



УДК 792.2(476)+821.161.3.0

Т.В. Котович

Коласовская драматургия на Коласовской сцене

На сцене витебского театра, который в 1944 году получил имя Якуба Коласа, а до этого (с 1926 г.) назывался БДТ-2, пьесы и поэмы классика белорусской литературы воплощались шесть раз.

Впервые театр обратился к творчеству Якуба Коласа в 1937 году. Режиссер Виктор Дарвишев поставил пьесу **«Вайна вайне»** (преьера состоялась 11.01.1937 г. Художники А. Босулаев и В. Филиппов. Композитор – М. Красев).

Спектакль выстроен в линейной последовательности раскрытия сюжетной линии драматургического материала, где акцент сделан на эмоционально-смысловых параметрах пьесы. Приоритеты отданы актерскому мастерству. Так, согласно В. Нефёду, для М. Белинской «роля Марыны з'явілася першай вялікай работай, якая з найбольшай паўнатай выявіла яе творчую своеасаблівасць і магчымасці як лірыка-драматычнай гераіні» [1]. Или в роли «сельскага інтэлігента-рэвалюцыянера Алеся М. Звездачотаў падкрэсліваў яго адданасць народу, імкненне зрабіць усё дзеля яго свабоды і шчасця» [1, с. 269]. Или, далее, «сваю» ролю знайшоў у п'есе і Ц. Сяргейчык – ён стварыў вобраз вясковага дзеда Мікіты, выказніка народных думак і спадзяванняў» [1, с. 269]. Также: «П. Малчанаў у ролі Шышлы ўвасобіў агідныя рысы тых прыслужнікаў царызму, якія не толькі старанна выконвалі ўсе распараджэнні, але і праяўлялі ўласную ініцыятыву, знаходзячы ў жорсткасці асаблівае задавальненне» [1, с. 269].

Как отмечает В. Нефёд, режиссер выявил именно эпическое начало коласовского произведения. Пьеса трактована как народная драма, и народ «з'яўляецца галоўнай дзеючай асобай драмы. Тонкая перадача багацця коласаўскай мовы і нацыянальнага каларыту садзейнічала яркасці і выразнасці спектакля» [1, с. 262]. Мы обнаруживаем похожий подход в позднейшей постановке по Якубу Коласа («Навальніца будзе»): присутствует своеобразное обрамление событийного ряда. Однако 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 це-

лостным, 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 работу со структурами и их воздействиями на зрителя (как это произойдет позднее в постановке «Навальніца будзе»).

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

Спектакль был густо населенным, 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. Кинематографический прием, зафиксированный в исследовании С. Петровича, действительно доказывается при анализе такой структуры.

Второй раз театр обратился к творчеству Якуба Коласа в конце того же 1937 года. В ноябре состоялась премьера спектакля «**У пушчах Палесся**» по мотивам повести «Дрыгва» (режиссер – В. Дарвишев. Художник – А. Босулаев. Композитор – М. Красев). Спектакль был посвящен 20-летию Октября и естественно продолжал тему народа, так удачно отображенную в предыдущем спектакле по пьесе Якуба Коласа. «П'еса “У пушчах Палесся” апавядае аб прыходзе на беларускае Палессе польскіх акупантаў, аб сацыяльных супярэчнасцях, што ўзнікаюць у сувязі з гэтым у вёсцы, аб сумеснай барацьбе партызан і Чырвонай Арміі супраць акупантаў. Сюжэтнай асновай п'есы з'яўляецца гісторыя дзеда Талаша, які стаў партызанам, стварыў атрад і вёў актыўную барацьбу з ворагам. П'еса вызначаецца народнай мудрасцю, жывымі, яркімі вобразамі персанажаў, каларытнай мовай» [1, с. 270].

Своей главной задачей режиссер считал новое осмысление образа борющегося народа. В данной постановке есть центральный персонаж и выделена линия его эволюции. Дед Талаш в исполнении Александра Ильинского стал убедительным доказательством сложного умения актера сочетать в создании

характера комедийные и глубоко драматические черты. По верному замечанию В. Нефёда, персонаж является основной фигурой действия не только потому, что к нему сходятся все сюжетные фрагменты, «але і таму, што А. Ільінскі стварыў такі вобраз, які не пакідаў абыякавым нікога, хто яго бачыў. У гэтай ролі ўпершыню так ярка і поўна выявілася ўменне акцёра раскрываць народныя характары. Талаш Ільінскага – камлюкаваты, нетаропкі селянін, слоў на вецер ён не кідае, гаворыць абдуманна. Да добрых людзей ставіцца шчыра. Але калі адчуе благое – тады не чакай дабра і ад яго: тут ужо Талаш дасць волю свайму тэмпераменту. Я. Колас быў глыбока задаволены іграй Ільінскага» [1, с. 270]. Справедливости ради укажем, что Б. Бурьян настаивал на том, что Талаш ушел с первого плана из-за множества других действующих лиц [3].

Панорамные декорации воспроизводили мощные картины природы, особенно это касалось образа самой пуши. Почти все основные эпизоды пьесы разворачиваются на фоне полесского пейзажа, который очень удачно создал скупыми средствами художник Босулаев. Мощные столетние дубы, стройные сосны полесских лесов подчеркнули героичку людей, которые воевали в этих лесах за счастье народа.

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 выявилась 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 хронопом. 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. С. Петрович подчеркивает сочетание: сатира + комедийность + драматическая острота + лиричность + эпичность [2, с. 75], а также актуальность, идеологичность. И это оказывается самым важным в оценке спектакля. По замечанию С. Петровича, это – горьковская драматургическая традиция.

Драма в 3-х действиях с прологом и эпилогом (по мотивам романа Якуба Коласа «На ростанях») получила на Коласовской сцене название **«Навальніца будзе»**, декабрь 1958 г. (режиссер – Г. Щербаков. Художник – Е. Николаев. Композитор – Л. Маркевич).

В воспоминаниях о спектакле и в рецензиях 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 ўся маса ўпэўнена і грозна заяўляе аб сабе. У небе ўспыхвае водбліск маланкі. Не інакш як хутка будзе навальніца» [4].

Созданная режиссером в сотворчестве со сценографом сценическая раз-вертка – *I* – имела обратную перспективу. Казалось бы, задачей авторов должно было стать усиление эффекта толпы с ее количественным нараста-нием в глубину (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 публици-стичностью. Задний план картины в раме портала явно выступал вперед и преодолевал план передний. Более того, он вбирал в себя, в свое изображе-ние и живые фигуры с планшета. Возникал эффект оживающего задника, оживающего панно, когда с первого взгляда нельзя было разобрать, где нари-сованное, а где реальное. Движущаяся картина позволяла воспринимать Про-лог как ораторию, тем более, что начинал звучать хор.

Один из исследователей романа Якуба Коласа К. Корнелюк подчеркивает полифоничность произведения: сложность архитектоники + многоплановость + многосюжетность + динамика событий + Лобанович, главный герой – центр, который все связывает [5]. Театр должен отказаться и от многоплановости, и многосюжетности. Единство действия – один из принципиальных классицист-ских 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 смысло-вого обобщения. Пролог как эпиграф задает способ понимания произведения и настраивает на патетическую эмоциональную волну.

Если в коласовской трилогии события переосмысляются Лобановичем, даются сквозь призму его внутреннего мира, то в щербаконской 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 по-тенциала 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 произо-шло. Ведь основным способом передачи сюжетной линии является клиповая структура из наиболее важных сюжетных фрагментов, сшитых рассказчиком.

Пространство спектакля соткано из нескольких топосов. Выстроенные в реалистической традиции места действия (их несколько, они разные по визу-альности, поданы клипово). Выпадающий из этого топоса Лобанович, выхо-дящий 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.

Спектакль стал первой попыткой Коласовского театра вырваться в сцени-ческое метафорическое мышление, осознать возможности яркой сценической формы и силу театрального обобщения. И все это касалось не сюжета как такового, а свойств структуры сценического произведения.

21 ноября 1976 года состоялась премьера спектакля **«Симон-музыка»** в постановке режиссера Валерия Мазынского и художника Александра Соловь-ева в Коласовском театре (существовал в репертуаре театра до 1989 года).

Визуальный образ, созданный А. Соловьевым, предельно лаконичный,

строгий и вместе с тем емкий, 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 развертывании 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.

Следующий шаг – особенности режиссерского языка. У В. Мазынского фронтальное построение мизансцен позволило разрушить бытово-психологический сценический язык и перевести его в разряд поэтически-исповедального. Произошла метаморфоза и с пространством спектакля. 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 ответом, 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, развертывание 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 авасцены 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. Сергей 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 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.

Правда, судьба у сценического произведения оказалась недолгой. Несмотря на сценическую поэтичность «Сымона-музыкі» и, казалось, бы появившуюся у зрителя привычку воспринимать действие, которое выстроено не по законам бытово-психологического театра, данная композиция не была принята с прежней приязнью.

Спектакль **«Зямля»** поставлен в декабре 2000 года В. Барковским по мотивам поэмы «Новая зямля», произведениям и дневникам Якуба Коласа в жанре снов памяти (сценография В. Матросова, хореография В. Колесова, постановка обрядов Н. Котова, музыка А. Криштафовича).

«Зямля» – структура-кристалл, созданный из замкнутых целостных партитур, соотношенных в единстве и целокупности. Каждая из партитур является базой для остальных, но вместе они существуют по принципу дополнительности. Это единство скоординировано индивидуальной художественной интуицией Барковского, его чувством меры и границ радикальности, ощущением органичности сценического произведения. Здесь вкус режиссера – источник целостности сложнейшей структуры.

Визуально-пластическая партитура спектакля выявляет: 1) визуальный образ фрески, 2) динамику постановки, 3) внутреннюю энергичность массы, 4) решение через массу образа самой земли, 5) синтетическое соотношение хореографии и драматического зрелища, 6) концепцию Пространства и Времени – как исторического существования человека, души и его нации, и как структуру ритмических партитур спектакля, в которой пластика – базовый, основной уровень постановки, 7) жанровые фрагменты: стилизованные обряды, специфические приемы современной хореографии, пантомиму, статику. Хореограф В. Колесов делает акцент на массовых хореографических сценах. Это – ожившие групповые скульптурные композиции. Он мыслит фронтальными, круговыми, клинообразными, волнообразными геометрическими формами, создавая из массы совокупности геометрических структур на планшете сцены. Эта энергетика и есть главный смысл постановки.

Сценография В. Матросова отличается открытой концептуальностью, минимализмом, стремлением к обобщению. Планшет сцены обозначен как пустое поле, которое прорастает людьми, становится пространством смыслов бытия нации и ее Песняра. Костюмы призваны своей предельной нейтральностью выявить не образ, не цвет, не стиль, а *материальную фактуру* фрески. Обыденность, серость, тканность – и есть правда жизни, это и есть материя истории. Но правда и в том, что обыденность, повтор, круговорот событий и чувств хранят корневой слой архетипов существования нации.

Музыкальная партитура складывается по принципу мозаики фрагментов, связанных единым фоном. Она построена на совпадении тональностей, на связующей теме и инструменте (орган), которые пронизывают весь организм спектакля. На этой основе закомпонованы аутентичное пение, хорал и клавишин. Вся партитура основана на законах белорусского лада. Единый тональный план систематизирует классику, фольклор и «космическое звучание».

Спектакль лишен цвета, и только свет создает всю палитру оттенков. Возникает ирреальное видение. Световой столб колеблется, его части слегка рассеиваются – визуальность слонится. Эпизод купальского костра вспыхивает алым заревом над сценой (луч высвечивает красные платки, бьющиеся над головами танцующих).

Спектакль сложен из зон разрядок и напряжений. Пластические разрядки, перемещения, движения по кругу складываются в танцы и обряды. Актеры растягивают слова и фразы. В «черном кабинете» это создает ощущение полусна, которое обязано снять некоторый интеллектуализм восприятия, освободить подсознание. В. Барковский повторяет фрагменты, слагая ряды рифм, благодаря чему тексты превращаются в подобие мантр. Спектакль нежный. Его формула – ключевая сцена на звуке клавесина: «Пушинка – снег – детство – память».

Информация в спектакле многократно сжата, заархивирована.

«Зямля» – философский текст, трудный текст. Но прелесть ее в том, что она позволяет считать разные, доступные слои и воспринимать целостность как большую метафору. Александр Иняхин, московский критик, сформулировал это так: «Мне показалось, что название вашего спектакля *Остров-Земля* (псевдоним В. Барковского – В. Остров. – Т.К.). Земля как Остров в космическом океане... Здесь Время соединяется с Пространством».

Такой метафорический театр у коласовцев начинался в середине 70-х с постановок В. Мазынского. «Сымон-музыка» – чудесный коласовский текст поэтического сценического звучания перекликается с «Зямлём». Несомненно, они располагаются в одной художественной плоскости. «Сымон-музыка» был сонетом. *Зямля* выводит театр в пространство Мифа.

В. Барковский поднял этот глубинный слой мышления, и открылся универсум, в котором хаос рождает космос, а космос распадается в хаос; в котором свобода человека равна его несвободе от общности; а его воля подчинена генетическим истокам; разум же его и совесть равны и миру, и народу.

Все вышеизложенное позволяет нам сделать следующие выводы: 1) при исследовании структурных оснований шести постановок обнаруживается эволюция от бытово-психологического классического хронотопа к метафизическому постмодернистскому сценическому мышлению; 2) при сопоставлении шести сценических систем выявляется усложнение сочетания элементов спектакля и стремление к обобщению; 3) от первой постановки 1937 года к шестой 2000 года нарастает метафоричность театрального языка.

ЛИТЕРАТУРА

1. **Няфёд, У.І.** Гісторыя беларускага тэатра / У.І. Няфёд. – Мінск, 1982. – С. 262.
2. **Пятровіч, С.** Якуб Колас і беларускі тэатр / С. Пятровіч. – Мінск, 1975. – С. 42.
3. **Бур'ян, Б.** Нататкі пра драматургію Якуба Коласа // Вялікі пясняр беларускага народа: зб. арт. аб жыцці і дзейнасці Якуба Коласа / П. Броўка (гал. рэд.). – Мінск, 1969. – С. 288.
4. **Няфёд, У.І.** Беларускі дзяржаўны тэатр імя Якуба Коласа / У.І. Няфёд // Гісторыя беларускага тэатра: у 3 т. / рэд. кал.: У.І. Няфёд (гал. рэд.) [і інш.]. – Мінск, 1987. – Т. 3. – Кн. 1: Тэатр савецкай эпохі. 1945–1961. – С. 118.
5. **Карнялюк, К.** Раманнае асэнсаванне рэчаіснасці ў трылогіі Якуба Коласа «На ростанях» / К. Карнялюк // Роднае слова. – 2002. – № 11. – С. 41.

S U M M A R Y

The dramatizations of Y. Kolas' works at Vitebsk Academic Drama Theatre are analyzed on the base of V. Nefodov's, A. Sobolevskiy's, E. Gerasimovich's views.

Поступила в редакцию 9.02.2009