



УДК 792.09(476)+821.161.3.0-3

А.А. Савіцкая

Тэатр юнага глядача: у пошуках нацыянальнага рэпертуару. В. Шашэўскі

Характэрныя структурна-вобразныя асаблівасці драматычнага твора абумоўліваюць яго прыналежнасць як да славеснага мастацтва, так і да мастацтва тэатральнага. Драматургія не толькі з'яўляецца неад'емнай часткай літаратурнага працэсу, але і актыўна ўздзейнічае на тэатральныя зрухі. Мусім прызнаць, што шукаемы вынік, лагічнае завяршэнне п'еса атрымлівае пры сцэнічным увасабленні. Вельмі часта яе гісторыя якраз і пачынаецца з пастаноўкі. Уваходзячы ў практыку сцэны, драматургія адлюстроўвае эстэтычныя каардынаты пэўнага рэпертуару.

Рэпертуарная палітыка – адна з вызначальных рыс творчага аблічча тэатра. Дзякуючы ёй складаюцца ўмовы для раскрыцця акцёрскага і рэжысёрскага майстэрства, арганізуецца адмысловая глядацкая аўдыторыя. Таму выбар п'есы закранае шырокі спектр мастацкіх і сацыякультурных праблем.

Для нацыянальнага тэатра ключавым пытаннем жыццядзейнасці з'яўляецца пытанне нацыянальнага рэпертуару. Менавіта праца над ім дазваляе па-сапраўднаму раскрыць своеасаблівасць нацыянальнай тэатральнай творчасці, стварыць непаўторны мастацкі вобраз калектыву. У поўнай меры гэта тычыцца і тэатра для дзяцей. Адзначым толькі дзве акалічнасці: падвышаную складанасць і прынцыповую адказнасць. Першая звязана з надзвычайным дэфіцытам дзіцячых п'ес, другая вынікае з асаблівых адносін да глядача – дзіцяці, падлетка, асоба якога імкліва фарміруецца.

У кантэксце выкладзеных пазіцый несумненную даследчую цікавасць выклікаюць этап станаўлення Тэатра юнага глядача Беларусі імя Н.К. Крупскай (1931–1936) і драматургічная спадчына Васіля Шашэўскага (1895–1937). З'явы, якімі адзначаюцца творчыя пошукі маладога калектыву і самабытнага драматурга, непарыўна звязаны з агульным нацыянальна-культурным, мастацкім працэсам. Іх асэнсаванне істотна пашырае ўяўленні пра яго шматграннасць і гістарычную перспектыву.

Мэта даследавання – комплексны разгляд беларускага рэпертуару, вызначэнне ўмоў і характару яго фарміравання ў Беларускім тэатры юнага глядача, выяўленне ідэйна-мастацкай адметнасці п'ес В. Шашэўскага і іх ролі сярод духоўных набыткаў народа.

Матэрыял і метады. У працэсе даследавання выкарыстоўваліся галоўным чынам крытычныя матэрыялы, апублікаваныя ў перыядычным друку – часопісах і газетах. Вывучаліся манаграфіі С. Пятровіча «Дзіцячы тэатр БССР (1931–1941)» і У. Няфёда «Николай Ковязин: Жизнь и творчество». Звярталася ўвага на адпаведныя раздзелы ў трохтомнай калектывнай працы «Гісторыя беларускага тэатра», артыкулы ў энцыклапедычным выданні «Тэатральная Беларусь». Даследаванне грунтуецца на метадах, арыентаваных на кантэкст літаратурны, тэатральны і культурна-гістарычны. У якасці асноўных выкарыстоўваліся аналіз і сінтэз, індукцыя, ідэалізацыя і абагульненне, метады сацыякультурных рэфлексій і рэканструкцыі культурных палёў.

Вынікі і іх абмеркаванне. Праблематыка даследавання аналізавалася ў рамках праграмы «Гісторыя сусветнага тэатра» («Народная асвета», 2001, № 2–3), сістэмна разглядалася ў манаграфіі «Беларускі тэатр юнага гледача: Вопыт эстэтычнага выхавання» (Мінск, 2008), распрацоўвалася пры падрыхтоўцы рукапісу для навуковага выдання аддзела тэатральнага мастацтва ІМЭФ імя К. Крапівы НАН Беларусі. Пытаннем самаідэнтыфікацыі нацыянальнага тэатра былі прысвечаны даклады на рэспубліканскай навукова-творчай канферэнцыі «Сучасная беларуская драматургія» (Бабруйск, 29 лістапада – 2 снежня 2001 г.), на міжнароднай навукова-практычнай канферэнцыі «Беларускае мастацтва: гісторыя і сучаснасць» (Мінск, БелДАМ, 18–19 лютага 2003 г.), на рэспубліканскай навукова-практычнай канферэнцыі «Праблемы тэатральнага, музычнага і тэлемастацтва ў кантэксце славянскіх культур у сучасным свеце» (Мінск, ІМЭФ імя К. Крапівы НАН Беларусі, 1 снежня 2005 г.).

Паўнакроўнае творчае жыццё нацыянальнага тэатра немагчымае без самаідэнтыфікацыі. Гэта агульнапрызнаная эстэтычная норма павінна была ўвайсці і ў практыку Тэатра юнага гледача Беларусі, адкрытага ў Мінску ў красавіку 1931 года. І пачатак быў адпаведны. Першай працай маладой трупы стала ўвасабленне п'есы «На штурм» Я. Маўра. Рэжысёрскую распрацоўку спектакля і яго мастацкае афармленне зрабіў заснавальнік беларускага ТЮГа М. Кавязін.

Адзін з пачынальнікаў беларускай дзіцячай літаратуры, аўтар знакамітых «Палескіх рабінзонаў», Я. Маўр не знайшоў адмысловай мастацкай мовы ў драматычным творы. П'еса адпавядае ўсім фармальным канонам свайго часу, да таго ж пісалася, як адзначалася ў друку, «у страшэннай спешцы (тэатр рэпеціраваў першыя сцэны, калі апошнія яшчэ дапісваліся)» [1]. Па змесце яна не ідзе далей прымітыўнай дэкларацыі пра авангардную ролю падростаючага пакалення (у творы дзеці перавыхоўваюць дарослых і натхняюць іх на вытворчы штурм). Па форме п'еса ўяўляе сабой звычайную агітку. Адпаведным быў і характар прадстаўлення. У ім пераважалі гімнастычныя фігуры, мудрагелістыя кульбіты, ненатуральныя рухі. Ролі выконваліся ў трамаўскай манеры «ігры ад сябе», калі на сцэне выступаў не акцёр, а ўсхваляваны дэкламатар.

Вынік аказаўся вельмі сумным. «П'еса правалілася з грукатам, з трэскам, з громам, – мусіла прызнавацца сама дырэкцыя тэатра. – Дзеці крычалі: «Даволі! Не хочам! Далоў!» У музычных антрактах яны світалі. Яны пазяхалі ў самых камічных месцах і хахаталі на драматычных эпізодах» [2].

Такі прыём не мог не збянтэжыць. Каб засцерагчыся ад непрыемнасцей, адказныя службы палічылі за лепшае арыентавацца на апрабаваны рэпертуар дзіцячых тэатраў Масквы і Ленінграда. Зноў да беларускай літаратуры тэатр звярнуўся толькі ў 1936 годзе: сцэнічнае прачытанне атрымалі п'есы «Мікола Гоман» В. Сташэўскага і «Ная» М. Зарэцкага.

Поле творчай дзейнасці В. Сташэўскага-пісьменніка было даволі шырокае. Ён выступаў з вершамі і аповяданнямі, аповесцямі і нарысамі. Асабліва ж яго цікавіла драматургія. Не дарэчным, відаць, аказалася тое, што перспектыўны драматург у свой час вучыўся ў Беларускай драматычнай студыі ў Маскве (1922). В. Сташэўскі напісаў больш за дваццаць аднаактовых і шматактовых п'ес. Сярод іх, напрыклад, камедыя «Спявай, вясна!», драмы «У цемры», «Архангелы з крэсаў», «Самсон і Людміла» і інш. Займаўся ён таксама і перакладамі драматургічных твораў, у прыватнасці, твораў І. Мікітэнкі і А. Карнейчука (з укр.), А. Афінагенава (з рус.).

Першую п'есу пад назвай «На другі дзень» В. Сташэўскі апублікаваў у 1926 годзе. У ёй аўтар фіксуе сітуацыю, што склалася на другі дзень пасля выгнання з мястэчка белапалякаў. Каля лесу сабраліся пастушкі – тутэйшыя хлопчыкі і дзяўчынкі. Да дзяцей падыходзіць Старац і дзеліцца з імі перажытым падчас акупацыі. Уласна кажучы, яго пераказ падзей, што

адбыліся па-за сцэнай, і складае фабулу твора. Само па сабе дзеянне ў п'есе адсутнічае. Ускосны характар мае і заключэнне ўзнятай тэмы: дзеці быццам бачаць, як з воклічам «Даёш Варшаву!» строем праходзяць чырвонаармейцы, і адзін з хлопчыкаў выказвае шкадаванне, што малы, каб пайсці разам з імі.

Згодна з тагачаснай рэгламентацыяй, аднаактоўка «На другі дзень» адносілася да рубрыкі «Дзіцячы тэатр». Таксама ў яе рамках напісаны п'есы «Сашка-будаўнік», «Беспрытульныя», «Скарб» (паводле аднайменнага апавядання украінскага пісьменніка І. Сенчанкі) і «Маленькая Анжэліна» (паводле апавядання амерыканскага пісьменніка М. Гольда «Жаданні, якія не спаўняюцца»). Ва ўсіх гэтых творах учынкi юных герояў вызначае пафас рэвалюцыйнага змагання і класовай барацьбы. Толькі бадай што ў «Маленькай Анжэліне» ён праяўляецца менш катэгарычна і прасталінейна.

На дзіцячых п'есах В. Сташэўскага ляжыць пэўны адбітак тагачасных ідэалагічных клішэ. Яго характэрнае праяўленне можна знайсці, напрыклад, у п'есе «Скарб». Галоўныя героі – вясковыя хлопчыкі Крутагор і Ціхход – выкапваюць скарб атамана Грака, які загінуў, змагаючыся з белапольскімі акупантамі. Замест золата, на якое разлічвалі юныя шукальнікі скарбаў, у скрынцы аказваюцца паперкі з павучаннямі Грака і адпаведныя рэчы: «Хочаш скарбу – бяры малаток у рукі і працуй. (Дастаў малаток.) Хочаш больш – вучыся і на табе кніжку ў рукі. (Дастаў кніжку.) Змагайся за волю ўсіх прыгнечаных. Вазьмі рэвольвер. (Дастаў.) Ты хочаш золата? Ты гатоў перакапаць горы зямлі, каб знайсці гэты невыметал. Каб ты так заўзята браўся за навуку, за молат, за зброю, дык ты знайшоў бы найлепшае золата...» [3].

Па-мастацку больш раскаваным адчувае сябе драматург у п'есе «Музыка Цвілеўскі» (рубрыка «Сялянскі тэатр»). У творы рэаліі сённяшняга дня набываюць адмысловае жанравае праяўленне. Адпраўным пунктам камедыі выступае насценная газета – гэты своеасаблівы сімвал сацыялістычнага пераўтварэння на рубяжы 1920–1930-х гадоў. У ёй «сялькорчыкі» намалювалі Цвілеўскага са скрыпкаю, згорбленага, у вялізных лапцях. Партрэт, дарэчы, атрымаўся даволі дакладны, але якраз сваім падабенствам ён вельмі абразіў музыку-самавука – пажылога ўжо чалавека. Ні для каго з сяльчан не сакрэт, што да малюнка мае дачыненне сын вясковай «актывісткі» Прузыны – Сучок. Таму, калі яна з'яўляецца каля газеты, Цвілеўскі пачынае з ёю лаяцца, а потым і біцца кідаецца. Вось за гэта ён і мусіць адказваць на судзе.

«Музыка Цвілеўскі» прываблівае нязмушанасцю дзеяння. Яго рух абумоўліваецца жывым праяўленнем чалавечай натуры. У абмалёўцы персанажаў аўтар скарыстоўвае надзвычай трапныя характарыстыкі і ўсяго некалькімі штрыхамі падае выразныя, каларытныя камедыйныя фігуры. І сцэна каля насценнай газеты, і сцэна суда ўяўляюць сабой адмысловыя абразкі, дзе смешнае імкліва перамяжоўваецца з забаўным, абодва акты іскрацца дасціпным гумарам.

Агульная камедыйная плынь твора нечакана ўзрываецца прытоеным драматызмам. У канцы судовага пасяджэння на словы кааператара наконт таго, што выкрыццё недахопаў – справа патрэбная, што недахопы трэба вытраўляць, Цвілеўскі адказвае рытарычным пытаннем: «Калі ў мяне ёсць, як ты кажаш, недахоп, вось, прыкладна, я крыху згорблены, ну, і ногі там... дык ты думаеш, калі яны мяне намалювалі, то я ўжо стану іншым, маладзейшым, га?» [4]. Гэтая, фактычна фінальная драматычная нота раптам высвечвае глыбока гуманістычны падтэкст немудрагелістага сюжэта. Адзначаныя асаблівасці камедыі «Музыка Цвілеўскі» паказваюць, наколькі арыгінальна наследаваў В. Сташэўскі камедыяграфічныя традыцыі В. Дуніна-Марцінкевіча і У. Галубка.

Сярод драм В. Сташэўскага найбольш значнай з'яўляецца «Гарачы вихор». На Усебеларускім конкурсе, які праходзіў у лютым 1930 года, яна была

аднесена да рэпертуару вандроўных тэатраў і адзначана першай прэміяй. У гэтым жа годзе пад назвай «Віхор» твор быў пастаўлены ў Беларускай дзяржаўнай вандроўнай тэатры (рэжысёр М. Міцкевіч).

У п'есе «Гарачы віхор» узнаўляецца адна з апошніх старонак грамадзянскай вайны. Паводле перамер'я, заключанага з панскай Польшчай, на мяжы паміж дзвюх дзяржаў утвараецца нейтральная зона. Яна становіцца зручным сховішчам для бандыцкіх атрадаў. Крывая дзейнасць аднаго з іх і выкрываецца драматургам.

Менавіта ў нейтральнай зоне адбываецца дзеянне п'есы. Сітуацыя, у якой аказваюцца героі твора, сама па сабе абумоўлівае вострае супрацьстаянне, непрамырымасць бакоў. В. Шашэўскі гэтую акалічнасць не мінае, наадварот, яшчэ і дадае дэтэктыўных момантаў у развіццё падзей. Разам з тым ён знаходзіць выразныя драматургічныя хады, каб насыціць канфлікт унутраным зместам і надаць вобразам псіхалагічную глыбіню.

Такім чынам, напрыклад, характэрную сэнсавую нагрузку атрымлівае ўласна нейтральнасць тэрыторыі. У аўтарскай інтэрпрэтацыі яна ўносіць своеасаблівы драматызм у раскрыццё той безумоўнай вызначанасці, з якой вырашаўся на нічыйнай зямлі лёс чалавека – чырвонаармейца, бандыта, мірнага жыхара. Вызначанасці класавай, якая гарантуе кожнаму адзіны выбар – выбар паміж жыццём і смерцю.

Дзесяцігадовая плённая праца В. Шашэўскага ў драматургіі раптоўна была перапынена. Пісьменніку давалося падзяліць трагічны лёс сотняў тысяч ні ў чым не вінаватых людзей, знішчаных у часы сталінскай дыктатуры. Ён быў абвешчаны контррэвалюцыянерам, «ворагам народа», абвінавачаны ў антысавецкай дзейнасці і прыгавораны да вышэйшай меры пакарання. Мастак аказаўся ахвярай масавых рэпрэсій, а яго творчасць – заложніцай палітычнага тэрору.

Гэткая заложніцай стала і апошняя п'еса В. Шашэўскага – «Мікола Гоман». Яна і па сённяшні дзень застаецца мала вызначанай старонкай у творчай біяграфіі драматурга. У свой час чытачы змаглі пазнаёміцца толькі з невялікім урывкам з твора. Поўнасю драма так і не была надрукаваная. Занадта кароткае сцэнічнае жыццё напаткала і пастаноўку, якую ажыццявіў М. Кавязін. Спектакль прайшоў усяго некалькі разоў і быў зняты з рэпертуару як ідэалагічна нявытрыманы твор. Тагачасная крытыка пераможна рапартавала: «1935 і 1936 гады. Работа тэатра ішла нармальна. Але нацыяналісты ўсімі мерамі імкнуліся працягнуць у рэпертуар тэатра страпню сваіх драматэатраў. Варожыя прыспешнікі хацелі пакласці сваю брудную лапу на справу выхавання савецкіх дзяцей. Гэта не ўдалося ім. Ворагі былі выкрыты, маладзёжны калектыў тэатра зноў зажыў нармальным жыццём» [1, с. 185].

Нешматлікія водгукі на п'есу і спектакль толькі ў агульных рысах даюць уяўленне пра аўтарскую задуму і рэжысёрскую трактоўку. З іх вядома, што В. Шашэўскі прадоўжыў тэму грамадзянскай вайны ў Беларусі, засяродзіўшы ўвагу на барацьбе супраць банд Булак-Булаховіча. Завязкай дзеяння паслужыла забойства бандытамі ваеннага камісара Сашы Майскага. Развіццё далейшых падзей абумоўлівалася пошукамі злачынцаў, якія і вяліся пад кіраўніцтвам Міколы Гомана.

Што тычыцца ўласна ацэнак п'есы і яе сцэнічнага прачытання, яны месцяцца на крайніх палюсах. Напачатку мелі месца выказванні, што «Мікола Гоман» – не толькі вялікае дасягненне Шашэўскага, але і адзін з найбольш цікавых твораў беларускай драматургіі за апошнія гады» [5]. Звярталася ўвага на асаблівую лірычнасць аўтарскага пісьма, на тое, што нават у абмалёўцы бандытаў В. Шашэўскі пазбягае знаркліва рэзкіх фарбаў. Праз пэўны час гэтая самая «лірычнасць» ставілася ў віну драматургу і галоўным пралікам

прызнавалася недастатковае выяўленне як у драме, так і ў пастаноўцы класавых канфліктаў на вёсцы [6].

За спробу самастойна вызначаць рэпертуар пастаноўшчык спектакля мусіў адказваць. М. Кавязін быў абвінавачаны ў сувязях з «ворагамі народа» і вызвалены ад пасады мастацкага кіраўніка трупы. Летам 1937 года распачалася карэнная перабудова тэатра – у дзейнасці Тэатра юнага глядача Беларусі пачынаўся новы этап.

Заклучэнне. В. Сташэўскага можна лічыць зачынальнікам сацыяльна-бытавой тэмы ў беларускай дзіцячай драматургіі. Сюжэты яго п'ес максімальна набліжаны да жыццёвых рэалій. Юныя героі вельмі пазнавальныя па сваіх паводзінах, па характары ўзаемаадносін, што надае дзеянню дадатковы эмацыянальна-псіхалагічны эффект, прынцыпова важны для дзіцячага ўспрымання. Паслядоўнікаў аказалася няшмат. П'есы з надзённым, актуальным зместам, якія калі-нікалаі з'яўляюцца, хутчэй за ўсё канстатуюць жыццёвыя рэаліі, схематычна абазначаюць канфлікт. Этыка-мастацкая традыцыя гэтага накірунку не склалася. Увогуле, з канца 1980-х гадоў сучасная тэма фактычна знікла з рэпертуару Беларускага тэатра юнага глядача.

Творчае супрацоўніцтва В. Сташэўскага і Тэатра юнага глядача Беларусі абарвалася, ледзь пачаўшыся. Рашаючым фактарам была не мастацкая вартасць п'есы «Мікола Гоман» і яе сцэнічнай версіі, а палітычная мэтазгоднасць. Каб ёй дагадзіць, перакрэслівалася творчасць бліскачага прадстаўніка беларускага прыгожага пісьменства. Яшчэ і сёння літаратурная спадчына В. Сташэўскага, перш-наперш драматургія, даследавана фрагментарна, у агульным плане. Яго ж уклад у нацыянальнае сцэнічнае мастацтва не раскрыты зусім.

Сілавыя метады абмяжоўвалі рэальнае фарміраванне адзінага ў рэспубліцы тэатра для дзяцей. Яно не набыло тыповых адзнак мастацкага будаўніцтва. У гісторыі ТЮГа зварот да беларускіх твораў пазначаны ўсяго некалькімі яркімі эпізодамі. У 1939 годзе, пасля таго, як кіруючыя органы адмянілі сваю ж забарону на казку, у рэпертуары з'явіўся спектакль «Цудоўная дудка» В. Вольскага (рэж. Е. Міровіч), які адразу атрымаў усесаюзнае прызнанне. Значны след пакінулі пастаноўкі паводле твораў маладых беларускіх драматургаў, што ажыццявіла Л. Мазалеўская ў другой палавіне 1950-х гадоў. Адраджэнскі ўздым назіраўся на пачатку 1990-х гадоў. Сезон 1993/1994 года, вызначаны як сезон беларускай п'есы, прыцягнуў выключную на тую пару ўвагу грамадскасці да тэатра. Усе гэтыя знамянальныя эпізоды не ўвасабляюць, аднак, агульнай рэпертуарнай палітыкі – палітыкі, здольнай стварыць адмысловае мастацкае аблічча Беларускага тэатра юнага глядача.

ЛІТАРАТУРА

1. **Вольскі, В.** Драматычныя тэатры Беларусі / В. Вольскі, Е. Рамановіч, А. Сегедзі // Польша рэвалюцыі. – 1940. – № 5. – С. 84.
2. **365 крокаў** // Савецкая Беларусь. – 1932. – 23 крас.
3. **Сташэўскі, В.** Тры п'ескі / В. Сташэўскі. – Мінск, 1930. – С. 69–70.
4. **Сташэўскі, В.** Музыка Цьвілеўскі / В. Сташэўскі. – Мінск, 1928. – С. 39.
5. **Юдэлевіч, М.** «Мікола Гоман» / М. Юдэлевіч // ЛіМ. – 1936. – 17 жн.
6. **Пятровіч, С.А.** Дзіцячы тэатр БССР (1931–1941 гг.) / С.А. Пятровіч. – Мінск: Навука і тэхніка, 1983. – С. 40–41.

S U M M A R Y

In this document is studied the repertoire specific to the Belorussian Young Spectators Theater in the second half of the 1930-ies. V. Stachevsky's dramaturgy is the topic of this research. The author asserts that a national repertoire determines the very artistic essence of a national theater.

Поступила в редакцию 17.02.2010