённасці, аднак ён не дазволіў зацягнуць сябе ў яе шэрасць, ён і не намагаўся выпрастацца з будзённасці, як Маша, ён зрабіў выгляд, што будзённасці, наогул, няма і... пераадолеў яе. Гэтак жа, як і пра Аркадзіну, ды і пра астатніх таксама, мы нічога не ведаем пра Дорна і яго жыццё. Аднак мы разумеем, што жыццё доктара не запоўнена такімі буйнымі падзеямі, як у Аркадзінай, і ўсё ж Дорн у коласаўскім спектаклі – не наўскрайку, а заўсёды ў цэнтры. Да яго цягнуцца ўсе астатнія, ён тут нібыта суддзя. Спакойны і прыгожы, крыху марудлівы і ўпэўнены, В.Грушоў прымушае ўсё дзеянне закручвацца вакол Дорна.

... Гэтак жа, як і Андрэй Качан – вакол Трыгорына. Ён чароўна інфантыльны. Вялізны, шырокі, з мяккімі інтанацыямі, з мяккай хадой і мяккімі жэстамі. Апошняе каханне Аркадзінай. Крыху сталейшы за яе сына. Ён дае ёй магчымасць адчуваць сябе і жанчынай і маці адначасова. Калі доктар Дорн знаходзіцца ў цэнтры таму, што ён уважлівы да астатніх і цікавіцца імі, то белетрыст Трыгорын – у цэнтры таму, што да яго ўважлівыя ўсе астатнія і ўсе астатнія цікавіцца ім. І адзін, і другі, такім чынам, не адзінокія.

Нарэшце, маладая пара. Ніна і Косця. «Чайку» ставілі, часцей за ўсё, пра Ніну Зарэчную альбо пра Косцю Трэплева. Пра Ніну, калі асэнсоўвалася драма як падстава для ўзбагачэння духоўнага свету чалавека, бо сапраўдным мастаком нельга стаць без вельмі глыбокіх перажыванняў. Тады Ніна рабілася адзіным ключом спектакля, а ўсе астатнія існавалі як выявы яе свядомасці і вобразы яе выпрабаванняў. Пра Косцю, калі ўсведамлялася трагічнасць творчага пошуку і

складанасць ўсталявання новых форм у мастацтве. Тады адзіным сэнсам спектакля робіўся Трэплеў, а ўсе астатнія аказваліся ў процілеглым лагеры.

Ю. Лізянgevіч ніякай жорсткай канцэпцыі не будаваў, ён ставіў «Чайку» пра жыццё. Тады Ніна займае такое ж месца, як і іншыя. Толькі яна знаходзіцца ў самым пачатку дарогі па будзённасці, калі адчуваеш сябе апрыорна пераможцай. Гэта – чароўна і прыгожа, бо нагадвае яна раннюю кветку, і водарам сваім п'яніць такіх, як мудры Дорн, і такіх, як працаголік Трыгорын. Ніне яшчэ выпадзе свой кубак пакут, але ў апошнім эпізодзе п'есы ўжо зразумела, што яна будзе моцнай і чароўнай Аркадзінай, дайце час. Актрыса Алена Ганум выпраменьвае кветачны водар маладосці, таленту і страсці ў кожнай сваёй ролі. Сярод маладых коласавак яна – адна з самых цікавых і глыбокіх. Лірычная гераіня па знешніх дадзеных, А. Ганум пранікнёная драматычная актрыса. Ёй падуладная і трагедыя. Ніна Зарэчная – роля-мара для такіх актрыс. Тут можна ў кожным спектаклі знаходзіць новыя дэталі, з якімі вобраз аказваецца нечакана другім.

Косця Трэплеў акцёра Святаслава Астравовіча постацю сваёй нагадвае маладога юнака-афіцэра, нешта накшталт Мікалая Турбіна... А вочы акцёра можна было б параўнаць з вачыма Бальмонта ці, у неёкіх момантах, нават з вачыма генерала Хлудова ў выкананні У. Дваржэцкага... Косця не вельмі часта бывае ў цэнтры сцэнічнай пляцоўкі, больш за ўсё стаіць ля калоны малой коласаўскай сцэны, назірае. І ў моманты вялікай сваёй напружанасці б'е ў бубен, перад гэтым углядаючыся ў яго як у люстэрка... Унутранае напружанне высокае, пакута моцная, рухі гранічна скупыя, няма крыклівых інтанацый. Няма залішніх патрабаванняў да жыцця і астатніх, нават крыўды няма. Ёсць разуменне свайго таленту, аднак і адчуванне таго, што не пашанцавала. У галоўным не пашанцавала – у каханні, ці, дакладней, не было каму сагрэць і падтрымаць. Месца, якое так патрэбна было Косцю, назаўсёды аказалася занятым Трыгорыным – у сэрцы маці і ў сэрцы каханай. Косця адступіў. Такім чынам, Трыгорыным яму зрабіцца не выпала. Дорнам ён мог бы стаць, каб крыху патрываў і памудрэў. Перспектыва завяршыць жыццё Сорыным таксама рэальная, аднак вельмі ўжо будзённая. Урэшце рэшт, Косця абрывае сваё жыццё стрэлам...

Ніхто нікога не сагрэў, не зразумеў, не падтрымаў. Спектакль, прадстаўлены так блізка перад глядачамі, дазволіў аказацца ўнутры сітуацыі і адчуць, што жыццё падобнае на нацягнутыя ніці – электрычныя правады, а самі людзі падобныя на птушак, што размясціліся на правадах. І супадзенне электрычнасці – гэта такая рэдкасць... А ўменне несці свой крыж і верыць – самае неабходнае, каб жыць.

Спектакль «Женщина в песках» в постановке Игоря Бояринцева по мотивам романа японского писателя Кобо Абэ. 2003 г.

В нашем театре это – первая попытка обратиться к японской прозе и первая попытка понять загадку традиционной японской ментальности, такой далекой, такой притягательной, нежно-прелестной вроде цветка вишни и упруго-твердой, таящейся в самом сердце ягоды вишневой косточки.

Жанр спектакля – современная философская притча. И каждый внимательный зритель прочтет в спектакле, как в японских хокку (философских трехстишиях), свой собственный текст, обнаружит свои собственные чувства и мысли, проследит путь собственных ассоциаций. Может быть, это будет женская доля... Может быть, покорность... Может быть, безысходность человеческой судьбы... Может быть, смирение? Может быть...? Каждый из нас видит в мире своё отражение. Видимо, авторы постановки и хотели, чтобы в зрительном зале возникли очень разные токи... Мне долго-долго после того, как спектакль уже закончился и начал постепенно уходить в воспоминания, слышался шелест океанского прибоя, шорох бесконечного песка, таинственный японский пейзаж, свет фонаря будто светлячка в ветреной ночи, колокольчик женского голоса...

Что есть человеческая жизнь? Ники Дюмпэй (Валентин Соловьев) просто изучал насекомых, блуждая по пескам. Ловил, внимательно рассматривал, забирал в рюкзак. Ему казалось, что он делает нужную и очень важную работу. И место его в обществе обозначено этой важностью. Однако... он сам попадает в ситуацию не лучшую, чем у его насекомых: в деревню, в дом к Женщине (Лариса Антосева), как будто только переночевать, но оказывается, что это была ловушка. Дальше все разворачивается, как в заправском детективе, и пересказывать сюжет – значит, испортить будущим зрителям впечатление. Но в tomto и дело, что за детективной интригой у режиссера выступает подоплека социальная и философская: человек попадает в безысходность (круга жизни? судьбы? предназначения?), он безумствует, ищет путь назад, хочет выбраться из клетки; а рядом с ним другой человек (в условиях такой же несвободы, в этом же подвале, в этой же яме), Женщина, которая ведет себя спокойно (покорно? смиренно? пассивно?); постепенно эти двое идут друг другу навстречу: для Ники становится важным понять, в чем загадка Женщины, и почему она не рвется наверх. В конечном итоге, главным в спектакле оказывается ответ на вопрос: что же все-таки находится за прелестью вишневых лепестков этой смиренной улыбки и нежной напевности интонаций? в чем секрет этой внутренней силы и стойкости? что такое есть в человеке, если он способен вечно преодолевать зыбучесть вечногo песка?

Постановщики столь скупо и изящно создали сценический мир,

что он предстал минималистским японским домом, ямой, концлагерем и бесконечным Миром одновременно. Шелестящие нити, деревянные короткие настилы, соломенное гнездо (как у белорусского бусла), веревочная лестница, лампы, восточные фонарики, яркий софит на смотровой вышке... Нет, нет песка на сцене нет. И разве можно увидеть глазами судьбу? Время от времени, из далекого сна появляется, как прозрачно-призрачная мысль, Она (Н. Краснобаева), в кимоно, мелькает среди грубых и простых деревенских вещей, исчезает... Режиссер растягивает время и нагружает его, события словно тонут... в песке (?). Остаются только призраки людей и переживаний. После того, как история закончится, и Ники Дюмпэй вместе с Женщиной пройдут свой круг примирений с судьбой, в полосу песка вступит другой, новый герой, молодой и энергичный, смелый ловец насекомых (А. Качан) и все, видимо, сможет повториться сначала... новый мужчина и новая женщина... И противоборство с песком... и желание... и ненависть... и смирение...

«Дадому» в постановке В. Барковского по пьесе Е. Поповой. 2008 г.

Выстроен в излюбленном режиссером «черном кабинете». Потому что речь идет не о событиях, которые разворачиваются в сюжете о неудачливых эмигрантах. Речь идет о неоплатных долгах, о прошлых грехах, о брошенных возлюбленных, о продаже своей совести ради благополучия – в общем, о рядовой нынче жизни, которая стала уже нормой. Поэтому не важно, в какой именно стране, квартире и времени суток происходят события. И даже не важно, с кем они происходят. Важно состояние. Актеров, а через них персонажей, и зрителей.

Спектакль похож на музыкальное произведение. Это – принципиально для В. Барковского всегда: его драматические опусы строятся по принципу серьезного музыкального многомерного. «Дадому» начинается интродукцией, исполняемой саксофонистом на краю сцены (А. Криштафович), задающим тревожно-щемящую тему всему спектаклю. Одиноким, собирающим монеты, никому не нужный, как и его музыка, наверное, где-нибудь в метро или на вокзальной площади... Образ, собирающий воедино всех персонажей. Трое (Е. Ганум, Е. Берестнев, П. Давыдовский) приходят ночью в дом старшего брата одного из них (Ю. Гапеев), чтобы выманить деньги, большие деньги в отплату за былое унижение. Выманивают. Но современные Ромео и Джульетта вывернуты наизнанку современными нравами и убиты, она – пулей, он – шприцем с отравой.

Сюжет – на два слова. Смысл – на целую жизнь или на целый спектакль. В нем кружат слова и танец. В нем ночь оглушена громовой страстностью Юрия Шевчука. Рыжие густые волосы Елены Ганум

трепещут, как огненное пламя. Коричневая кожаная куртка Павла Давыдовского рифмуется и утяжеляет этот цвет, превращая его в метафору земли. Героиня Галины Букатиной выплывает в белой пачке, освещенная красным лучом, движется по куливному левому краю сцены, все ближе и ближе к центру, и, наконец, стреляет. Зрелище столь же эстетское, сколь и ужасное. А заводной цыпленок выскальзывает из рук Жени Берестнева и металлически долго клюет клювиком авансцену, а герои уже погибли.

Музыкальная партитура, цветовая, хореографическая, световые акценты создают синтез сложной, многозначной картины, в которой ничто не может быть прояснено до конца, как и в человеческой жизни. Нельзя назвать постановку В. Барковского импрессионистической. Вряд ли это летучее впечатление. Он нагружает каждое актерское движение, слово и взгляд потаенными, глубокими смыслами. Эти смыслы ощутимы, они со сцены проникают внутрь зрительского существа, бьются в самое солнечное сплетение каким-то квантовым потоком. Боли за человека, за его несовершенство, за его потеряность в потерянном мире. За то, что он бьется в поисках выхода из хаоса и не в силах его преодолеть. Может быть, В. Барковский ищет Бога? Актеры, проходя этот путь, должны быть сильными духом, потому что такое испытание не является легким и простым. Но, работая с этим режиссером, они имеют возможность встретиться с самими собой. В актерской профессии это – дело небывалое, ведь лицедейство предполагает постоянное ношение маски, отчего все тело заштамповывается быстро и навсегда. А здесь тело становится послушным инструментом подсознания, а его выразительность – образом души. Актер делается хрустально-прозрачным, красивым, скрипично-изысканным.

Спектакль М. Краснабаева «Ладдзя Роспачы» наводле аповесці Уладзіміра Караткевіча. 2005 г.

Прастора-час: Для Ул. Караткевіча такім важным з'яўляецца водар зямлі, жывыя карцінкі наваколля, цёплае сонца... пчолы, якія «таўкліся ля шпунта бочкі»... «аблогі, блакітныя ўнізе, сляпуча белыя ўверсе»... «гарачае неба, пад якім нястомна звінелі несмяротныя беларускія жаўрукі», – такім важным, што на скуры сваёй, чытаючы аповесць, адчуваеш і гарачыню сонечнага дня і асалоду апошняга глытка чырвонага віна, і вострыя зыбатыя хвалькі іржавага мора смерці. Тэатр не карыстаецца прыроднымі сродкамі, у зале ніколі не зацвітаюць сапраўдныя кветкі і не разліваюцца пахі палёў, лугоў і кветнеючага сада. На тэатры творца вольны выяўляць праз тэкст Ул. Караткевіча найперш галоўны філасофскі вобраз, і пісьменскае слова пераводзіць у геаметрыю сценічнай прасторы.

У Міхася Краснабаева прастора спектакля – зямля. Уся Беларусь. І ўся Зямля. Лодка-Ладдзя – таксама частка зямлі. Зямля, свая і ўся агульная Зямля – частка быцця. І, наогул, выява самога Быцця. Таму і сэнсавы час спектакля – вечнасць сваёй зямлі і Зямлі і чалавека на гэтай зямлі. А жыццё чалавека і сэнс яго жыцця – гук метранома... і сама ладдзя, калі стаіць носам да гледача, падобная на метраном... і з гэтага метранома струменіць на камп'ютэрны экран задніка светавы прамень, з якога выплывае празрысты матылёк... матылёк з маленіччай кропачкі робіцца вялізным... ягоныя крылы ахопліваюць увесь экран і, здаецца, усю залу... і летнія пчолы, і несмяротныя жаўрукі, і струмень чырвонага віна, і ўсё Быццё нібыта адным разам пранізліва балюча і радасна, і пшчотна, і так каштоўна адгукаюцца ў самым тваім сэрцы. І не розумам нават, а нейкім дзесятым пачуццём прымаеш усю зямлю, усё жыццё, і галоўнага героя.

Прасторава-пластычная структура: У Ул. Караткевіча твор заснаваны на музыцы, формуле, рыфме, пругкасці слова. У аповесці-паэме ён праводзіць героя праз тры выпрабаванні – тры часткі твора: «Каралева Бона», «Каралева-Смерць», «Каханне (Бязрозка)». Гэта – матэрыяльная і сюжэтная плоскасць. Яе прасякае другая, ментальная плоскасць: Жыццё – Смерць – Жыццё. Скрозь абедзве праяўляецца трэцяя: характар Асобы. І, нарэшце, караткевіцкі катарсіс – непераможнасць і радасць жыцця. Аповесць-паэма – кальцо. Ул. Караткевіч зводзіць разам канцы дугі, замыкаючы іх на сіле зямлі («зарасці логу і адвечнай, як гэтая зямля, штышыны», «эдэм, у якім гучаў ціхі і пшчотны смех, ці то зайцаў, ці, можа, самога жыцця»), якая праяўляецца ў героі.

Структура спектакля М. Краснабаева ўяўляе сабой спалучэнне музычнай партытуры (У. Кандрусевіч), спеваў (педагог А. Сувораў) на вершы У. Караткевіча, камп'ютэрнай графікі (А. Кацючэнка), харэаграфіі (Д. Юрчанка). Гэта – мюзікл, у якім зонгі, пластыка, танцы з'яўляюцца матэрыяй твора, які разварочваецца на планшэце сцэны. На экране задніка ў графічнай партытуры адбываецца візуалізацыя ўнутранага свету Вылівахі (А. Бародзіч) на фоне гіганцкага свету жыцця і смерці: матылёк у промні святла, Рагачоў на карце Беларусі, адарваны лісток дрэва, кубкі з віном, палёт у тунелі паміж жыццём і смерцю, выява руін палаца Сапегаў у Ружанах... белая ўзнёслая Полацкая Сафія як канцэнтрацыя сэнсу беларускай свядомасці, матылёк у промні святла.

У гэтай вялікай сцэнічнай прасторы, якая наскрозь пранізана дзеяннем у кожнай сваёй кропцы па вертыкалі і гарызанталі, рэжысёр будзе акцёрскае франтальна па рампе, квадратамі па цэнтры планшэта сцэны, дыяганаллю ад правай бліжняй кулісы да левай дальняй. Такая геаметрычная пабудова дазваляе стварыць візуальны аналаг музычнаму

рытму, зададзенаму У. Кандрусевічам, і зрабіць дзеянне драматычна напружаным. Выяўленчымі цэзурамі спектакля (мастак С. Макаранка) з'яўляюцца пяць агромістых фігур (жорсткія каркасныя касцюмы з лясвіцамі для актораў унутры): Каралева Бона (С. Жукоўская), Біскуп (Ю. Цвірка), Кат (А. Базук), Шолах (Г. Лойка), Смерць (Т. Ліхачова).

Герой: Выліваха Ул. Караткевіча сабою быў гожа і пяшчотны, меў замак-развалюху, некалькі коней веку мафусаілава... шахматную дошку, быў багаты сябрамі і неабдзелены жаночай увагай, і, вярнуўшыся з таго свету, сцвярждаў: «У нас – свой эдэм».

Герой Арцёма Бародзіча ў Коласаўскім спектаклі – рэнесансны вобраз.

- *У польскай літаратуры першай паловы 16 стагоддзя і амаль да першых дзесяцігоддзяў 18-га адным з самых распаўсюджаных псеўданімаў было імя Уленшпігеля, ці Савізжэля. Персанаж (аўтар) з такім імем быў цэнтрам адчайных прыгод, інтэлектуальнай рэфлексіі, эратычнага натуралізму. Плебейскі гумар скрозь прызму ўспрымання інтэлігента рабіўся прыёмам экспрэсіі. Каламбуры ды ігра слоў рабіліся мастацкім спосабам выяўлення адважна аптымістычнай карціны быцця і перамогі над небыццём.*

Гервасій Выліваха ў коласаўцаў здаецца падобным на Уленшпігеля. І ўся харэаграфія ў спектаклі святочна-карнавальная. Рэжысёр выводзіць знарок плебейскі абліччам тып. Ён здаровы, моцны, нібы тая магутная кружка, якую ён часта бярэ ў рукі. Ён любіць жыццё ва ўсіх яго праявах, у любым выглядзе... Аднак пачынаецца зонг, і голас актора, ледзь хрыплаваты, выдае пяшчотнасць і хваляванне, дзіцяцкасць і гарэзлівасць, як у таго матылька, што вітае над усім гэтым спектаклем. Гэты Выліваха пойдзе супроць Смерці і ён пераможа яе, ён ператворыць ладдзю распачы ў ладдзю радасці, бо ягонае сэрца – сэрца свабоднага, живога, прагнага, наскрозь зямнога чалавека. «Калі памру я, згіну са свету, дай на тым свеце, што і на гэтым...», «Я сумую па радзіме» – першы ў спектаклі зонг, і ім завяршаецца аповесць-паэма-мюзікл пра жыццё, якое перамагае ўсё і нават смерць.

РАЗДЕЛ VI

Белорусский театр «Лялька»

6.1. История и создание Белорусского театра «Лялька»

Витебская «Лялька» – один из самых молодых театров Белоруссии. Весной 2005 года он отметил двадцать лет своей творческой деятельности. Для сравнения: в Минске кукольный театр был образован 70 лет назад, в Гомеле – более 40. По молодости с «Лялькой» может сравняться только молодеченская «Батлейка».

Отсчетом своего существования «Лялька» может считать 1984 год, когда театр стал лауреатом республиканского фестиваля кукольников в Гродно. В конце 1985 года на базе Коласовского театра была организована труппа кукольного театра. В театре появился режиссер В.И. Климчук, который возглавит кукольную труппу, был утвержден небольшой штат работников театра кукол – 9 человек и объявлен конкурсный отбор в творческий состав. А непосредственно как театр «Лялька» возникла в 1986 году под руководством Виктора Игнатьевича Климчука, который является главным режиссером. Открылся театр сказкой «Дзед і жораў» В. Вольского. Идея создания кукольной труппы принадлежит академическому театру Витебска, в частности Валерию Мазынскому. Она получила поддержку со стороны Министерства культуры Беларуси (тогда еще БССР).

Для этой цели был приглашен режиссер-кукольник Виктор Климчук. В начале своей творческой деятельности кукольники существовали при драматическом театре и только в 1990 году отделились. Театру отдали красивый особняк на берегу Двины – бывший городской комитет компартии. Здание пришлось долго ремонтировать и перестраивать. И в 1994 году осуществился переезд. Все это время труппа набиралась опыта. Поэтому к 1994 году у театра уже была хорошая репутация. Теперь спектакли «Ляльки» неизменно идут при полных залах. Уже на входе в театр, детей встречает скульптурный ангел «секретом» – время от времени он звонит в звоночек. В фойе можно увидеть настоящую «батлейку» с деревянными фигурками маленького Иисуса, царя Ирода и других традиционных персонажей. В стеклянных витринах фойе выставлены куклы с разных спектаклей театра, а на одном из настенных панно – коллекция ангелов, которую собрал А. Сидоров. В этом театре все исполнено с любовью к детям и к искусству.

Состав труппы театра «Лялька» не очень большой, все актеры активно заняты в спектаклях. Своих актеров театр берёт из академии

искусств и создает из них настоящих артистов.

В марте 1995 года театру предоставилась возможность провести гастроли в Германии. В Нинбурге не было своего кукольного театра, но фестивали кукольников из западных стран там проходили каждый год. В нем участвовали труппы по 2–3 человека, не в пример нашему театру. Кроме «Ляльки» в гастролях участвовал кукольный театр из Дании. По реакции прессы тогда, «Ляльке» не было равных. Свой спектакль ставили на немецком языке. Представление в Нинбурге проходило в зрительном зале на 550 мест, в городе Штольценкау спектакль ставили на рыночной площади, в Вецларе – в здании кукольного центра, в Франкфурте-на-Одере – в местном театре. Во всех городах «Ляльку» встречали их мэры, актеры жили в немецких семьях. [20, с. 3]

15 мая 1995 года в Минске прошел третий Международный фестиваль кукольных театров (первый – в 1990 году). Минский фестиваль был включен в число наиболее престижных фестивалей в этой сфере театральной деятельности. На фестивале выступали представители кукольных театров таких стран, как Англия, Германия, Италия, Финляндия, Франция, Россия, Украина, а также все кукольники Белоруссии. На протяжении недели было представлено более 20 спектаклей. Витебская «Лялька» выступила с постановкой «Загубленная душа, альбо пакаранне грэшніка». Спектакли проходили на малой и большой сценах Национального театра имени Янки Купалы, на сцене Театра юного зрителя, а также непосредственно в самом театре кукол. В рамках фестиваля осуществлялись выездные представления в детских домах, школах-интернатах, больницах. Фестиваль проходил без оценок жюри, что позволило всем участникам остаться в выигрыше и просто получить удовольствие от игры.

Белорусский театр «Лялька» 15–16 апреля 1996 года отпраздновал своё десятилетие. На торжество театра приехало много гостей, среди которых присутствовали директор Международного фестиваля в Черногории Слободан Маркович, представители театров из Москвы, Санкт-Петербурга, Волгограда, Ровно, коллеги из белорусских театров. Для самых маленьких гостей были устроены конкурсы и игры с подарками, они смогли поучаствовать в сказочном балу вместе с такими героями сказок, как Снежная Королева, Красная Шапочка, Волк. Для них был поставлен спектакль «Адважныя браты». Позже был концерт с участием учеников СШ № 33, которые исполняли песни из театральных постановок театра. На следующий день гостям был показан спектакль «Чорная курыца, альбо падземныя жыхары», была заложена «Аллея звезд», а для взрослых вечером был проведён традиционный «капустник».

«Черная курица» в Белорусском театре «Лялька».

Спектакль В. Климчука по повести А. Погорельского «Черная курица, или Подземные жители» в сценографии А. Сидорова, с куклами и в костюмах А. Сидоровой, на музыку О. Залетнева.

Режиссура В. Климчука отличается ярким сочетанием марионеточного театра с живым актерским действием, что позволяет создавать на сцене сложносоставной пространственно-временной континуум из:

- 1) марионеточного действия в пределах «экрана»-ширмы, где осуществляется основной сюжет произведения.
- 2) драматического театрального действия, в котором актеры без кукол действуют в образах и, вместе с тем, они функциональны по отношению к кукольному действию, т.е. это – и персонажи, и дзанни одновременно.
- 3) ирреально-символического действия над ширмой за прозрачным занавесом в качестве мира фантазии, сна, образов подсознания, в котором также действуют актеры без кукол.
- 4) символического действия некоторых персонажей из ирреально-символического мира, но уже с перенесением его на авансцену перед ширмой для акцента своеобразного моста между реальностями.

Рассмотрим действия в каждой из составных частей художественного континуума спектакля.

В небольшом экране за ширмой с помощью марионеток играет основная сюжет. Главные герои: Алеша, Черная курица, служанка, Директор – марионетки. Место действия – спальня подростка в пансионате, двор, комнаты по пути в подземный мир, кабинет. Пространство-время этой составной части спектакля замкнуто в себе. Разрывается оно только в нескольких кратковременных эпизодах: актер в образе Министра берет на руки куклу Алешу и взаимодействует с ней, актеры в образах Учителя и Учительницы общаются с куклой Алешей и с куклой Директором, Актеры в образах Рыцарей также взаимодействуют с куклой Алешей, угрожая ей мечами. Это взаимодействие происходит со стороны авансцены по аналогии работы с компьютером.

Актеры в образах Учителя и Учительницы, гостей пансионата являются участниками сюжета, наблюдателями, организаторами действия. Они такие же персонажи, как и главный герой. Однако именно его внутренний мир, его реакции на происходящее, его переживания и мысли, его психологическая и личностная драма – являются главным смыслом спектакля. Поэтому все остальные персонажи в большей мере функциональны, т.е. они являются только исполнителями в сюжете и своего рода посредниками между зрителями в зале и главным пер-

сонажем, и их взаимодействие происходит по горизонтали.

За прозрачным занавесом над ширмой происходит ирреальное действие: сон Алеши (кукольные рыцари), явление Чернушки-Министра и Короля (действующие актеры). Это взаимодействие происходит по вертикали, здесь акцент делается на событиях внутреннего мира главного героя. Это – параллельный мир, мир фантазии, вымышленный мир. Вместе с тем это – поле нравственных событий в духовном состоянии персонажа.

Когда Рыцари и Чернушка-Министр из пространства над ширмой перемещаются на авансцену, они, оставаясь символами, как бы обретают реальные черты. Таким образом постановщик «скрепляет», «сшивает» все сегменты пространства-времени своего спектакля, придавая ему единство и целостность.

Актеры в таком театре существуют в сегментах пространства, создавая образы разными методами при разных темпоритмах. Методика такой постановки современна и соотносится с виртуальной реальностью компьютера.

Лучшие спектакли В. Климчука представляли собой романтические сценические партитуры, унося зрителей в мир классических сказок, очаровывая пленительной цветовой палитрой и музыкальностью пластики. «Черная курица» отличается жесткими ритмами, черно-белой колористической системой с микровключениями красного (гребешок Курицы, перо на шляпе Министра), охристыми спокойными цветовыми пятнами (костюмы Учителей) и блеклой платиной (доспехи и короткие мечи Рыцарей). Такая гамма соотносится с цветовой партитурой ритуала (в том числе обряда посвящения), что позволяет подчеркнуть особое внимание театра к изначальным культурным ценностям и работу сценографа с архетипами человеческого мышления. На уровне режиссерского видения это означает перемещение творческого потенциала из романтической области в зону серьезного воздействия на юную публику визуальными средствами театра.

Таким образом, мы можем сказать, что спектакль В. Климчука – произведение философского свойства с разговором о ценностях жизни, морали и способов поведения. Не через лекцию с менторским тоном, не через дидактический материал, а через цвет-свет с сочетанием со сложными партитурами пространства и времени «Лялька» затрагивает вопросы человеческого бытия. Спектакль «Черная курица» может быть показан не только зрителям из младших классов, т.к. он говорит о самореализации героя и о способах достижения успеха. В этом смысле он будет интересен и более старшим школьникам и даже студентам.

К достоинствам постановки относится высокого класса перевод на белорусский язык (У. Ягоўдзік).

Актерские работы:

Алеша – актрисы О. Лазебная и Л. Мартынова. Прекрасное владение марионеткой. Создана чуть угловатая пластика подростка. Высокий мальчишеский голос без пронзительных нот. Отличное чтение стихов, особенно проникновенное в последнем выступлении мальчика. Хорошие и тактичные переходы из одних психологических состояний в другие. Выход в финале в ситуацию повзрослевшего и обретающего мудрость персонажа.

Чернушка-Министр – Ю. Франков. Быстрое переключение от работы с марионеткой (Курица) на персонаж без куклы. Актером создан образ печального мудреца, отечески заботящегося и поддерживающего одинокого мальчика. Мягкость интонаций актер сочетает с мягкостью пластики, однако его герой впечатляет своим мужеством и жертвенностью.

Учитель – А. Маханьков. Присутствие некоторой манерности (актер работает без куклы), подчеркнутость специфической пластики. Образ тактично утрирован и вместе с тем привлекателен.

Учительница – О. Маханькова. Образ (актриса работает без куклы) дан в развитии от почти полного подобия Учителю до раскрытия удивительной нежности внутреннего мира персонажа.

Директор – Ю. Семенченко. Актер, работая с марионеткой, создает комедийный персонаж с ярко выраженной характерностью.

Король – Ю. Семенченко. Работая без куклы, актер подчеркивает драматизм образа.

Спектакль поражает слаженностью актерского ансамбля, взаимодействием исполнителей, согласованием тональностей голосовых партитур. В условиях небольшой глубины и небольшого зеркала сцены постановщики находят четкую закономерность композиционного сочетания разномасштабных фигур.

К замечаниям могу отнести только недостаточно выверенное временное композиционное построение второго акта. Драматизм финала как нравственное резюме спектакля требует специального ритмического скачка (ср.: перед вершиной нужно набрать дыхание).

Интерес театра к глубоким философским произведениям подтверждает его высокий нравственный, творческий и профессиональный потенциал. Во-первых, обращение к такому материалу доказывает серьезность авторов спектакля в отношении с миром, жизнью, зрителями и с самим собой как с людьми, живущими в очень сложном мире. Во-вторых, такого рода произведения развивают творческий потенциал кукольного театра, выводя его за пределы одних только детских или развлекательных постановок. В-третьих, работа в таких спектаклях позволяет актерам поддерживать профессиональный уровень, т.к. постановка является школой драматического и технического

мастерства.

В 1997 году театр «Лялька» провел гастроли во Франции. Спектакли были показаны в двух маленьких городах – Вернее и Сан-Леонардо. Зрители выражали своё восхищение от увиденного спектакля «Дзед і Жораў». Французы не ожидали увидеть такой серьезный театр, а также бесподобное мастерство исполнителей. На Западе кукольники работают совсем иначе: 2–3 человека нечто разыгрывают на сцене с минимальным количеством декораций. Удивила жителей высокая культура белорусов, а также то, что спектакль был поставлен на французском языке. В средствах массовой информации «Ляльку» тогда представляли как театр из бывшей республики СССР. О Белоруссии не знали ничего.

1–4 октября 1998 года в Бресте прошёл третий Международный театральный фестиваль «Белая Вежа», на котором «Лялька» представила спектакль – «Чароўная зброя Кэндзо». Витебский театр произвел настоящий фурор на фестивале, что доказывает самая высокая награда фестиваля – Гран-при. Белорусский театр «Лялька» награжден призом «Международная звезда» за отличную деятельность по развитию международных театральных связей. Это награда Белорусского центра международного института ЮНЕСКО, который возглавлял драматург Алексей Дударев. Приз В. Климчуку вручал министр культуры РБ А. Сосновский 27 марта 1999 года в Международный день театра. В 2000 году «Лялька» принимала участие в Международной выставке «ЭКСПО – 2000» в Германии с родным для немцев спектаклем «Бременские музыканты». В 2001 году «Лялька» приняла участие в пятом международном фестивале кукол и теней в Турции. Театр был приглашен на фестиваль Генеральной дирекцией реконструкции, развития и народной культуры в союзе ректором Эгейского университета и УНИМА – национальным центром культуры Турции. Спектакль для постановки выбирали сами организаторы по видеоролику. Предпочтение было отдано спектаклю с наиболее национальными чертами. Им оказался всем известный «Дзед і Жораў». Интересен тот факт, что турок заинтересовали марионетки. Национальный турецкий «Корогёз» основан на других куклах, теневых, плоских. «Лялька» выступала вместе с коллективами из Венгрии, Румынии, Македонии, Польши, Азербайджана, Сирии, России, Болгарии. Этот фестиваль был отличен тем, что не содержал черт соревнований, мест на нем не присуждалось. После фестиваля преподаватели турецких учебных заведений заинтересовались нашими институтскими планами по подготовке артистов [16, с. 15].

С 13 по 20 сентября 2001 года Витебская «Лялька» участвовала в фестивале, посвящённом столетию со дня рождения С. Образцова. В

фестивале учавствовало 54 коллектива со всех стран мира. «Лялька» представила зрителям такой спектакль, как «Ладдзя Роспачы» по В. Короткевичу. С этим же спектаклем театр был приглашён на фестиваль в Гродно.

«Ладдзя Роспачы» у Беларускім тэатры «Лялька» (пастаноўка В. Клімчука)

Прастора-час: спектакль канцэнтруецца на невялікай плошчы: у такой прасторы ўсё цесна звязана з усім, адно чапляецца за другое, усё залежыць ад усяго, кожны нібыта каранямі прарастае ў зямлю, і ўсе персанажы пераплецены. Здаецца, усё гэта нейкая адна істота з мноствам рук і галоў. Гэта – свет вачыма галоўнага героя, і скрозь гэтае мноства ён імкнецца прарвацца. Абставіны і падзеі набываюць сімвалічны сэнс праз кожны, нават непрыкметны рух актораў. Тады робіцца зразумелым, чаму ў спектаклі два Вылівахі: другім (Ю. Сяменчанка) першы (А. Рыхтэр) робіцца на другім беразе ракі смерці. Увесь сэнсавы час спектакля сканцэнтраваны ў самім *перараджэнні* Гервасія. Для В. Клімчука галоўнае – сам пераход. Менавіта праз пераход ад жыцця да смерці, уваскрэсенне, пераход ад небыцця да новага быцця (гэта і ёсць спружыненая канцэпцыя яго «Ладдзі...») асоба робіцца Асобай.

Прастарава-пластычная структура: В. Клімчук будзе спектакль на трох сцэнічных планах (мастак А. Сідараў): першы – буйны план герояў, сярэдні – месца гульні ў шахматы са Смерцю, трэці – узняты нібыта месца ахвярапрынашэння. На першым плане перад гледачамі адбываецца раздзяленне і сумяшчэнне цела і душы. Лялька – душа (як на іконе: Хрыстос трымае на далоні маленькую фігурку Марыі), цела – актор. Ці наадварот: целы персанажаў – лялькі, з якімі гуляе Смерць, а акторы – жывыя душы, якія ў стане перамагчы смерць. Сімвалам спалучэння душы і цела, бяссмерця, кахання і вяртання становіцца шывшына – цэнтральны паэтычны караткевічаўскі вобраз.

У цэнтры сцэны, у цэнтры спектакля – шахматная гульня. Рэжысёр робіць яе візуальны вобраз падобным хутчэй на настольны хакей: Смерць маніпуліруе драўлянымі фігуркамі, якія насаджаны на металічныя сцержні. Маленькія лялькі страчваюць сакральны сэнс і губляюцца на агульным фоне. Здаецца, у касмічнай барацьбе жыцця і смерці яны, сапраўды, толькі маленькія лялькі. Аднак, калі Выліваха дастае кожную з іх з-пад поля бітвы і ўзнямае над галавой Смерці, ён на самой справе вяртае кожнай сакральны сэнс чалавечага жыцця.

Трэці план спектакля ўзвышаецца над усімі. Там Гервасій гатовы прыняць забыццё. Там ён пертвараецца ў другога чалавека. Там ён сустракаецца з каханай. Там ён перамагае смерць у сабе самім. Там плыве ад берагу жыцця да берагу Смерці ладдзя Роспачы. І там яна

плыве ад смерці да Жыцця.

Репозиторий ВГУ

В. Клімчук робіць спектакль як фіксіраваныя статычныя карціны, і тым самым раскладвае сюжэт на пэўныя яго моманты. Ён карыстаецца чорна-бела-чырвонай колеравай партытурай (гэта колеры рытуала, колеры знакавыя, колеры архетыпічныя). Ён карыстаецца жывапісным прыёмам «чараскура», калі на цёмным фоне ўсяго спектакля *высвечвае* важныя і прынцыповыя дэталі. З караткевічаўскай паэтычнасці В. Клімчук выкрышталёўвае філасофскую структуру.

Герой: Герой Юрася Сяменчанкі і Алега Рыхтэра, пэўна, мастак. Рамантычны і свабодны, ён ператварае сваю паўсядзённасць у твор мастацтва, ён выдумляе мізансцэны, падкідвае бутафорыю (тую самую скрыню з «каштоўнасцямі», з-за якой вар'ячце ўвесь горад), ператвараецца ў розныя абліччы, чытае вершы. Ён пастаянна дзейнічае, рухаецца. Ён бяжыць ад страчанага калісьці кахання, ад тугі па ім. Прыход Смерці для яго амаль што збавенне. І калі аказваецца, што на Ладзі Роспачы яго чакае новае і сапраўднае каханне, і што тут надзеі на шчасце быць не можа, пакута яго робіцца невыноснай. Праз такія абставіны герой спектакля ў тэатры «Лялька» адкрывае сэнс чалавечага жыцця, глыбіні сэрца, тайныя завулкі душы і вышыні духа.

В 2003 году акцёрская труппа «Ляльки» удостоилась высокаго звання – была прызнана «Заслуженным коллективом Республики Беларусь». Театр получил такое звание третьим в стране после Государственного концертного оркестра под управлением Михаила Финберга и Гомельского драматического театра. Столь высокой оценки «Лялька» была удостоена на пятнадцатом году своего существования.

6.2. Новое и традиционное в спектаклях Белорусского театра «Лялька»

В Белорусском театре «Лялька» можно выделить следующие черты традиции и новаторства:

1. Самой яркой и важной *традицией* мирового театра кукол является то, что любой актер анимирует только одну из систем кукол. Эта традиция соблюдается в Европе и на Востоке. Однако она не сохранилась ни на территории бывшего СССР, ни в современной Республике Беларусь. Каждый из актёров театра «Лялька» анимирует все системы кукол, которые используются в спектаклях. И это является новым в театре кукол Беларуси.

2. *Традиция:* разделение актёров на тех, кто водит куклу, и на тех, кто говорит или поет. Именно поэтому актёры-кукольники были, как правило, отличными певцами и музыкантами, хорошо водили одну из систем кукол. *Новаторство:* актёры-кукольники анимируют, т.е. оживляют куклы, наделяя их голосом и управляя ими сами.

3. *Традиция*: марионеточной системе кукол присущ реализм. Все, что происходит на сцене – движение кукол, их жесты – правдоподобно. *Новое*: в движениях куклы применяется условность, тем самым зрителю предоставляется место для фантазии.

4. *Традиционный* реализм не только в движениях, но и в костюмах, освещении, когда добиваются полного соответствия реальному драматическому театру. *Новаторство*: в спектаклях театра некоторые движения героев, предметов, цветов, не имеют ничего общего с реальной жизнью или точной передачей реалистического ряда воспроизводимых движений.

5. *Традиционным* является то, что репертуар в театре марионеток состоял в основном из мелодраматических пьес. Его специфическая черта заключается в том, что все спектакли стремились группировать вокруг одного героя. В спектаклях с планшетной системой кукол один из актёров рассказывает гостям и зрителям, пришедшим посмотреть представление, саму историю или сюжет. А в зале происходит кукольное представление. В Белорусском театре «Лялька» нет определенного репертуара, характерного для каждой системы кукол. *Новаторство*: в любой пьесе, в любом произведении может использоваться любая система кукол, а иногда и несколько систем, а также живой план игры актеров.

Особенности театра «Лялька»:

Все спектакли в «Ляльке» идут на белорусском языке.

Все реже встречаются спектакли, где используется только одна система кукол.

Из 26 репертуарных спектаклей только несколько с чистой системой управления. В. Климчук использует в своих спектаклях максимальное сочетание систем управления кукол и живого плана.

Новый способ существования актера на сцене при анимации куклы. Своеобразный синтез образов: живого плана (образ, который актер исполняет на протяжении всего спектакля) и образов, создаваемых при анимации кукол, а также синтез в анимации разных систем кукол.

Актер-кукольник перестаёт прятаться за куклой, а живет независимой жизнью.

Синтетические спектакли, работа актера-кукольника проводится в нескольких направлениях: исполнение роли так называемым «живым планом» или анимация одной или нескольких систем кукол.

Речь в театре кукол рождается не так естественно, как в драматическом театре, кукольник говорит не от себя, а от лица куклы, которая как бы диктует ему. Это стало традицией и в театре «Лялька».

Можно выделить несколько специфических направлений, характерных только для кукольного искусства. Эта специфика заключается в преподнесении и ознакомлении с героями и образами. Во-

первых, выполнение повествовательной функции речи, что используется в любой системе кукол. Хотя традиционно эту функцию можно отнести к планшетной и отчасти к батлеечной системе кукол. Не играет большой роли и то, совпадает артикуляция актера с кукольной или нет. В. Климчук говорит, что используются другие средства, чтобы показать, какой кукле принадлежит голос. Реализм опять уступает условности. Актер-кукольник немного окрашивает свою речь (манеру исполнения) тонкими чертами характера того или другого героя. Во-вторых, использование речи и слова для создания яркого острохарактерного речевого портрета действующего лица. Это являлось традицией петрушечной (перчаточной) системы кукол и стало новаторством в Белорусском театре «Лялька» для любой системы кукол.

Традиции, которые на современном этапе существования при-сущи Белорусскому театру «Лялька», возникли и закрепились благодаря лидеру этого театра, главному режиссеру В. Климчуку. Главная задача этого и любого другого театра – выделять и вбирать наиболее яркие и выразительные средства, характерные черты, свойственные только спектаклям театра кукол; синтезировать их все в одном спектакле или создавать «чистые», традиционные спектакли. И все это для создания и донесения основной мысли спектакля, наиболее глубокого раскрытия образов героев.

6.3. Репертуар театра

Актеры работают с куклами разных систем: планшетными, перчаточными, батлеечными, теневыми, марионетками разных модификаций. Репертуар театра состоит из спектаклей для детей на основании произведений белорусских авторов, а также произведений зарубежной литературы: Ш. Перо, Н. Матяш, М. Каминьской-Собчик, В. Лифшиц, И. Кочанова, Г. Матвеева, В. Короткевича, С. Ковалева, М. Шуриновой, А. Погорельского, А. Усачева, Я. Борщевского, Р. Киплинга и других.

Необходимо отметить особенности этого театра и его спектаклей. В 11 спектаклях используются марионеточные системы кукол. В свое время марионеток перестали использовать в театрах кукол, но, по мнению режиссера, их следовало реабилитировать. С 2000 г. в спектаклях этого театра используются куклы планшетной системы управления и перчаточные. Все спектакли наполнены музыкой, песнями, пластическими решениями, живыми танцами.

Часто в спектаклях «Ляльки» параллельно сказочному сюжету разворачивается действие живых актеров. Они исполняют роли ведущих или путешественников. Но актер в спектакле никогда не заслоняет куклу. Для сценического существования актеров характерны юмор, импровизация, контакт с партнерами и зрителями.

Есть несколько спектаклей в репертуаре театра, где сказка рождается в результате импровизации актеров.

Постановочная культура всегда была отличительной чертой театра. Но с приходом в труппу художников-сценографов Анны и Алеся Сидоровых особенностью «Ляльки» становится богатое художественное оформление постановок. Это не только стремление создать спектакль, исходя из законов живописи. Для художественного почерка театра характерна приверженность к двойной, тройной стилизации, сочетание в одной постановке разных живописных или театральных стилей, диалог с прошлым.

Столкновение разных художественных стилей мы видим и в спектакле по сказке О. Уальда «Хлопчык-зорка» (режиссер В. Климчук, художник А. Сидоров). Эта грустная сказка оставляет сомнения в возможности победы над злом в мире.

Сегодня витебская «Лялька» – один из лучших театров Белоруссии с очень сильной профессиональной труппой, богатым репертуаром. Его любят не только жители Витебска. У театра интересные гастрольные маршруты за границей и большие планы на будущее. Среди лучших спектаклей театра: «Чароўная зброя Кэндзо» М. Супонина (Гран-при на Международном фестивале «Белая Вежа» в Бресте в 1998 году; приз за высокие художественные достижения на Международном фестивале в Суботице (Югославия) в 2000 году, «Брэменскія музыкі» В. Ливанова и Ю. Энтина (лучший кукольный спектакль на Республиканском фестивале творческой молодежи «Надежда» в Гродно в 1998 году), «Загубленая душа, альбо Пакаранне грэшніка» В. Горовцова по Я. Барщевскому (Гран-при на Международном фестивале в Суботице, 1999 году).

1986 г. – «Дзед і жораў», «Чароўны запарк».

1987 г. – «Прыгоды трох парасят», «Чорная курыца».

1988 г. – «Усмешка клоуна», «Сказ пра Гаўрылу з-пад Полацка», «Свецяць, свецяць зорачкі».

1989 г. – «Казкі Андэрсена».

1990 г. – «Казка пра Ямелю», «Русалачка».

1991 г. – «Папялушка», «Лялечнік», «Іванава шчасце».

1992 г. – «Салдат і ведзьма», «Церам-церамок».

1993 г. – «Загубленая душа, або Пакаранне грэшніка», «Далытлівы слонік».

1994 г. – «Яшчэ раз пра Чырвоную Шапачку», «Касмічная Казка».

1995 г. – «Хлопчык-зорка», «Чароўны пярсцёнак».

1996 г. – «Чароўная зброя Кэндзо».

1997 г. – «О, якая дзівосная Панама», «Бука».

1998 г. – «Брэменскія музыкі», «Старая, старая Казка».

1999 г. – «Казкі дзядзечкі Рымуса».

2000 г. – «Ладдзя Роспачы», «Воўк і раз, два, тры...».

2001 г. – «Кот у ботах».

2007 г. – «Жураўлінае пярэ», «Тысяча і адна ноч».

Сегодня в репертуаре «Ляльки» более 20 спектаклей. Каждая постановка – это высокая театральная культура, национальная самобытность и вместе с тем приверженность мировому искусству, простота подачи материала и одновременно глубокий подтекст, блестящая игра актеров.

1. Бондарева Т. Волшебное оружие Витебской «Ляльки» / Т. Бондарева // Віцебскі рабочы. – 2007. – 17 ліст. – С. 8.
2. Винокуров Л. Театр марионеток меняет вывеску / Л. Винокуров // Знамя Юности. – 1990. – 23 нояб. – С. 7.
3. Волкова И. Жураўліная казка / И. Волкова // Культура. – 2007. – № 30. – С. 6.
4. Дашкевіч В. У чарговы дзень нараджэння / В. Дашкевіч // Культура. – 2003. – 17–23 мая. – С. 4.
5. Дашкевіч В. Свята лялек, падараванае дзецям / В. Дашкевіч // Віцебскі рабочы. – 2002. – 22 чэрв. – С. 4.
6. Дашкевіч В. Россия – Турцыя – Югославия / В. Дашкевіч // Витебский курьер. – 2001. – 14 сент. – С. 4.
7. Дашкевіч В. Лялька в Видзах / В. Дашкевич // Браславская звезда. – 2005. – С. 5.
8. Дашкевіч В. «Лялька на свяце ў Франкфурце» / В. Дашкевіч // Віцебскі рабочы. – 2003. – 23 вер. – С. 3.
9. Дружкова К. Датклівая душа марыянеткі / К. Дружкова // Мастацтва. – 2006. – № 9. – С. 20.
10. Дружкова К. Усход і ў Віцебску Усход / К. Дружкова // Мастацтва. – 2007. – № 4. – С. 33.
11. Дружкова К. Шаснаццацігадовая «Лялька», або ўсё толькі пачынаецца / К. Дружкова // Витьбичи. – 2001. – 28 крас. – С. 4.
12. Дружкова К. Карабель, якім кіруе любоў / К. Дружкова // Віцебскі рабочы. – 2001. – 27 сак. – С. 4.
13. Казакевіч З. «Ляльцы – 20 год» / З. Казакевіч // Витебский проспект. – 2006. – 20 апр. – С. 2.
14. Конохова Н. «Дед и журавль» летали в Турцию / Н. Конохова // Витьбичи. – 2001. – 9 нояб. – С. 15.
15. Ратабыльская Т. Знаёмцеся – «Лялька» / Т. Ратабыльская // Пачатковая школа. – 1998. – № 3. – С. 25–28.
16. Сеньков В. Очарование волшебством / В. Сеньков // Витьбичи. – 2006. – 15 апр. – С. 4.
17. Сянькоў В. Любімы тэатр збірае сяброў / В. Сянькоў // Витьбичи. – 2007. – 21 апр. – С. 1.

РАЗДЕЛ VII

Любительские театры Витебщины

Можно сказать, что современный любительский театр перешагнул кризисную черту 90-х годов, сейчас происходит возрождение любительского театрального творчества. Растет количество самодеятельных коллективов, возрождается традиция проведения фестивалей (городских, областных, а также международных), присуждаются звания народных театров. Еще один пример: постановление Министерства культуры Республики Беларусь от 6.11.2008 г. № 38 «Об утверждении положения о народном (образцовом) непрофессиональном (любительском) коллективе художественного творчества в Республике Беларусь».

Спецификой современного любительского театра является то, что его художественная программа не может не реагировать на время, не отражать его, не учитывать проблемы и потребности современного зрителя, но суть ее в общем остается на протяжении десятилетий одинаковой. Это вечные ценности и проблемы человеческого бытия: жизнь и смерть, любовь и ненависть, творчество и свобода. Это темы, о которых всегда было нескучно говорить, и не важно при этом, ставит ли театр драматургию классическую или современную.

Любительский театр сегодня движется в двух направлениях. Первое – постановка психологически тонких спектаклей, отличающихся тщательной проработкой каждой детали. Такого рода постановки требуют не только большого количества времени и сил, но и значительных материальных затрат. Второе направление – коммерческое – постановка больших театрализованных представлений, шоу с громкой музыкой, яркими декорациями, спецэффектами.

У каждого самодеятельного коллектива своя история развития. Руководитель коллектива и его участники знают, чего от них ждут будущие зрители и строят свою деятельность, учитывая духовные потребности людей своего села, города, заводского коллектива. В результате театральный коллектив приобретает индивидуальные черты, неповторимые особенности. Самодеятельный театр формирует и своего зрителя.

7.1. Коллективы-ветераны

В настоящее время существует много коллективов, которые образовались задолго до 90-х и поэтому их можно назвать ветеранами. Именно они послужили примером для возникающих коллективов. Рассмотрим некоторые из театральных самодеятельных коллективов Витебской области.

Браславский народный театр организован в 1944 г. как театраль- ный кружок. В 1951 г. получил звание народный. Театр является ди- пломантом республиканских фестивалей самодеятельного искусства, первого областного фестиваля народных театров в Браславе и второго областного фестиваля народных театров в Толочине. В мае 2000 года Народный театр принимал участие в областном фестивале самодея- тельного театрального искусства «Театральная весна – 2000» в г. Ле- пеле со спектаклем «Пощечина» Э. Лабиша, где было подтверждено звание народный театр.

Драматический коллектив при Миорском районном ДOME куль- туры образовался в первые послевоенные годы. Спектакли ставили культработники и местная интеллигенция. В начале 60-х годов режис- сером драмколлектива был И.И. Касперович. Именно тогда спектакли стали событием культурной жизни райцентра. Большой интерес зри- телей вызвали спектакли: «Она выходит замуж» по пьесе Синельни- кова, новелла А. Чехова «Злоумышленник» и др. Драмколлектив вы- ступал не только на своей сцене, но и в сельских Домах культуры и клубах, участвовал в областных смотрах. В апреле 1970 г. районный дом культуры порадовал зрителей комедией Я. Купалы «Павлинка». Спектакли шли один за другим – комедия Позневой «Прощание с лю- бовью», драма Л. Ларченкова «Трое», «Барабанщица» А. Солянского, «Лявоніха на арбіце» А. Макаёнка. Затем были «Баня» В. Маяковско- го, «Недоросль» Д. Фонвизина, «Примаки» Янки Купалы, «Пойти и не вернуться» В. Быкова; спектакли по пьесам А. Вампилова «История с метронпажем» и «Сосед из тридцать четвертой». В 1987 г. с большим успехом прошел спектакль «Трибунал» по пьесе А. Макаёнка, за что драматическому коллективу Миорского районного дома культуры было присвоено звание народного. В это время руководил театром режиссер В.И. Воронько. Традиции, которые сложились во времена режиссёра И.И. Касперовича, продолжали и развивали режиссёры на- родного театра В.И. Воронько, И.Г. Крот. С большим успехом прошли спектакли «Доля прымацкая» по мотивам пьесы Л. Родевича, траги- комедия чешского драматурга С. Мржака «Дом на границе» и др. Спектакли идут на сцене РДК и в сельских домах культуры, коллектив принимает участие в областных фестивалях «Театральная весна». Коллектив народного театра также принимает участие в районных ме- роприятиях, народных гуляньях, осенних и весенних ярмарках, пока- зывает отрывки из спектаклей на концертах.

История Докшицкого театра начиналась в далекие 40-е годы, когда в трудное послевоенное время был создан драмкружок Докшиц- кого районного дома культуры. Коллектив его прошел славный путь: зрители неоднократно встречали аплодисментами появление на сцене любимых героев А.Н. Островского и А.П. Чехова, В. Дунина-

Марцинкевича и Н. Гоголя. В 1975 г. за спектакль по пьесе Р. Тома «Восемь женщин» коллектив был удостоен звания лауреата I Всесоюзного фестиваля самодеятельного художественного творчества трудящихся. В 1982 г. театру присвоено звание народный. Театр и его участники удостоены диплома секретариата правления Союза писателей СССР за активную пропаганду произведений советской драматургии и диплома Государственного академического Малого театра СССР за пропаганду отечественной классики, многих дипломов и грамот областных и районных организаций.

Драматический театр «Поиск» работает при Лепельском районном доме культуры с 1970 г. В 1992 г. коллективу присвоено звание народный. «Поиск» – активный участник различных районных мероприятий, им осуществляются постановки театрализованных представлений к праздникам, театр активно участвует в праздниках народного календаря, тематических программах. Театр тесно сотрудничает с народным театром миниатюр «Балаган» Дома культуры и с театральной студией «Сюрприз» Лепельской детской школы искусств.

В 1967 г. На базе Шумилинского РДК был создан самодеятельный театральный кружок, который возглавил режиссер Г.К. Гончаров. В театр с первых дней пришли люди разных возрастов и разных профессий. Благодаря трудолюбивым талантливым актерам, которым по плечу стали значительные роли, уже в начале 1968 г. был выпущен спектакль по пьесе Янки Купалы «Павлинка». Уже первый спектакль получил высокую оценку и признание зрителей из районного центра и окружающих деревень. Репертуар театра пополнялся, становился очень разнообразным. Были созданы спектакли по пьесам русских, белорусских и зарубежных классиков, пьесы современных авторов. Некоторые постановки осуществлены на собранном и обработанном материале самим Г.К. Гончаровым. В 1977 г., театру было присвоено высокое звание народный. Народный театр всегда занимал ведущие позиции в художественной жизни г.п. Шумилино. Смело можно сказать, что репертуар театра – зеркало идейных и эстетических позиций коллектива, отражающее его творческое лицо, художественный вкус, гражданскую позицию. Коллектив неоднократно подтверждал звание народный. В 1996 г. театр был удостоен чести участвовать в Республиканском празднике театра в г.п. Прозороки со спектаклем М. Старицкого «Як чарка паноў памірыла» и 50-летнем юбилее Богушевского народного театра. Коллектив неоднократно награждался грамотами отдела культуры, районного совета, управления культуры, дипломами. В 1987 г. театр был награжден дипломом лауреата II всесоюзного фестиваля народного творчества со спектаклем по пьесе И. Кудрявцева «Иван и Мадонна». В рамках первого фестиваля «Беларусь – моя песня» в 1998 г. коллектив

выступал в г.п. Подсвилье, где был также награжден дипломом. В репертуаре театра более 30 спектаклей.

Театральный коллектив Дворца культуры льнокомбината г. Орши имеет давнюю историю. Долгое время коллектив работал и радовал зрителя своими постановками, но на некоторое время с 1993 по 1999 г. театр не имел руководителя и поэтому остановил свою деятельность. С 1 февраля 2000 г. театр возглавил выпускник Минского института культуры, участник коллектива в прошлом Г.Л. Юмов. Вместе с ним вернулись и другие участники и появились новые, молодые. С этого времени по 2006 г. театром было сделано более 10 театральных постановок, около 10 театрализованных тематических представлений и программ. В репертуаре много юмористических эстрадных номеров различных жанров и направлений. Театр – постоянный участник Оршанского городского театрального фестиваля 2002, 2004, 2006 гг. В коллективе занимается около 40 человек самого разного возраста и профессий, многие из которых учатся и связывают свое будущее именно с театральной деятельностью.

Народный театр Дома культуры железнодорожников г. Орши – это старейший самодеятельный коллектив, который в 2005 г. возглавил Д.В. Летюк, с успехом осуществляет свою творческую деятельность. В театре обновился состав участников, в нем занимается 29 человек. Руководителю театра удалось организовать стабильный и дружный коллектив. Сегодня вместе с ветеранами театра выходят на сцену молодые исполнители. В 2008 г. народный театр принимал участие во 2 районном фестивале любительского театрального творчества «На мяжы з думкай пра тэатр» (г. Лиозно). За активное участие в 7 региональном фестивале театрального искусства «Театральная весна – 2008» в г. Орша народный театр получил диплом «За популяризацию театрального искусства и развитие любительского творчества», дипломом «За лучшую комедийную роль» награждена участница коллектива Валентина Рыжанская. Огромное место в творчестве коллектива занимает детский репертуар. О творческих успехах театра опубликовано много хороших отзывов в периодических изданиях «Оршанской газеты» и «Чыгуначнік Беларусі».

7.2. Молодые коллективы

Драматический коллектив Дерковщинского Центра культуры был основан в 1999 г., а в 2007 г. получил звание «народный». Руководит им Т.В. Феркович, режиссер по образованию. Представителей разных профессий в коллективе объединяет общая цель, общие интересы, любовь к театру и сцене. Кроме репетиций 2 раза в неделю проводятся индивидуальные занятия. Участвуют в деятельности театра

даже семьями. В целом много внимания уделяется репетиционному процессу: разработка мизансцен, эпизодов, детальный разбор актерских задач, отшлифовка игры артистов, параллельно – занятия по сценической речи, гриму, пластике, истории театра. Многие участники занимаются в других кружках Центра культуры. У коллектива богатый репертуар, тематика которого в основном сельская, но именно это и привлекает зрителя. По заключению Республиканской комиссии 12 февраля 2007 г. коллективу было присвоено звание «народный самодельный коллектив». Ознакомившись с представленными документами и просмотрев спектакль драматического коллектива Дерковщинского Центра культуры Глубокского района, Республиканская комиссия отметила, что коллектив существует всего 7 лет, но уже завоевал уважение и благодарность у своих земляков. Сельская тематика является основной для коллектива. Занимается в коллективе 19 человек. Среди них люди различных профессий и возрастов. Значительное внимание в коллективе уделяется обучению актерскому мастерству. Коллектив – постоянный участник и победитель районных фестивалей любительских театров. Осуществляет выезды в соседние учреждения культуры.

Детский кукольный театр «Батлейка» районного Дома ремесел Шумилинского района был основан в середине 90-х гг. Первоначально он существовал как кружок техники. Учебный план кружка был основан на данных этнографических экспедиций. Исследовательская деятельность велась по следующим направлениям: изучение народной культуры Шумилинщины (обрядов, праздников, фольклора), предметов крестьянского быта, традиций различной техники (тряпочная кукла, народный костюм). Возникла коллекция кукол, которая с каждым годом становилась все больше и больше. Благодаря этому и появилась идея разыгрывать с куклами представления. Таким образом появился коллектив «Батлейка». Как самостоятельное образование он действует с 2003 г. Руководитель коллектива И.А. Загвоздова. Актерский состав представлен учениками школ г.п. Шумилино. Деятельность театра направлена на возрождение и сохранение традиций кукольного театра, создание кукол на основании регионального этнографического материала. Пальчиковые куклы и декорации изготавливают сами ученики. Одежда кукол включает элементы регионального костюма и изготовлены с сохранением традиционных ремесел Шумилинщины (вышивка, ткачество, плетение поясов, лаптей). В реквизите используются предметы быта региона: сеялка, жернова, глиняные горшки, корзины, деревянные ложки. Коллекция кукол была представлена на 1-м областном фестивале техники в г. Полоцке (май 2006 г.), на 5 Республиканской выставке кукол «Балаганчик» в г. Минске (ноябрь 2006 г.), а также на различных районных выставках. В репертуаре коллектива

10 спектаклей. Сценарии спектаклей включают местные песни, юмор, загадки, пословицы и поговорки. Постановки проходят в выставочном зале Дома ремесел, в учреждениях культуры, детских садах, летних оздоровительных лагерях, школах. Театр «Батлейка» является победителем районного смотра-конкурса театрального искусства «Театральная весна – 2004» и «Театральная весна – 2006». 26 ноября 2006 г. коллектив принял участие в 1 Республиканском фестивале кукольных мини-театров «Петрушка» в г. Минске со спектаклем «Як парася прадавалася і што з гэтага атрымалася». Театр был награжден серебряным дипломом фестиваля, а выступление признано лучшим среди участников. В целом заслуга театра перед народным творчеством велика, т.к. коллектив ведет активную деятельность по возрождению и сохранению народных традиций и пропаганде народной культуры. Руководитель коллектива И.А. Загвоздова работает в Доме ремесел с 1995 г., сначала – руководителем кружка вязания крючком, затем – кружка техники. В 2003 г. ее назначили методистом народного клуба народных мастеров «Спадчына». Написание сценариев, создание образов кукол, выражение этих образов в материале, декорации и ширмы, запись музыкального сопровождения, звуковые эффекты – во всем ведущую роль исполняет Ирина Александровна.

Студенческий театральный коллектив «Арт» при Полоцком государственном университете – творческий коллектив, работа которого направлена на то, чтобы любой проект, за который берутся артисты и режиссер, был интересен зрителю и сделан на высоком художественном уровне, отличался профессионализмом. Работа коллектива ограничивается постановкой спектаклей, т.к. коллектив существует при студенческом клубе Полоцкого государственного университета. Коллектив в 2000 г. занял 2 место на областном фестивале «Студенческая весна» в номинации «Театральное искусство». В 2000 г. поставлена пьеса М. Эрдмана «Самоубийца», а в марте 2001 г. – спектакль под названием «Я хачу жыць». Кроме актерского состава, в театре есть люди, которым нравится сама идея студенческого театра, и они помогают осуществлению задумок режиссера. Сами студенты помогают делать декорации, реквизит, шьют костюмы.

Звание народного театра «Пилигрим» при ГДК г. Полоцка получил в 1979 г. К 2006 г. в театре насчитывался уже 21 участник в возрасте от 17 до 31 года. Сегодня коллектив объединяет интересных, одаренных людей, которые с любовью к театральной деятельности и желанием выступают на сцене в качестве актеров. Участники «Пилигрима» – это молодежь, служащие предприятий г. Полоцка, ученики среднеспециальных учебных заведений города, студенты Полоцкого государственного университета, высших учреждений образования г. Витебска, г. Минска, г. Москвы (заочного отделения). 26 марта 2006 г. в По-

лоцком Дворце культуры состоялась премьера нового спектакля по пьесе Януша Головацкого «Замарашка». Постановка за 2006 г. была показана 8 раз. О постановке пьесы «Замарашка» много писалось в городской прессе: «Народный молодежный театр «Пилигрим» представил полочанам свою очередную премьеру. Спектакль «Замарашка» собрал полный зрительный зал. На этот раз режиссер-постановщик Вера Киселева вместе со своей труппой представила на суд зрителей спектакль по пьесе Януша Головацкого «Замарашка». Действие происходит в женской колонии, куда приезжает известная телекомпания снимать сказку о Золушке. Главными героями фильма должны выступить девушки – заключенные. Роль Золушки в сказке играет преступница по кличке Замарашка. Снимая фильм, режиссер пытается узнать историю жизни каждой заключенной. Но главная героиня не желает раскрывать свои тайны. Попытка жестокими методами вторгнуться в жизнь девушки оборачивается трагедией. По словам режиссер-постановщика Веры Киселевой, театр должен показывать людям то, что их волнует, те проблемы, с которыми сталкивается не только человек, но и все общество. Спектакли народного молодежного театра «Пилигрим» всегда отличались глубоким смыслом».

Республиканская комиссия по смотру коллективов художественной самодеятельности г. Витебска 22 мая 2005 г. присвоила звание «образцовый самодеятельный коллектив» детскому театру «Вясёлка». Коллектив работает с 2000 г. и пользуется успехом не только в своем городе, но и за его пределами. В театре уделяется большое внимание эстетическому воспитанию, усовершенствованию актерского мастерства маленьких артистов. Педагог и режиссер коллектива – Л.Н. Сосницкая, которая работает в ДК г. Барань с 1 августа 1985 г. сразу после окончания учебы в Минском институте культуры. В 2002 г. ей была присуждена 3-я премия областного смотра профессионального искусства в номинации «Лучшее социально-досуговое мероприятие в клубном учреждении». За период 2000–2005 гг. театр поставил 15 представлений. Театр является также участником фестиваля «Театральная весна 2004 – юношеству», который проходит раз в два года в г. Орша.

Самодеятельный театральный коллектив «Катарсис» культурно-оздоровительного учреждения «Мажор» ОАО «Завод швейных машин» был организован в декабре 2001 г. на базе центра детского творчества отдела образования Оршанского горисполкома. Организатор коллектива – Т.Б. Цвирко. Спектакли первые в 2002 г. стали началом творческого пути театрального коллектива. С 2004 г. театр «Катарсис» осуществляет свою деятельность на базе ОАО «Мажор», где были созданы условия для творческой работы. На протяжении 2002–2006 гг. самодеятельным театром было поставлено 11 спектаклей, 2 театрализованных

представления, 1 литературно-музыкальная композиция, с которыми коллектив выступил более 60 раз в школах и учреждениях города. Театр – дипломант 5 и 6 Региональных фестивалей театрального искусства «Театральная весна 2004 – юношеству» и «Театральная весна 2006 в Орше». В 2005 г. коллектив принимал участие в 1 Республиканском фестивале художественной самодеятельности Белорусского профессионального Союза работников промышленности, где был награжден дипломом «За творческие успехи». Деятельность театра «Катарсис» отражается в средствах массовой информации. Спектакли демонстрируются телекомпанией «Скиф» г. Орши. 28 декабря 2006 г. театру присвоено звание «народный самодеятельный коллектив».

Кукольный театр районного Дома культуры «Вытворяшки» Поставского района начал свою работу в середине 90-х. Сначала это были разовые выступления во время детских каникул. А с 2000 г. коллектив начал работать систематически. В апреле 2000 г. состоялась первая премьера – спектакль «Петух, ежик и Баба-Яга». В 2001 г. поставлены 2 новых спектакля. Кроме того, коллектив принял участие в отчетном концерте детских коллективов. С 2003 г. кукольный театр совместно с клубом «Чебурашка», который существует при РДК уже много лет, начал готовить ежемесячные театрализованные выступления. Звание «народный» коллектив получил в 2004 г. На защиту был представлен спектакль «Жили-были на дворе или последний Динозаврик». Основные направления деятельности коллектива: учебная, репетиционная и концертная. В 2006 г. коллектив насчитывает 8 человек. Возрастная категория от 20 до 40 лет. Участниками коллектива являются работники учреждений культуры. Репертуар кукольного театра состоит из музыкальных постановок (авторские пьесы: «Приключения вытворяшек», «Приключения Мурзилки», «Жили-были на дворе или последний Динозаврик», «Волшебный остров»), разнообразных тематических театрализованных программ, новогодних утренников, танцевально-игровых программ. Все программы и постановки рассчитаны на зрителей, возрастная категория которых от 5 до 11 лет.

Молодежный театр «Кола» Государственного учреждения «Центр культуры “Витебск”» 28 мая 2008 г. получил звание «народный». Руководит коллективом В.А. Цвики. Коллектив образован в 2006 г. на базе старейшего состава студии театрального мастерства Государственного учреждения «Культурно-деловой центр “Витебск”». Владислава Анатольевна разработала программу, согласно которой ведется обучение участников коллектива и подготовительной театральной студии. Итогом качества работы руководителя можно считать ежегодные поступления участников коллектива в средне-специальные и высшие учреждения образования по специальностям «актерское мастерство» и «режиссура».

С 2000 года при районном Доме культуры Дубровенского района действует кукольный театр «Теремок». Это самый молодой коллектив. В репертуаре театра насчитывается около 30 кукольных постановок. В июле 2006 г. кукольному театру «Теремок» было присвоено звание «образцовый». Участники кукольного театра все время находятся в творческом поиске – как подобрать декорации для будущей постановки, как сделать так, чтобы спектакль получился ярким и красочным, как лучше произнести реплики, чтобы запомниться зрителям. В этом году участники образцового кукольного театра «Теремок» подготовили и показали зрителям следующие постановки: Кукольная сказка «Петушок – золотой гребешок». Сказка «Поющий поросенок», которую ребята показали детским садам и школьникам 1–5 классов, очаровала всех зрителей своей неповторимостью. В конце 2006 г. участники театра «Теремок» начали репетиции нового спектакля «Кот Васька и его друзья» (В. Лифшица), который был представлен зрителям в феврале 2007 г.

Занятия в народном драматическом театре Городокского Дома культуры посещают все, кто желает получить навыки актерского мастерства, сценической речи, сценической пластики и т.д., а также те, кто любит театр, творчество, веселое и полезное времяпрепровождение. Занятия не проходят даром, постепенно участники коллектива приобретают все больше навыков исполнительского мастерства. Коллектив образован в 1981 г., а звание «народный» получил в 1991 г. Осенью 2006 года проведена беседа, посвященная 35-летию со дня основания Витебского государственного училища искусств. Проведена агитация среди участников коллектива на поступление в данное учебное заведение. Восстановлен спектакль «Конскі партрэт», с которым театр принял участие в фестивале «Усмешка па-беларуску» в Эстонии. Была осуществлена постановка спектакля «Предложение» А.П. Чехова. 7 декабря 2006 г. этим спектаклем театр подтвердил звание «народный».

Незвычайнае слова АМАТАР

Тры дні ў снежні 2008 г. у гарадскім пасёлку Руба, што ля Віцебска, праходзіла абласное свята аматарскага тэатральнага мастацтва. Спектаклі зачаравалі і глыбінёй пранікнення ў сэнс драматургіі, і пошукам новых форм сцэнічнага твора, і акцёрскай аддачай. Магчыма, хтосьці можа з'едліва нагадаць мне зараз пра смешнага персанажа фільма «Сцеражыся аўтамабіля», які сцвярджаў, што прафесійныя тэатры загінуць, а аматарскія застануцца і будуць расквітаць і гэтак далей. Я таксама пужаюся ў сваіх разважаннях гэтага ж. І ўсё ж ганарлівае пачуццё, што мастацтва нельга знішчыць ніякімі новымі эканомікамі і што нават маладыя людзі імкнуцца быць

не толькі глядачамі, але і мастакамі, і што свой вольны час яны аддаюць сцэне, – сагравае мне душу, і мой скепсіс адступае, і я веру ў тое, што рацыяналізм не прасякне ўсё жыццё наскрозь. Кожнаму калектыву па шмат год. Кожны не аднойчы ўражваў плёнам сваёй творчасці. У былы час іх жыццё было больш поўным і ўстойлівым. Зараз і прафесійнаму мастацтву нялёгка. І ўсё ж, нягледзячы ні на што, яны выходзяць на сцэну. І там пражываюць жыцці і там спавядаюць пачуцці высокага кшталту...

Спектакль народнага тэатра «Арт» Полацкага дзяржаўнага ўніверсітэта «Мандат» паводле п'есы М. Эрдмана ў пастаноўцы Ганны Шэлепавай атрымаў лаўрэаткі дыплом як лепшы на фестывалі. Для нелінейнага мыслення драматурга рэжысёр знайшла КВНаўскі ход, калі кожны эпізод пастаноўкі нагадвае маленькую карпускулу, якая блішчыць адымантам сама па сабе і нават можа існаваць без усіх астатніх. Больш таго, спектакль можна паказваць з канца, і ў гэтым таксама будзе свая логіка. Лёгка, поўны пластычных, танцавальных і акрабатычных эцюдаў, ён, тым не менш, раз-пораз на некалькі хвілін адкрываў схаваную трагедыю часу. І раптам асацыяцыі з «Клапом» Маякоўскага ўзнікалі ад пераваротня Паўла Гулячкіна, якога Сяргей Шчарбакоў кідаў то ў фарс, то ў камедыю, то ў адчаяную драму. 20 прыгожых, таленавітых, пластычных удзельнікаў спектакля пакінулі свой след у мастацтве (так напісана ў праграмцы пастаноўкі), і гэта несумненна, таму што сапраўдны карнавал масак віраваў на сцэне ў шалёным тэмпе, лёгка перамяжаючы камедыю з абсурдам, і хацелася разгледзець кожны персанаж, дакладна і з густам выкананы па малюнку, характару і вобразу. Універсітэцкія тэатры некалі былі цэнтрамі асветы, культуры, новых формаў. І, канешне, спектакль выклікаў тую самую памяць. І паўставала павага да таго кола сяброў, што звязвалася менавіта з такімі калектывамі, з тымі размовамі пра высокае, пра горняе, пра вечнае. Здаецца, памяць не заводзіла ў рамантычныя прывіды, здаецца, яна спалучала часы, і жыла надзеяй...

Дыпламантам I-й ступені стаў спектакль народнага тэатра Лёзненскага раённага метадычнага цэнтра «Забыць Герастрата» паводле п'есы Р. Горына ў пастаноўцы Генадзя Цыганкова. Адрозна падалося, што пастаноўка выглядае занадта сур'ёзна, што сёння такія тэмы адчыняюцца больш іранічнымі тэатральнымі ключамі. І ўсё ж рэжысёр пераканаў глядачоў. Па-першае, таму што два галоўныя персанажы – Тысаферн і Герастрат – былі выкананы ва ўзаемапроцілеглых манерах. Першы (М. Шпырковіч) увесь быў прасякнуты хітраватай усмешкай, і толькі ў фінале адкрывалася сапраўдная сутнасць спрактыкаванага палітыка, калі мяняўся голас, твар, хада. Другі (І. Лакотка) выглядаў спрактыкаваным палітыкам адпачатку. Здаецца, першы ўвесь час саступаў другому,

прыкідваючыся недалёкім і мяккім. Другі ж увесь гэты час кампенсаваў сваю былую невядомасць актыўнай рыторыкай, што давала персанажу сапраўдную асалоду. І твар ягоны, і ўся постаць ласніліся ад задавальнення і сапраўднага шчасця. Такім чынам, Іуда і Пілат відавочныя.

Характары зроблены акцёрамі-аматарамі сакавіта, шчыльна, нібыта мастэхінам. Больш таго, усё дзеянне адбываецца на авансцэне. Палоска сцэнічнага планшэту паміж рампай і першай занавескай дэкарацыі зусім вузкая. Светлай вохры некалькі радоў занавесак ствараюць ілюзію гарадскіх узвышэнняў па меры аддалення да задніку сцэны, на якім амаль пад каласнікамі бачны храм Артэміды. І ад гэтага дзеючыя асобы падаюцца скульптурнымі, выпуклымі, маштабнымі. І кожны паасобку падкрэслены. На кожным свой акцэнт.

Архонт Клеон (В. Собалеў) і ёсць канцэнтрацыя сур'ёзнасці пастаноўкі. Ён нават здаецца недарэчным, таму што мала разумее ў сучасным чорным піяры, у палітэхналогіях, а значыць, што кіраваць падзеямі не здольны. Ад гэтага архонт раздражняе і выглядае незначным персанажам. Так да фіналу падае яго рэжысёр. Гераізм Клеона падкрэслен яго ахвярапрынясеннем: ён хацеў бы адпомсціць злачынцу і нахабніку Герастрату, забіць яго, знішчыць, сцерці. Зразумела, тады б ён і быў мелкім і нязначным персанажам. Клеон павінен стаць ахвярай, а значыць выйсці на ўзровень прарока.

Спектакль Г. Цыганкова прымушае задумацца над гэтым самым трохкутнікам герояў, якія так ці інакш прысутнічаюць у любым архетыпічным сюжэце. На жаль, адзіны момант у фінале не дазволіў акцэнтаваць гэта ярка і ўзвышана. Апошняе слова застаецца за Герастратам: спаліўшы цуд свету, ён трапіў на скрыжалі гісторыі. Аднак у персанажа ад тэатра ёсць паўза, калі ў адказ на пытанне Герастрата, ці здольны ён успомніць імёны будаўнікоў храма, гэты персанаж маўчыць. Тыя, хто звяртаецца да п'есы Р. Горына сёння, маюць права падкрэсліваць тое, што сам факт абнаўлення спаленага храма больш значны, чым імёны. І ў гэтым вялікая праўда жыцця і быцця. Вялікая праўда – у безыменнасці. Як гэта не дзіўна...

Спектакль маладзёжнага тэатра «Кола» цэнтра культуры «Віцебск» «Час Тарцюфа» паводле Ж.-Б. Мальера ў пастаноўцы Уладзіслава Цвікі атрымаў Дыплом II-й ступені. Са школьнікамі і з дарослымі У. Цвікі заўсёды ўражвала віцебскага глядача незвычайнымі зваротамі тэмаў, трагічнымі сюжэтамі, звяртаннем да самых высокіх маральных пачуццяў, гаворкай пра адзіноту інтэлігентнага чалавека і пра духоўную чысціню. Ігры тэатр аказаўся ў біяграфіі калектыва таксама цікавым, заварожваючым і вытанчаным.

Не менш цікава было ўглядацца ў сцэнічную вастрыню формы спектакля «Бес... канчатковае падарожжа» народнага маладзёжнага

тэатра «Пілігрым» з Полацка ў пастаноўцы Веры Кісялёвай паводле п'есы А. Іванова. Экранныя тэхналогіі зараз шырока выкарыстоўваюцца ў сцэнічным мастацтве. Прычым у структуру спектакля яны ўпісваюцца з рознымі функцыямі і для розных вынікаў. І, дзіўна, але менавіта яны дазваляюць раскрыць і прааналізаваць самую гэтую структуру. У В. Кісялёвай відэакадры з'яўляюцца пралагам і эпілогам пастаноўкі: спачатку мы бачым увесь зямны шар з катаклізмамі апошняга часу і нейкую на ім кропку, а ў фінале рэпартаж пра гібель герояў спектакля. Паміж двума блокамі кадраў містычная драма з полтэргейстамі. Па сюжэце вандроўныя акцёры неспадзявана апынуліся на балоце, правялі там ноч, сустрэліся з нечым неверагодным. Гэтая сітуацыя нагадвае п'есы Ж.-П. Сартра, у якіх персанажы на мяжы жыцця і смерці ў закрытай прасторы сустракаюцца кожны з сабой сапраўдным. Рэжысёр стварыла з экзістэнцыяльнай драматургічнай тканіны містэрыю, дзе ўлада чорных сіл, вырываючыся з бяздоння чалавечай душы і недраў зямлі, набывае непераможную моц. Гэта папярэджанне. І, спалучаючы харэаграфію, гонкую светлавую партытуру, метафарычнасць прыёму, буйныя і пранізлівыя акцёрскія маналогі, метады паэтычнага тэатра, В. Кісялёва стварае маштабнае відовішча.

Шмат намінацый, у якіх былі адзначаны амаль усе калектывы, Віцебскі абласны метадычны цэнтр народнай творчасці (дырэктар фестывалю І. Лабацкі, старшыня аргкамітэту Э. Янчанка) падмацаваў падарункамі, які напярэдадні святаў яшчэ больш упрыгожылі тэатральнае свята і настрой удзельнікаў. Аматы – у гэтым слове чуецца водар першапачатковасці, сардэчнай прыязнасці і вострага адчування сцэны. Час у чалавека на зямлі невялікі, аднак толькі тэатр дазваляе выйсці за межы адной лініі жыцця.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Театральная жизнь Витебска и Витебщины в XX веке представляет собой огромное лоскутное поле традиционного сценического мышления и экспериментов со сценической художественной формой. Профессиональная и любительская сцена – это место выявления духовной энергии современника, место высказывания сокровенных мыслей и проявления глубоких чувств. Это – место, где время воплощается в человеческих образах и зеркально отражает энергию зрительного зала.

- *Автор выражает благодарность членам студенческого объединения «Театральная гостиная» исторического факультета ВГУ им. П.М. Машерова И. Антоненко, А. Валаханович, О. Васильевой, И. Вайнилович, Ю. Мамоико, А. Новиковой, С. Плиско, К. Стоящей и А. Чухмановой за активную работу по пропаганде театрального искусства и сотрудничество.*

А также благодарит сотрудников Государственного архива Витебской области, директора ГАВО Т.М. Свистуну и главного хранителя фондов Г.Н. Каданову, творческий коллектив Белорусского театра «Лялька» и его художественного руководителя В.И. Климчука, специалиста Витебского областного методического центра народного творчества Э.В. Янченко за предоставленные материалы и помощь в работе.