

СЦЕНИЧЕСКОЕ ПРОЧТЕНИЕ КЛАССИКИ В СОВРЕМЕННОЙ РЕЖИССУРЕ

В период с 1991 г. по 2000 г. белорусскими режиссерами было поставлено более трех десятков спектаклей по произведениям Ф.Алехновича, В.Дунина-Марцинкевича, В.Голубка, Л.Родзевича, Я.Коласа, Я.Купалы, М.Горецкого.

Привнесение элементов личностного режиссерского восприятия драматургии и “подминание” литературного материала под себя – вещи, порой внешне схожие и весьма распространенные в театре. Эта тенденция проявляется как в постановках современной пьесы, так и в классическом репертуаре.

В Минском драматическом театре “Дзе-я?” в период с 1991 г. по 2000 г. было поставлено 6 спектаклей по произведениям Ф.Алехновича. В 1992 г. совместную постановку по пьесе “Черт и Баба” осуществили режиссеры Н.Трухан и В.Барковский. В 1994 г. подготовили вторую версию спектакля “Черт и Баба”. В 1995 г. Н.Трухан поставил спектакль “Привидение” по пьесам “Страхи жизни” и “Тени”, в 1996 г. – спектакль “Сколько ни крутить, ни вертеть – надо помереть”. В 1998 г. он же поставил спектакли “Черт и Баба” и “Привидение” в новых редакциях. В 1995 г. в Минском областном драматическом театре (г. Молодечно) спектакль “Пан Министр” поставил В.Растрезинков.

Впервые поставленная в 1915 г. А.Бурбисом как оперетта пьеса В.Дунина-Марцинкевича “Залеты” в 1992 г. была показана на сцене Национального академического драматического театра имени Я.Коласа (реж. Ю.Лизенгевич). Сценическая культура, эстетическая грамотность и гуманная идейно-художественная направленность характеризуют эту постановку. Как отмечает пресса, “Залеты” тепло принимались зрителями. Пьеса создавалась В.Дуниным-Марцинкевичем в определенных исторических условиях, когда высшим морально-нравственным ориентиром автора были идеи вольного шляхетства.

Интерес представляет сценическое решение. На планшете сцены полукругом выставлен плетень, в середине которого стоит лестница, ведущая на верхнюю игровую площадку, расположенную на высоте метров трех и идущую от правого портала к левому под вторым софитом (середина сцены). Это как бы второй этаж сцены.

Общее сценическое решение – лестница на арену и арена цирка. Художественно-декорационное решение спектакля (худ.В.Жданов) можно назвать стилизованным, формально гармоничным.

Следует выделить актерское мастерство П.Ламана, В.Грушова, А.Фролова. Однако определить, в какой актерской манере (т.е. принадлежность к актерской школе) они работают, не представляется возможным.

Режиссер Ю.Лизенгевич несколько видоизменяет структурную основу аутентичного текста пьесы В.Дунина-Марцинкевича в конце спектакля и дополняет пьесу вторым финалом. Появляются дополнительные персонажи, созданные фантазией режиссера. Правда, действия “хлопцев”, которые запугивают Сабковича, переодевшись в Почтивского, напоминают французскую комедию. Хотя тартюфовский мотив явно просматривается в пьесе “Залеты”, она написана на основе белорусских пространственно-временных особенностей, характеров и менталитета. Смысловая логическая связка – автор, оформление, музыка, жанр, актер – обрывается. Жанр спектакля образно не решен и, как следствие, несколько неорганично “привязан” (эклектика).

В 1993 г. режиссер Н.Пинигин ставит “Идиллию” В.Дунина-Марцинкевича на сцене Национального академического театра им. Я.Купалы. Спектакль вызвал широкий резонанс в прессе, неоднозначное мнение критики. Подмена авторской сверхзадачи выразилась в общем композиционном построении спектакля, диаметрально противоположном решению финальной сцены. В.Дунин-Марцинкевич утверждает в пьесе то, что счастливая судьба Кароля Летальского (В. Редька) может сложиться только на землях Беларуси. Здесь любовь, семья, родина, будущее. В спектакле Н.Пинигина герои желают улететь за пределы родной земли, покинуть ее в поисках счастья. Такой узкопрофессиональный режиссерский брак и является причиной смысловой разорванности отдельных сцен, картин, эпизодов.

Из опыта постановки “Идиллии” следует, что профессиональная подготовка режиссера, совершенствование метода и профессиональной выучки являются важнейшими факторами развития театра в нужном направлении. Вольное обращение режиссера с замыслом драматурга предопределяет неверное сценическое прочтение пьесы. Так, режиссер С.Полещенков (спектакль “Пинская шляхта” Могилевского областного театра драмы и комедии им. В.Дунина-Марцинкевича, 1997 г.) поменял

жанровое решение пьесы, определенное автором как фарс-водевиль (у режиссера – опера-китч) и привнес мейерхольдовский гротесковый стиль актерского исполнения. Однако неподготовленность актеров по методу Мейерхольда и слабые вокальные данные не дали возможности реализовать этот жанр. В результате спектакль не отличается точным попаданием в эстетику В.Дунина-Марцинкевича, более близкую к направлению диалектического реализма и методологии Станиславского в работе с пьесой и ролью. Спектакль по своим пространственным, композиционным и колористическим особенностям более тяготеет к постановочной манере Ю.Мироненко, Р.Виктюка, Б.Эрина под общим влиянием таировско-эфрософского направления в современной режиссуре. Это выражается в статике образов и спектакля: дроблении зеркала сцены на два уровня, дописке коллизии и текста, добавлении не свойственных времени и месту создания пьесы деталей, колористической тенденциозности, определенной маскировке личностной позиции режиссера по отношению к объекту отображения.

В 1993 г. А.Беспалый и В.Грицевский поставили на сцене Театра-студии киноактера Национальной киностудии “Беларусь-фильм” спектакль по пьесе Е.Мировича “Театр купца Епишкина”, на тот момент довольно злободневный. Актуально звучала фраза Рыбинского (А.Тимошкин): “Сканаў нацыянальны кінематограф”. Да и само состояние театра, когда обесценивались искусство, мастерство актера, находило отражение в спектакле, где купец Епишкин (А.Кашперов) торговал в свойственной ему манере актерским ремеслом и театром, как на базаре или в трактире. Его интересовало не качество постановок, а прибыль. Яркая динамичная комедия полюбилась зрителям во многом из-за удачной игры актеров П.Юрченкова, Н.Розанцевой, С.Ивановой. Режиссеры спектакля, увлеченные задачей рассмешить, не раскрыли авторский замысел. Ни пьянство трагика, ни обесценивание искусства, ни уход тенора, отказавшегося служить низкому вкусу Епишкина, не преподносились и не воспринимались серьезно. Пьеса, которая могла бы прозвучать остро, привлечь внимание общественности к проблемам театра, превратилась в неприятное развлечение.

Летом 1992 г. Слонимский белорусский драматический театр осуществил постановку спектакля по пьесе В.Голубка “Писаревы именины” (акт 2-й “Залёты дьяка” и акт 3-й “Болезнь в добром

здравии”) под названием “Лекарство от Любви”. В том же 1992 г. Республиканский театр белорусской драматургии ставит спектакль “Повалился кто-то” (реж. В.Мазынский), где использует ту же пьесу В.Голубка, объединив ее с пьесой Л.Родзевича “Конский портрет” и сократив количество действующих лиц. А в 1995 г. Слонимский театр, вновь используя ту же основу, что и в 1992 г., выпускает еще один спектакль под названием “Любовь с обманом” (реж. Н.Варвашевич). Пьеса, датируемая 1917 г., в разное время шла под названиями “Залёты дьяка”, “Болезнь в добром здравии”. Существует сокращенный автором одноактный вариант пьесы, который создал В.Голубок в 20-е г. для концертных программ. Полный текст ставился Первым товариществом белорусской драмы и комедии (1917), Е.А.Мировичем (1918), труппой белорусских артистов под руководством Голубка (1920), БДТ-1 (1921) и др.

То, что замена авторского названия и купирование образной системы пьесы влекут за собой изменение жанровой, смысловой, стилевой и тематическо-идейной основы произведения, никого не смущает. Как и то, что в исторической части театроведения происходит начетническое, иллюзорное увеличение реального творческого наследия В.Голубка, т.е. за одно десятилетие конца XX в. в количественном выражении на бумаге литературное наследие автора увеличилось с 40 до 45, а потом до 48 пьес.

За 1991–2000 гг. в театрах Республики Беларусь поставлены 4 спектакля по двум пьесам В.Голубка. Кроме вышеназванных, это “Ветрогоны” в Мозырском драматическом театре им. И.Мележа (реж. В.Ласовский, 1998 г.). На областные и столичные подмостки канонизированного “рыцаря театра” не допустили.

Спектакль “Разоренное гнездо” (по пьесе Я.Купалы), поставленный в 1997 г. Б.Луценко на сцене Национального академического драматического театра им. М.Горького, игрался на белорусском языке. Но механический перевод спектакля традиционно русскоязычного театра на белорусский язык не делает его коллектив белорусским явлением, как и русскоязычное творчество белорусских театров не перестает быть национальным. Утрачивается динамика спектакля, происходят нарушение вкуса, несовпадение изобразительного начала (что видит зритель) и начала выразительного (что слышит зритель): на сцене висит икона православной Божьей матери, а звучит “Аве Мария” и т.д. Несомненно, замечательные артисты театра им. М.Горького

А.Ткаченок (Левон Зяблик, Незнакомый), О.Клебанович, В.Быков (Старец) и другие свободно владеют белорусским языком, что и позволило им воплотить драму “Разоренное гнездо” в подлиннике.

Таким образом, решение спектакля должно быть связано со всеми особенностями пьесы, вытекать из них. Неорганично, эклектично, когда форма спектакля придумывается отдельно от пьесы, а потом искусственно присоединяется, как бы “приклеивается” к ней. Тогда выходят на первый план приемы постановочные, эффектные, броские, взбудораживающие: открытый огонь, падающая ткань, контровой свет, декорационная трансформация; шумовые диссонансы, имитация, комбинированная пиротехника, спецэффекты, вода и т.д. Частота комбинаций и сочетаний в единении внешних постановочных приемов многочисленна, и при умелой манипуляции ими искусство актера становится не самым главным выразительным средством режиссерского воплощения концептуального прочтения. Невнятная, расплывчатая режиссерская концепция возникает, как правило, из-за непонимания драматургических особенностей произведения, использования упрощенного метода режиссерского прочтения.

Испытание классикой – это традиционный прием определения уровня профессиональной подготовки художественного метода режиссера. Не имея устойчивых навыков, психологически точно переводить литературный текст в художественную форму, на язык сцены весьма сложно. У режиссера обычно возникает ощущение построения спектакля не на основе пьесы, а на известных способах, сочлененных отдельно взятых художественно-эстетических идей. Вместе с тем эти и другие спектакли, не рассмотренные в силу ограниченности формата статьи, внесли вклад в развитие режиссерского искусства Беларуси.

1. *Бабавец, В.* “Залёты”, смяхотная штука / В.Бабавец // Віцеб. рабочы. – 1992. – 12 ліст.

2. *Гаробчанка, Т.* Знаёмцеся – смяхотная штука “Залёты” / Т.Гаробчанка // Тэатральная Беларусь. – 1993. – № 2. – С. 29–35.

3. *Грыбайла, В.* Традыцыі ў беларускай тэатральнай культуры / В.Грыбайла // Весн. АН Беларусі. Сер. гуманітар. навук. – 1996. – № 4. – С. 58–62.

4. *Дашкевіч, С.* На сцэне – коласаўцы / С.Дашкевіч // Гомельская праўда. – 1992. – 21 ліст.
5. *Лизенгевич, Ю.* На коласовской сцене – “Залёты” / Ю.Лизенгевич // Нар. слова (Витебск). – 1992. – 30 кастр.
6. *Ліснеўскі, І.* Віцебск тэатральны / І.Ліснеўскі // Тэатральная творчасць. – 1996. – № 6. – С. 29–32.
7. *Лобанов, А.* Документы, статьи, воспоминания / А.Лобанов. – М.: Искусство, 1980.
8. *Пінігін, М.* Пра тэатр і не толькі пра яго / М.Пінігін // Крыніца. – 1993. – № 6. – С. 32–33.
9. *Ратабыльская, Т.* Спыніся, імгненне...: старонкі тэатральнага жыцця Беларусі 1990-х / Т.Ратабыльская. – Мн.: Ковчег, 2000.
10. *Ратабыльская, Т.* У дыялогу з класікай / Т.Ратабыльская // Мастацтва. – 1994. – № 5. – С. 11–14.
11. *Сабалеўскі, А.* У люстэрку класікі / А.Сабалеўскі // Тэатральная творчасць. – 1998. – № 1. – С. 29–31.
12. *Савіцкая, А.* Выйсце з тупіка – творчасць / А.Савіцкая // Мастацтва. – 1993. – № 10. – С. 16–22.