

Министерство культуры Республики Беларусь
Белорусский государственный университет
культуры и искусств

Р.Л. Бузук

**ОРГАНИЗАЦИЯ
ТЕАТРАЛЬНОЙ
ДЕЯТЕЛЬНОСТИ**

*Рекомендовано УМО по образованию в области культуры
и искусства в качестве учебно-методического пособия
для студентов высших учебных заведений по направлению
специальности 1-18 01 01-03 Народное творчество (театральное)*

Минск
2019

УДК 792 (075)
ББК 85.330я7
Б904

Р е ц е н з е н т ы :

В.В.Котовицкий, заведующий кафедрой режиссуры учреждения образования «Белорусская государственная академия искусств», доцент;

В.Н. Ярмолинская, кандидат искусствоведения, доцент, заведующий отдела театра ГНУ «Центр исследований белорусской культуры, языка и литературы Национальной академии наук Беларуси»

Бузук , Р.Л.

Организация театральной деятельности : учеб.- метод. пособие / Р.Л. Бузук; Мин-во культуры Респ. Беларусь, Белорус. гос. ун-т культуры и искусств — Минск : БГУКИ, 2019. — с. 427

ISBN

Учебно-методическое пособие содержит научный материал и практические рекомендации по вопросам осмысления театральной деятельности, функционирования профессиональных и любительских театральных коллективов, формирования эстетических вкусов и потребностей разновозрастных категорий зрителей.

Адресовано студентам и магистрантам высших учебных заведений культуры и искусств, учащимся колледжей и училищ, слушателям системы повышения и переподготовки кадров, специалистам-практикам.

СОДЕРЖАНИЕ

Введение	5
Р а з д е л 1. Становление и развитие любительского театра	8
1.1. Белорусские театральные традиции от истоков до конца XVIII ст.	8
1.2. Театральная жизнь Беларуси XIX ст.	50
1.3. Организация деятельности белорусского театра XX ст.	79
1.4. Театральная деятельность в контексте современных сценических процессов	197
Р а з д е л 2. Организация деятельности любительского театра	247
2.1. Создание и деятельность любительского театрального коллектива...	247
2.2. Режиссер любительского театра: творческие, педагогические и организационные функции.....	257
2.3. Художественные и организационные принципы формирования театрального репертуара.....	289
2.4. Театр и зритель: проблемы взаимосвязи.....	340
Литература	362
Приложения	367
Приложение 1. Краткий словарь театральных терминов.....	367
Приложение 2. Практикум сюжетно-ролевой игры в любительском театре (вопросы и ответы).....	421
Приложение 3. Вопросы к зачету.....	426

ВВЕДЕНИЕ

«Организация театральной деятельности» — важная дисциплина в структуре подготовки специалистов: организаторов театральной деятельности, преподавателей специальных театральных дисциплин, режиссеров. Основная цель её — обучение и воспитание квалифицированных специалистов, хорошо знающих специфику деятельности театра, способных управлять его работой на всех стадиях развития — от небольшого любительского коллектива до высокого в творческом и организационном отношении профессионального. Именно такой специалист оказывает действенное влияние на формирование духовного облика каждого участника коллектива, способен управлять творческой работой театрального коллектива, технических цехов и др.

Всякая организация как специфическое социальное и творческое образование является формой совместной деятельности людей не только в производстве материальных благ (товаров) и услуг. Она обладает определенными особенностями и в искусстве. Успешный менеджмент (управление) театральной организацией предполагает понимание ее основных черт и принципов функционирования, развития этой организации в различных социально-экономических условиях, особенностей коммерческих и некоммерческих решений, функций, способов управления организационным развитием.

Организация в сфере театрального искусства имеет свои характерные особенности. Известно, что театральное — это одно из самых сложных, самых действенных и самых старинных искусств. Притом оно неоднородно, синтетично. В качестве составляющих в театральное искусство входят и архитектура, живопись, скульптура (декорации), и музыка (она звучит не только в музыкальном, но и часто в драматическом спектакле), и хореография (опять-таки не только в балете, но и в драме), и литература (текст, на котором строится драматическое представление), и искусство актерской игры и т.д. Среди всего перечисленного искусство актерской игры — главное, определяющее для театра.

Театр — искусство коллективное. Спектакль — это результат деятельности многих людей, не только тех, кто появляется на сцене, но и тех, кто шьет костюмы, мастерит предметы реквизита, устанавливает свет, встречает зрителей. Недаром существует определение «работники театрального цеха»: спектакль — это творчество и производство. Подлинным творцом в театральном искусстве является не отдельный человек, а коллектив — творческий ансамбль. Коллектив в целом — автор законченного произведения театрального искусства — спектакля. Творчество каждого отдельного художника, участвующего в создании спектакля, есть не что иное, как выражение идейно-творческих устремлений всего коллектива в целом. Именно поэтому здесь очень важна роль организации всего театрального процесса.

Театральная сфера в современной Беларуси имеет достаточно развитую инфраструктуру и представлена деятельностью значительного количества государственных и коммерческих (частных) театральных учреждений. Главной задачей режиссеров, специалистов-организаторов театральной сферы становится создание соответствующих условий для реализации основных социально-культурных потребностей человека в сфере театра и дальнейшего повышения культурных потребностей. Настоящее учебно-методическое пособие поможет изучить и закрепить вопросы теории и практики организации театральной деятельности в Республике Беларусь.

Учебное пособие «Организация театральной деятельности» группируется по двум разделам. В первом разделе «Становление и развитие любительского театра» освещаются основные исторические этапы театральной деятельности. В этом цикле дается наиболее полное и научно обоснованное отражение пути зарождения, становления и развития сценического искусства в Беларуси. Предлагаемый материал дает возможность углубления и расширения знаний студентов об исторической судьбе белорусского театра, его роли и значения в жизни человека, общества, государства в разных временных измерениях. Чтобы лучше понять и усвоить сложные разнообразные проблемы организации современного белорусского театра, целесообразно оглянуться на те истоки и традиции, которые питали национальный театр белорусов, развивали его творческий потенциал, обуславливали определенные обстоятельства.

Второй раздел «Организация деятельности любительского театра» посвящен анализу деятельности режиссера в современном театральном коллективе, организации работы по формированию личностей участников на основе их учебной и сценической деятельности, которая рассматривается как средство творческого обучения и воспитания человека. В этом разделе выявляется специфика любительского театра и связанные с ней организационные и методические особенности работы режиссера, раскрываются теоретические основы организации театрального творчества, выявляются формы и методы работы современного любительского театра, обеспечивающие его жизнедеятельность как сферы формирования творческой личности. Здесь же рассматриваются и проблемы организации пропаганды театрального искусства как средства активного воспитательного воздействия любительского театра на зрительскую аудиторию.

Таким образом, первый и второй разделы учебно-методического пособия «Организация театральной деятельности» связаны между собой и стимулируют, с одной стороны, активность студентов в приобретении теоретических знаний и практических навыков организации театральной деятельности. С другой — раскрывают механизмы функционирования театров разных эпох и поколений и различных творческих уровней, содействуют изучению истории деятельности отдельных театральных коллективов, освещают широкий круг театрально-организационных проблем.

Представленное учебно-методическое пособие «Основы театральной деятельности» является одним из первых изданий в Республике Беларусь по

основам теории театральной деятельности и характеристике практического опыта ее организации. Данное пособие предлагается студентам и магистрантам высших учебных заведений культуры и искусств, учащимся колледжей и училищ культуры и искусств, слушателям системы повышения и переподготовки кадров, работникам театра. Материалы его могут быть использованы при подготовке специалистов, соприкасающихся с вопросами организации работы с театральными зрителями.

РЕПОЗИТОРИЙ БГУКИ

РАЗДЕЛ I

СТАНОВЛЕНИЕ И РАЗВИТИЕ ЛЮБИТЕЛЬСКОГО ТЕАТРА

1.1. Белорусские театральные традиции от истоков до конца XVIII ст.

Истоки развития любительского театрального движения. Народные обряды, внеобрядовые игры. Народные художественные традиции и зарождение белорусского фольклорного театра. Скоморохи. Школьный театр. Батлейка. Народная драма.

Создание и деятельность белорусских театров XVIII ст.: придворные театры Радзивилов в Несвеже и Слуцке. Слонимский театр М.Огинского в Слониме. Театры в Гродно и Шклове. Частные театры конца XVIII ст.

Истоки развития любительского театрального движения.

Чтобы лучше понять и воспринять разнообразные сложные проблемы белорусского театра (исторического развития и становления, современной модернизации всего театрального дела в контексте рыночной экономики и др.), целесообразно оглянуться на те истоки и традиции, которые питали национальный театр белорусов, развивали его творческий потенциал, определяли некоторые специфические особенности.

Первая и принципиально важная особенность театра как вида искусства заключается в том, что он всегда находится в *контексте времени*. Вместе с тем, всякое современное театральное искусство базируется на достижениях, наработках, творческих приемах и результатах предшественников. И наиболее важным здесь является такой культурный феномен как *традиция*, в которую можно включать и такие понятия, как духовность, наши корни, наше огромное культурное наследие. Сегодня к слову «традиция» относятся по-разному. По-разному и понимают ее, тем более, что ныне происходит активное информационное «соединение» разных параллельных традиций. Короче, *традиция* – это не застывшее и не консервативное понятие. Её следует рассматривать как живую модель естественной связи многих явлений. Иными словами, традиции белорусской культуры, и театральной в том числе, это своеобразное соединение архаичных и новейших слоев в определенном времени и пространстве. Стоит привести высказывание русского художественного и литературного критика Максимилиана Волошина, который говорил: «театр – искусство исключительно национальное и всегда четко соответствует возрасту души каждого народа» [2, с.6].

Белорусский театр развивался своим путем. Как известно, процессы консолидации белорусского этноса начались еще в XVI ст., но наиболее выразительные и очерченные формы проявления национального самосознания, в том числе через свою национальную литературу и искусство, отмечены только в середине XIX ст. Это было обусловлено тем, что, живя в самом центре Европы на перекрестке политических интересов многих стран,

белорусы долгое время не имели реальной возможности построить свое собственное государство.

Однако и в таких чрезвычайно неблагоприятных условиях белорусский этнос сумел создать свою заметную национальную культуру, в том числе науку, литературу и искусство, которые своими открытиями, словами, красками и оттенками обогатили уникальную палитру славянской, а также всей европейской культуры. В этом, безусловно, феноменальном историческом явлении (заметим, что не так уж много европейских народов, которым удалось утвердить свою национальную отличительность в условиях отсутствия на протяжении нескольких столетий своей государственности) определенную роль сыграло именно белорусское сценическое искусство, которое берет свое начало из глубины веков.

Так, например, на белорусских землях первые профессиональные актеры – скоморохи появились еще во времена язычества. Они были яркими, талантливыми, самоотверженными и рачительными носителями старинного театрального творчества наших далеких предков. Разнообразные обрядовые действия, народные драматические игры и забавы, организаторами и, естественно, самыми активными формотворческими участниками которых выступали скоморохи, со временем составили, определили, наработали такое замечательное явление в отечественной культуре, как белорусское народное театральное искусство с собственными своеобразными творческими принципами, этическими и эстетическими законами, признаками и отличительными функциями.

Народные обряды, внеобрядовые игры. Зачатки всякого театрального искусства имеют фольклорное начало и проявляются в разных обрядах еще дохристианских времен. Языческие игры и старинные праздники имели непосредственное отношение к жизнедеятельности человека и его мировосприятию. Последнее же основывалось на поклонении многочисленным богам, среди которых главным божеством было солнце. Одухотворялись силы природы и веровалась возможность вступать с богами в прямой контакт. Все это и находило свое яркое отражение в магических заклинаниях, ритуальных действиях [3, с.26].

Значительную роль в становлении и развитии народных форм театрального искусства сыграли культовые праздники и обряды календарно-годового цикла. Таковыми являлись, например, майские игры в честь обновления природы, которые в Средневековье были широко распространены во всех странах Западной Европы. Чрезвычайно многолюдно пробуждение весны отмечалось в Германии. В древней Англии весенние празднества проходили под знаком народного героя Робина Гуда: он появлялся в сопровождении многочисленных всадников, которые были вооружены луками и стрелами и обвиты зеленой растительностью с головы до ног. Особенной разновидностью драматических элементов отличались майские игрища в Италии.

Первоначальные формы драматического творчества белорусов также зародились в народных хороводах, культовых обрядах и праздничных

гуляниях, которые были тесно связаны с производственными процессами и первоначально исполняли как-бы обучающе-тренирующую роль. Но с течением времени воспроизведение трудовых эпизодов и основных событий в жизни человека стали приобретать условный, образный характер. С течением времени обрядовые празднества постепенно утрачивали свое магическое значение и претворялись в традиционно любимые народом забавы с характерным эстетическим наполнением [3, с.60].

С введением христианства повсюду в Европе начались жесткие гонения на народные обычаи и обряды. И это не случайно, так как они противоречили основным положениям нарождающейся религии. Разгульные праздники, их грубоватый юмор, свободное проявление чувств и желаний шли вразрез с церковными проповедями о воздержании и аскетизме, о безусловной покорности человека перед Богом. В борьбе с пережитками язычества церковь стремилась либо вытеснить обрядовые праздники, либо приспособить некоторые из них к праздникам христианским. В итоге многие обряды захирели, а целый ряд старинных игрищ исчез совсем.

На территории Беларуси, как и на других землях восточных славян, христианство начало распространяться с конца X ст., в эпоху Киевской Руси. А его существенное воздействие на духовную культуру белорусов стало более-менее заметным приблизительно с XIV ст. В этот период влияние церкви на древние верования и обряды больше проявлялось внешне. Из многочисленных христианских праздников в народе прижились те, которые церковь смогла приурочить к языческим действиям: Рождество Христово – к Калядам; день Ивана Крестителя – к Купалью; Пасху, Троицу – к весенним празднествам.

В проведении древних праздников и обрядов особое место занимали хороводы, которые отличались своей неповторимостью. Они занимали важное место и в становлении народной драмы. В хороводных действиях происходил своеобразный мимический диалог между хором и действующими лицами. В этом диалоге нетрудно заметить зачатки драматического диалога, сопряженного с действием и рассчитанного на зрителя.

В целом хороводам свойственно тематическое разнообразие. Они составлялись по мотивам трудового, обрядового, любовного, семейно-бытового или празднично-игрового действия. Хороводы имели достаточно сложную структуру, в которой органично сочетались танец, песня, драматическое действие, в отдельных случаях и музыкальное сопровождение. Обычно вождение хороводов осуществлялось в дни калядных и семейно-бытовых народных праздников и обрядов [4, с.9].

Известны три основные разновидности хороводных игр. В зависимости от того, как участники представления располагались относительно друг друга, хороводы делятся на однолинейные (цепные), двухлинейные и круговые. Первый вид составляют хороводы, участники которых выстраивались в один ряд и двигались «шнуром». Композиционное построение хороводов второго вида определяется двумя рядами

исполнителей, между которыми происходило встречное взаимодействие. К третьему виду относятся хороводы, которые разыгрывались в живом кругу участников.

В каждом из трех видов хороводов театральные игровые элементы имели далеко не одинаковый вес. Однолинейные хороводы практически были их лишены. По своей художественной природе они скорее соответствуют одноголосной песне. В двухлинейных хороводах ключевым моментом выступал песенный диалог, конфликтное противостояние двух сторон, что свидетельствует об определенной драматизации исполнения.

Наиболее выразительно разнообразные элементы театра проявляются в круговых хороводах. Более того, здесь они определяют суть и характер действия. Сам хороводный круг приобретал функции своеобразной сценической площадки, на которой разыгрывались многочисленные эпизоды из народной жизни. Существенное значение придавалось сюжетной основе хоровода. Из общего хора участников выделялись индивидуальные исполнители, а вместе с ними появлялась потребность в художественном перевоплощения [2,с.28-29].

При всем своем разнообразии белорусские хороводы чаще всего носили бытовой характер. Центральное место в них занимал образ девушки или молодой женщины. Постепенно народные хороводы становились все более и более театрализованными. Ярким примером тому может послужить хороводное представление «Старица» (существует мнение фольклористов, что оно появилось под влиянием старообрядчества). В нем элементы театра и актерского воплощения организовывали основную образную систему игры. Хоровод «Старица» состоял из двух частей, которые отличались как композиционным построением, так и характером изобразительных средств [4,с.10].

Театрализация как характерная черта народных празднеств свойственна также и многим белорусским обрядом и внеобрядовым играм. Среди праздников календарного года наиболее ярко драматическое действие проявлялось в обрядах на Рождество и Купалье, связанных с зимним и летним солнцестоянием.

Рождество занимало первое место в зимнем цикле народных праздников и охватывало период от так называемого рождения Христа до Крещения (с 24 декабря по 6 января по ст. стилю). В них отразилась особая связь последних дней старого года и начала года нового, которые с давних времен имели особое значение в народном бытовании.

И не только в Беларуси. В Древней Греции в эти дни, например, отмечался праздник пробы молодого вина – сельские Дионисии. В Риме это было время Сатурналий – безудержного веселья и разгула. Следовательно, с появлением христианства рождественские празднования приобрели некую внешне новую окраску. Как отмечал П.Морозов, «рождественская обрядность, в ее проявлениях у различных народов Европы, представляет чрезвычайно много общего и удивительно подобного даже в мелочах». По сути однородными являлись рождественские игры восточных славян,

немецкие средневековые масленичные представления, старые французские фарсы и импровизированные сцены итальянской народной комедии.

Рождество – первый праздник солнца – имело обширную программу проведения. В течение двух недель устраивались колядования, гадания, всевозможные развлечения, разыгрывались театрализованные сценки, пелись рождественские песни. Значительная роль в праздновании отводилась ряженым. Они собирались в группу и ходили по деревням, заходили во дворы, приветствовали хозяев, давали праздничное представление, за что получали угощения.

Исключительное место в рождественском обряде занимали переодевание и маскировка. Первые документальные сведения о них относятся к XI ст. Традиционными являлись переодевания в животных и птиц: «медведя», «лошадь», «журавля» и др. В Беларуси, как и на Украине, наиболее распространенным было переодевание в «козу». А сам обряд «вождения козы» был насыщен средствами игрового выявления. В нем ярко проявлялось сценическое начало.

Первоначально переодевание носило магический характер. Переодетые люди представляли самих животных в соответствии с народными верованиями. С течением времени обряд все больше превращался в развлекательную игру и приобретал открыто карнавальное звучание. Участники обрядовой группы уже не отправляли известный культовый ритуал, а организовывали веселое театрализованное представление. По ходу оно складывалось из различных ситуаций, в своей основе юмористических и шуточных. Выступление индивидуальных исполнителей в большей степени носило импровизационный характер, что существенно расширяло диапазон народного театрального творчества.

Некоторые зачатки народной драматургии и театра очевидны и в купальской обрядности. Купальские истоки тоже берут свое начало в далеких языческих временах. Купалье является самым архаичным праздником индоевропейской культуры. Когда-то в древности это был величайший праздник в честь солнца, когда оно достигало своего апогея и происходил наибольший расцвет природы. Купальские торжества отмечались всеми народами Европы: в Британии – под именем Грания, бога Солнца; в Чехии – во времена Яна Гуса; в средневековой Франции сам король принимал участие в праздничных играх на центральной площади Парижа. Первые письменные упоминания о Купалье на землях восточных славян датируются XII – XIII ст.ст. [2, с.30-31].

Празднование Ивана Купалы проводилось в день летнего солнцестояния, с 23 по 24 июня по ст. стилю, само же торжество приходилось непосредственно на вечер и ночь.

По сравнению с другими видами календарного цикла купальская обрядность заметно выделялась своей торжественностью и театрализованностью. Ей свойственна своеобразная, по смыслу завершенная композиция. Традиции Купалья до начала XX ст. наиболее полно сохранились в Беларуси и Украине. В Беларуси оно отмечалось чрезвычайно

пышно и было одним из самых поэтических обрядовых действ. «Купальский праздник в Беларуси, со всеми обрядами, песнями, поверьями, легендами, – отмечал А.Киркор, – полностью воплощает поэтическое творчество народа, его любовь к природе, к заветным обычаям предков» [2,с.32].

Определенные приметы театральной условности присутствуют и в обрядах так называемого семейно-бытового цикла – семейном, свадебном, похоронном. Они также возникли и сложились в эпоху первобытнообщинного строя и сопровождали основные моменты жизни человека: рождение, брак и смерть. Наиболее живописным в смысле драматизации действия являлась свадьба. Обряды и обычаи, которые она в себя включала, отличались броской игровой природой. Не случайно в народе говорят «играть свадьбу». Сравнивая свадебный обряд русского, украинского и белорусского народов, А.Федосик, в частности, отмечал, что «... свадьба у белоруссов особенно богата юмористическими произведениями и шуточной драматизацией всех её этапов. Видимо, белорусская традиционная свадьба наиболее «веселая» у восточно-славянских народов» [2,с.33].

Свадебная игра представляла собой сплошное драматизированное действо. Она продолжалась несколько дней и характеризовалось последовательным развитием по отдельным актам: смотрины, запоины, помолвка, «соборная суббота», венчание, собственно свадьба и др. Главным действующим лицом выступала невеста, которая действовала в строгом соответствии с определенным ритуалом. Жениху отводилась роль пассивная. Как невеста, так и жених подчинялись своим руководителям – дружке и шаферу, которые досконально знали весь обрядовый сценарий и следили за его точным исполнением. Дружка и шафер становились своеобразными режиссерами свадебного представления.

В праздновании свадьбы участвовали две группы участников – со стороны жениха и со стороны невесты. Между ними велся развернутый драматизированный диалог. Их взаимодействие имело свою завязку, кульминацию и развязку. Каждый участник выполнял отдельную роль, предназначенную ему в представлении. Все это чрезвычайно сближало свадьбу с драматическим произведением. Очень часто оно и определяется как «свадебная драма».

Дальнейшее развитие и совершенствование драматических форм и способов сценического воплощения связано с внеобрядовым народным театральным творчеством. Его проявление носит довольно разнообразный характер. С наибольшей полнотой оно раскрывается в народных играх [2,с.33].

Народные театрализованные игры занимают промежуточное положение между *обрядовым действием и народной драмой*. Сохраняя относительную связь с обрядом, они по сути являлись самостоятельными сценами с определенным сюжетом и конфликтом. Одним из ярких примеров тому может быть игра «Овечка» [2,с.33].

Во внеобрядовом народном театральном творчестве широко представлены народные игры, которые возникли на основе хороводов («Женитьба Терешки», «Ящур», «Редька» и др.). Большинство из них приурочено к рождественским игрищам.

Особой популярностью пользовалась в Беларуси игра «Женитьба Терешки», которая также свидетельствует и о значительном драматическом содержании свадьбы. Тут в юмористической, шутливой форме обыгрывался свадебный обряд, вернее один из его многочисленных эпизодов – родительское благословение молодых.

Внеобрядовые народные игры давали широкий простор для драматического творчества. Им присущи развитое действие, развернутый диалог, ярко выявленные характеры. С течением времени заметно расширялись приемы и средства внешней трансформации образов. По своему уровню театрализации внеобрядовые игры – это малые формы народного театра [3,с.84].

Народные художественные традиции и зарождение белорусского фольклорного театра. Качественно новым этапом в развитии народных форм театрального искусства явилось возникновение *народной драмы* – устной пьесы, которая разыгрывалась живыми актерами или показывалась в кукольном театре-батлейке. Народная драма зародилась и развивалась на основе традиционной игровой культуры. В ее произведениях нашли свое отражение основные драматические элементы, которые выявились в обрядовых действиях, хороводах, праздничных игрищах [4,с.19].

Народные драмы – это пьесы с определенным сюжетом, постоянным (но нередко и вариантивным) текстом и более или менее разработанными характерами персонажей. Примитивные, чрезвычайно схематичные образы животных, мифологических существ и людей, которые воплощались при исполнении обрядов и игр, с течением времени получали определенную жизненную характеристику. Конкретизация образов в соединении с эмоциональной насыщенностью действия приводили к возникновению театрализованных сцен, которые постепенно выстраивались в относительно сложные устные пьесы (тексты народной драмы не фиксировались. Она жила тем, что пересказывалась, передавалась из поколения в поколение. Поэтому – то и появлялось много вариантов одного и того же произведения).

Показ народных драм требовал применения средств перевоплощения (грим, костюмы, изменение голоса, подчеркивание особенностей поведения персонажей и т.д.). Но, пожалуй, самое главное, принципиально новое, чем народная драма отличалась от обрядов, которые имели функциональное назначение, – это то, что она становилась средством художественного искусства, эстетического воздействия на зрителя [4,с.19-20].

Белорусская народная драма известна с XVIII ст. Она существовала как драматургия малых и крупных форм. Подавляющее большинство произведений малых форм были оригинальными, созданными на основе белорусского фольклора и конкретных жизненных ситуаций. Сюжеты же

«больших» драм происходили из русских источников, но при этом они тоже имели специфическую трактовку и четкий «местный» колорит.

К народным драмам малой формы относятся также разнообразные небольшие по объему сценки и интермедии. Они исполнялись скоморохами, батлеечниками, использовались в школьном театре. Произведения «малой» драматургии разрабатывали бытовые эпизоды и имели чаще всего комедийное содержание [4,с.20].

Малые формы народной драмы – интермедии школьной драмы, репертуар батлейки, сцены «живой батлейки» – носили четкий импровизационный характер. Они могли разыгрываться на любых народных праздниках. Этот слой драматургии определял основное направление развития драматургического искусства белорусов. Именно в небольших по объему драматических сценах находила наиболее полное художественное отражение действительность, происходило рождение интересных художественных образов и типов, имеющих свои аналоги в реальной жизни.

Новый этап в развитии народного театрального творчества составляют драматические произведения крупной формы. Благодаря своим художественным качествам они заняли особое, промежуточное место между народной и профессиональной драматургией. Им был присущ уже более очерченный конфликт и развитый сюжет. Характеристика образов здесь теснее связана с драматическим действием. Среди этих устных пьес наибольший интерес вызывают драмы «Царь Ирод», «Лодка» и «Царь Максимилиан» [3,с.128].

Драма-мистерия «Царь Ирод» принадлежит к циклу рождественских представлений-показов. В основу сюжета положена библейская история. В ней рассказывается об убийстве детей Иродом и о его казни. Чаще всего эту пьесу воплощали куклы батлеечного театра. Но разыгрывалась она также и живыми актерами.

Героическая драма «Лодка» относится к числу старейших русских народных драм. Сочиняться она начала в XVII ст. и имела долгую историю своего развития. Это произведение последовательно переходило из одной жанровой категории в другую, что, кстати, нередко встречается в фольклоре.

Мотив народной драмы «Лодка» прослеживается в самостоятельной драматической сцене между Атаманом и Есаулом, которая существовала, вероятно, в XVII ст. Сама же игра-хоровод «Лодка» возникла не ранее середины XVIII ст.. Она представляла собой драматическую версию темы, которая присутствует в песне «Вниз по матушке по Волге». Далее при очевидном взаимодействии с литературой XIX ст. специфическая песенная инсценировка трансформировалась в устную драму. «Лодка» существовала в целом ряде вариантов, которые имели названия «Шлюпка», «Шайка разбойников», «Атаман Буря» и т.д.

Содержание «Лодки» определяется образом легендарной личности Степана Разина – борца, народного заступника. Каноническими героями в пьесе выступают Атаман, Есаул и Купец. Характерное героическое звучание

произведению придают образы казаков, так называемый собирательный образ народа.

В «Лодке» нашли отражение вольнолюбивые устремления народа, его противостояние физическому и духовному насилию. Зародившись в Поволжье, «разбойничья» драма очень быстро распространилась почти по всей России. В основном она сохранялась в солдатской и матроской среде.

Первое представление «Лодки» в Беларуси зафиксировано около Несвижа в конце XVIII ст. Однако особого распространения здесь пьеса не получила. Текст произведения не сохранился. Его основные мотивы встречаются в некоторых вариантах «Царя Масимилиана» – наиболее популярной народной драмы у белорусов.

Возникновение драмы «Царь Максимилиан» относится к XVII – началу XVIII ст. Сюжетной основой пьесы является противостояние царя Максимилиана и его сына Адольфа. Жестокий, бессердечный царь требует, чтобы Адольф отрекся от христианской веры и признал языческих, «умирицких» богов. Но Адольф не соглашается и за свою непокорность и стойкость карается смертью.

Суть драматического конфликта, самого устойчивого в наибольшем количестве вариантов, определила борьба между язычеством и христианством. Трактовка этой драмы обуславливалась социальными противоречиями народной жизни. Если в России религиозные мотивы были отодвинуты политическими событиями, то в Беларуси они занимали ключевое место. В первом случае находил отражение конфликт между Петром I и царевичем Алексеем, во втором – борьба православной и католической церковью [2, с. 59-60].

Представления народной драмы базировались на определенных приемах и средствах сценического воплощения. Героические персонажи – Адольф, Аника-воин, рыцари и др. – характеризовались одними и теми же движениями, жестами, статической позой. Исполнители этих ролей ходили обычно строевым шагом, притоптывали, делали резкие повороты, энергично вскидывали руки вверх. В обрисовке комических персонажей – Еврея, Лекаря, Могильщика, Портного и др. – движения, жесты, мимика были более разнообразными. Но в обоих случаях пластическими средствами создавались не индивидуальные образы, а конкретные типы.

Характерными особенностями отличалась сценическая речь каждой категории персонажей. Лица героического плана разговаривали громким голосом, почти выкрикивая фразы. Интонация применялась однообразная, и она заметно отличалась от живой, ежедневной речи. Исполнители комедийных ролей всяческим образом деформировали голос, передавая гнусавость, шепелявость, пискливость и другие недостатки речи, пародировали реплики и интонации героических персонажей.

В качестве костюма зачастую использовалась повседневная одежда, которой, однако, придавался непривычный вид и необычные функции. Героические персонажи выступали в солдатской или казацкой форме,

украшенной «орденами» и «медалями». Комические персонажи одевались нарочито небрежного, натягивали на себя грязные лохмотья.

Декорационное оформление, как правило, отсутствовало. Использование реквизита было довольно ограничено и обуславливалось традицией. В серьезных сценах реквизит имел реалистичный характер. В сценах интермедийных он немного напоминал реальные предметы. Если же брались настоящие вещи, то их внешнее сходство совершенно не соответствовало внутреннему смыслу и назначению. В основном декорации и реквизит передавались условно.

Сцены в современном понимании не существовало. Сценическое пространство образовывалась только с приходом участников представления и зрителей. Наиболее распространенной формой сценического пространства был круг. Реже встречались варианты, когда исполнители располагались острым углом или параллельными рядами.

Обычно все действующие лица находились на игровой площадке. Вступая в диалог, исполнители чаще обращались к публике, чем к партнерам. Со своей стороны, публика принимала активное участие в представлении. По сравнению с современным театром связь актеров и зрителей в фольклорном театре была более актуальной и непосредственной.

Народная драма определила собой качественно новый этап в развитии народных форм театрального искусства. Она продолжила традиции празднично-игровой культуры народа и наполнила их новым, качественным содержанием. Если обряды, хоробы имели функциональное назначение, то народная драма становилась средством эстетического воздействия на зрителей. Произведения как «малой», так и «большой» устной драмы существенно повлияли на характер профессиональной драматургии и театр [2, с.63-64].

Скоморохи. На землях восточных славян скоморохи существовали еще издревле. Сведения о скоморошьих игрищах находят свое подтверждение уже в первом общерусском летописном своде «Повесть временных лет» и датируются 1068 г. Изображения скоморохов размещены на фресках Софийского собора в Киеве (XI ст.) и служат церковным украшением наряду с иконами.

В Беларуси первые свидетельства деятельности скоморохов также восходят к периоду Киевской Руси. Упоминания о скоморошьих выступлениях в Полоцке присутствуют в записях Феодосия Печерского (умер в 1074 г.). XII столетием датируются многие изделия прикладного искусства с изображениями народных музыкантов. При археологических раскопках в Новогрудке был найден сосуд с наконечником в виде музыканта со щипковым струнным инструментом, в Волковыске – шахматная фигурка в виде барабанщика. К концу XII ст. относится первое упоминание названия «скоморох» в проповедях епископа Св.Кирилы Туровского.

Искусство скоморохов чрезвычайно разнообразно. Оно объединяет представителей самых разных развлекательных профессий, апеллирующих к зрителю. Под общее название «скоморох» подпадали акробаты и плясуны,

фокусники и жанглеры, певцы и музыканты, кукольники и актёры. Первоначально скоморошья представления сочетали в себе различные виды искусств. Позднее, с совершенствованием мастерства и увеличением радиуса деятельности народных затейников, произошла дифференциация драматических, цирковых, «эстрадных» и других показов.

Довольно рано среди скоморохов выделились две категории исполнителей. Одну составляли те, кто постоянно жил в деревне или в городе, имел свой дом, вел собственное хозяйство и только по праздникам или в связи с какими-то торжествами принимал участие в народных игрищах. Их называли оседлыми скоморохами. Оседлыми считались те скоморохи, которые служили при дворах князей, бояр, воевод, а также те, кто в качестве танцоров, музыкантов и клоунов входили в состав придворной челяди. Правда, если для первых выступление в скоморошьях играх было не более как временное развлечение, то для последних оно являлось своего рода профессиональным занятием.

Вторую, гораздо расширенную категорию скоморохов определяли люди, постоянного местожительства не имевшие и не стремившиеся его заполучить. Главным было как раз то, что они переходили с места на место, устраивая представления на улицах и площадях городов и сел, которые встречались на пути. Поэтому они и получили название бродячих скоморохов. Скоморошья забава стала для них ремеслом – ей они зарабатывали себе на жизнь. Это и дает основание характеризовать скоморохов как первых профессиональных актеров [2,с.35].

За время своего существования скоморошья представления значительно расширили круг участников. Сначала для исполнения сказок былин, песен, игры на инструменте достаточно было одного исполнителя. Позже скоморохи не только представляли свою главную профессию, но и становились передатчиками насущных сведений и сообщений – своеобразными «ходячими газетами». Постепенно их существование стало необходимостью. В XVI ст., скоморохи нередко уже объединялись в группы, так называемые «бродячие ватаги» по 60, 70 и даже по 100 человек, подобно своеобразным бродячим труппам.

Количественные изменения в деятельности скоморохов были связаны и с профессиональным совершенствованием их творчества. Чтобы оставаться интересными, представления требовали от исполнителей все большего мастерства и безупречности. В некогда едином искусстве скоморохов начинают выявляться разнообразные жанры, происходит выявление отдельных скоморошьях специальностей.

Среди скоморохов самыми старинными представителями профессии являлись скоморохи-музыканты, которые исполняли исторические песни и былины под аккомпанемент домры, и скоморохи-бахари, которые выступали в роли рассказчиков различных сказок и басен, фантастических и шуточных рассказов. Известны были также скоморохи-певцы, танцоры, акробаты, канатоходцы, жанглёры, силачи, кукольники и др. Но наибольший успех у

народа имели все же музыканты, медвежатники и исполнители драматических сенок.

Скоморохи-музыканты принимали активное участие в календарных праздниках, народных игрищах и бытовых обрядах. Ими осваивались самые разные инструменты: гусли, трубы, свирели, сапели, жалейки, бубны, лиры, волынки, скрипки, цимбалы и др. Особой популярностью пользовались волынщики. Они были неизменными участниками народных свадеб, организовывали брачные церемонии – а у невест-сирот представлятельствовавали от лица родителей.

Всегда с большим интересом воспринимались показы скоморохов-медвежатников. Издавна известны три типа зрелищ, в которых участвовали медведи: медвежьи драки, травля медведей и медвежья комедия. Следует отметить, что медвежьи драки практиковались еще со времен Древнего Рима: на арене гладиаторы бились с 400, 1000 рассерженными медведями. Распространенными медвежьи драки были и на Руси, причем проводили их даже сами цари.

В Беларуси «медвежьи потехи» были распространены в XVII – XIX стст. Не меньшей популярностью пользовалась и медвежья комедия. Зрелище это имело свой особый репертуар, построенный на основе освоения бытовых сенок, анекдотов и шуток [2,с.36].

Представления скоморохов-медвежатников были настолько популярны, что появилась потребность в специальных школах для дрессировки медведей. На территории Беларуси действовало несколько таких заведений: в Гродно, Минске, Несвиже, Ракове, на Полесье. Наиболее известной и знаменитой была такая школа в Сморгони, учредителями которой выступали князья Радзивиллы (XVII ст.). В народе ее шутливо называли «Сморгонской академией».

В небытие медвежья комедия отошла только во второй половине XIX ст., после того, как в 1866 г. был издан приказ «О запрете промысла водить медведей для развлечения народа» и указ сената об уничтожении ученых медведей.

Широкое признание получили исполнители драматических, шуточных и сатирических сенок. Содержание таких представлений традиционно раскрывалось через трагикомические отношения простого крестьянина к пану, которого он ловко ставит в тупик; к еврею, с которым крестьянин по-свойски рассчитывается за свои же долги; к доктору и учителю, глупость которых метко высмеивается; к жене, которая наказывается за обман или же сама она наказывает мужа за склонность к выпивке [2,с.36-37].

Выступлениям скоморохов чинились всяческие препятствия, они облагались немалыми налогами. Тем не менее, искусство скоморохов жило и плодотворно развивалось более двух столетий. Только к середине XVII ст., когда стали постепенно закрепляться профессиональные формы театра, скоморошество как профессия начало мало-помалу уходить со сцены. А последнее выступление скоморохов было зафиксировано в 1925 г. в деревне

Островно Витебской области, где была разыграна антирелигиозная сатира «Пасхальные яйца».

Выступления народных потешников долгое время занимали значительное место в общественной и духовной жизни народа. Творчество этих древних актеров пополняло неиссякаемую сокровищницу юмористических рассказов и песен, шуток и поговорок. «Каким бы ни было грубым и элементарным искусство скоморохов, – отмечал А.С.Фоминцин, – не следует упускать из виду то, что оно представляло единую, соответствующую вкусам народа на протяжении многих столетий, форму развлечений и утех, которая заменила ему полностью новейшую литературу, новейшие сценические зрелища» [3,с.205].

Деятельность древних актеров – скоморохов оказала большое влияние на все формы народного искусства. Традиции скоморошества имели исключительное значение в формировании профессиональных танцоров, певцов, музыкантов и, безусловно, драматических актеров. Не случайно художественные особенности скоморошья представлений широко использовались в постановках любительских коллективов и первых профессиональных театральных трупп [4,с.18].

Школьный театр. В Беларуси школьный театр становится известен с конца XVI ст. Он возник и получил широкое распространение благодаря непосредственной деятельности ордена иезуитов. Энергичные, образованные и хорошо организованные иезуиты в то время активно содействовали расширению католицизма и вместе с ним влиянию власти папы.

Вторая половина XVI – XVII ст. является одним из самых тяжелых периодов в истории Беларуси. В это время для развития белорусской культуры складывались чрезвычайно неблагоприятные социально-политические условия. Глубоко драматическими последствиями на десятилетия оборачивается подписание Люблинской унии 1569 года, в соответствии с которой Литва и Беларусь присоединялись к Польше, образовывалось новое неделимое государство – Речь Посполитая. Независимость и самобытность Литовско-Белорусского государства упраздняясь, в том числе и самобытность культурная, религиозная. Начинался процесс полонизации и окатоличивания белорусского населения. Активное участие в нем приняли и иезуиты, которые обосновались и имели большое влияние в Польше – центре католицизма в Восточной Европе [2,с.38].

В течение всего XVII ст. происходило резкое столкновение православно-византийских и католическо-латинских культурно-религиозных традиций. Временную победу одержали последние. Исключительным свидетельством этой победы является постановление Сейма 1697 г., согласно которому государственным, научным и литературно-публицистическим языками провозглашались латинский и польский; старобелорусский язык, уже обладавший всеми отметками лексической и грамматической завершенности, переводился в разряд второсортного.

В год Люблинской унии в Вильно начал работу кружок иезуитов, состоящий всего из пяти человек. Однако затем за короткий срок деятельности иезуитского ордера этот кружок значительно увеличился и качественно расширился. Иезуиты хорошо понимали, что, чтобы изменить, переиначить старые обычаи народа, особое внимание следует обратить на молодежь. Поэтому и старались держать в своих руках школьное воспитание. Быстро налаживали работу учебных заведений – коллегий, семинарий, академий. Уже в 1575 г. они основали свою первую школу в Вильно, с 1579 г. – академию, первую иезуитскую академию в Европе.

Почти сразу иезуиты начали создавать театральные коллективы, так как хорошо понимали силу эмоционального воздействия, которое оказывает на молодые души театральное зрелище. Школьные театры действовали во многих белорусских городах и местечках: в Гродно, Витебске, Несвиже, Минске, Орше, Бресте, Новогрудке, Дрогичине, Пинске и др. Среди школьных театров особое место занимал иезуитский школьный театр в Полоцке, который существовал с 1585 по 1819 год.

Традиционные произведения, которые ставились в школьном театре, писались на латинском языке. Иногда разыгрывались пьесы и на польском языке. Авторами и постановщиками школьных драм являлись преимущественно преподаватели поэтики и риторики. Основными исполнителями были ученики, воспитанники учебных заведений.

Обычно представления школьного театра приурочивались к определенным праздникам или торжественным событиям. Регулярными были показы на Страстной неделе, на Масленицу (время между Рождеством и Великим постом) и перед летними каникулами. В первом случае исполнялись так называемые драмы Страстной недели («пасийные» трагедии), где рассказывалось о страданиях Христа и его последователей. К этой категории пьес относятся, например, «Образ распятого Христа и мученика Христофора» (Несвиж, 1696), «Сердце Давида, разорванное и униженное рукой Андрея» (Гродно, 1711), «Чрезмерная божественная любовь Бога к человеку» (Гродно, 1712). «Пасийные» драмы отличались определенной тематикой. В них рассказывалось о добровольной смерти человека во имя спасения других; о мученике Божьем, который принял страдания на кресте; о государе, который отдает себя в жертву богам за подданных; об изгнании из Отечества за Христа и т.п. [2, с.38-39].

Материал для написания школьных драм был самый разнообразный. Им являлись эпизоды священного писания, жития святых, местные исторические предания. Сюжеты брались из античной мифологии, Средневековой истории и истории Древнего Рима. Местом действия становились экзотические страны – Китай, Япония, Египет, Индия. События происходили в Римской империи, Англии, Великом Княжестве Литовском.

При написании школьных драм строго выдерживалось композиционное построение. Пьеса состояла из трех, реже – из пяти актов. Кроме того, обязательными компонентами были пролог, антипролог и эпилог. В значительной степени характер композиции обуславливался

большим количеством действующих лиц: нередко в пьесе насчитывалось до 100, 200 и даже больше участников. Последнее вытекало не столько из-за требований драматургического жанра, сколько из-за необходимости занять в спектакле всех учеников.

Расширенными были жанровые определения пьес школьного репертуара. Здесь встречались трагедии, комедии, трагикомедии, литургические драмы, инсценировки диспутов и судебных заседаний.

По своей образной природе школьная драма была близка к *средневековой мистерии*. Существенное значение имело в ней сочетание реального с нереальным. Действующими лицами выступали христианские святые и боги языческого Олимпа. На сцену выходили призраки и змеи, представлялся ад с чертями. Принято было вводить в действие сверхъестественные силы, которые и помогали мученикам преодолевать все препятствия и несчастья. Раскрытие характера героя-аскета часто происходило на фоне чрезвычайных стихийных явлений – землетрясения, урагана, морской бури. Открыто делалась установка на то, чтобы удивить, воздействовать на чувства зрителей.

Отличительная черта школьных драм – их подчеркнутая аллегоричность. Конкретные персонажи-символы олицетворяли разные явления современности – войну, мир, голод. В персонифицированном виде представлялась церковь и государство, человеческие добродетели и пороки. Каждый такой образ отличался костюмировкой, соответствующей средневековым символическим иконам и миниатюрам. Благодать Божья выступала в лучах и с пылающим сердцем; Кара – в воинских доспехах и с обоюдоострым мечом; Суд Божий – с крестом, мечом и книгой должников; Вера – подобна Церкви, в белой одежде, с длинными волосами, в лучах, с чашей и крестом; Надежда – с якорем; Скупость – в лохмотьях, прижимая мешок с золотом; Самолюбие – держа перед собой зеркало и смотрясь в него и т.д.

Школьные драмы имели четкую морализаторско-религиозную направленность. Их авторы заботились не столько о драматическом интересе, сколько о нравственном наставлении зрителей. На примере святых, богов, античных и классических героев внушались определенные христианские добродетели. Как правило, пьесы не отличались высокими художественными достоинствами. В противоположность неограниченной свободе творчества средневековых драматургов, авторов мистерий и др., которые не отягчались в своей деятельности никакими рамками «правил», школьная драма зависела от теории, которая разрабатывалась преподавателями поэтики и риторики на основе трудов Аристотеля, Горация и их комментаторов, которые признавались руководящими авторитетами.

Обычным местом представлений был школьный зал, где находились необходимые сценические приспособления. Во времена же общих праздников и торжественных процессий действия могли происходить также на улицах и площадях [2, с.40-41].

Большую роль в развитии драматической литературы и театрального искусства сыграли интермедии школьного театра. Они представляли собой небольшие комические сценки, которые вставлялись между актами основной пьесы и исполнялись на белорусском или смешанном, белорусско-польском языке. (Интермедии отсутствовали в пасхальных драмах).

Интермедии, или интерлюдии, уже на раннем этапе становились постоянной принадлежностью школьной драмы. В Германии, например, в начале XVII ст. шуточные сцены на немецком языке часто включались в латинский текст комедий Терентия. Очень широкое развитие жанр интермедий получил в Англии. Король Генрих VII имел при своем дворе для этого целую труппу актеров. В английском театре интермедия выступала почти что синонимом драмы вообще.

Присутствие интермедий обуславливалось совершенно конкретными задачами. Во-первых, живые сценки развлекали, оживляли публику, утомленную непонятным языком школьной драмы. Ее содержание зрители вычитывали из рукописных или печатных проспектов или программ. Во-вторых, эти вставки давали возможность перестановки декораций и приготовления необходимого реквизита для следующего акта. Постепенно интермедии приобретали все более и более самостоятельную эстетическую ценность.

Обычно интермедии не были связаны с основным действием. Одна и та же сценка могла вставляться в различные постановки. Герои школьной драмы крайне редко действовали в шуточных сценах. Интермедии чаще всего писались отдельно, независимо от главного содержания драмы. Они составляли особый репертуар. Не случайно в истории самостоятельно существуют многочисленные сборники интермедий, например Ковенский школьный сборник 1730-х годов. Находящиеся в нем интермедии в жанровых отношениях считаются наиболее завершенными.

Большинство интермедий анонимные. Чаще всего сценки придумывались студентами семинарий и духовных академий, учениками-белорусами, а имея в виду языковую полифонию – довольно часто создавались коллективно. В выборе темы они не были ограничены догматическими канонами, им не нужно было подчиняться никаким теоретическим правилам. При написании интермедий школяры руководствовались своим непосредственными, собственными ощущениями народной жизни, которую знали очень хорошо. Это знание они осваивали путешествуя по городам и местечкам в поисках заработков во время каникул. Близкое знакомство с жизнью и бытом простых людей было той благодатной почвой, на которой взростал живой язык интермедий. В них отражались мысли и чаяния народа, поэтому то они и пользовались повсеместно чрезвычайной популярностью [2,с.42].

Если школьную драму можно сравнить со средневековой мистерией, то интермедия подобна средневековому фарсу. Источниками для написания интермедий служили произведения устного народного творчества, шуточные рассказы, бытовые анекдоты, да и вообще сама живая современность. В

отличие от школьной драмы, персонажами которой были боги, святые, короли, в интермедиях представлялся простой люд. В них действовали представители низшего звания и ранга: крестьяне, студенты, трактирщики, солдаты, церковные сторожа, ремесленники. Довольно часто выводился и черт – традиционный персонаж религиозной литературы.

Главным действующим лицом в интермедии выступал простой крестьянин. Его характер имел устойчивые черты, он отличался остроумием, изобретательностью и, вопреки всем бедам-несчастьям, оптимизмом. Созданный в интермедиях образ белорусского мужика представлял собой правдивый художественный тип. Именно во взаимоотношениях крестьянина-белоруса с представителями различных сословий и классов, профессий и национальностей строился конфликт интермедий. Антагонистами главного героя были паны, школяры, философы-схоласты, польские солдаты, цыгане, случалось, что и черти. В сюжете повторялись или варьировались определенные мотивы. Одним из любимых мотивов был мотив высмеивания псевдоучености, спесивости и бахвальства. Примером может служить целый цикл интермедий, в которых крестьянин поучает чванливого, фанаберистого школяра – Studiosus'a [2,с.42].

Постановки школьного театра велись на основе четко разработанных правил и законов. В соответствии с ними строилась сцена, ставились декорации, осуществлялось освещение, выбирались средства сценического оформления. Эти теоретические установки основательно рассматривались в работах, которые появились в Беларуси в XVII – XVIII стст.

Заметное воздействие на развитие школьной драмы и театра оказали работы Матея Казимежа Сарбевского – выдающегося польско-латинского поэта, философа и теоретика литературы. М.К.Сарбевский родился в 1595 г. в знатной шляхетской семье в имении Сарбево около Полоцка. После окончания местной иезуитской школы учился в Виленской академии. В 17 лет он вступил в орден иезуитов. Некоторое время М.К.Сарбевски работал преподавателем грамматики и поэтики в Крожах (Литва). В 1618–1620 гг. преподавал поэтику и риторику в Полоцке. В 1620–1622 гг. читал теологию в Вильно. С 1622 по 1626 гг. находился в Риме, где принял церковный сан.

Вернувшись на родину, М.К.Сарбевски недолгое время учительствовал в Несвижском коллегиуме. Затем несколько семестров преподавал поэтику в Полоцке. В 1627–1628 гг. был преподавателем поэтики и риторики, а затем стал профессором философии и теологии в Виленской академии. В 1635 г. в обязанности М.К.Сарбевскага вошла служба в качестве католического проповедника при дворе короля Речи Посполитой Владислава IV. Она требовала от него вести почти ежедневные проповеди перед состоятельными любителями красноречия. В 1640 г. М.К.Сарбевски умер [4,с.36].

Будучи в Риме, М.К.Сарбевски занимался разнообразной деятельностью и ярко проявил себя как глубоко и всесторонне одаренный человек. Особое восхищение вызывали его стихи, которые он начал писать с 10-летнего возраста. За достижения в латинской поэзии М.К.Сарбевского называли «Сорматский Горацием». Он был награжден лавровым венком –

«первый славянин, увенчан на Капитолии, где со времен Августа венчали славой лучших поэтов». Фронтиспис его антверпенского издания стихов был оформлен Рубенсом. На протяжении XVII-XIX стст. стихи М.К.Сарбевского воспринимались как совершенный образец новолатинской поэзии.

В научном наследстве М.К.Сарбевского наиболее ценными являются его рукописные трактаты по теории поэзии и риторике, созданные на основе лекций в Полоцкой коллегии 1618–1620 и 1626–1627 гг. В работах «Об изяществе и остроумии, либо Сенека и Марциал», «О совершенной поэзии, либо Вергилий и Гомер», «О трагедии и комедии, либо Сенека и Терентий» и других рассматриваются различные литературные жанры, анализируется сущность поэзии вообще и эпоса в частности. К поэзии М.К.Сарбевский относился как к наивысшей форме творчества. Именно она, по его мнению, способна приближаться к абсолютным знаниям. Учение М.К.Сарбевского о сущности поэзии основывается на принципах идеализации и абстракции. Человека он представлял главной темой поэзии, а целью считал правду о мире и удовольствие от ее познания. Назначение поэзии М.К.Сарбевский видел в том, чтобы волновать. При этом выделял три степени волнения: легкое – в комедии, лирике, сатире, сильное – в трагедии и элегии, всеобщее – в эпосе.

Согласно классификации М.К. Сарбевского, эпос принадлежит к совершенной поэзии – «венец поэзии». Драматическая поэзия находится между лирикой и эпосом. Она исследуется в трактате «О трагедии и комедии, либо Сенека и Терентий», которому автор придал форму своеобразного наставления для школьного театра. Здесь подробно характеризуются основные драматические жанры – трагедия, комедия, трагикомедия. В связи с ними М.К.Сарбевский трактовал основные принципы актерского исполнения. Так, например, трагический актер, поставленный на котурны, должен был выделяться особой походкой, необычайно громким голосом, четким произношением. От актера же комического, наоборот, требовалась обычная походка. Он должен ходить в ботинках на невысоких подошвах, иметь естественный тон голоса, будничные интонации. М.К.Сарбевский подчеркивал также значение жестов, движений, музыки и оформления в представлении пьесы [2, с.44-45].

В его трактате помещались чертежи сцены и другие указания, детально объяснялось техническое оснащение школьного театра. В соответствии с тогдашними канонами, сцена должна наклоняться и расширяться в сторону зрительного зала. На месте современных боковых кулис находились четырехгранные призмы – по три с каждой стороны. На каждой грани находился определенный рисунок: леса, улицы, дворца, неба, ада и т.д. Призмы легко поворачивались вкруговую. Таким образом менялись декорации, а вместе с ними – и место действия. Между призмами предусматривались проходы для актеров.

В целом поэтика М.К.Сарбевского явилась дальнейшим развитием ренессансной эстетики, которая все еще была частично скованна схоластической формулой «docet Aristotheles» (Аристотель учит). Однако для

XVII – XVIII стст. она была важнейшей непревзойденной работой по эстетике и литературоведению в Литве, Беларуси и Польши.

Характерные особенности школьного театра соответствовали основным принципам барокко, типичным порождением которого он и является. В школьных действиях широко использовалась чрезмерная пафосность, символика, многочисленные аллегории, контрастность образов и декоративность сюжета. С конца XVII ст. в школьном театре стали укрепляться эстетические законы классицизма.

Опыты школьных постановок дали сильный толчок развитию различных драматических жанров. Во второй половине XVII – первой трети XVIII ст. драматургия вместе с лирической и пародийно-сатирической поэзией развивалась наиболее плодотворно. Особенно важное значение получили интермедии. Они сыграли значительную роль в истории белорусской литературы, языка и театра [2,с.45].

Батлейка. Среди разнообразных торжественных зрелищ, шествий и церемоний, которое пораждало католическое богослужение, особое развитие получило празднование Рождества Христова. Как рождественский обряд, он формировался во времена римского папы Либерия, который в послании от 354 г. предложил отмечать Рождество Спасителя с 25 декабря, «в день рождения нового солнца». В последующем происходила театрализация церковного ритуала. Сначала празднование Рождества Богочеловека имело характер «немой мистерии»: в церквях на Рождество ставилось корыто для скота, куда на сено клали фигурку новорожденного Христа; выставлялись куклы или нарисованные изображения Богородицы, святого Иосифа, овцы, быки и т.д. (Эта группа получила название «Яселки».) Хор пел соответствующие канты.

С течением времени церемония Христославения развилась в рождественскую драму. В XIII ст. она имела уже довольно развернутое действие – «*Ludus scenicus de Nativitate Domini*». Она состояла из следующих фрагментов: пророчество о Христе, Благовест, Рождество Христово, приход трех царей, совет Ирода со своими приближенными, поклонение волхвов, избиение младенцев, смерть Ирода, бегство в Египет.

Все эти фрагменты выступали элементами и в поздних рождественских мистериях. Однако постепенно вокруг них, как основного начала, стали группироваться другие евангельские сюжеты и пьеса стала приобретать характер хроники. Шаг за шагом инсценировалось Святое Писание, библейские «события» получали драматическое воплощение, озвучивались по ролям. Роли Марии, Иосифа исполняли священники, царей-волхвов с дарами – горожане. Таким образом в стенах храмов разыгрывались настоящие спектакли, которые постепенно приобретали все более светский характер.

Кукольные храмовые представления со временем начинали дискредитировать церковные службы, а потому постепенно упразднялись. Затем вытиснутый из церкви театр марионеток преобразовывался, переосмысливался. Он становился неотъемлемой частью уличных мистерий

о человеке – о его борьбе с Богом и дьяволом, желании свободы и сомнениях, о его хитростях и проделках. Марионетки сначала пришли в храм с площади и затем вернулись на площадь не только в своем природном, народном, но и в абсолютно религиозном облике [2,с.46].

В середине XVIII ст. в Западной Европе театр марионеток оказался в кризисном положении. Он терял прежнюю притягательную силу и сдавал свои позиции перед мистериальной сценой, которая уже успела довольно широко развиваться. На Востоке же Европы и особенно у славян выход был найден в освоении миниатюрного подвижного кукольного театра.

На территории Беларуси древний кукольный театр рождественского цикла – батлейка – появился в XVI ст., скорее всего после Люблинской унии 1569 г., когда повсеместно активизировалась деятельность католических орденов. (В частности, известный этнограф и публицист П.Шпилевский, которому принадлежит первое упоминание о батлейке, полагает ее возникновение в последней четверти XVI ст.). Название батлейки происходит от названия города, где, согласно Евангелию, родился Христос, – Betleem (польское название г. Вифлеема). С этой библейской легендой связана первая, религиозная, часть представления батлейки.

Распространение батлеечных представлений приходится на конец XVI – XVII ст. Оно имело тесную связь с мистерией о Рождении Христа, гонений его Иродом и носило религиозный характер. Расцвет батлейки пришелся на конец XVII – начало XVIII ст. В это время действенную роль в батлейке начал играть элемент светскости. Евангельские сюжеты в ней все более и более вытеснялись сценами из народной жизни. Показами занялись местечковые ремесленники, крестьяне. Активно развернулся процесс «оживления» духовных драм. С XVIII ст. батлейка определялась как самобытный вид народного театра в Беларуси и существовала одновременно со школьным театром.

Изначально батлейка возникла как разновидность школьного театра и некоторое время имела с ним тесную связь. Библейский сюжет, который служил основой школьной драмы, составлял каноническую часть батлеечного представления. В обоих случаях религиозное действо дополнялось народными комедийными сценками. Правда, если в школьной драме интермедии вставлялись в серьезное действие, то в батлейке они последовательно от него обособлялись. Это, на первый взгляд, формальное различие проявилось как содержательная особенность народного кукольного театра. Батлеечные сцены из народной жизни очень быстро приобрели самостоятельное значение и представлялись в виде особого и довольно развитого комического действия дивертисментного характера [2,с.47].

Батлеечный театр отличался большим разнообразием вариантов. В общем плане он представлял собой специальную переносную урну, которая внешне была похожа на домик, покрытый крышей, чаще всего с куполами вроде церковных. Внутреннее строение имело характерные особенности, которые позволяли выделить отдельные типы народных кукольных театров. В Беларуси в основном их было известно не менее пяти.

Первый тип составляли одноэтажные батлейки в виде домика или церкви с неподвижными куклами («стационарные и консервативные яселки»). Они не имели так называемого игрового начала. В них выставлялись картинки-панорамы Рождения Христа, поклонения волхвов – древнейшие католические яселки, которые иллюстрировали проповеди как в храме, так и вне его стен. Во время рождественского Христославления панорамный кустарный ящик перевозили на телеге или переносили.

Ящик-панорама со статическими фигурами – конструктивный прообраз батлеечного театра – типологически восходит к глубокой древности. Своим строением он очень смахивала на театр, описанный еще Геродотом. Древнегреческий историк рассказывал о театре-церквушке, внутри которой находилось вырезанное из дерева и позолоченное изображение Гелиоса (бога Солнца) и который переносили либо перевозили на телеге из храма в храм во время религиозного праздника.

Принципиально отличительную категорию составляла батлейка с подвижными куклами (динамические формы кукольного театра). Среди них также выделялось несколько видов. Наиболее близки между собой были двухэтажные (*второй тип*) и трехэтажные (*третий тип*) батлейки. Они представляли из себя сооружения в виде переносного домика или шкафа (встречались и в виде макета церкви) и имели каноническое оформление.

Третий этаж оформлялся картинами религиозного содержания. Украшался иконами Спасителя, Божьей Матери, Иоанна Крестителя и изображением Крещения Господня. Он не имел сцены и был неигровым.

Второй этаж представлял пещеру – место, где родился Христос. Выставлялись фигуры Девы Марии, св. Иосифа, ребенка Иисуса. Обстановка была довольно бедной. Имелись ясли, сено, корова, овцы. Исполнялись религиозные псалмы и прологовые сцены репертуара. Представлялись эпизоды, связанные с Рождеством Богочеловека: ангелы поклоняются новорожденному Иисусу; перед Святым семейством поклоняются волхвы; Адам и Ева оплакивают свое падение, которое стало причиной пришествия Христа в мир.

Нижний этаж олицетворял дворец царя Ирода. Сцена выглядела светлой и обставлялась богаче. Посередине размещался золоченый трон Ирода под балдахином. Здесь разыгрывалась мистериальная драма и игрались народные комедийные сцены.

К *четвертому*, промежуточному типу рождественского кукольного театра принадлежат батлейки, конструкция которых определялась сочетанием панорамного ящика с театром теней и которые не имели аналогов у славянских народов. Двухэтажные каркасные постройки, по своему внешнему виду они воплощали архитектурный образ трёхкупольной церкви. Внутри под куполами горизонтально подвешивались металлические обручи-сцены. К ним прикреплялись фигурки – плоские двумерные куклы. В центре ставился подсвечник со свечой. Батлеечник зажигал свечу и поворачивал диски соответственно действию. На передних сценках получались в

увеличенном размере теневые изображения действующих лиц мистериальной драмы «Царь Ирод».

Этот тип батлеечного театра получил название «жлоб» (местное наименование яслей). Он являлся наиболее консервативным. Отличался канонизированным репертуаром и ограниченной, чисто служебной ролью батлеечника. До конца своего существования «жлоб» остался чисто церковным явлением. Его репертуар тематически никогда не выходил за рамки библейских сюжетов о рождении Христа и мистериальной драмы «Царь Ирод», а роль батлеечника здесь сводилась к выполнению чисто механических функций. Распространение «жлоб» получил на Витебщине.

Пятый тип объединял батлейку с куклами-марионетками. Встречались также батлейки – «звёзды».

В конце XIX – начале XX ст. появилась батлейка с прозрачными декорациями, которые менялись во время представления. Этим своим оформлением она приближалась к системе декораций современного кукольного театра. И была характерна только для Беларуси.

Из всех известных типов народного кукольного театра наиболее часто встречалась батлейка двухэтажная (двухъярусная). Она имела много вариантов и разновидностей, сохраняя, однако, неизменным принцип своей внутренней постройки. Обычно это была большая, более двух метров высотой урна, которая по внешней форме напоминала церковь (на ее крыше находились один или три купола) или обычный шкаф.

Двухэтажная батлейка отличается тем, что именно в ней сохранилась связь с мистериальным театром и характерным для него разделением на «небо» и «землю» – «рай» и «ад». Ее двухъярусная конструкция состояла из двух отдельных отделов. Верхний ярус представлял «небо». Центральную часть занимала ниша – ясли, где находился рожденный Христос. Левая (от зрителя) сторона обозначала «рай». Верхний отдел великолепно декорировался, его стены разрисовывались различными фигурами.

Нижний ярус представлял «землю». В основе его декорационного решения сохранялся принцип декорации верхнего яруса, только само оформление всегда было более простое и бедное. Центральная ниша нижнего яруса предназначалась для трона царя Ирода – кресла, оклеенного «золотой» бумагой. Слева и справа от него находились двери, через которые появлялись и выходили куклы. Правая сторона обозначал еще и традиционный вход в «ад»: через него появлялись черти и тянули грешника в преисподнюю. Встречались и примеры, когда «ад» представлялся в виде головы дракона. Большая, вырезанная из дерева, с оскаленными зубами, она прикрывала вход в «ад».

В полу каждой сцены-этажа имелись щели (прорези), по которым двигались куклы и фигуры, закрепленные на деревянном или металлическом стержне. Чтобы замаскировать щели, планшет сцены покрывался каким-либо пухом, кошачьей или заячьей шкуркой (как покрывался, кстати, и во всех других типах батлеек).

Для управления куклами по щелям батлеечник использовал глубокий, закрытый спереди промежуток, который находился между верхним и нижним ярусами, а также под нижним ярусом.

Двухэтажная батлейка могла иметь специальную башенку круглой, шестиугольной или квадратной формы. Ее пол представлял из себя круг, на краях которого ставились фигурки мужчин и женщин, державшихся за руки («Комаровская свадьба»).

Каждый тип батлеек имел соответствующую систему кукол. Одни использовали перчаточные куклы, другие – куклы-марионетки. Плоские, вырезанные из жести или картона неподвижные куклы применялись в такой конструкции, как «жлоб», «звезда». Они были более степенные по форме и содержанию. Их показ сопровождался песней, духовным стихом. В этих фигурках особое значение придавалось их графической выразительности и характеру силуэта.

Наиболее распространенными были куклы так называемого деревянного типа. Они вырезались в основном из дерева или делались из тряпок и насаживались на дротик. Только в редких случаях такие куклы имели подвижные части тела. С их участием происходила так называемая диалогическая форма представления [2,с.48-49].

Кастюмировка кукол-персонажей осуществлялась в двух вариантах – фактурном и живописном. В первом случае костюм шился из разных тканей, во втором – наносился краской (обычно маслом) на поверхность деревянной куклы. При этом убранство действующих лиц серьезной части спектакля, как и его декорационное оформление, канонизировалось. Только костюм Рахили с течением времени существенно изменился – в XIX ст. он все больше напоминал одежду белорусской крестьянки или мещанки. Костюмы же персонажей второй части постоянно варьировались соответственно моде.

Строение театра батлеечного типа, его декорационное оформление, порядок представления выявляли несомненную связь с религиозным праздником Рождества. В то же время на характере постановок сильно сказывались и явления реальные – явления действительности. Батлеечный театр сохранил почти без изменений на протяжении столетий основу внешнего оформления средневековых мистерий. Вместе с тем характер декорационного оформления кукольного театра приобретал и чисто национальные черты, которые проявлялись в творчестве неизвестных народных мастеров, создававших батлеечные кораба в виде макетов небольших православных церквей и украшавших оформление обоих ярусов изобретательной резьбой и национальным орнаментом. В сравнении с украинским вертепом и польской шопкой декорационное украшение белорусской батлейки более простое и строгое [3,с.183].

Драматургия белорусского рождественского кукольного театра существовала в устной форме и отличалась большим разнообразием. В ней зафиксировано более 60 персонажей. Записи основных вариантов и их последующие публикации относятся ко второй половине XIX – началу XX ст. [4,с.30].

Батлеечная драматургия формировалась из эпизодов, которые отличаются своим происхождением и тематически-стилевыми особенностями. С этой точки зрения ее можно разделить на *три раздела*. К *первому разделу* относятся прологовые сцены на темы Ветхого Завета и Нового Завета – религиозные по содержанию и литературные по происхождению. Они сложились на самом раннем этапе существования батлейки и служили лишь иллюстрацией к хоровому пению – духовным песням и кантатам в честь рождения Христа.

Второй раздел представляет мистериальная драма «Царь Ирод». В ней, как и в прологовых сценах, имелась четкая библейская основа, но отсутствовала непосредственная связь с Рождеством. С течением времени основой драмы, вопреки евангельским текстам, стало не поклонение Божественному младенцу и его чудесному спасению, а обличение жестокого царя-тирана, царя-детоубийцы, которого наказала сама Смерть. Герои «Царя Ирода» переосмысливались в духе народной художественной традиции – в духе народных песен и сказок.

Третий раздел составляют жанровые, народно-комедийные сцены (с конца XVIII до начала XX ст.), когда батлеечными показами начали заниматься местечковые ремесленники, позже крестьяне, именно за счет таких сцен происходило активное расширение репертуара. Записи текстов XIX – начала XX ст. значительно превосходят по объему канонический сюжет.

Репертуар батлеечного театра насчитывает множество версий «Царя Ирода». Канонические тексты наиболее полно представлены в записях батлеек Витебщины и Могилевщины, сделанных Е.Ромоновым и И.Якимовым.

Драма «Царь Ирод» передавала евангельский миф о рождении Христа, гонении его Иродом и вместе с прологовыми картинами составляла мистериальную, «серьезную» часть батлеечного представления. Главное место в пьесе занимала сцена смерти Ирода. Ей предшествовали сцены поклонения волхвов и пастухов, избиевание младенцев, плач Рахили.

Сперва Ирод появился в мистерии в XI ст. и действовал как эпизодический персонаж. По традиции он всегда карался смертью, причем смертью насильственной. В мистерии XIV ст. Ирода съедали черви, позже смерть посылал на него ангел. Показывались и другие способы его наказания. Например, самоубийство Ирода показывалось в польской шопке, украинском вертепе, Слуцкой батлейке [2,с.50].

В отличие от западноевропейских мистерий славянские кукольные театры наказание Ирода смертью представляли на глазах у зрителей, воплощая таким образом народное чувство справедливости. Имелись, однако, и несовпадения. Так, в шопке Ирод трактовался прежде всего как сильный библейский царь, жесткий властолюб и рассудительный деспот; смерть он воспринимал как фатум и послушно склонял свою голову перед Смертью.

В белорусской батлейке мотив всемогущего царя почти не звучал. В отношениях со Смертью Ирод мог вести себя по-разному. Он покорно отдавал себя Смерти в представлениях на Витебщине; выражал желание со Смертью «воевать» – в представлениях на Могилевщине; пытался откупиться от смерти – в батлейке на Новогрудчине; просил у Смерти отсрочки – в показах на Смоленщине.

В отличие от библейского Ирода Ирод батлеечный нес на себе яркий отпечаток комедиантства. В большинстве случаев он вел себя как злой и глупый царь народных сказок. Зачастую кукла Ирода имела вид существа низкорослого, плюгавого и ничтожного, а иногда она делалась большой, со злым лицом и страшной длинной черной бородой. Славянизмы, церковно-библейские выражения и народная лексика составляли смешанный язык Ирода. Батлеечный Ирод – это попросту сказочно-фольклорный персонаж, трансформированный и переосмысленный в народном духе. Это скорее сердитый господин, бессовестный шляхтич, представитель высшей власти ...

В серьезную часть батлеечного представления вплеталось много ироничного, едкого, смешного. Если до сцены со Смертью еще сохранялась некоторая близость к евангельскому сюжету, то с ее появлением исчезала всякая мистика, фатальность библейских событий и действие разворачивалось в соответствии с традицией народных сказок. По сказочной традиции, смерть трактовалась как злая, жестокая, беспощадная владычица мира, самая главная из всех царей. Вместе с тем всемогущество «монархини» ставилось под сомнение, когда она обращалась за помощью к своему брату дьяволу – Сатане. Здесь смерть наделялась чертами, присущими человеку, чем подчеркивалась ее обычность. Случалось, она сама бросалась в пляс, пела и хлопала в ладоши.

В ироничном плане выставлялся и Сатана. Древнейший персонаж мистерий, в белорусской батлейке он не играл особой роли и появлялся в виде черного, мохнатого, с большими рогами обычного черта. Сказочно переосмысленный, он никоим образом не представлял собой библейскую мистическую фигуру борца с Богом. Это был обычный черт из сказок, мелкий вредитель, глуповатый, способный только на самое простое дело – уносить убитых.

Характерные изменения происходили и в трактовке образа Рахили. Из библейского персонажа она превращалась в современницу – белорусскую крестьянку или мещанку. Таким образом евангельская история открыто переносилась в настоящее. В дальнейшем Рахиль-крестьянка уступила место сказочной королеве – «жене» Ирода, Рахили [2,с.51].

В многочисленных вариантах «Царя Ирода» по-разному представлялась развязка драмы. Однако во всех смысл был неизменен и заключался в пародийном и издевательском отношении к мертвому царю. Комизм финала преследовал двоякую цель. Во-первых, он подводил итоги отношениям к событиям драмы, подчеркивал ироничность отдельных сцен; во-вторых, он подготавливал переход к интермедийной части.

Отдельным и чрезвычайно интересным является третий раздел батлеечной драматургии – интермедии. Это более 20 сценок, в значительной степени импровизационных, составлявших светскую часть кукольного представления. Их основой являлись бытовые шутки, анекдоты, сказочные эпизоды, комедийные происшествия и рассказы. Фольклорные по происхождению и комедийные по характеру, они отражали разные стороны повседневной жизни простого человека с его умственным складом, симпатиями и антипатиями.

Фольклорные комедийные сцены не имели сюжетной связи ни с драмой «Царь Ирод», ни друг с другом. Общим было лишь место действия. По отдельности каждая представляла маленькую самостоятельную пьесу. Объединенные же в одном представлении, они становились частями особой многоцветной мозаики, в которой каждая сценка имела свое соответствующее место и назначение.

Светский слой драматургии разделялся на *три вида* сценок. Сценки *первого вида* были исключительно музыкальные: пение и музыка лишь изредка прерывались небольшим диалогом. Здесь куклы-персонажи не говорили от своего имени. Они выступали в роли певцов и танцоров и являлись иллюстрацией того, о чем говорилось в песне или просто пританцовывали под ее мелодию. Песни звучали самые разнообразные: народные белорусские, польские, русские, шутливо-пародийные. Все они имели юмористический, комедийный характер. Это наиболее простой, по-видимому, самый древний вариант батлейки.

Ко *второму виду* относились интермедии, в которых преобладал монолог. Персонаж сам характеризовал себя, чаще всего в сатирическом плане. *Третий вид* – самый многочисленный – составляли сцены-диалоги. Они более тщательно разработаны с точки зрения драматургии. У них персонажи батлейки сами проявляли свой характер – батлеечник уж редко вмешивался в действие, почти не обращался к зрителям со своими сентенциями. Второй и третий виды интермедий довольно часто переплетались – монологи переходили в диалоги и наоборот [2, с.51-52].

Подводя итоги организации работы батлеечного театра следует отметить, что творчество батлеечников имело открыто импровизационный характер, как и устно поэтическое творчество в целом. Отсутствие жесткого авторского текста позволяла свободно приспособлять действие к настроению зрительской аудитории: делать купюры; акцентировать те сцены, которые в данный момент необходимы; расширять или уменьшать количество интермедий; усиливать либо микшировать социальные оценки. Как творец, батлеечник сочетал в себе искусство драматурга-сценариста, актера и режиссера, художника и скульптора.

И импровизационность, и синтетичность искусства батлеечника, как и вообще батлейки, были «запрограммированы» в самой драматургии народного кукольного театра, который постоянно эволюционировал от средневекового религиозного действия до настоящего народного драматического представления.

В конце XIX – начале XX ст. батлеечные представления стали разыгрывать живые актеры. Такое игровое воплощение получило название «Живая батлейка» или «Батлея». «Оживлялись» отдельные сцены (самая популярная – «Матей и доктор») или целые представления. Подобное явление («Живая батлейка») наблюдалось также на территории Украины и в Польше.

Развитие батлейки стало сходиться на нет в начале XX ст. Как искусство батлейка обнаружила свою исчерпанность. Традиционный кукольный театр постепенно приходил в упадок. И попытки искусственно возродить его на литературной основе результата не принесли.

В первой трети XX ст. батлеечное искусство постепенно перестало существовать как массовое художественное явление. Батлейка изжила себя, пройдя долгий эволюционный путь развития. На столетия растянулся процесс преобразования религиозно-мистериального действия в действительно народное кукольное представление. Родившись для показа библейских сцен, батлеечный театр постепенно наполнялся фольклорным материалом и все дальше отходил от своего первоначально религиозного содержания [4,с.34].

Зародившись как разновидность школьной рождественской драмы, батлеечная пьеса в дальнейшем стала существенным шагом в художественном освоении народного быта, выявлении народных взглядов на жизнь. В ней органически сливались в целостный слой фрагменты канонических текстов из Евангелия, рядки светской литературы, народно-комедийные сцены. В целом же, батлейка сформировалась как самодостаточное народно-сценическое явление и сыграла исключительно важную и отличительную роль в истории белорусского театрального искусства.

Создание и деятельность белорусских театров XVIII ст. Культурная история Беларуси в XVIII ст. формировалась под воздействием сложных и чрезвычайно противоречивых процессов. Явления, которые определяют этот период, носят очевидный переходный характер. Они обуславливались общественно-политической и экономической жизнью Беларуси, в которой проявляется, с одной стороны, кризис феодальной системы хозяйствования, с другой – оживление, развитие буржуазных отношений.

Начало XVIII ст. было отмечено для Беларуси трагическими событиями Северной войны. Из-за династических интриг белорусские земли, входившие в то время в состав Речи Посполитой, оказались полигоном затяжной борьбы между армией шведского короля Карла XII и русскими войсками во главе с Петром I. За десять лет, на протяжении которых длилось это упорное противостояние, Беларусь понесла немислимые потери. Были опустошены и разрушены многие города и села, к упадку пришли торговля и ремесла, после Северной войны количество жителей сократилось с 2,2 млн. до 1,5 млн. человек.

Разрушительно воздействовали на материальную и духовную жизнь внутригосударственные распри, царившие тогда в Речи Посполитой.

Королевская власть имела в то время довольно относительное значение. Реальное руководство страной осуществляли магнаты. Они упорно отстаивали свои «шляхетские вольности». Пользуясь правилом одногласия (*liberum veto*), шляхтичи могли срывать и срывали заседания сейма. Так, например, в течение 18 лет (с 1744 по 1762 г.) фактически не состоялось ни одного заседания общегосударственного сейма.

Для защиты собственных интересов знать шла и на создание военных союзов (конфедераций). Законным считалось вооруженное выступление против короля, если он пытался ограничить или нарушить шляхетские права в государстве. Силой оружия выяснялись отношения и между самими магнатами. Велись настоящие внутренние войны. Постоянная борьба между различными группировками, так называемые междоусобицы, сводили на нет всякую попытку предотвратить всеобщий разлад в государственном устройстве Речи Посполитой.

Следовательно, в середине XVIII ст. Речь Посполитая переживала период глубокого внутривластного кризиса. Государственный строй находился в состоянии полного развала. Страна стремительно теряла свое прежнее могущество и попадала в зависимость от соседних монархий – России, Пруссии и Австрии. Соседи же, особенно Россия, неприкрыто использовали слабость Речи Посполитой и активно вмешивались в ее внутренние дела, прежде всего не допуская серьезных реформ и укрепления центральной власти [2, с.65].

Конечным драматическим результатом дезорганизации государственного строя в Речи Посполитой стали три раздела ее территории между Россией, Пруссией и Австрией в 1772, 1793 и 1795 гг. В результате третьего раздела, Беларусь и почти вся Литва присоединились к Российской империи, а земли Польши по частям включались в состав Пруссии и Австрии. 25 ноября 1795 г. последний польский король и великий князь литовский Станислав Август Понятовский подписал акт отречения от престола в пользу Екатерины II. Таким образом, Речь Посполитая оказалась ликвидированной.

Опустошительные внешние и внутренние войны, сумбур в общественной жизни, всевозрастающая зависимость от других государств самым негативным образом сказывались на экономическом и политическом состоянии Речи Посполитой. Утрата страной суверенитета фактически закрепляла на ее землях старые феодальные порядки. Тем не менее, вопреки неблагоприятным условиям, несмотря на большие материальные, людские и духовные потери стали выявляться признаки поступательного развития в других сферах, в том числе и в сфере национальной культуры. Несмотря на кардинальные изменения, болезненно затягивавшиеся и искусственно тормозившиеся реформы, определенное движение вперед в духовном развитии народа все же происходило [2, с.65-66].

Проявлением этого движения в полной мере можно считать подъем театрального творчества. Во второй половине XVIII ст. театр доминировал среди других видов искусства. «XVIII ст. в истории театра Беларуси, – писал

Г.Барышев, – время в определенной степени уникальное: ни одно другое столетие не собрало одновременно столько противоречивых в идеологическом и разнородных в художественно-эстетическом отношениях явлений театральной жизни и видов сценического искусства» [1, с.284].

Белорусская театральная культура XVIII ст. формировалась под активным воздействием рационалистических идей мыслителей эпохи Просвещения. Своеобразным проявлением этих идей стал и *частновладельческий придворный театр – новое явление в истории белорусского театра*. Он возник в рамках феодально-крепостнической системы и действовал как частновладельческий в городах и поместьях. Являясь собственностью князей, магнатов и помещиков, такие театры служили важным средством представительства, солидности их дворов.

На территории Беларуси первые придворные театры возникли в западных и центральных областях около середины XVIII ст. На то время крупные магнаты Радзивиллы, Сапеги, Сологубы, Огинские и другие обладали огромными материальными и людскими ресурсами. Подражая нравам и привычкам королевского двора в Варшаве, они по своим экономическим возможностям значительно его превосходили. Центры магнатских латифундий – Несвиж, Слуцк, Слоним и другие – являлись настоящими удельными столицами, а созданные в них придворные театры соответствовали высокому общеевропейскому уровню. Таким образом, как ни парадоксально, стремление зажиточной шляхты к автономности своего хозяйствования, которое противоречило укреплению центральной власти и в конце концов привело к распаду государства, вызывало широкий подъем театрального творчества.

После первого и второго разделов Речи Посполитой (1772, 1793 г.) придворные театры появились и на востоке Беларуси. Их учредителями выступили русские вельможи С.Зорич, З.Чернышев, П.Румянцев-Задунайский, которым императрица Екатерина II подарила значительные земельные наделы вместе с десятком тысяч крепостных крестьян на Гомельщине и Могилевщине. Особое развитие получила деятельность частновладельческих трупп в Шклове, Могилеве, Чечерске.

Первоначально в организации придворных театров было ощутимо буквальное подражание так называемой моде на камедиахаусы, которая шла из западноевропейских столиц. Польские магнаты и русские вельможи выделялись упорным желанием получить свой «маленький Версаль». Театральные представления трактовались прежде всего как великосветские развлечения и несомненно имели в большинстве своем развлекательный характер.

Однако вскоре придворная сцена в Беларуси стала впитывать в себя и местные традиции, осваиваемые школьным театром и батлейкой, и таким образом приобретала национальную самодостаточность. В духе Просвещения с подмостков зазвучали темы социальной гармонии, образованного помещика-хозяина, его патерналистских отношений к крестьянской бедноте. Соответственно менялись взгляды и на зрелище. Если

раньше постановки имели целью удивлять зрителя, воздействовать на его чувства, то теперь они были призваны поучать человека, пробуждать в нем гражданина и патриота.

Характерной чертой придворного театра стало его жанровое разнообразие. Ему были доступны для воплощения основные сценические жанры – драма, опера, балет. При этом балетные произведения становились основой репертуара. Сюда входили экзотические «турецкие балеты», хореографические композиции на темы античной мифологии, дивертисменты с танцами в масках, одноактные пасторали. К тому же танцевальные номера выступали составной частью в таких широко распространенных синтетических произведениях, как опера-балет, трагедия-балет, комедия-балет [2,с.72-73].

Задачи, которые должны были решать частные театры, и роль, на которую они претендовали в обществе, обнаружили потребность в квалифицированных исполнителях. Формирование трупп шло путем профессионализации. Сначала преобладали местные любители из окружения магнатских семей, средней и мелкой шляхты. Затем стало активно практиковаться приглашение профессионалов-иностранцев – как отдельных артистов и музыкантов, так и целых театральных трупп из Италии, Австрии, Франции.

Исключительное место в театрах польских магнатов и русских вельмож занимали крепостные певцы, танцоры, музыканты, драматические актеры. Многие из них воспитывались в специальных частных школах. Наиболее талантливые отсылались на учебу в Италию, Вену, Санкт-Петербург. Профессиональная подготовка артистов в таких центрах, как Несвиж, Шклов, Гродно, Слоним соответствовала самому высокому уровню. Подтверждением может служить, например, тот факт, что танцоры из частных театров Слонима и Гродно впоследствии стали основой королевского балета в Варшаве, а крепостные артисты из Шклова и Горы-Горок были проданы в Дирекцию Санкт-Петербургских императорских театров.

В последней четверти XVIII ст. крепостные исполнители составляли подавляющее большинство в частновладельческих труппах. Тем самым их деятельность вносила некое демократическое начало в это в общем-то элитарное искусство [3,с.273].

Подъем театральной культуры Беларуси, который наблюдался со второй половины XVIII ст., охватывал все связанные с ней сферы. Значительные новации переживала собственно сцена. Она оснащалась специально созданной машинерией. Художественной содержательностью наполнялось декорационное оформление, подходы к которому качественно изменились. Проводилась работа по организации зрительских мест показа. Часто представления проходили на открытом воздухе, в так называемых зеленых театрах. Нередко для спектаклей специально приспособлялись отдельные залы в старых замках. Наконец начали строиться театральные здания.

Общие принципиальные достижения в национальной культуре, связанные с деятельностью придворного театра, в различной степени проявились в его вариантах – городском и поместном.

Театры, которые существовали в поместьях магнатов, усадьбах помещиков были более узкой направленности. Исполнителям в этих театрах заметно не хватало профессионализма. Показы или выступления, которые здесь проводились, обычно носили закрытый, локальный характер. Естественно, что сведений и документальных свидетельств о себе они оставили не много.

Так, характерным примером времени являлся частный Ружанский театр Сапегов. Он функционировал с 1765 до 1791 г. К сожалению, материалов об этом длительном периоде его деятельности сохранилось мало. Однако известно, что находился театр в древнем дворце-резиденции князей Сапегов. Имел глубокую сцену с расширенным набором кулис, что позволяло трижды во время спектакля менять декорации. Согласно немногими упоминаниям, в жанровом отношении особое внимание уделялось музыкальным постановкам, в целом – музыке. На содержание капеллы как в Ружанах, так и в других княжеских имениях – Деречине и Зельве, расходовались немалые средства.

Скупые сведения оставили о себе и частные театральные труппы магнатов Тышкевичей, которые функционировали в Свислочи и Плещеницах. Свислочский театр был создан в 1788 г. графом В.Тышкевичем по образу любительского. В его представлениях принимали участие ученики местной гимназии, жители городка, крестьяне. По приглашению владельца здесь также проходили выступления заезжих «свободных» трупп – драматических, оперных, балетных. В начале XIX ст. в Свислочском парке было сооружено здание театра.

Немногие материалы сохранились и о Плещеницком театре Тышкевичей. Относятся они к первому двадцатилетию XIX ст. и характеризуют его как театр любительский. Однако нередко на его сцене выступали и профессиональные артисты, которые гастролировали в Свислочи. В 1830-х годах театр Тышкевичей прекратил свое существование.

Более широко и разнообразно искусство придворной сцены проявилось в театрах, возникавших в городах и поселках – центрах магнатских владений. Театральная жизнь таких центров, как Несвиж, Слуцк, Гродно, Слоним оставила заметный след в духовном и материальном наследии белорусов [2,с.73-74].

Придворные театры Радзивиллов в Несвиже и Слуцке. Радзивиллы были самым влиятельным и состоятельным родом в Беларуси, в Литве и на Украине с середины XVI ст. По крайней мере, Николая Радзивилла Черного (1515 – 1565) современники называли «некоронованным королем» Великого Княжества Литовского. Представители радзивилловского рода играли заметную роль во всех сферах жизни страны: общественной, политической, экономической, духовной. Многие из них оставили значительный след в

историческом наследии белорусов, в том числе и в наследии художественном.

Уникальным явлением своего времени был Несвижский театр Радзивиллов. Его особенность в театральной культуры Речи Посполитой обуславливалось, во-первых, тем продолжительным временем, в течение которого театр работал почти непрерывно, переживая периоды взлета (1748–1752, 1757–1762, 1778–1784) и упадка. Первая постановка в Несвижском замке приходится на 1740 г. Осуществлена она была по пьесе «Образец справедливости», содержание которой сегодня неизвестно. В качестве исполнителей выступали иностранцы, служившие при княжеском дворе. Театр прекратил свою деятельность окончательно только в 1809 г.

Особенность Несвижского театра определялась самим содержанием, характером и организацией его постановок. По сути, это был первый светский театр в истории края. Единственный в Речи Посполитой, он имел собственный оригинальный репертуар на современном польском языке. Спектакли игрались на нескольких первоклассно оборудованных площадках: в замке, на открытом воздухе в предместье Несвижа – Альбе, в зеленом театре парка «Консоляция», располагавшимся за замковым валом. С 1748 г. представления проводились и в специально построенном здании в городе – «камедихаузе» («камедынгаузе»), который стал первым стационарным театральным помещением в Беларуси.

Своим особым абличием несвижская сцена была обязана прежде всего Ф.У.Радзивилл (1705–1753) – жене воеводы виленского и великого гетмана литовского М.К.Радзивилла, прозванного «Рыбонька». Князь сам был личностью неординарной: с молодости увлекался театром, ценил и понимал искусство; повзрослев, плодотворно занимался усовершенствованием собственного хозяйства – восстановил типографию, заложил знаменитые несвижские мануфактуры. Между тем именно подвижническая деятельность княгини существенно влияло на весь образ культурной жизни Несвижа. Она стала инициатором и непосредственным участником театральных начинаний, которые получили всеобщее признание [2, с.74-75].

Творчество «несвижской Сапфо» многогранно. Ее литературное наследие составляют письма к мужу, стихи, литературные стихотворные трактаты, драматические произведения – комедии, трагедии и оперные либретто, постановки которых она же сама и осуществляла.

Драматургия Ф.У.Радзивилл может служить ярким свидетельством тогдашней общей культуры края, своеобразие которой заключается в разнообразном переплетении мировых, западноевропейской тенденций и местных, «радзивилловско-несвижских» традиций. Так, большинство ее пьес имеет четкие признаки своего литературного происхождения – античные мифы, средневековые драмы, народные сказки, новеллы Дж.Бокаччо. В соответствии с канонами барокко действие изобилует невероятными происшествиями, носит запутанный характер и разворачивается в довольно неожиданных и экзотических местах. Но при всем этом драматическое наследие несвижской княгини отмечено собственно художественном

звучанием. Независимо от того, известные или забытые литературные источники лежали в основе произведений писательницы, – все они трактовались с учетом конкретных, реальных обстоятельств жизни. «В Риме или Турции, по произведениям Франтишки, есть сенат, гетман, существует разделение на воеводства и уезды, знать властвует на сеймиках, судится в судах – все, как на родине Франтишки».

На несвижской сцене Ф.У.Радзивилл дебютировала с одноактной комедией-пасторалью «Остроумная любовь» (1746). Местом действия выбран Древний Египет. В построении интриги произвольно использованы мотивы итальянской комедии масок. Традиционный для этого жанра персонаж Панталоне получил имя Люцидар. Он представлен в облике не купца, но постаревшего, больного и благочестивого пастуха. Вместо одной он должен был опекать тринадцать дочерей. Главная забота отца – разоблачить тайные встречи девушек с молодыми пастухами.

«Остроумная любовь» написана к именинам мужа княгини Михала Казимежа и представляет своего рода театральный панегирик. Пьеса по форме напоминает дивертисмент, в котором игровые эпизоды чередуются с песенными и танцевальными номерами. Драматическое начало в комедии заявлено поверхностно. На этом первом произведении писательницы лежит отпечаток ученичества, но ученичества уверенного.

Уже следующая пьеса Ф.У.Радзивилл – трагедия «Дело Божественного промысла», поставленная в том же 1746 г., свидетельствует о росте мастерства автора. В основу произведения положен известный в Западной Европе сказочный сюжет о правдивом зеркале и уснувшей красавице. В обработке Ф.У.Радзивилл наивная фабула народной сказки наполняется морализаторским пафосом и своеобразным трагизмом. Вместо недоброй мачехи выступает родная мать, которая по воле Божьей и получает справедливое наказание. Ф.У.Радзивилл переосмысливает волшебную сказку: в трагедии центральное место занимает не зеркало, способное разговаривать, а жесткая нечестивая мать, которая теряет внешнюю красоту из-за того, что в душе она отвратительное чудовище. Переделывая сказочное повествование для сцены, Ф.У.Радзивилл стремилась придать ему зрелищное звучание. Нельзя не заметить попытку писательницы композиционно обусловить действие. В произведении обозначен весомый переход от диалогов школьного театра к театру нового времени.

Особой популярностью и почитанием пользовалась комедия «Любовь – заинтересованная судья» (1747). Она выдержала почти 20 представлений – это значительно больше, чем каждая из последующих постановок. Зрителей привлекала остроумная трактовка античного мифа о троянском королевиче Парисе и очаровательной Елене, которая предусматривала специальное осмысление событий, характерную компоновку сюжета и смену имен героев. В своей пьесе Ф.У.Радзивилл выразила «аристократическое» понимание сути троянского мифа, по-новому расставила акценты. Она полностью реабилитирует Париса и Прияма, в то время как предыдущая литературно-драматическая традиция рассматривала их как отрицательных персонажей,

отступивших от воли богов. Во время первого показа комедии «Любовь – заинтересованная судья» состоялось и знакомство зрителей с несвижскими крепостными «балетниками» и «балетницами», которые выступили в конце вечера [2, с.75-76].

Прошло еще несколько лет, и на несвижской сцене появились произведения, в которых драматический талант княгини Радзивилл проявился с наибольшей полнотой. Среди них – галантно-куртуазная комедия «Отдых после забот» (1750), сюжет которой исследователи определяют как несомненно оригинальный. Пьеса, во многом основанная на автобиографическом материале, затрагивает почти что главную тему в творчестве Франтишки Уршули – тему верной, самоотверженной любви. (Не случайно в названиях почти половины ее произведений присутствует слово «любовь»). Важно отметить, что за сладко-патетическим тоном и античным антуражем пьесы то и дело проявляется грубый острый комизм, что свидетельствует о явном влиянии итальянской комедии масок.

Источниками драматического заимствования для Ф.У.Радзивилл были также новеллы Дж.Боккаччо. В частности, первая новелла пятого дня «Декамерона» составляет сюжетную основу комедии «Любовь – совершенный мастер» (1752). Как «декамероновский» герой, так и Галезий в пьесе должен кардинально изменить свою духовную сущность, оказавшись в плену настоящей любви. До встречи с очаровательной и девственной Филидай Галезий руководствовался лишь тем, чтобы «есть, пить и спать, сесть, встать и лечь». Знакомство же с юной добродетельной красоткой приносит ему просветление. Галезий начинает учиться, учиться всему: с ним занимаются мэтр философии, теологии, танцев, фехтмистр, берейтор. Герой в комедии Ф.У.Радзивилл проявляет чрезвычайную самоотверженность и самопожертвование во имя дарованного Богом чувства. Под пером несвижской писательницы любовь оказывается полноправным действующим лицом, величественный смысл которой ярко раскрывается в заключительном монологе отца Галезия: «Любовь – ловкий мастер, имеет силу такую, / Что быстро усовершенствует голову тупую; / С нею взрослеет сердце, она в своих полетах / Талантом блестящим и счастьем обогащает. / Любовь дух укрепляет, ум украшает, / Мудрецов из сумасшедших делать помогает». Княгиня Франтишка Уршуля в очередной раз выступила здесь как апологет духовной любви и её преобразующей силы.

В истории театральной культуры Ф.У.Радзивилл вошла еще и как первый в Беларуси переводчик произведений Ж.-Б. Мальера. Благодаря усилиям княгини произведения знаменитого французского комедиографа были поставлены на несвижской сцене намного раньше, чем на сценах Петербурга и Варшавы. В 1749 г. состоялся первый показ комедии Мольера «Чудесные любовники», играемой под названием «Предвидение не проходит». Мольеровские фарсы «Смешные манерницы» и «Доктор по неволе» Ф.У.Радзивилл перевела, адаптировала и поставила в 1752 г. – самом плодотворном в ее творчестве. Всего же комедии и фарсы Ж.-Б. Мальера в переводах и переделках на польском языке представлялись 28 раз. Но чаще

всего произведения Мольера исполнялись на французском языке кадетами несвижского корпуса [2,с.76-77].

Ф.У.Радзивилл – знаковая фигура в художественной культуре Беларуси XVIII ст. Ее жизненные установки и творческая манера, с одной стороны, выявляют характерные признаки определенного времени, с другой – раскрывают неповторимую, уникальную личность. Оценивая роль несвижской просветительницы, исследователи справедливо подчеркивают, что «Ф.У.Радзивилл была не только создательницей репертуара несвижского театра, не только переводчицей и адаптатором мольеровского комедийного наследия, не только беззаветной женщиной-писательницей и первой женщиной драматургом в Беларуси. Княгиня Радзивилл создала своеобразную драматургическую культуру, синкретическую в художественно-стилевых отношениях, которая развивалась под значительным влиянием западноевропейского театрального искусства» [2,с.77].

Развитие театра Радзивиллов в Несвиже шло по пути профессионализации, и в этом видится одна из причин его продолжительной жизнедеятельности. Попервоначально начинался он как театр любительский, закрытый, для домашнего обихода. Спектакли показывались по праздникам, в честь важных гостей, ими охотно отмечались различные семейные торжества. Исполнителями становились члены княжеской семьи, гости, придворные, кадеты «Рыцарской школы», открытой в Несвиже в 1747г.

Переломным для радзивилловского театра оказался 1753 г. С этого времени несвижская сцена все больше и больше выходила за пределы любительства. Решающую роль в подготовке и выпуске спектаклей уже все больше играли специалисты-профессионалы. Труппа пополнилась нанятыми квалифицированными исполнителями, что существенно повлияло на качество представлений. Князь М.К.Радзивилл (Рыбонька) создал музыкальную, вокальную и балетную школы, в которых было подготовлено значительное количество придворных артистов – белорусов.

Последний подъем в деятельности несвижского театра наблюдался с конца 70-х годов XVIII ст., когда театральными делами занялся сын княгини Франтишки Уршули – К.С. Радзивилл, прозванный Панае Коханку.

В нашем историческом прошлом он представляется лицом противоречивым и неоднозначным. Попытки категорично определить характер несвижского ордината оказываются малопродуктивными. По крайней мере, не правы те кто считает, что «любимец знати «Панае Коханку» был воплощением всех отрицательных черт, которыми славились магнатские верхи Речи Посполитой. Он отличался буйным нравом, жестокостью, вел разгульную жизнь». В поисках истины более перспективным видится раскрытие индивидуальности К.С.Радзивилла в единстве его противоречий: «Оригинал из оригиналов, шутник, благодетель и предводитель знати, патриот и вместе с тем чванливый скандалист, организатор несправедливых наездов, распутник, злобный насмешник...»

В 1777 г. К.С.Радзивилл вернулся из эмиграции и поселился в Несвиже. Театр стал одним из его главных развлечений. Причем, развлекаясь

театральными представлениями, князь Кароль много сделал для совершенствования мастерства всей несвижской труппы. В это время она значительно пополнилась, разрослась и состояла из итальянских певцов, белорусских крепостных музыкантов и танцоров. С 1783 г. к ним присоединились профессиональные польские артисты во главе с Л.Перажынским, бывшим актером варшавского «Teatru Narodowego».

Несвижский театр конца 1770–1780-х годов – явление в художественном отношении неординарное. Его специфичность формировалась под влиянием самых различных факторов, характер взаимодействия которых и по сей день во многом не определен. Также загадочной остается и фигура самого К.С.Радзивилла, хотя о его личности написаны тома мемуарной, научной и художественной литературы [2,с.78].

За годы своего существования придворный театр Радзивиллов в Несвиже проявил себя как истинный, сильный творческий организм. Он убедительно заявил о своем высоком уровне, стал первым профессиональным театром в истории Беларуси.

Широкую известность приобрел еще один театр Радзивиллов – в Слуцке. Его создал брат Михала Казимежа Рыбоньки – Иероним Флориан. В отличие от несвижской сцены придворный театр в Слуцке сразу формировался на профессиональной основе. Театральные представления начались с 1751 г., когда в Слуцк приехали первые артисты из Вены. Репертуар труппы составляли оперы на итальянском и немецком языках, балеты и драматические спектакли.

И.Ф.Радзивилл не отличался особым эстетическим вкусом. Литовский хорунжий, он увлекался военными играми. Образцом для него была прусская военщина. Ярким отражением взглядов князя Иеронима служили постановки пьес, которые специально для Слуцкого театра писал на немецком языке господин Мейер. Суть этих произведений ограничивалась демонстрацией различных баталлий, штурма крепостей, когда на сцену выходили целые роты солдат. Однажды в представление была включена даже реальная казнь через повешение двух княжеских противников.

При всем том И.Ф.Радзивилл был исключительным балетоманом. В 1756 г. он организовал балетную школу. К работе в ней ему удалось привлечь замечательного итальянского балетмейстера А.Путини и знаменитого французского танцовщика и балетмейстера Л.М.Дюпре, солиста парижской Оперы, одного из основателей мужского классического танца. Слуцкая балетная школа стала базой для создания первой балетной труппы в истории края.

После смерти князя И.Ф.Радзивилла (1760) Слуцкий театр прекратил свое существование. Костюмы и декорации были переданы в Несвижский театр. В Несвиж была переведена и балетная школа [2,с.79-80].

Слонимский театр М.Огинского. История театра великого литовского гетмана М.К.Огинского сравнительно невелика. Он действовал с начала 70-х до 90-х годов XVIII ст. Но за это время успел стать мощным

центром театральной и музыкальной жизни Беларуси. Современники справедливо называли Слоним «Полесскими Афинами».

Основатель и владелец Слонимского театра М.К.Огинский (дядя известного композитора М.К.Огинского) был многосторонне одаренным человеком. Он занимался живописью. Предположительно, создал несколько опер на собственные либретто («Измененный философ», «Сила света», «Положение сословий» и др.) Проявлял определенные способности как поэт, драматург и переводчик. Одним словом, есть основания полагать, что лицо князя Михала во многом и предопределили высокий художественный уровень Слонимской сцены.

Театр М.Огинского включал несколько трупп. Профессиональные итальянские, немецкие и польские певцы исполняли оперный репертуар. Балетные постановки осуществлялись белорусскими крепостными танцорами. Функционировал драматический коллектив. Спектакли его обслуживала придворная капелла, в которой существовал один из самых больших придворных оркестров в тогдашней Европе.

Первые показы проходили в концертном зале дворца. В 1771 г. был построен своеобразный «плавающий театр» на барках, который перемещался по каналу и реке Щаре. В 1780 г. завершилось строительство грандиозного Дома оперы. Его главной достопримечательностью стала сцена, равной которой не было во многих крупнейших театрах Западной Европы. Большая по размерам, она позволяла показывать спектакли со многими участниками, сооружать сложные декорации, устраивать различные сценические эффекты. По ходу действия перед глазами зрителей разгорались пожары, происходили извержения вулканов и землетрясения, разыгрывались кавалерийские баталии. Часть сцены могла заполняться водой, и тогда герои плавали на лодках. Можно было включать два фонтана и освещать их бенгальскими огнями.

Что касается самих постановок, то сведений о них, к сожалению, очень мало. Сохранился сбор нотных произведений, которые в своем большинстве исполнялись в театре М.Огинского. Сюда входят 60 опер, 18 балетов, 3 музыкальные комедии, 268 симфоний и более 460 других музыкальныхopusов. Из всего этого материала в качестве реально осуществленных известны лишь несколько постановок. Среди драматических произведений – это комедии Екатерины II «Именины госпожи Варчалкиной» и «Мошенник» в переводе на польский язык, драмы Вольтера «Альзира» и «Марьянка».

Высокий уровень мастерства, профессионализм артистов Слонимского театра обуславливался серьезной подготовкой, которую они получали в специальных школах. Так, при театре действовала музыкальная школа, где обучались будущие певцы и музыканты. А в 1778 г. состоялось официальное открытие балетной школы для крепостных, которую М.Огинский громко назвал «Департаментом балетных детей».

После второго раздела Речи Посполитой культурная жизнь в главной резиденции князя М.К.Огинского начало затихать. Слоним постепенно терял значение политического, экономического, общественного центра. Какое-то

время музыкальные представления еще проводились, но они уже не отличались бывшим совершенством [2,с.80-81].

Гродненский театр. Творческая судьба театра из Гродно тесно связан с именем надворного литовского подскарбия графа А.Тызенгауза, одного из самых крупных и радикальных деятелей Беларуси XVIII ст. Неординарность фигуры руководителя Гродненской экономики проявилось, в частности, в его противоречивой, но в целом реформаторской деятельности в сфере образования, науки, искусства.

В 70-е годы XVIII ст. усилиями А. Тызенгауза в Гродно открывались профессиональные школы, которые стали первыми учебными заведениями подобного типа в Речи Посполитой. Среди них были школы медицинские, ветеринарные, финансовых контролеров и др. Преподавать в них приглашались высококвалифицированные специалисты из Франции и Италии. Примечательно, что занимались в этих учебных заведениях преимущественно дети белорусских крепостных крестьян из имений принадлежащих графу.

Особого внимания заслуживает деятельность Гродненской театральной школы, открытой в 1774 г. Для обучения в ней подбирались способные дети 8-10-летнего возраста. В программу занятий включались не только такие специальные дисциплины, как игра на музыкальных инструментах, пение, танец, нотная грамота, но и общеобразовательные предметы, например, письмо, арифметика, французский и итальянский языки. Занятия проводились по 12 часов в сутки, условия обучения были чрезвычайно жестки, и выдержать их мог не каждый ребенок. Тем не менее А.Тызенгауз своей цели добился: в короткий срок были подготовлены собственные профессиональные исполнители для графской труппы.

Гродненский театр представлял оперно-балетную труппу. Первоначально он начал складываться в 1760-е годы и до 1774 г. существовал как небольшой ансамбль вокалистов и инструменталистов. Потом сформировался в коллектив, который осуществлял значительные оперные и балетные постановки по произведениям немецких, французских и итальянских авторов. Преклонением А.Тызенгауза перед идеями французских просветителей можно объяснить появление на сцене его театра комедии П.Бамарше «Севильский цирюльник» (1778). В период с 1774 по 1777 г. в труппе А.Тызенгауза преобладали приглашенные итальянские артисты. А уже с 1778 г. активное участие в спектаклях начали принимать ученики театральной школы.

Вследствие банкротства и в связи с отставкой А.Тызенгауза со всех должностей в 1780 г. театр был закрыт, балетная труппа и школа переведены в Поставы. Своих «15 танцовщиц и 18 танцоров» граф завещал королю С.А.Панятовскому и после смерти А.Тызенгауза в 1785 г. они переехали в Варшаву и стали ядром «Общества танцовщиков его королевского величества» [2,с.81-82].

Шкловский театр. Театр в Шклове был одним из самых крупных придворных театров на востоке Беларуси. Он принадлежал фавориту

Екатерины II – генерал-майору графу С.Зоричу. Первые представления в Шкловском имении состоялись в 1778 г., когда город посетила императрица. За два года в театре С.Зорича сформировались балетная и драматическая труппы, большой хор и три оркестра: «домашний», симфонический и рожковой музыки. Для показа спектаклей и проведения концертов в имении было возведено специальное театральное здание.

Шкловский театр ориентировался на драматургию русских столичных театров. Он имел довольно обширный и разнообразный репертуар. Здесь ставились аллегорические балеты с хорами, мифологические пантомимы, комические оперы и феерии. Шли также русские комедии и героические трагедии. Как и в большинстве придворных театров, на шкловской сцене основное место занимали балетные спектакли.

Опера и балеты исполнялись крепостными артистами, обучение которых проходило в придворной школе под присмотром высокообразованных учителей. К преподаванию и руководству творческими коллективами приглашались преимущественно иностранные специалисты. Ученик Вальтера Т. де Салмаран возглавлял театр с 1782 по 1783 г. и из собственных произведений формировал его репертуар: писал комедии, стихотворные либретто опер и музыку к ним. Должность капельмейстера определенное время занимал ученик Канта И.Стефани. Подготовкой исполнителей занимались и специалисты-белорусы. Среди них можно выделить П.Пётуха, который с 1781 г. преподавал вокальное мастерство. О высоком профессиональном уровне шкловских актеров свидетельствует тот факт, что в дальнейшем многие из них украшали сцены Санкт-Петербурга и Москвы.

В драматических спектаклях участвовали кадеты шкловского корпуса и гости С. Зорича, великосветские любители. Среди последних особым мастерством выделялся князь П.Мещерский, который выступал в трагедиях. Игрой князя восхищался даже великий русский актер М.Щепкин, который считал его своим учителем в актерской профессии. Кроме того, на сцене шкловского театра практиковались выступления артистов профессиональных антреприз.

Непрерывные развлечения и пиршества дорого стоили С.Зоричу. Не спасала и непосильная работа его 30 тысяч крепостных крестьян. Хозяйство было доведено до краха. К 1800 г., когда граф Зорич умер, театр прекратил свою деятельность. Разное судьба постигла крепостных артистов шкловской труппы. Одних отдали в солдаты, других устроили в военные оркестры, третьих продали в другие театры. Четырнадцать солистов балета были переведены в труппу Петербургских императорских театров и прославили русскую сцену.

Подытоживая все вышесказанное, следует отметить, что в искусстве Беларуси XVIII ст. проявился ряд новых явлений. Прежде всего: особое место в этот период занял придворный театр. Он представлял собой своеобразный переходный этап от форм школьного тетра к сцене нового времени, фактически приобрел черты профессионального, стимулируя

создание профессиональных оркестров, частных балетных и музыкальных школ.

Частновладельческий театр способствовал развитию музыки, изобразительного и декоративно-прикладного искусства. Театральные открытия и нововведения придворных сцен в Несвиже, Слониме, Гродно и других городах приобрели общеславянское и даже общеевропейское признание.

Придворный театр польских магнатов и русских вельмож экономически базировался на крепостной системе хозяйствования. С развитием буржуазных отношений его деятельность, естественно, оказалось невозможной. В первой половине XIX ст. придворный театр прекратил свое существование и стал фактом истории [2, с.82-83].

Частные театры конца XVIII ст. С последней четверти XVIII ст. в театральной жизни Беларуси стали происходить существенные изменения. Капиталистические отношения, которые внедрялись в общественный, феодально-крепостнический строй, диктовали и новые подходы к театральному делу. Оно приобретало характер частного предприятия, так называемой антрепризы. Начиналось формирование профессионального театра качественно нового типа – общедоступного коммерческого.

Становление частной антрепризы происходило на базе передвижных трупп, которые иногда превращались в стационарные городские театры. Шел процесс закрепления свободных актеров-профессионалов за определенным художественным коллективом. Принципиально менялся подход к прокату спектаклей. Прежний обычай, когда театральные представления осуществлялись в отдельных случаях – по праздникам, для встреч коронованных лиц или по поводу других торжеств, уступал место новой традиции – традиции регулярного показа. Создавались условия для проведения устойчивого театрального сезона.

Заметной особенностью общедоступного частного театра являлось то, что в своем репертуаре он сочетал постановки увеселительного характера со спектаклями просветительского, морально-воспитательного направления. Рядом с легковесными пьесками активно поддерживались произведения, в которых высмеивались человеческие недостатки, вскрывались моральные пороки или давались образцы высокой гражданской благотворительности.

Разумеется, частные театры, которые становились неотъемлемой частью духовной жизни людей, не могли не привлечь пристального внимания со стороны государства. Уже начало XIX ст. ознаменовалось установлением специального правительственного контроля над деятельностью театральных коллективов. Чтобы получить разрешение на постановку того либо иного произведения, необходимо было пройти через рогатки многоступенчатой царской цензуры. Над театральным делом устанавливался непосредственный полицейский надзор.

Новый общедоступный театр в Беларуси выделялся жанровым разнообразием. Кроме трагедий и комедий, устойчивой популярностью на частной сцене пользовались романтическая драма, мелодрама, водевиль,

комическая опера. Первые труппы коммерческого театра ставили спектакли на польском языке. Позже некоторые начали выступать на двух языках – польском и русском. В 40-50-е годы XIX ст. распространение получили более-менее постоянные русские коллективы.

Частная театральная коммерческая деятельность особенно активно развивалась в Минске. В 1796 г. Минск получил статус губернского города, что позволило заметно оживить его культурную жизнь, в частности театральную. Традиционными становились выступления польских трупп. В их составе нередко были крупные актеры, которые пытались организовать в Минске стационарные коллективы.

В конце XVIII – начале XIX ст. частные антрепризы в Беларуси стали широко распространенным явлением. Они организовывались в Витебске, Могилеве, Полоцке, Шклове, Бресте, Слониме, Слуцке и других городах. Правда, такие труппы создавались и распадались чуть ли не каждый театральный сезон.

В целом же, рассматриваемый период характеризуется сложным процессом формирования и развития антрепризных театров. Новый общедоступный частный театр в Беларуси складывался на основе заезжих гастрольных трупп и местных передвижных коллективов. Продолжая лучшие традиции придворной сцены, он вместе с фольклорным театром стал фундаментом любительского и профессионального национального белорусского театра XIX ст. [2, с.83-84].

Вопросы и задания для самопроверки.

1. Что является истоками развития любительского театра.
2. Что такое народные драмы? Укажите их формы. Назовите наиболее распространенные народные драмы.
3. Что представляли собой скоморохи? Назовите основные направления деятельности скоморохов.
4. В чем заключалась сущность деятельности школьных театров? Назовите основные ведущие школьные театры на территории Беларуси.
5. Каково было обустройство батлейки? На чем основывался репертуар батлеечного театра? Перечислите и охарактеризуйте основные типы батлейки.
6. Назовите известные частновладельческие придворные и крепостные театры на территории Беларуси. Охарактеризуйте репертуар этих театров.
7. Чем объясняется возникновение антрепризных театров на территории Беларуси? В каких городах они работали?

Літэратура

1. Барышаў, Г.І. Батлейка / Г.І. Барышаў. – Мінск : Беларус. навука, 2000. – 312 с. : іл.
2. Беларусы. Т.13. Тэатральнае мастацтва. – Мінск : Беларус. навука, 2012. – 758 с. : іл.
3. Гиппиус, С. Гимнастика чувств : тренинг творческой психотехники / С. Гиппиус. – М. : Л., Искусство, 1967. – 160 с.
4. Няфёд, У.І. Гісторыя беларускага тэатра : вучэб. дапаможнік для тэатр. маст. ін-та / У.І. Няфёд. – Мінск : Выш. школа, 1982. – 543 с. : іл.
5. Тэатральная Беларусь: энцыклапедыя. В 2-х т. Т.1. – Мінск : Беларус. энцыкл., 2002. – 568 с.
6. Тэатральная Беларусь: энцыклапедыя. В 2-х т. Т.2. – Мінск : Беларус. энцыкл., 2003. – 576 с.

РЕПОЗИТОРИЙ БГУКИ

1.2. Театральная жизнь Беларуси XIX ст.

Характеристика эпохи. Театр первой половины XIX ст. Драматургия и начало профессионального национального театра. Драматургия и театральная деятельность В.И. Дунина-Марцинкевича. Деятельность других драматургов и коллективов.

Деятельность частных русских и любительских театров в Беларуси во второй половине XIX ст. Появление товариществ, которые осуществляли функции организаторов и координаторов театрального движения. Первая белорусская труппа И. Буйницкого: организация, репертуар, гастроли.

Характеристика эпохи. Театр первой половины XIX ст. На общественную и культурную жизнь Беларуси XIX ст. очень сильное повлияли три политических события, произошедшие в XVIII ст. Это первый (1772г.), второй (1793г.) и третий (1795г.) разделы Речи Посполитой, совершенные Россией, Австрией и Пруссией. К тому времени Беларусь, как известно, свыше двух столетий входила в состав Речи Посполитой. Теперь же она передавалась России – стране с другими законами, правилами, требованиями, в общем с иным общественно-политическим и культурным статусом.

Еще задолго до разделов Речи Посполитой белорусский язык практически был вытеснен из государственного пользования, и существовал практически только в быту. Не получил он государственного статуса и с присоединением Беларуси к России. Поэтому театры на нашей территории в тот период работали на двух языках: в начале века преимущественно на польском, а с середины и особенно со второй его половины – на русском. Определенный водораздел наблюдался и в театральном искусстве (по регионам) – в западной части Беларуси сценическое искусство определяло сильное влияние европейского театра, в восточной – русского.

Начало XIX ст. характеризовалось еще и тем, что в этот период доживали свой век городские и помещные частнособственные театральные коллективы, которые относительно незадолго до этого в XVIII ст. еще имели сильные труппы. В их состав входили как профессиональные актеры, так и талантливые любители, в том числе выходцы из крепостных крестьян. Эти театры в подавляющем большинстве все еще имели высокий уровень развития.

В то время, когда распадалась феодально-крепостная система и на смену ей приходил капитализм, появилась иная потребность, потребность создания в городах доступных для населения частных театров, деятельность которых строилась бы на коммерческой основе. В этом направлении и стало развиваться театральное дело [1, с.86].

Так, в 1801 г. М.Кажинский организовал в Гродно оперно-драматическую труппу, которая, открыв театральный сезон и поработав там один сезон, в следующем году переехала в Минск. Эта труппа ставила такие спектакли как «Мнимое чудо, или краковцы и горцы» В.Богуславского, «Сельские певички» В.Фьераванци, «Тарар» («Ассур, царь Ормуза») Антонио

Сальери и др. М.Кажинский, являясь хорошим организатором театрального дела, умелым антрепренером, был и талантливым актером, выступал как в драматическом репертуаре, играя преимущественно характерные роли, так и в оперных спектаклях.

Театр под руководством М.Кажинского, показывая спектакли преимущественно на минских сценах, вел и значительную гастрольную деятельность – выступал в Москве (показал семь спектаклей), Гродно, Витебске, Полоцке, Бешенковичах и др. В 1806 г. М.Кажинский переехал в Вильно, забрав с собой лучших исполнителей из Минска. Его обновленная труппа работала на виленских подмостках более десяти лет. Кроме того, она осуществляла и гастрольные поездки по Беларуси, а также выступала в Петербурге.

Еще один минский театральный коллектив с 1811 г. на протяжении свыше 20 лет (правда, с некоторыми перерывами, так как труппа иногда распадалась, потом организовывалась заново) возглавлял А.Жуковский, также способный, опытный антрепренер. Ведущей актрисой в этом коллективе была его жена Ю.Жуковская, исполнительница разноплановых ролей. Особый успех она имела в характерном репертуаре. Антреприза А.Жуковского, как и его предшественника М.Кажинского, кроме показов спектаклей в Минске, также выезжала на гастроли в другие города и поселки [1,с.86-87].

Из существовавших тогда театральных городов Беларуси, особо заметен был город Гродно. Это связано с деятельностью широко известной драматической и оперной актрисы С.Дешнер. В 1802 г. она получила разрешение от официальных властей на десятилетнее пользование помещением гродненского театра, возведенного еще А.Тызенгаузом. Сначала ее труппа по договоренности выступала попеременно с заезжим коллективом под руководством Я.Шиманского. Но вскоре между ними началась конкуренция, которую Я.Шиманский не выдержал, и поэтому вынужден был покинуть Гродно. В последующем его труппа играла в городках Новогрудке, Слониме, Зельве, Свислочи.

В 1803 г. состоялось объединение этих двух коллективов, которые создали единое товарищество, где Я.Шиманский работал в качестве актера. А руководство всей труппой осуществляла С.Дешнер. Одновременно она выступала и как актриса – весьма убедительно исполняла роли первых героинь, а также мастерски, с чувством тонкого юмора, комизма – характерные роли. С.Дешнер возглавляла коллектив до 1806 г. – до своей преждевременной смерти. После нее театром руководил актер Венцловский – старший. Известно, что в 1808 г. он выполнял эти функции вместе с тем же Я.Шиманским [1,с.86-87].

В начале XIX ст. театральные труппы организовывались и во многих других городах и поселках. Спектакли показывались в Могилеве, Витебске, Бресте, Полоцке, Слуцке, Шклове и др. (Правда, коллективы часто были весьма нестабильными. Чуть ли не каждый сезон менялись и антрепренеры). Среди наиболее известных антрепренеров – К. и Я. Каминские,

Р.Скибинский, Я.Хелмиковский, А.Рутковский, Ю.Милевский. По данным театрального историка Ю.Пашкина, в Беларуси до 1861 г. сменилось свыше 50 антрепренеров.

Рядом с профессиональными театрами в XIX ст. продолжали свою деятельность и народные, фольклорные коллективы, имевшие давние и очень богатые традиции. Они функционировали в разных формах. Выступали скоморохи, давались представления батлейки, народной драмы, игрались интермедии, сценки (обычно комедийного содержания). Проводились многочисленные театрализованные представления, приуроченные к календарно-обрядовым, семейно-обрядовым и внеобрядовым праздникам. Кстати, основные записи фольклорных пьес, сценариев, различных обрядов делались фольклористами, этнографами, краеведами именно в XIX ст. Такие же записи, но уже не столь многочисленные затем проводились и в XX ст.

Особенностью народных актеров, коллективов было то, что они, как правило, выступали на родном белорусском языке, сохраняя и передавая из поколения в поколение его неповторимые, сочные краски. Вторая особенность участников фольклорных театров заключалась в том, что свое искусство они несли в самые широкие массы. Если профессиональные коллективы не добирались до малонаселенных мест, малочисленных местечек, тем более в деревни, то народные мастера могли доходить до каждого дома, до каждой, особенно крестьянской, семьи.

Центром культурного движения, просвещения в начале XIX ст. был Вильно, прежде всего Виленский университет. Там по инициативе студентов, в первую очередь будущего знаменитого поэта А. Мицкевича и известного деятеля Т.Зана в 1817 г. образовалось общество филоматов (сторонников науки). И хотя его деятельность имела преимущественно пропольское направление (борьба за восстановление былой Речи Посполитой), довольно значительное влияние здесь оказывала и белорусская идея, разворачивалось и белорусское национальное движение. Этому особенно способствовали учащиеся, выходцы из Беларуси [1, с. 88].

Общества филоматов просуществовало недолго – в 20-е годы XIX ст. его разогнали, а лидеров арестовали и отправили в ссылку. Среди тех, кто в 1826 г. попал в тюрьму, был и писатель Ян Ходько (1777–1851 гг.), который родился на Мядельщине и выступал под псевдонимом Ян со Свислочи. С его именем впоследствии связано одно важное театральное событие, которое произошло в 1812 г. в Минске, когда Беларусь оккупировали французские войска. Следует отметить, что согласно исследованиям историков, отношения к французам в Беларуси были неоднозначным. Тут царил не только патриотический дух, не все поддерживали русские войска, на что были свои причины. Наполеон сначала заигрывал как с поляками (в его войсках боролось против России довольно значительное количество польских солдат), так и с белорусами, обещая им независимость и свободу от русского царизма. Так, заняв Вильно, Наполеон дал распоряжение создать во главе с Каминским Временное правительство под названием «Комиссия Великого Княжества Литовского». Как покажут дальнейшие события, это

был исключительно дипломатический ход, чтобы завербовать в свои ряды рекрутов (что-то подобное предпримут и немецкие фашисты во время Великой Отечественной войны). Но сначала некоторые, преимущественно из высших слоев населения, верили в его благие намерения. Шляхта, которая только что клялась на верность Российской империи, почти везде встречала французские войска как освободителей от российских захватчиков. Простой же белорусский народ в основном стал на путь партизанской войны с французами.

Ян Ходько оказался среди тех, кто поверил обещаниям французов. Написанная в стиле классицизма его пьеса «Освобожденная Литва, или Переход Немана» появилась в то время, когда белорусские земли находились под оккупацией французских захватчиков и была направлена против царизма, Российской империи. Симпатии автора были явно на стороне «спасителей» и их руководителя, а также польских солдат, воевавших вместе с французами. Драматическое произведение «Освобожденная Литва, или Переход Немана» в 1812 году была поставлено в Минске. В подготовке и показе спектакля участвовали тогдашние политические и культурные деятели, в том числе и автор пьесы.

После прихода в Беларусь русских войск Ян Ходько не был наказан. Тем не менее, он не избежал ареста в другой раз. В 1830–1834 гг. Ян Ходько отбывал ссылку на Урале – за участие в восстании 1830–1831 гг. Остальные годы он жил в Беларуси, служил в разных учреждениях.

Восстание 1830–1831 гг., которое вспыхнуло в Варшаве за восстановление Речи Посполитой в границах до первого ее раздела, было поддержано в Западной Белоруссии и Литве. После его подавления на землях, где раньше в высших слоях общества, прежде всего в среде магнатов, шляхты, царил преимущественно польский язык (а крестьянство, которое составляло абсолютное большинство населения, пользовалось белорусским языком), начала активно проводится политика русификации.

В 1832 году был закрыт Виленский университет – духовная опора не только польской, но и белорусской, литовской интеллигенции, из стен которого вышел ряд выдающихся деятелей белорусской культуры. К тому же белорусам отныне запрещалось получать высшее образование в Польше или других странах Западной Европы. В конце 30-х годов XIX ст. была ликвидирована униатская церковь, в которой проповеди велись на белорусском языке. В 1840 г. был окончательно запрещен Статут Великого Княжества Литовского (в Витебской и Могилевской губерниях это было сделано на 9 лет раньше) и введен в действие российский кодекс [1, с. 88-89].

Все эти обстоятельства отразятся и на театральном искусстве, хотя и не сразу.

Драматургия и начало профессионального национального театра.

В начале XIX ст. к драматургии прежде всего обратился Ян Борщевский, который оказался у истоков новой белорусской литературы. Свои первые стихи он написал в 1806 году, но печататься не было возможности – ни одного белорусскоязычного издания не существовало.

Через какое-то время он начал писать по-польски. Тематика произведений Яна Борщевского, хотя многие годы он провел в Петербурге, исключительно белорусская. Более того, в них глубинно раскрывается душа народа, его менталитет, национальный дух. Современник писателя И. Головинский справедливо отмечал, что «Пан Борщевский предстает перед нами самым совершенным выразителем простонародной фантастичности и обычаев белорусского народа... Искренний белорус, не сейчас, а с самого детства провел он всю жизнь с народом ... Беларусь он знает досконально, так как раз тридцать обошел ее пешком и сейчас ежегодно навещается на Родину из Петербурга, и везде там желанный, везде его мило принимают, ибо как бард того края повествует непрестанно – анекдоты, повести сыплет как из рукава».

Ян Борщевский прежде всего известен как поэт и прозаик. Особенно знаменито его произведение «Шляхтич Завальня, или Беларусь в фантастических рассказах». Известно и драматическое произведение «Жизнь Сироты», которое было завершено в 1849 г. В пьесе рассказывается о судьбе девушки. Можно предположить, что в основу сюжета положены реальные факты – жизнь и деятельность конкретного прототипа. Тем более, что в пьесе называются конкретные места, где разворачиваются события, – городок Сиротина, поместья в Мосарах и Ловже (теперешние деревни с такими названиями находятся в Шумилинском районе Витебской области) [1, с.89-90].

Драматургия и театр В. Дунина-Марцинкевича. Несомненно, что самой крупной и мощной фигурой в белорусском сценическом искусстве XIX ст. является В.Дунин-Марцинкевич. Его деятельность продолжалась свыше 40 лет, и во многих областях он стал пионером, первопроходцем. Драматург, поэт, актер, организатор театрального дела, культурный деятель, просветитель – в каждой из этих сфер творчества он оставил свой заметный и чрезвычайно глубокий след. Именно ему было суждено заложить фундамент, а в драматургии, поэзии и возводить достаточно высокие стены новой белорусской культуры. Поэтому, среди других работников и деятелей культуры XIX ст. фигура В.Дунина-Марцинкевича возвышается особо.

Родился Винсент (Викентий Иванович) Дунин-Марцинкевич в поместье Понюшковичи Бобруйского уезда Минской губернии в семье шляхтича. Датой рождения принято считать 1807 г. Об этом неоднократно свидетельствовали и современники, и близкие к В.Дунину-Марцинкевичу люди. Но историк белорусского литературы Г.Киселев розыскал и опубликовал метрическую запись Бобруйского приходского костела о крещении Винцента, которое состоялось 23 января (4 февраля по н. ст.) 1808 г. В ней указывалось, что В.Дунин-Марцинкевич вроде бы и родился в тот же день. Однако метрические записи Бобруйского костела часто были неполные; назывались только дни крещения, но не указывались дата и место рождения. Можно предположить, что и в данном случае допущена «вольность» – дата рождения приписана к крещению. Для акта крещения обычно специально готовились и проводили его в торжественной обстановке. Ребенка срочно крестили только в исключительных случаях – когда не было

определенной надежды, что он останется жить. Видимо такие обстоятельства и повлияли на запись в метрической книге. Винцент (ему было дано и другое имя – Якуб, которым писатель в дальнейшем не пользовался) был крещен только «одной водой», «из-за опасности для жизни ребенка», Аргумент, думается, довольно серьезный. Так что есть полное основание считать датой его рождения действительно 23 января (4 февраля по н.ст.) 1808 г., особенно если учесть, что никто из современников и биографов писателя никогда не указывали ни дня, ни даже месяца его рождения [1, с.92-93].

Отец В. Дунина-Марцинкевича был арендатором фольварка, и детство будущего писателя и театрального деятеля прошло на лоне живописной природы в окрестностях р.Бережины. Вероятно поэтому любовь к родной природе он пронес через все свое творчество.

Живя в сельской местности, В.Дунин-Марцинкевич видел тяжелое положение крепостных крестьян, их невыносимую жизнь и относился к ним с большим сочувствием, а нередко выступал и их искренним, преданным защитником, что, конечно же, находило отражение во всей его многогранной деятельности.

Закончив в 1826 г. Бобруйскую уездную школу, В.Дунин-Марцинкевич продолжил образование в Вильно. Затем поступил в университет на медицинский факультет. Однако через какое-то время он оставил университет и вскоре переехал в Минск. В 1830-е годы В.Дунин-Марцинкевич работал на различных должностях – чиновником в Минской католической консистории, в дворянском (шляхетском) депутатском собрании. На рубеже 1830-1840-х годов на собранные деньги он приобрел небольшой фольварк в Люцинках, недалеко от Ивенца, в нынешнем Воложинском районе, и с этого времени, как свидетельствуют биографы, он особенно сблизился с простым народом. Вместе с тем, он много времени проводил и в Минске, в среде деятелей культуры.

Известно, что В.Дунин-Марцинкевич начал свою работу в области драматургии произведением «Рекрутский еврейский набор», которое было поставлено осенью 1841 г.

Следует отметить, что в 30-е – первой половине 40-х годов XIX ст. в Минске, да и в других городах Беларуси, работали в подавляющем большинстве только польские театральные коллективы. В общем преобладала польская культура, которая оказывала свое громадное влияние на все сферы литературно-художественной жизни Беларуси. Под влиянием польской драматургии и театра несомненно оказалось и творчество В.Дунина-Марцинкевича. В частности, например, «Рекрутский еврейский набор» он написал по польскому языку.

За исключением небольших отрывков пьеса, к сожалению, не сохранилось, поэтому фактически невозможно полно судить о ее художественных достоинствах. Есть только отзыв газеты «Минские губернские ведомости» на постановку «Рекрутский еврейский набор», в котором дается краткий пересказ пьесы и в самых общих выражениях рассказывается о ее сценическом воплощении.

Приведем в соответствии с газетной публикацией, основные коллизии пьесы – евреям объявлен рекрутский набор. Они должны идти в солдаты и по тогдашним законам служить в царской армии 25 лет. Сын старого Иоганна Бенатана, которому предстоит идти в рекруты, очень боится этой службы. Но на квартире Бенатана живет постоялец – солдат. Он полюбил дочь Иоганна, которая в свою очередь отвечает ему взаимностью. Мечтая соединить свои судьбы, влюбленные идут на ухищрения. Чтобы встретиться с возлюбленным девушка переодевается в одежду брата, а брат – в сестрину. Иоганн с удовольствием отпускает переодетую дочь вместе с солдатом, думая, что таким образом сын убегает от рекрутства. Но через какое-то время сын появляется в женской одежде и обман выясняется. Отец в ужасе, отчаянии. Тем временем солдат и дочь Иоганна уже обвенчались. Молодая женщина приняла христианскую веру и больше уже не еврейка. Полковник Мирослав обещает не брать в солдаты сына Иоганна, и все довольны. Так заканчивается «Рекрутский еврейский набор» [1, с.93-94].

Судя по всем этим коллизиям, В.Дунин-Марцинкевич использует довольно известные драматургические ходы и ситуации (переодевание, неожиданные повороты событий), что весьма характерно для многих пьес тогдашнего репертуара. Однако, нельзя не заметить и того, что фундамент произведения основывается на жизненном материале. Рекрутство тогда было страшным бичом для многих.

Пьеса В.Дунина-Марцинкевича «Рекрутский еврейский набор» была положена на музыку и ставилась в театре как оперетта. Есть основание полагать, что музыку к тексту оперетты написали С. Монюшко и К.Кржижановский. Позже они же написали музыку и к произведению «Селянка». Как видим, это сотрудничество сложилось уже в самом начале литературного пути В.Дунина-Марцинкевича [1, с.94].

В дальнейшем В.Дунин-Марцинкевич пишет новые драматургические произведения – тексты к опереттам «Соревнование музыкантов» и «Волшебная вода». Можно предположить, что музыку к ним также написал С. Монюшко. Оперетта «Волшебная вода» в 40-х годах XIX ст. была поставлена на литовской сцене, а позже ее текст был опубликован секцией имени С.Монюшко Варшавского музыкального общества. А вот «Соревнование музыкантов» и «Рекрутский еврейский набор» так и не были напечатаны, ибо до сих пор их тексты не найдены.

Свои первые произведения В.Дунин-Марцинкевич писал на польском языке. Это были его начальные литературные опыты, подступы к новым более значительным произведениям.

Формирование В.Дунина-Марцинкевича как человека, гражданина и литератора происходило в очень сложных исторических условиях. Восстание декабристов и их жестокое подавление. Времена николаевской реакции. Восстание в 1830 г. в Польше и бесконечные гонения на все прогрессивное, демократическое.

В.Дунин-Марцинкевич вступал на белорусское литературное и театральное поприще в те времена, когда они были почти совсем не засеяны,

пустовали. Правда, в народе бытовали и распространялись фольклорные произведения самых разных жанров, которые передавались только в рукописях и следовательно для многих людей оставались недоступными. В этих условиях работать на ниве родной культуры, писать на белорусском языке было очень сложно. Кроме того, были и политические гонения, и притеснения со стороны царских властей и открытая неприязнь, а нередко насмешки со стороны людей, считавших себя интеллигентами: законодателями вкусов, моды. Тем не менее В.Дунин-Марцинкевич выбирает этот сложный путь, берет на себя по тому времени очень тяжелую ношу. Позже свои гражданские, творческие позиции он сформулирует следующим образом: «Живя среди народа, который говорит на белорусском языке, пропитанный его образом мыслей, мечтая о судьбе этого братского племени, которое еще с малолетства онемело от тьмы, решил я для поощрения его к просвещению в духу его обычаев, преданий и умственных способностей писать на его собственном языке...». И далее: «Наблюдая пагубные усилия оттолкнуть от нас народ, решил я через произведения на его языке, соответственно понятиям, знакомым ему с детства, и которые облегчают ему способы ознакомления с нашей литературой, побудить его как-то к просвещению и усовершенствовать морально» [1, с.95-96].

В.Дунин-Марцинкевич начинает свою деятельность с просвещения. Такой выбор закономерен и был, без преувеличения можно утверждать, продиктован самой историей. Историей он и оправдан. Просвещение проводимое В.Дуниным-Марцинкевичем не носило абстрактный характер. Оно исходило из реальной жизни, реальных обстоятельств, конкретных задач и по своей сути было глубоко демократичным и патриотическим.

Об этом можно судить по следующему драматическому произведению В.Дунина-Марцинкевича – «Селянке». В нем, как и в ряде поэтических произведений, которые увидят свет гораздо позже, просматриваются четкие отпечатки просветительских идей и устремлений писателя. О «Селянке» современники высказывали самые разные мнения и суждения, порой не только противоречивые, но даже и противоположные.

Прежде всего, существуют расхождения в определении самого названия произведения. Вместе с «Селянкой» в научный оборот было пущено название «Сельская идиллия» или просто «Идиллия». Делалось это на том основании, что точный перевод польского слова «Sielanka» на белорусский язык – означает «Идиллия». А это, мол, больше соотносится с содержанием произведения и с его жанром. И все же из всех этих вариантов правильным, на наш взгляд, будет название «Селянка», как называли его биографы В.Дунина-Марцинкевича, да и он сам, когда ставил это произведение на сцене. Своим содержанием оно все же больше соответствует «Селянке», а не «Идиллии»...

«Селянка» отнесена к оперному искусству, в этой терминологии она закрепилась и в критической литературе. В произведении много элементов от оперного искусства: хоры, арии, дуэты, квартеты. Кроме вокальных номеров, имеются и танцевальные. Вместе с тем очевидно и то, что у «Селянки» – не

обычное оперное либретто. В ней есть немало сцен, притом очень важных, написанных по законам драматургического жанра. Основная тема белорусской «Селянки» – эта тема мечтаний и желаний автора об освобождении крестьян. В.Дунин-Марцинкевич писал: «Какая бы это была радость!» Но вместе с тем он предчувствовал, что позже настанут времена тревог, печальных событий и еще более печальной действительности.

В.Дунин-Марцинкевич всегда с большим пристрастием и умилением относился к простым людям, крестьянам, даже больше – писал свои произведения, прежде всего, с позиций этих слоев общества, отстаивал их интересы. Освобождение крестьян от крепостничества, думалось, коренным образом изменит их социальное положение. Но чрезвычайно быстро стало понятно, что широко разрекламированная реформа является фикцией, что она не принесла крестьянину ничего хорошего – из одной кабалы он попал в другую.

Росло, усиливалось народное недовольство, протест, который в конце концов вылился в 1863-1864 гг., вылился в восстание под руководством Катуся Калиновского. Накануне восстания В.Дунин-Марцинкевич развернул среди населения большую культурно-общественную и просветительскую работу. Он выезжал в Витебскую и Ковенскую губернии, в Вильно, Петербург, Варшаву. Позже на допросах писатель оправдывал эти поездки личными интересами и делами. Однако есть основания полагать, что В.Дунин-Марцинкевич во время этих поездок обеспечивал связь с необходимыми людьми, вел агитацию среди населения против царизма и его порядков, призывал народ к бунту.

Еще в 1861 г. В.Дуниным-Марцинкевичем как персоной заинтересовались в Петербурге, в знаменитом третьем жандармском отделении царской канцелярии. Тогда же за ним был установлен тайный надзор. А чуть позже один из царских чиновников докладывал о нем: «Действует скрытно, чтобы вызвать беспокойство, стараясь распространять между низшим слоем народа всякие возмутительные обращения, которые он тайно выдает на простонародном наречии».

В начале 1863 года был отдан приказ об аресте В.Дунина-Марцинкевича, однако отыскать его тогда полиция не смогла. Позже эти поиски были продолжены. Напасть на след долго не удавалось – В.Дунин-Марцинкевич надежно скрывался среди населения. Только в октябре 1864 г. он был арестован за распространение запрещенной литературы, обращений написанных на белорусском языке, в общем за подстрекательство людей к мятежу и особенно за революционную деятельность дочери Камиллы (ее после длительного тюремного заключения потом сослали в Сибирь), а также за бунтарское поведение жены [1, с.96-97].

На допросах В.Дунин-Марцинкевич оборонялся очень умело, отклонял все факты своего участия в восстании и его подготовке. И всё же выпустили писателя из тюрьмы только в декабре 1865 г. На него был наложен денежный штраф. За В.Дуниным-Марцинкевичем был установлен полицейский надзор, который продолжался вплоть до 1870 г. Ему запрещался выезд из Люцинок.

Однако, несмотря на все это, он не сдавался и даже в этих сложнейших условиях продолжал начатое дело.

В 1866 г. В.Дунин-Марцинкевич написал «Пинскую шляхту» – сравнительно небольшую по размеру одноактную пьесу, жанр которой он сам определил как «фарс-водевиль». Исследователи и критики высказывали по поводу жанра разные, порой противоположные мнения. Одни из них соглашались с авторским определением, другие относили это произведение к сатирической комедии.

Как известно, фарс – детище средневековой драматургии и театра. Зародившись в тогдашней мистерии как ее «начинка», как отдельные вставки в «большую» пьесу, фарс вышел затем за ее пределы, приобрел самостоятельность и стал достоянием уличных сценических показов, народной карнавальной игры с ее буйством красок, необузданным весельем, грубоватым юмором, а иногда и слишком фривольными насмешками. Адресованный простонародью фарс впитывал в себя и его эстетику. С развитием у различных народов он приобретал определенную характерность, свои специфические черты и особенности. Тем не менее основная суть фарса осталась все той же, в том числе и в профессиональной драматургии нового времени – периода XIX – XX стст. Вчитываясь в «Пинскую шляхту», приходится констатировать, что в ней нет карнавальности, того заряда неудержимого веселья, той специфической окраски юмора, которые по идее должны быть присущи фарсовому произведению, что в этой пьесе вообще нет характерных фарсовых приемов и признаков.

На наш взгляд, более значимое отношение «Пинская шляхта» имеет к водевилю. Прежде всего, это куплеты, вставные музыкальные номера. Они в произведении В.Дунина-Марцинкевича, что называется, налицо. Есть сольные и хоровые песни, дуэты. Музыкальными эпизодами пьеса начинается и заканчивается, она насыщена номерами и лирического, и ярко комедийного, и сатирического плана. Получается, что «Пинская шляхта» все же больше водевиль. Однако, прежде чем сделать окончательные выводы, следует обратить внимание на одно, думается, очень немаловажное обстоятельство.

В.Дунин-Марцинкевич – являясь по-сути драматургом, пишущим драматические произведения, пожалуй, всегда имел ввиду и саму сцену. Точнее, создание своего собственного театра. И в тот период, когда эта задача вставала перед ним еще довольно неопределенной, по крайней мере, в отдаленной перспективе, и тогда, когда она была близка к реализации, и тогда, когда надежда, возможно, уже была утрачена. Иными словами, В.Дунин-Марцинкевич как автор пьес словно и режиссировал их, создавал законы своего театра.

Нельзя не заметить, что в драматических произведениях, разных по содержанию, по охвату событий, отличительных по проблематике, по жизненным коллизиям, по обрисовке человеческих характеров и т.д., есть единые принципы, скажем даже более – единая эстетика [1, с.118-119].

В.Дунин-Марцинкевич умел емко сконцентрировать, сплавить многие черты в единый художественный образ. Важное значение имело и то обстоятельство, что этот образ, как и вся пьеса, была связана с заносчивой, напыщенной и вместе с тем недалекой, тупой шляхтой, которая игнорировала белорусскую (мол, мужицкую) культуру. Правда, последней темы В.Дунин-Марцинкевич в «Пинской шляхте» еще глубоко не затрагивает, а вот для более поздних его произведений начала XX ст., периода интенсивного пробуждения национального самосознания, широкого культурного движения, она станет очень важной и актуальной темой. Эта тема крепко связана как раз с той прослойкой знати, которую вывел на общее посмешище В.Дунин-Марцинкевич. Здесь он явно опередил время, сам ход событий, и в этом его историческая заслуга.

Значительная заслуга автора «Пинской шляхты» – разоблачение пристава Крючкова, кручковщины как социального явления. Если образы шляхты, как уже отмечалось, В.Дунин-Марцинкевич рисует более общими мазками, то характер станового пристава он прорабатывает в мельчайших деталях. Даже уже сами фамилии Крючкова и его помощника Писулькин, как и в «Селянке», говорят сами за себя. Кстати, Писулькин очень дополняет и расширяет портрет своего начальника. Он тень, покорный слуга Крючкова, исполнитель его воли, и там, где начальнику действовать неудобно, на авансцену неизменно выходит Писулькин. Если ему предлагается взятка, то он, как и его хозяин, не упускает случая прибрать ее к своим рукам.

В общем по достоинству, художественной силе разоблачения представителей царского самодержавия, официальных властей, – а как раз на них направлен самый основной авторский удар, – трудно найти равноценное произведение в тогдашней драматургии наших братских народов.

От Крючкова и им подобных натерпелся сам В.Дунин-Марцинкевич. Свой гнев на них, ненависть он и вложил в «Пинскую шляхту». Была нужна большая смелость, мужество, чтобы добиваться публикации этого произведения. Есть основания полагать, что такие меры В.Дунин-Марцинкевич предпринимал, однако это произведение так и не было, да и не могло быть в то время обнародованным. Пьеса «Пинская шляхта» увидела свет только в послеоктябрьский период. Именно тогда она и была впервые напечатана и поставлена.

Следующее и последнее известное драматическое произведение В.Дунина-Марцинкевича – «Залеты», которое сам автор обозначил как «Смехотворная штука в 3 действиях», написана в 1870 г. Она относится к сатирическому жанру, в который изредка вкрапливаются лирические сцены, водевильные эпизоды. В «Залетах» глубоко отражены процессы, которые происходили в сельской местности в пореформенный период.

После отмены крепостного права, как известно, шло быстрое расслоение деревни. Одни ее жители беднели, вконец разорялись – их было большинство; другие, что составляли абсолютное меньшинство, за счет других людей богатели, стремительно поднимались вверх. На арену истории

выходил кулак и выходил по тому времени довольно жесткой поступью. Его и показывает В.Дунин-Марцинкевич в образе Антона Собковича [1,с.125].

В.Дунин-Марцинкевич дает очень подробную биографию этого персонажа и чрезвычайно емкую характеристику. Притом использует различные драматургические приемы и средства. Прежде всего черты характера, цели, устремления Собковича раскрываются в его поступках, т.е. раскрыты непосредственно в действии. Кроме того, автор дорисовывает портрет, так сказать, косвенным образом, когда персонажу дают аттестацию другие действующие лица [1,с.126].

В.Дунин-Марцинкевич в «Залетах», как и в своих предыдущих произведениях, настойчиво стремился создать образы положительных героев, которые бы всю могли развернуть свои силы и способности, которые бы, по крайней мере, на равных началах сумели вступить в борьбу с отрицательными персонажами, носителями зла. Однако, как и раньше, сама действительность давала очень небогатый материал, блеклые примеры, и такое обстоятельство нашло четкий отпечаток во многих тогдашних литературных произведениях.

Сила пьеса В.Дунина-Марцинкевича – не в показе идеала, а в острой критике пороков, которые рождала действительность, в безжалостном их высмеивании и моральном осуждении. По этим качествам «Залеты» стоят в ряду лучших достижений литературы критического реализма, по своему звучанию и направлению эта пьеса приближается к произведениям М.Салтыкова-Щедрина.

О постановке «Залетов» при жизни автора сведений нет. Вообще, как мы уже говорили, фактов из биографии В.Дунина-Марцинкевича очень мало, особенно последнего периода – 1870-1880-х годов. Может быть это можно объяснить тем, что он в течение долгого времени вынуждено жил в Люцинках, выезд из которых ему был запрещен. И хотя тогда сфера его влияния на общественно-культурную жизнь была ограниченной, В.Дунин-Марцинкевич все же не приостанавливал своей активной, неутомимой деятельности. В Люцинках он организовал для крестьянских детей бесплатную школу, в которой обучение вела дочь писателя Цезарина. Когда же в 1876 году власти обнаружили эту школу, на открытие которой не давалось официального правительственного разрешения, за В.Дунина-Марцинкевича снова был установлен тайный надзором полиции.

Известный белорусский писатель Ядвига Ш. (А. Левицкий), который учился в этой школе, позже писал: «На каждый важнейший, бывало, день покойный писал для нас всех – детей какую-нибудь комедию, мы ее учили, съезжались гости и шло представление». Возможно, здесь, в Люцинках, ставились «Пинская шляхта», «Залеты», другие драматические произведения. В тех же воспоминаниях Ядвига Ш. свидетельствует: «Помню и большой сундук, куда прятал он свое писание, полненький был, но мало вышло этого писания оттуда в мир: по смерти Марцинкевича старый дом сгорел, с дымом исчезла и бо'льшая половина работы этого заслуженного для нашего

отечества человека. Удивляюсь я теперь, как мог он столько работать, писать...».

В.Дунину-Марцинкевичу было суждено жить в очень сложное, драматическое время, и не его вина, что многие начинания не были доведены до конца или вообще остались неосуществленными, что многое навсегда потеряно из его духовного наследия. В этом плане фигура В.Дунина-Марцинкевича одна из самых трагических в белорусской культуре, литературе и искусстве. Но одновременно она и одна из наиболее величественных – В.Дунин-Марцинкевич является основателем новой белорусской литературы, профессиональной драматургии, сценического искусства [1,с.133].

Деятельность других драматургов и коллективов. Со второй половины 1850-х годов начинается освоение драматургического и театрального наследия В.Дунина-Марцинкевича и продолжение его дела другими творцами. Так, «Селянка» вдохновила обратиться к драматургии П.Шпилевского, который являлся земляком знаменитого писателя.

Талантливый этнограф, фольклорист, театральный критик П.Шпилевский сотрудничал со знаменитым журналом «Современник», знакомил русского читателя с богатыми проявлениями глубоко самобытной белорусской народной культурой, развитием и проблемами театрального искусства. В 1853–1855 гг. на страницах «Современника» П.Шпилевский опубликовал серию захватывающих художественных очерков «Путешествие по Полесью и белорусскому краю», которые затем вошли в его книгу. Она стала заметным явлением культуры, имела большое научно-познавательное значение.

Под впечатлением марцинкевической «Селянки» П.Шпилевский написал и в 1857 г. в Петербурге опубликовал отдельной брошюрой пьесу «Дожинки» с подзаголовком «Белорусский народный обычай. Сценическое представление в двух действиях, с хорами, песнями, хороводами и плясками белорусскими». В этом издании использован тот же общий принцип, что и в «Селянке», но уже не на польский, а на русский лад. У В.Дунина-Марцинкевича персонажи благородного рода, «белая кость» говорят по-польски, у П.Шпилевского помещики – по-русски. Простой же народ, прежде всего крестьяне, и в одном и в другом случае разговаривают по-белорусски. И одно и второе произведение написано в двух актах.

П.Шпилевский довольно основательно приближает свою пьесу к марцинкевической, словно подчеркивая, что он является прямым наследником мастера. Это особенно ощущается в первой сцене «Дожинок». Действие, как и в «Селянке», начинается возле корчмы. И ситуации почти одинаковы: войт приказал собраться сюда крестьянам, чтобы зачитать им панский приказ. Даже некоторые действующие лица имеют в обоих пьесах одинаковые имена, например, войт Наум, который, как и марцинкевический герой, направо и налево сыплет прибаутками. Среди крестьян встречаем и колоритную фигуру Тита.

Есть повторение и в деталях. Корчмарь Янкель (в «Селянке» Ицка) продает должнику мел, чтобы поставить на доске знак с раздвоенным концом, и поэтому вместо одного штриха получаются два. Да и слово «комета» звучит в обоих драматических произведениях, правда, в разных смыслах [1, с.134].

В связи с этими и другими особенностями П.Шпилевского упрекали за детальное заимствование. В частности, указывали, что и в «Селянке» и в «Дожинках» обыгрывается ситуация с передеванием барышень: в первом случае Юлия Добрович маскируется под крестьянку, во втором – Вера Полесская. На этом основании критики укоряли П.Шпилевского, что тот «живьем» берет у Марцинкевича. В мировой литературе, особенно драматургии, существуют сотни произведений, в которых используются подобные приемы, и никому в голову не приходит на этом основании обвинять авторов в плагиате. Цели действий Юлии и Веры, как справедливо замечает и оппонент «Дожинок», совершенно разные. У первой из них устремления патриотические: Юлия стремится доказать Летальскому, что и простой народ воспитан, образован, имеет хорошие манеры. Задачи же Веры скромнее, они скорее озорного характера. В одежде крестьянки она идет к своему жениху Древлянскому (этой фамилией П.Шпилевский иногда подписывал свои произведения) жать на дожинках, чтобы сделать для него неожиданный сюрприз. Многие критики в своих статьях делали вобщем правильный вывод о неодинаковых назначениях двух художественных произведений: «...Оба писатели принадлежат к двум различным культурным группам, и в то время, как Марцинкевич писал «Селянку» смешанным языком на польском и белорусском, адресуя ее преимущественно для краевой ополяченной интеллигенции, – Шпилевский писал по-русски и по-белорусски, рассчитывая на российское гражданство, имевшее очень мало схожести с краевыми «поляками» («поляками» по языку)». Отсюда и разные подходы, цели, задачи.

В.Дунин-Марцинкевич писал «Селянку» для населения Беларуси, стараясь, если и не радикально изменить их жизнь, то значительно усовершенствовать, социально улучшить. П.Шпилевский же адресовал «Дожинки» русскому читателю, который был далек от собственно марцинкевичских проблем. И в первом и во втором произведениях есть просветительские идеи, но в «Селянке» они вторичные, на первый же план выдвигаются социальные вопросы. Главная же цель «Дожинок» – ознакомить русского читателя с обычаями, традициями, культурой другого народа.

Показательно в этом плане сравнить сами принципы использования народного творчества. В.Дунин-Марцинкевич щедро насыщает «Селянку» песнями, плясками, пословицами и поговорками. Тут они служат пусть широкой, но все же каемкой основной линии драматического действия. П.Шпилевский же положил в основу пьесы сценарий народного обряда празднования дожинок, и использованные в нем многие народные песни, танцы, хороводы, игры стали основным стержнем, душой произведения. Такая ставилась цель, и она писателем довольно точно реализована.

По «Дожинкам» можно было бы создать впечатляющий, живописный фольклорно-этнографический спектакль. Однако эта пьеса не получила сценического воплощения в Беларуси из-за причин, которые ранее уже упоминались; на территории же собственно России театральные коллективы имели другое, не фольклорно-этнографическое направление. Да и для русского зрителя скорее всего сценическое зрелище имело бы только познавательное значение, а спектакль, как известно, в первую очередь рассчитан на эмоциональное, а не на музейно-познавательное восприятие [1,с.136].

Работа по созданию национального театра, начата при В.Дунине-Марцинкевиче, пусть и с большими трудностями, все-таки продолжалась и дальше. Пьесу на белорусском языке написал известный польско-белорусский поэт, «лирик весенний» В.Сыракомля, о чем свидетельствует польский писатель, историк Ю.Крашевский. Однако он, автор монографии о В.Сыракомле, абсолютно не рассказывает о содержании пьесы и даже не приводит ее названия. Известно лишь, что в драматическом произведении были песни и что музыку подобрал и сокомпозовал Ф.Лапатынский. Также известно, что в зимний сезон 1858/59 г. труппа Минского городского театра Ю.Снедетского ставила историческую драму о времени Стефана Батория «Каспар Карлинский, или Защита Ольштына» В.Сыракомли и там же в этом театре 15 декабря 1859 г. состоялась премьера его второй исторической драмы «Софья, княжна Слуцкая» (спектакль игрался на польском языке) [1,с.136].

Усилия развивать театральное дело продолжались. Так, Г.Марцинкевич (однофамилец) создал комедию «Оказия при Полковницах», которая в 1862 г. была поставлена в Витебске. Но сохранились ли поставленные отрывки, как и пьеса в целом, неизвестно.

Белорусский писатель А.Вериго-Даревский написал драму «Гордость», комедию «Гнев» и либретто комедии-оперы «Грех». Однако поставить их не удалось. В 1863 г. эти произведения были в Витебске изъяты полицией. А автор А. Вериго-Даревский умер в ссылке в Иркутске в 1884 г.

После восстания 1863 г. репрессии усилились. Если и раньше со стороны царских властей были гонения на белорусский язык, были запреты на постановки белорусскоязычных спектаклей, то сейчас их ставить стало практически абсолютно невозможно. В таком же положении оказались и спектакли на польском языке. Если они постепенно, но планомерно вытеснялись после восстания 1830 г., то теперь они полностью запрещались.

Таким образом, театральная жизнь в Беларуси, притом довольно интенсивная, с 1864 г. развивалась исключительно в русле российской сцены. Рядом с верноподданическими или банальными пьесами-однодневками ставилась зарубежная и русская классика, произведения современных прогрессивных авторов. Местные и гастрольные коллективы играли произведения В.Шекспира, Ж.-Б.Мальера, Ф.Шиллера, П.Бомарше, А.Грибоедова, А.Пушкина, М.Лермонтова, Н.Гоголя, И.Тургенева, А.Сухово-

Кобылина. Особенно много ставилось пьес А. Островского, позже – А. Чехова.

На сценических подмостках в Беларуси начинался творческий путь великой актрисы М.Савиной, выдающихся В.Долматова, П.Гайдобурова. Здесь выступали многие знаменитости русской сцены – Г.Федотова, П.Орленев, М.Росов, братья Адельгеймы, М.Иванов-Козельский, К.Варламов, М.Дальский, М.Писарев, А.Южин, А.Яблочкина, Ю. Юрьев и др.

В 1882 г. на Украине началась деятельность своего национального театра, который, чтобы добиться разрешения на существование, некоторое время назывался русско-малорусской труппой. Со второй половины 1880-х годов украинские коллективы довольно систематически посещают и Беларусь. Тут гастролируют выдающиеся корифеи украинской сцены – М.Крапивницкий, Н.Старицкий, М.Заньковецкая, М.Садовский, Л.Линицкая и др., которые знакомят белорусских зрителей с классическими украинскими пьесами. Выступления украинских коллективов расширяли театральные перспективы, духовно обогащали посетителей спектаклей. Так, на юного зрителя В.Голубка украинские постановки, с которыми он впервые познакомился в 1890-е годы, произвели незабываемое впечатление. Позже, уже будучи мастером белорусского сцены, он активно использовал традиции украинской сцены в своем творчестве.

Несмотря на жесткую цензуру на сценических подмостках иногда звучало и белорусское слово. В дивертисментных номерах актеры на свой страх и риск пели белорусские песни. Это постепенно становилось довольно распространенным явлением, которое находило свое отражение и в тогдашней печати. В частности, рецензент могилевских «Ведомостей» отмечал: «Пан Богданович спел белорусские куплеты «Ставочек», взятые из местных народных мотивов, которые очень понравились публике». Это было в июне 1870 г. на могилевской сцене, а в следующем сезоне 2 ноября 1871 г. на тех же подмостках, согласно сообщению в печати, актер С.Богданович уже исполнял белорусские куплеты комедийного плана «Ой, во поле!», а его коллега М.Раевский – песню «Ставочек». Дело, как видим, ширилось, тем более что такие номера безусловно нравились публике. Были случаи, когда и в русскоязычные спектакли вставлялись белорусские пословицы, поговорки, крылатые выражения [1, с.137-138].

Разумеется, этого конечно же маловато по сравнению с тем, что могли бы сделать белорусские деятели сцены. Но в тогдашних социально-политических условиях и такие начинания были гражданской смелостью.

Следующая масштабная театральная акция относится к 1892 г. Бывший учащийся люцинковской белорусской школы, которую основал В.Дунин-Марцинкевич, Ядвига Ш. написал комедию «Вор» («Своим судом»). Белорусский и украинский этнограф, фольклорист, драматург М.Янчук ходатайствовал перед цензурой о публикации в печати и постановке этого произведения на сцене, но разрешения не получил. Тогда было решено играть его в нелегальных условиях в городке Радошковичи.

В спектакле участвовала местная интеллигенция. Осуществлял постановку автор пьесы Ядвига Ш., который видел (а возможно, и выступал в роли исполнителя) спектакли, поставленные в Люцинке В.Дуниным-Марцинкевичем.

Постановку готовили летом и предполагали показать ее на платной маевке. О дальнейших событиях пишет Я.Дыла: «За несколько дней до маевки была назначена генеральная репетиция. Но к судебному следователю, якобы в гости, приехал из Вилейки уездный прокурор, который тоже якобы случайно узнал о постановке пьесы, не прошедшей цензуру. Прокурор дал понять следователю, что спектакль (к тому же на белорусском языке, который как известно был под запретом) принесет всем им серьезные неприятности. Полиция, чтобы снять с себя ответственность, наверное, послала донос куда надо, и теперь уже следовало ждать приезда из Вильно жандармов, а это «уже пахло политическим делом».

После такого предупреждения прокурора показ спектакля на белорусском языке так и не состоялся, оставшись в истории белорусского театра так называемым радошковичским «театральным замыслом». Однако то, что в тех политических условиях не могли осуществлять белорусские театры, которые работали в Беларуси или приезжали сюда на гастроли [1,с.139].

Чрезвычайно важным было то, что наши деятели сцены учились, использовали опыт других народов. Приведем один характерный пример. Художник-декоратор и режиссер М.Денисов, который в 1899-1900 гг. создал в Витебске свою театральную труппу, при организации ее обратился к К.С.Станиславскому, одному из создателей Московского Художественного театра. Подводя итоги театральной деятельности на перефирии, газета «Русское слово» писала, что достижениями коллектива МХТ начинают интересоваться и в провинции, имея в виду М.Денисова. Здесь, однако, нужно сделать уточнение. М. Денисов обращался не тогда, когда Московский Художественный театр получил широкую известность и славу, а в самом начале его деятельности. И, согласно утверждению того же «Русского слова», М.Денисов получил от К.Станиславского советы «по поводу репертуара и состава труппы». Это было едва ли не самое первое во всей царской империи обращение к будущему реформатору сценического искусства именно белорусского художника – как бы в предвкушении дальнейших свершений великого мастера [1,с.140].

Деятельность частных русских любительских театров Беларуси во второй половине XIX ст. Характерным этапом развития Беларуси второй половины XIX ст. является то, что в этот период идет активный процесс формирования белорусской нации. Вместе с тем подчиненное положение Беларуси в составе Российской империи, полное игнорирование царизмом интересов белорусского народа, его самостоятельности, в том числе и печатного слова на родном языке, пагубно сказывается на развитии культуры. В белорусской литературе в то время уже стали появляться значительные произведения, но они либо распространялись в рукописях,

либо публиковались за пределами Беларуси. В этих условиях чрезвычайно широкой популярностью пользовалось устное народное творчество, в том числе его театральные формы.

Царское правительство, напуганное восстанием 1863 года, проводило, как уже отмечалось, жесткую русификаторскую политику. На всей территории Беларуси были запрещены польские театры, не имела права звучать со сцены и белорусская речь. Разрешение работать получали только театры на русском языке. Поддерживая распространение в Беларуси русского театрального искусства, власти заботились прежде всего о том, чтобы репертуар этих театров составлялся из морализаторских драм и чисто развлекательных комедий. И все же русские театры в Беларуси в целом сыграли благотворную роль. Конечно, показов, которые были рассчитаны на то, чтобы отвлекать внимание зрителей от насущных социальных проблем, было много, но не только ими определялся облик русских театров. На их сцене со временем все чаще стали появляться произведения А.Грибоедова, А.Пушкина, Н.Гоголя, М.Лермонтова, А.Сухово-Кобылина, М.Салтыкова-Щедрина, А. Островского, Ф. Достоевского, Л. Толстого, А. Чехова и многих других прогрессивных авторов. Эти спектакли оставляли в сердцах и мыслях зрителей незабываемый след, заставляли глубже задумываться над проблемами современной действительности [3, с.64-65].

Как правило, русские театры в Беларуси были частные. Существовали они на коммерческих основах, поэтому полностью зависели от денежных сборов. Этим объясняются и их многочисленные выезды в различные города и поселки, частая смена творческих составов, антрепренеров и т.д. Как отмечает Ю.А.Пашкин, «за период с 1864 по 1900 гг., то есть за неполные сорок лет, сменилось в Могилеве – 14, Витебске – 20, Гродно – 21, Минске – 30 хозяев только драматических антреприз. За этот же период сменилось в Гродно – 10, Витебске – 12, Могилеве и Минске – по 13 составов товариществ драматических артистов». Эти данные свидетельствуют и о широком распространении русских театров в Беларуси, и о тех сложных условиях, в которых им приходилось работать. Естественно, что репертуар часто определялся не столько художественными позициями театра, сколько материальными и другими его возможностями. Преимущество при формировании репертуара чаще отдавалось душещипательным мелодрамам и легковесным комедиям, однако коллективы стремились ставить и социально острые пьесы, хотя подобное стремление вызывало конфликты с местными властями. Театры обращались и к лучшим русским классическим произведениям, о чем свидетельствуют, например, постановки в Минске: «Свадьба Кречинского» (1859) А.Сухово-Кобылина, «Свои люди – сочтемся» (1864), «Шутники» (1865), «Воспитанница» (1865), «Гроза» (1865, 1887), «Заработанный хлеб» (1876), «Волки и овцы» (1876) А. Островского, «Завтрак у предводителя» (1866), «Провинциалка» (1897) И.Тургенева, «Ипохондрия» (1866) А.Писемского, «Борис Годунов» (1877) А. Пушкина, «Иванов» (1891), «Чайка» (1899) А. Чехова, «Власть тьмы» (1895) Л.Толстого, «Смерть Иоанна Грозного» (1897) А.К.Толстого. Эти

произведения ставились и в других городах Беларуси: Могилеве, Бресте, Витебске, Пинске, Полоцке, Бобруйске. В репертуаре русских театров нередко были также пьесы зарубежных классиков: В.Шекспира, Ж.-Б.Мальера, К.Гальдони, Ф.Шиллера, П.Бомарше, В.Гюго, Э.Золя, Э.Ростана, Г.Гауптмана и др. Таким образом, белорусский зритель того времени все же имел возможность знакомиться со сценической интерпретацией многих выдающихся классических произведений.

За деятельностью театров в Беларуси пристально следила не только цензура, но и жандармские власти. Они не оставляли без внимания ни одного факта, который бы выглядел в нежелательном для властей свете. Характерно, например, секретное донесение от 19 ноября 1885 г. начальника Гродненского жандармского управления губернатору: «До меня дошло, что в Брест-Литовске антрепренером местного театра была расклеена афиша, в которой провозглашалось, что 14-го ноября, т.е. в день рождения Государыни Императрицы, на сцене местного театра, между прочим, будет показана в живой картине «Казнь Марии Стюарт», но поскольку ... местный полицмейстер запретил показ упомянутой казни, то один из актеров вышел на сцену и объявил публике, что по распоряжению полиции картина «Казнь Марии Стюарт» запрещена и поэтому отменяется. Увидев в этом факте повод для сомнения в политической благонадежности антрепренера, я, вместе с тем, предписал начальнику жандармского управления Брест-Литовского уезда в случае повторения чего-нибудь подобного предпринять преследование антрепренера путем дознания в порядке Высочайшего утвержденного 14-го августа 1881 г. положения об охране государственного порядка и общественного спокойствия». Как видим, жандармские власти с чрезвычайной старательностью выполняли свои обязанности. Даже в незначительном отклонении от установленных ими порядков они видели покушение на «общественное спокойствие». Это является свидетельством того, в каких тяжелых условиях актерам приходилось работать [3, с.65-66].

Значение деятельности русских театров заключается и в том, что они были настоящими пропагандистами профессионального сценического искусства. Это вызвало у широкого зрителя еще больший интерес к театру, способствовало повышению его роли в общественной жизни. Правда, уровень мастерства большей части местных актеров не всегда соответствовал потребностям опытных и образованных театралов. Вместе с тем, в провинциальных театрах часто выступали действительно большие мастера русской сцены, искусством которых восхищались зрители Москвы, Петербурга и других крупных городов России. В более или менее постоянных театральных труппах работали известные в то время актеры А.Огаров, А.Вишне夫斯基, М.Зверева, Е.Лепковский, А.Немирова-Рольф, Е.Певунов-Шмитгоф и др. Особо незабываемые впечатления у зрителя оставляли «звезды» русского театра. Так, в 1891 г. в Минске гастролировала знаменитая русская актриса М.Г.Савина с группой актеров Александринского театра. Она исполняла центральные роли в таких пьесах, как «Дикарка» А. Островского, «Убогие духом» М.Соловьёва и др. Это было

ее второе посещение Минска. В 1895 г. минчане познакомились с игрой В.Далматова, а в 1899 г. – А.Южина и К.Варламова. Зрители имели возможность видеть также мастерство Г.Федотовой, П.Орленева, В.Стрельской, Ф.Горова, П.Гайдабура, братьев Адельгеймов и других выдающихся артистов русской сцены.

Популярными в Беларуси были также украинские труппы М.Зеньковецкой, Н.Старицкого, Н.Крапивницкого и других актеров-антрепренёров. Репертуар этих коллективов преимущественно составляли пьесы украинских авторов: «Шельменко-денщик» и «Шельменко-волоостной писарь» Р.Квитки-Основьяненко, «Наталка-Полтавка» И.Котляровского, «Назар Стодоля» Т.Шевченко, «Дай сердцу волю, заведет в неволю» и «Пока солнце взойдет, роса глаза выест» Н.Крапивницкого, «За Неман иду» Н.Старицкого и другие популярные произведения музыкально-драматического жанра.

В XIX ст. в ряде крупных городов Беларуси были построены или капитально реконструированы многие театральные здания. Так, в 1888 г. в Могилеве, а в 1890 г. в Минске построены замечательные по тому времени театральные здания, в которых и в наши дни работают драматические коллективы [3, с.66-67].

Появление товариществ, которые осуществляли функции организаторов и координаторов театрального движения. Деятельность профессиональных русских и украинских театров оказала большое влияние на возникновение в Беларуси многочисленных любительских театральных коллективов. Работали они преимущественно на русском языке, однако в сельской местности некоторые спектакли ставились и на белорусском языке. Любительские театры создавались в учебных заведениях, на железнодорожных станциях и т.д. Эти коллективы немало сделали для развития театральной культуры. В некоторых любительских театрах ставились платные спектакли, свидетельствующие об их творческой зрелости. Один из таких коллективов был создан в Слониме. 7 апреля 1885 г. он дал платный спектакль «Майорша» И.Шпажинского. В 1885 г. в Витебске силами любительского кружка была поставлена комедия «Горе от ума». В 1899 г. в связи со столетием со дня рождения А.С.Пушкина в Минске устраивались любительские спектакли и литературно-музыкальные вечера. Любительские спектакли, посвященные этой же дате, показывались в Пружанах, Новогрудке, Пинске, Рогачеве, Борисове, Слуцке, Ошмянах и других городах и местечках.

В 1899 г. в Витебске местные театральные деятели пытаются создать «Художественный общедоступный театр». Газета «Русское слово» писала: «Художественный общедоступный театр, который так прекрасно закончил первый год своего существования, начинает находить себе последователей в провинции. Во всяком случае, Витебский театр, который два года возглавляется молодым художником Денисовым, как нам передают, создан по образцу нашего Художественного театра. Режиссер последнего господин Станиславский уже дал некоторые указания Денисову насчет

репертуара и состава труппы. Как мы слышали, в репертуар Витебского театра войдут и пьесы, которые ставились в Художественном театре, как, например, «Царь Федор Иоанович», «Чайка», «Затонувший колокол», «Антигона» и др.» Этот факт свидетельствует о том, что в Беларуси внимательно следили за театральной жизнью Москвы и старались поддерживать прогрессивные начинания столичных театров.

Распространение любительских театральных коллективов способствовало появлению обществ, которые выполняли функции организаторов и координаторов театрального движения: Минское музыкально-литературное общество (1880), Гродненское литературно-музыкальное товарищество (1883), Полоцкий музыкально-драматический кружок любителей (1884), Брест-Литовское музыкально-драматическое товарищество любителей (1885), Могилевское музыкально-драматическое товарищество (1886), Гомельский музыкально-драматический кружок (1891), Бобруйский музыкально-драматический кружок (1892) и др. О характере их деятельности можно судить, например, по Обществу любителей изящных искусств, возникшему в 1890 г. в Минске. Оно было центром прогрессивной литературной и театрально-музыкальной жизни города. Товарищество состояла из четырех секций: драматической, литературной, музыкальной и художественной. Художественная деятельность товарищества сочеталась с пропагандистской: на вечерах перед спектаклями и концертами обычно читались лекции и делались доклады на актуальные темы [3, с.68-69].

Первая белорусская группа И.Буйницкого: организация, репертуар, гастроли. О жизни Игнатия Терентьевич Буйницкого и его творческой деятельности сохранилось очень мало документальных свидетельств. Из короткой биографии, написанной его современником М.Никифоровским, известно, что Буйницкий «родился в 1861 году в Прозароцкай волости Дисненского уезда в шляхетской семье. Учился в средних школах в Риге, где затем окончил землемерное училище. В свои 20 лет он получил от отца кусок заболоченной земли и своим неустанным трудом, собственными руками, быстро довел ее до цветущего состояния». Работа землемера способствовала его сближению с белорусским крестьянством. Это определило и дальнейший жизненный путь Буйницкого: он самоопределился как белорус и далеко отошел как от своей родни, крепко ополченной, так и от польско-шляхетского гражданства вообще.

Как землемеру Буйницкому приходилось много ездить и ходить по Беларуси. Являясь простым в общении и товарищеском человеком, он быстро завоевывал симпатии людей и всегда был желанным гостем в крестьянских избах. Буйницкий использовал любой случай, чтобы лучше познакомиться с жизнью простых людей и поделиться с ними своими мыслями. Однако больше всего сближало его с крестьянами глубокое ощущение и понимание народного творчества. Он с увлечением изучал народные песни и танцы, непосредственно принимал участие вместе с молодежью в веселых вечеринках. С другой стороны, есть также свидетельство, что Буйницкий некоторое время учился в Вильно в

Драматической студии свободного художника Казимира. Все это, несомненно, сыграло немаловажную роль в его дальнейшей театральной деятельности [3, с.89-90].

И.Буйницкий – один из инициаторов и организаторов белорусских вечеринок. Сначала он организовывал их в своем доме, где обычно пелись белорусские народные песни, читались стихи и исполнялись сольные и массовые танцы. Со временем из участников этих вечеринок выделились талантливые певцы, музыканты, чтецы, танцоры, которые и составили постоянную труппу с определенным репертуаром. Биограф отмечает, что «в 1907 году, под влиянием развивавшегося все шире белорусского возрожденческого движения, Буйницкий вместе со своими домашними хлопотет о создании в своем поместье Поливачах белорусского любительского театра». Вскоре это задумка была осуществлена. Буйницкий с группой любителей начал проводить концерты, собиравшие многочисленных зрителей, которых привлекал не только сам концерт, но и то, что «артисты» говорили на их родном языке, чего со сцены до сих пор не было слышно. Показы устраивались не только в Поливачах, но и в Прозороках и в других деревнях и поселках. Наиболее активными участниками концертов были жена и дочери Буйницкого Ванда и Елена. Слух о любительском театре Буйницкого распространялся все шире и наконец достиг Вильно. «Наша нива» начала печатать сообщения о работе театра. Видя, что труппа пользуется успехами как у крестьян, так и у интеллигенции, Буйницкий уделяет ей все больше внимания и вскоре полностью отдается театральному делу. Он тщательно подбирает и готовит артистов, создает основной репертуар и заботится о его постоянном пополнении.

Участники труппы Буйницкого стремились к совершенствованию своего мастерства. Своим талантом они хотели служить народу. Со временем в репертуаре коллектива, наряду с концертными номерами, начинают появляться сценические произведения. Постепенно происходил процесс превращения любительской труппы в профессиональный театр [3, с.90].

Весной 1910 г. театр Буйницкого организует гастрольную поездку по Беларуси. Гастроли начинаются с Вильно. В «Нашей ниве» был опубликован материал об этом выступлении театра: «19 мая состоялось выступление белорусского театра. Показана была оригинальная комедия, написанная К.Каганцом «Модный шляхтюк». Кроме комедии, были пение соло и хором, декламация и танцы на сцене. Комедия написана живо, и ее хорошо сыграли, так что публика не скупилась на аплодисменты, от которых даже стены дрожали. Декламация также произвела немалое впечатление, особенно декламация Копеть и стихи Богдановича «Края мой родной...», которые читал господин А.Б. (Под этими инициалами скрывался от полиции А.Бурбис). Песни были под управлением Л.М.Роговского, танцы под управлением господина Буйницкого. И те и другие очень красивые». Потом коллектив выступал в Дисне, Полоцке. «Дисна не помнит такого скопления народа, – писала «Наша нива», – интеллигенция и простой народ все искренне приветствовали белорусов; мощная идея национального

возрождения горячими лучами своими всех согрела, всех объединила, растревожила застывшие сердца, заискрила выцветшие от зноя глаза, и первое родное слово со сцены приветствовалось не одной слезой». Затем были спектакли в Полоцке, которые также нашли свое освещение в печати.

Газета «Наша нива» высоко оценивала деятельность театра: «Театр белорусский становится благодаря мерам и радению дядьки Игната Буйницкого на твердую основу, и появляются все новые и новые силы. За это старание и ревность искреннее спасибо ему. Когда-нибудь, когда пробудится сознание у всего белорусского народа, память Игната Буйницкого будет священной для всех» [3,с.91].

Особенностью театра Буйницкого было то, что в нем сочетались различные виды искусства: драматические спектакли, пение, декламация и танцы, причем все они показывались в один вечер, что имело свое положительное значение, так как делало выступление всесторонним и интересным. Вот примерная программа такого показа:

1-е отделение

«По ревизии». Комедия в одном действии Н.Крапивницкого

2-е отделение

Пение хора: «В городе речка», «Дуб», «Дуда веселуха», «За горами, за лесами», «Человек женку бьет»

3-е отделение

Пение соло: «Птица в небе щебетала» Я.Коласа, «Молитва» А.Чехова. Декламация: «Раки» и «Два мастера» А.Павловича, «Ямщик» Я.Лучины, «Ах, ти долго» и «Песня звонаря» Я.Купалы

4-е отделение

Белорусские танцы (на сцене): Юрочка, Качан, Чабор, Метелица, Воробей

После спектакля танцы

И.Буйницкий придавал большое значение национальному искусству в формировании самосознания белорусов, поэтому он активно способствовал развитию их творчества. По свидетельству актера Первой белорусской труппы Д.Криводубова, Буйницкий везде помогал создавать местные коллективы художественной самодеятельности, проводил первые занятия с ними, рекомендовал репертуар.

«Наша нива» отмечала положительную роль театра Буйницкого в развитии народного самодеятельного творчества: «В «Нашей ниве» мы читаем отчеты о театральных представлениях и видим, что всюду тепло приветствуют народный белорусский театр, а это значит, что он действительно нужен народу, так как и в других городках люди своими силами устраивают театры, хоры и т.п.». Конечно, не все эти коллективы

оказывались жизнеспособными, но часть их прочно закрепилась и по мере своих сил и возможностей продолжило дело, начатое Буйницким [3, с.91-92].

В 1910-1911 гг. в репертуаре труппы И.Буйницкого были спектакли «Сватовство» А.Чехова, «По ревизии» и «Пашылися в дурни» Н.Крапивницкого, «В зимний вечер» Э.Ожешко, «Михалка» Далецких, «Модный шляхтюк» К.Каганца. Примечательно, что драматическая часть репертуара состояла из пьес белорусских, русских, украинских и польских авторов. Песни и танцы преобладали белорусские, хотя исполнялись также и русские, и украинские. Это говорит о том, что Буйницкий и его товарищи, пропагандируя белорусское искусство, были лишены национальной ограниченности и популяризировали творчество братских народов.

Выбор театром таких пьес, как «По ревизии» и «Пашылися в дурни» Н.Крапивницкого, инсценировка рассказа «В зимний вечер» Э.Ожешко нельзя рассматривать как случайность. Это свидетельствует о том, что Буйницкий обращался к таким произведениям, которые были наиболее близки и понятны белорусскому зрителю. По сути образы и события пьес «По ревизии» и «Пашылися в дурни» воспринимались как явления белорусской действительности, так как многие условия жизни белорусского и украинского народов дореволюционного времени были схожими. Например, в пьесе «По ревизии» в образе старосты волостного правления характеризуется все чиновничество самодержавной России, которое думало и заботилось только о собственном обогащении, не проявляя никакого внимания к судьбе людей, находящихся в зависимости от них. То же показывалось и в комедии В.Дунина-Марцинкевича «Пинская шляхта», созданной на белорусском материале. Естественно, что комедия «По ревизии» была близка и хорошо понятна белорусскому зрителю.

В те времена в Петербурге, в университете и в других учебных заведениях училась довольно большая группа белорусской молодежи. При университете существовал белорусский научно-литературный кружок, который посещал и Я.Купала. Белорусская молодежь по примеру своих товарищей на Родине часто собиралась вместе и устраивала вечеринки. На одну из них в 1911 г. приехал И.Буйницкий с основным составом своей труппы. Выступление состоялось в клубе «Пальма». На вечере, кроме студентов-белорусов, присутствовала русская университетская и рабочая молодежь, получившая возможность познакомиться с белорусским искусством. Через несколько дней в «Нашей ниве» появилась корреспонденция из Петербурга об этой вечеринке. Автором корреспонденции был Я.Купала. Он писал: «Зал «Пальма» представлял собой маленькую частицу Беларуси: белорусский говор, белорусские танцы, белорусские народные одежды. И в самом деле, ни одного белоруса этот вечер перенес мыслями в его далекую родную сторонку ... Не будет лишним сказать искреннее спасибо господину Игнату Буйницкому и его дочерям, которые издали сюда, чтобы дать возможность здешним белорусам порадоваться их родной игрой. И комедии, и хору, и танцам

публика дружно и искренне кричала «браво!» и вызывала по несколько раз наших артистов» [3, с.92-94].

Я.Купала уделял деятельности Буйницкого и вообще развитию белорусского театра большое значение. Во время приезда труппы в Петербург поэт лично познакомился с этим выдающимся деятелем белорусского искусства, о котором уже знал и за творчеством которого следил.

Своим театром, своим горячим увлечением сценическим искусством Буйницкий вызвал повышенный интерес Купалы к национальному театру.

Среди других писателей, которые горячо поддерживали начинание Буйницкого, можно назвать З.Бедулю и Тетку. Известно, что Тетка очень любила театр, в молодости мечтала пойти на сцену и даже училась в театральной школе во Львове. Много внимания она уделяла изучению белорусского батлеечного театра, собиралась писать диссертацию на эту тему. На белорусских вечерах при встречах с И.Буйницким Тетка любила читать свои стихи и стихи других поэтов, обычно революционного характера. Писатель М.Громыко пишет, что «наездами работала в передвижном театре Буйницкого и А.Пашкевич (Тетка)». В спектакле «В зимний вечер» она успешно исполняла роль старой Настули.

После посещения Петербурга театр Буйницкого готовится к гастрольной поездке по Беларуси, по Минской губернии. Во время гастролей Буйницкий значительно пополняет труппу талантливой белорусской молодежью из самодеятельности [3, с.94-96].

Условия, в которых приходилось работать театру И.Буйницкого, были сложные. Труппа постоянно ездила, на одном месте обычно давались два-три спектакля. Нередко в соседние населенные пункты артистам приходилось идти пешком. В таких обстоятельствах коллективу трудно было разучивать новый репертуар, а руководителю – заниматься с актерами, певцами, танцорами. Занятия же надо было проводить систематически, так как коллектив постоянно пополнялся молодежью. Были трудности и иного порядка. Артистам, которых всегда и везде радушно встречали зрители, чинили препятствия местные власти, так как белорусский национальный коллектив вызывал обеспокоенность. Эта тревога усиливалась, когда они знакомились с репертуаром театра и особенно с революционными произведениями Я.Купалы, Я.Коласа и Тетки.

З.Абрамович рассказывает, что за Буйничским «следили, за каждым словом его, на сцене и за ней, искали если не белорусского сепаратизма, то, в лучшем случае, свободомыслия. Вся наша труппа (составленная, надо сказать, из демократической молодежи) была взята под надзор полиции». Нередко местные власти запрещали выступления театра на том основании, что он белорусский. Спасало положение только изобретательность Буйницкого и его товарищей, которым приходилось различным образом «откупаться» от служителей закона ради права на выступление. В Слуцке, например, была поставлена пьеса «Модный шляхтюк». «Местная знать, увидев себя в пьесе, как в зеркале, устроила Буйницкому обструкцию и

добилась от исправника запрета гастролей театра по всему Слуцкому уезду. Буйницкому пришлось поехать в Минск и ходатайствовать перед губернатором, и только личные связи и помощь некоторых меценатов позволили добиться разрешения на гастролы по всей Минской губернии».

В конце 1912 г. труппа И.Буйницкого во второй раз посетила Петербург, где 27 декабря выступала на этнографическом вечере, организованном редакцией журнала «Вестник знания». Были представлены хоровые и танцевальные номера разных национальностей России, которые прошли с громадным успехом.

Отзывы на выступление Буйницкого и его товарищей на этнографическом вечере были помещены в книге «Десять лет культурной работы журнала «Вестник знания». В них один из авторов относит к самым интересным моментам вечера выступление «горячего сердцем И.Буйницкого, который исповедует чувства белоруса, – пионера народного театра». Второй автор писал, что «известный белорусский танцор со своей труппой» вызвал «бурные аплодисменты», что «успех его колоссальный».

С течением времени художественный уровень театра И.Буйницкого постепенно повышался, коллектив приобретал профессиональные черты. В 1913 году он выезжал со своей программой в Варшаву для участия в концерте на вечере студентов-белорусов. Показ состоялся 2 января. «Наша Нива» писала, что наиболее нравились публике народные танцы под управлением фокусника-танцора И.Буйницкого. Его труппа, состоявшая из шести пар танцоров и танцевавшая под крестьянскую музыку, которую играли дудари, скрипачи и цимбалисты, произвела ошеломляющее впечатление. Собралась публика, которая ранее никогда не видела народные белорусские танцы: Лявониху, Мельника, Воробья, Юрочку, Метелицу. Из этого зрелища было видно, что белорус, православный он или католик, чувствует свое родное, видно было это и потому, как прощались студенты с Буйницким на вокзале, и из той речи, которую сказал один из студентов при прощании».

Во время наиболее активного периода деятельности Первой белорусской труппы, которое совпадает с летними гастролями 1911 года, в ней было около пятнадцати актеров, участвовавших в драматических спектаклях.

И.Буйницкий был не только прекрасным актером, танцором, режиссером и умелым организатором. Он доказывал исключительную преданность делу развития белорусской культуры и этим вызывал у людей искреннее уважение, пользовался заслуженным авторитетом. «В жизни и работе нашей труппы, – отмечает З.Абрамович, – Игнат Буйницкий занимал, естественно, главное положение. Мы все (а люди собрались разные) считали его абсолютным авторитетом, что совершенно не сказывалось на наших дружеских отношениях. Характерной чертой Буйницкого была его сдержанность, одинаковое отношение ко всем членам ансамбля (не исключая и своих дочерей), чуткое отношение к каждому своему сотруднику. Все это в повседневной жизни нашей труппы было явлением обычным и радостным. А

стоило выйти на сцену – и Буйницкий был неумолим. Очень строгий, но справедливый. Умел показать, умел и потребовать точного исполнения своих указаний, если у актера что-нибудь не «вытанцовывалось» [3,с.98-101].

Спектакли театра И.Буйницкого отличались большой жизненной правдой, искренней верой актеров в то, что они играли. Это достигалось, во-первых, тем, что в репертуар обычно включались пьесы, материал которых был хорошо знаком актерам, а во-вторых, тем, что И.Буйницкий, отличный знаток белорусского народного творчества, в своей деятельности основывался на традициях народных представлений. В спектаклях главное внимание уделялось созданию народных характеров и отражению народного быта. Актеры чувствовали большую ответственность перед зрителем, и это помогало им, несмотря на некоторую неопытность и недостаточную профессиональную подготовку, в достижении правдивой и волнующей игры. Отзывы о театре И.Буйницкого, которые появлялись в печати, говорят именно об этом.

И.Буйницкий, неутомимый собиратель и пропагандист белорусских народных песен и танцев, собирал также народные костюмы, орнаменты, росписи. Все это было необходимо для оформления спектаклей и концертов. Концерты с участием хора и танцевальной группы обычно проходили на фоне ярких задников и кулис, украшенных белорусским орнаментом, а певцы и танцоры выступали в настоящих народных костюмах. По свидетельству жены Я.Купалы В.Ф.Луцевич, в театре И.Буйницкого «во время концертных выступлений сцена украшалась произведениями народного ткачества. Задники и кулисы делались из белорусских покрывал, скатертей, полотенец... Мужчины были всегда в белых свитках, опоясанных яркими вытканными поясами, одевали белые шляпы. Женщины одевались более разнообразно и красочно».

Оформление спектаклей было несложное. Писался или подбирался специальный задник, который указывал на место действия. На сцене устанавливали только самые необходимые декорации, без которых нельзя было обойтись, например, угол дома, забор и т.д. Костюмы или подбирали, или специально шили. В оформлении Буйницкий придерживался двух принципов: предельной лаконичности (это имело и чисто практическое значение, если учесть, что театр переезжал с места на место) и выявления национального колорита. Декорационное оформление с использованием элементов белорусского изобразительного творчества играло немаловажную роль в пропаганде театром национального искусства [3,с.101-102].

Деятельность Первой белорусской труппы ограничивалась недостатком материальных средств. По свидетельству участника труппы Д.Криводубова, материальную базу театра подпитывали два источника: первая и основная – личные средства И.Буйницкого, вторая – доходы от сборов. Обычно перед гастролями труппа приезжала в Поливачи к Буйницкому, где в течение двух месяцев готовила репертуар. В этот период все находились «на содержании» Буйницкого. Много средств шло на переезды, оформление спектаклей, приобретение костюмов. Сборы от спектаклей не могли покрыть всех

расходов, а доходы от хозяйства Буйницкого, которое часто оставалась без нужного присмотра и ухода, быстро исчезали. Как отмечает Т.Кулеша, гастроли в конце концов принесли Буйницкому такие большие потери, что ему пришлось продать Поливачи. Об этом периоде биограф пишет: «В 1913 году Буйницкий, ради домашних дел, оставляет сцену и сосредотачивается на экономической работе, чтобы организовать финансовую самопомощь для села. Он основал «Прозароцкое кредитное общество», которое обслуживало широкие крестьянские массы. Продав свой фольварк, осел в Прозароках, где застала его война».

И.Буйницкий мечтал о создании такого белорусского театра, который мог бы ставить крупные драматические произведения. Эта мечта не покидала его и тогда, когда Первая белорусская труппа уже перестала существовать. В этом направлении он даже делал определенные шаги. Так, например, 22 мая 1914 г. в «Нашей Ниве» была помещено следующее объявление: «Собираю объездную белорусскую труппу. Кто хочет присоединиться к труппе, прошу в «Белорусский книжный магазин» (Вильно, Завальная, № 7) на мое имя сообщить. От художников требуется, чтобы имели хороший белорусский акцент в речи, знали сцену, могли петь и танцевать на сцене. И.Буйницкий». Однако первая мировая война, которая вскоре началась, помешала осуществлению планов Буйницкого.

О последних годах жизни И.Буйницкого известно мало. Есть данные, что в начале 1917 года он принимал активное участие в создании Первого товарищества драмы и комедии. Как пишет биограф, «в 1917 г., после свершения Февральской революции, Буйницкий, несмотря на свои 56 лет, пошел служить на Западный фронт. Но и там он использовал эту службу для национальной пропаганды. Неожиданная смерть от паралича сердца прервала жизнь И.Буйницкого 9 (22) сентября 1917 года. Сперва он был похоронен неподалеку от Полочан, а впоследствии перезахоронен на кладбище в Паливачах». В 1975 г. гроб с останками И.Буйницкого был перезахоронен на центральной площади деревни Прозороки. На могиле установлен памятник с надписью: «И.Буйницкому – основателю современного белорусского театра» [3,с.102-104].

Игнат Терентьевич Буйницкий все свои силы отдавал организации театра, пропаганде белорусского искусства, литературы и языка в широких народных массах, стремился заразить этой идеей всех, кто с ним работал. Достижения основателя современного белорусского театра стали тем творческим фундаментом, на котором базировалось дальнейшее развитие национального сценического искусства. Таким образом, И.Буйницкого с полным основанием можно считать отцом белорусского профессионального театра.

Вопросы и задания для самопроверки

1. Какие процессы влияли на театральное искусство Беларуси в первой половине XIX ст.?

2. Назовите наиболее крупные городские центры на территории Беларуси, где работали драматические театральные коллективы?

3. Назовите известные Вам пьесы В.И. Дунина-Марцинкевича. Расскажите об их сюжетах.

4. В чем видится Вам новаторство В.И. Дунина-Марцинкевича в написании пьесы «Селянка»?

5. Кто и когда в Беларуси впервые применил опыт К.С. Станиславского при создании МХТ для организации своей театральной труппы?

6. В какие годы и в каких городах создавались литературно-музыкальные общества? В чем заключалась основная задача этих обществ?

7. Расскажите об основных принципах организации и репертуарных особенностях Первой белорусской труппы под руководством И. Буйницкого.

Литература

1. Беларусь. Т.13. Театральное мастацтва. – Мінск : Беларус. навука, 2012. – 758 с. : іл.

2. Гісторыя беларускага тэатра. В 3-х т. Т.1./ Беларускі тэатр ад вытокаў да кастрычніка 1917 г. – Мінск : Навука і тэхніка, 1983. – 496 с.

3. Няфёд, У.І. Гісторыя беларускага тэатра : вучэб. дапаможнік для тэатр.-маст. ін-та / У.І. Няфёд. – Мінск : Выш. школа, 1982. – 543 с. : іл.

4. Тэатральная Беларусь: энцыклапедыя. В 2-х т. Т.1. – Мінск : Беларус. энцыкл., 2002. – 568 с.

5. Тэатральная Беларусь: энцыклапедыя. В 2-х т. Т.2. – Мінск : Беларус. энцыкл., 2003. – 576 с.

1.3. Организация деятельности белорусского театра XX ст.

Театральная жизнь в начале XX ст. Национально-культурное движение и театральное просветительство. Первое товарищество белорусской драмы и комедии. Флориан Жданович. Театр Владислава Голубка. Первый Белорусский государственный театр (1920–1941 гг.). Второй белорусский театр. Театр юного зрителя (1931–1941 гг.). Другие театры 1920 – 1940-х годов. Деятельность театров в условиях становления и укрепления Советской власти в Беларуси (1920–1940 гг.).

Театральная жизнь после Великой Отечественной войны. Белорусский государственный академический театр имени Янки Купалы (1945–2010 гг.). Белорусский государственный академический театр имени Якуба Колоса (1945–2010 гг.). Белорусский республиканский театр юного зрителя (1955–2010 гг.). Развитие сети областных драматических и кукольных театров. Идеологические, организационные, финансово-экономические условия развития белорусских театров (1950–2010 гг.).

Театральная жизнь в начале XX ст. Значительное оживление культурной жизни многих народов Российской империи происходит после революции 1905–1907 гг., которая поколебала и сильно подорвала государственно-общественные порядки. Белорусы не ждали этих бурных политических событий, они исподволь готовили их сами. Так, за период с 1900 по 1904 г. на территории Беларуси произошло 58 стачек, 25 политических забастовок и 143 крестьянских выступлений.

Восстанавливалась, несмотря на опасность политических репрессий, и театральная жизнь. Использование белорусского языка, тем более на сценических подмостках, по-прежнему запрещалось. И все же силами молодежи Радошковичей в 1902 году был поставлен спектакль на белорусском языке «По ревизии» Н.Крапивницкого.

В это тяжелое время просто катастрофическое положение было с национальным репертуаром. Драматические произведения В.Дунина-Марцинкевича находились под запретом. Не напечатанные пьесы других авторов не имели цензурного разрешения на постановку, а некоторые из них вообще оказались утраченными. Доктор Черноцкий, взявший для постановки одноактную комедию корифея украинского театра Н.Крапивницкого «По ревизии», в которой остро высмеивается деятельность волостной власти на селе, т.е. тематически очень близкую к тогдашней белорусской действительности, не просто перевел ее, а внес определенные коррективы (замена некоторых фамилий действующих лиц, места, где происходят события). Благодаря переводу и отдельным переделкам это произведение воспринималось зрителями как свое национальное, и пользовалось большой популярностью. Чуть позже аналогичную популярность получит и трехактная комедия «Пашилися в дурни» того же Н.Крапивницкого [1, с.142].

Следующая постановка комедии «По ревизии» была осуществлена в июле 1902 г. в имени Карлсберг под Радошковичами, принадлежавшему известному археологу и историку А.Снитко. Подготовленный спектакль

показывался в сарае, на специально сколоченных подмостках. Зрителями в основном были крестьяне. Некоторые из них от исполнителей уже хорошо знали как содержание пьесы, так и отдельные роли. В конце концов от исправника было получено разрешение на постановку, но для этого понадобилось пойти на обман. Организаторы заверили его, что спектакль будет показан на украинском языке, на котором тогда уже разрешалось выступать со сцены.

Очень заметным как культурным, так и политическим событием стала постановка «По ревизии», показанная в 1906 г. в Петровщине под Минском (сейчас входит в городскую черту нашей столицы). Подготовкой спектакля занимался позже широко известный театральный и политический деятель А.Бурбис, а также А.Власов, М.Кукель и др. Собралось много людей и особенно много было сельскохозяйственных работников и крестьян, на которых спектакль произвел очень хорошее впечатление. Здесь же выступал и небольшой ансамбль, состоявший из цимбал, скрипки и бубна.

После спектакля (позже это войдет в традицию) с подмостков читали стихи. Исполнялись тогда еще не опубликованные, а значит, и не прошедшие цензуру стихи Я.Купалы «Что ты спишь, белорусский мужик», «Не стремись к богатым», «Пожалей» и др.

Особенно сильное впечатление на присутствующих произвело стихотворение «Что ты спишь, белорусский мужик». Слова поэта крестьяне горячо поддерживали возгласами: «Правда! ... Правильно! Давно пора!» Паны же, владельцы усадьбы, гневно возмущались на призывы, как они поняли, их «резать».

Позже власти разыскивали чтеца стихотворений, которому мог угрожать острог. Им был А.Бурбис, который ради конспирации выступал под псевдонимом. Властям в лицах урядника и пристава фамилию несуществующего человека, который, мол, попал на мероприятие в Петровщину случайно, а потом куда-то уехал, обнаружить не удалось. Вместе с тем замазать дело, как свидетельствуют тот же А.Бурбис, «немножко стоило».

С годами драматический репертуар расширяется. Так, в 1909 г. в деревне Кленики Бельского уезда Гродненской области была поставлена опять же украинская, но еще неизвестная белорусскому зрителю комедия «Умный и дурак» И.Карпенко-Карого. Инициаторами этой постановки были студенты, а исполнителями ролей выступали крестьяне – от 17 до 40 лет. Спектакль имел значительный гражданско-культурный резонанс. Позже его показывали и в Бельске, 18 верст от Кленик, куда исполнители добирались пешком [1,с.143-144].

Развивается, с годами набирающая все большее значение, и белорусская драматургия. В первом десятилетии XX ст. довольно активно проявляет себя в драматургии К.Каганец. Он пишет ряд пьес на бытовую и историческую тематику. Широкое распространение на театральных подмостках получила его комедия «Модный шляхтык».

Эстафету К.Каганца подхватил Я.Купала, создав драматические поэмы «Извечная песня», «Сон на кургане» и «На папасае» и собственно пьесы «Павлинка», «Примаки» и «Раскиданное гнездо». Затем драматургическое дело продолжили Ф.Алехновича, Я.Колас, К.Буйло, Л.Родевич, В.Голубок, М.Горецкий, другие авторы. Так что во втором десятилетии XX ст., а подавляющее большинство пьес было написано как раз в этот период, белорусская драматургия имела довольно большой багаж. Вместе с тем следует подчеркнуть, что в основном в дальнейшем он будет служить фундаментом уже для профессиональных театральных коллективов. На любительской же сцене будут по-прежнему широко ставиться, пожалуй, только «Модный шляхтюк» К.Каганца и «Павлинка» Я.Купалы.

Тем временем возрожденческое движение, начавшееся в первые годы XX ст., набирало все больший размах и мощь, особенно после российских событий 1905 г. Позднее Я.Купала отмечал: «Когда в памятный 1905 г. произошла заваруха, то у белоруса стало пробуждаться чувство собственного «Я», стала реять долго дремлющая мысль, что и мы люди».

Складывается определенная система организации художественного творчества. Здесь наиболее важную роль играет белорусский музыкально-драматический кружок, который работал на полуполюгальном положении, и только с утверждением 31 марта 1911 г. Виленским губернатором Устава он приобретает статус официально разрешенной организации. Этот Устав был составлен и затем издан на русском языке, и полное его название – «Устав общественного собрания «Белорусский музыкально-драматический кружок» в городе Вильно».

Со временем репертуар этого кружка расширяется. Кроме «Модного шляхтюка» ставятся белорусские пьесы «Михалка» Далецкого, «Павлинка» Я.Купалы, «Залеты» В.Дунина-Марцинкевича, а также переводные произведения с других языков – «Пашилися в дурни» Н.Крапивницкого (с украинского), «В зимний вечер» и «Хам» по Э.Ожешко (с польского), «Медведь» и «Сватовство» А.Чехова (с русского).

2 февраля 1912 года спектакль «Пашилися в дурни» посетил Я.Колас. Это было его первое знакомство с театральным искусством. В отзыве на постановку на страницах «Нашей нивы» будущий классик белорусской литературы Я.Колас писал: «Театр страшно заинтересовал меня, и в нем я услышал большую силу поднятия народного духа и его чести, и ничто, как он, не может сделать столько для возрождения Беларуси. ...Этот вечер показал мне, что, конечно, нужно распространять идею театра, нести его в села и поселки, в самые низины, а белорус, как мне кажется, имеет большую способность к театру».

Важным событием того времени стала постановка комедии Я.Купалы «Павлинка», впервые показанная на сцене 27 января 1913 г. На премьеру приехал сам Я.Купала, который тогда учился на курсах Черняева в Петербурге. Спектакль решался в жизненных реалиях, с точным воспроизведением бытовых деталей. В оформлении сцены широко использовались этнографические вещи – орнаментированные скатерти,

полотенца, покрывала. Исполнители выступали в белорусских народных костюмах.

Первая постановка «Павлинки», осуществленная в Вильно Белорусским музыкально-драматическим кружком, открыла этой прекрасной купаловской комедии большую дорогу на сценические подмостки [1, с.148-149].

Национально-культурное движение и театральное просветительство. Начало XX ст. обозначило новый этап в развитии белорусской культуры и национально-освободительного движения. Революция 1905–1907 гг. и связанные с ней многочисленные выступления рабочих сотрясали основы русского самодержавия и заставили царское правительство пойти на определенные демократические уступки, послабления. Хотя объявленные им «свободы» носили крайне ограниченный характер. Но и в таком урезанном виде они способствовали пробуждению национального самосознания общества. И малого толчка хватило, чтобы привести в движение живые силы народа, неподвластные никаким запретам, помехам.

Исключительную роль в деле национально-культурного возрождения сыграла легализация печатания белорусских изданий. Появилась возможность обращаться к читателям на родном языке. Таким образом пробуждалась творческая энергия народа, оживлялся процесс формирования белорусской нации.

Право на печатное белорусское слово было использовано современниками с чрезвычайной полнотой. Начался регулярный выпуск книг и периодических изданий. Образовались и стали активно действовать издательские общества. Они объединяли лучших представителей белорусской интеллигенции и служили очагами просветительского и культурного строительства.

Бесспорным центром культурно-национального движения в Беларуси стал Вильно. Именно здесь в конце 1906 г. была основана первая легальная белорусская газета. Сначала она выходила под названием «Наша Доля», но после нескольких номеров вынуждена была прекратить свое существование. Вместо нее появилась еженедельная общественно-политическая газета «Наша Нива», которая и вошла в историю белорусского возрождения [1, с.168].

Роль и значение «Нашей Нивы» в культурном развитии Беларуси трудно переоценить. Своей непрестанной просветительской деятельностью газета оказала огромное влияние на широкие массы людей. Для многих тысяч из них она была важнейшим изданием. Ее знали и близко воспринимали в самых отдаленных уголках Беларуси. Имея целью пробудить народ, поднять его национальное достоинство, «Наша Нива» вела активную работу по объединению и воспитанию народной интеллигенции. Газета стимулировала развитие новой белорусской литературы, способствовала выявлению новых талантов. На ее страницах выступали Я.Купала, Я.Колас, Т.Гартный, М.Богданович и другие писатели.

Энергичное распространение белорусского печатного слова способствовало подъему политического и национального самосознания белорусов. Оно же обеспечивало и широкое пространство для литературно-творческой деятельности. Значительно активизировалось в это время и театральное дело. Хотя запрет на сценическое белорусское слово все еще существовал, однако это уже не могло исключить закономерную духовную потребность в театре.

Эта потребность оригинальным образом проявилась в организации вечеров белорусской национальной культуры. Они получили название «белорусских вечеринок» и оказали значительное влияние на становление и развитие белорусского профессионального театра. В новых социально-политических условиях обогащались художественные традиции В.И.Дунина-Марцинкевича.

Проведением вечеринок активно занимались кружки демократически настроенной молодежи, которые в большом количестве создавались с 1906 г. в городах, поселках и деревнях Беларуси. Пристальное внимание вечеринкам придавала газета «Наша Нива», сотрудники которой не только пропагандировали и устраивали представления, но и принимали в них самое непосредственное участие. Нашенивцы справедливо считали театр одним из действенных средств просвещения народа, роста его культуры.

Первоначально драматический репертуар базировался на переводной литературе. Так, в переводе с украинского языка игрался спектакль «По ревизии» Н. Крапивницкого, с русского – «Медведь» и «Сватовство» А.Чехова, с польского – «Хам» по Э.Ожешко. Оригинальные белорусские пьесы появились чуть позже. Первой среди них была комедия К.Каганца «Модный шляхтюк», которая пользовалась большой популярностью.

Из года в год ширилась география белорусских вечеринок. Особый размах они получили в 1910–1915 гг. Выступления устраивались почти по всей Беларуси. Вечеринки проходили в Гродно, Слуцке, Полоцке, Дисне, Давид-Городке, Радошковичах, Копыле и во многих других городах и поселках белорусского края. С успехом они проходили и за пределами Беларуси – в Петербурге, Варшаве, в далекой Сибири, где жили белорусы-переселенцы. В это время белорусские вечеринки приобрели систематический характер и устойчивую форму проведения.

Значительную роль в белорусском культурном строительстве, как уже отмечалось, сыграл виленский Белорусский музыкально-драматический кружок. Одним из его организаторов являлся общественный и театральный деятель А.Бурбис (1885–1922). Профессиональный революционер, он был одним из основателей Белорусской Социалистической Громады. За участие в революции 1905–1907 гг. он был арестован и около трех лет отсидел в тюрьме [1, с.170].

Активно занимаясь политической деятельностью – борьбой за Белорусскую Независимую Республику, А.Бурбис прилагал огромные усилия по созданию белорусского театра. В 1906 году он предпринял первую попытку организации любительского театрального коллектива.

Представления данного коллектива вызывали широкий общественный резонанс. Заметим, что здесь все большее внимание обращалось на яркость и содержательность постановок. И как результат постоянной и стабильной работы наблюдался очевидный рост исполнительского мастерства актеров, солистов, декламаторов.

Принятая установка на профессионализацию реализовывалась последовательно и с воодушевлением. Уже близкой перспективой казалось перерастание любительского кружка в профессиональный коллектив. Однако Первая мировая война перечеркнула все надежды. Последней работой, лебединой песней этого кружка стала постановка комедии В.Дунина-Марцинкевича «Залета» (первое воплощение). Режиссер спектакля А.Бурбис решил ее в жанре оперетты. Премьера состоялась 25 января 1915 г.

В начале сентября 1915 г. Вильно был оккупирован немецко-кайзеровскими войсками. Белорусский музыкально-драматический кружок прекратил свою деятельность. Только через год удалось восстановить традицию вечеринок, наладить показ белорусских спектаклей. Немецкие власти пошли на то, чтобы разрешить деятельность белорусского клуба, при котором организуется драматическая труппа – «Драматическая дружина». Режиссерскую работу там проводил Ф.Алехнович, его пьесы в большинстве и определяли репертуар. К сожалению, условия оккупационного существования в Вильно предрешили короткую судьбу этого коллектива.

Из белорусских вечеринок, которые проводились за пределами Беларуси, особый интерес вызвали те, которые проходили в Петербурге начиная с 1910 г. В петербургских высших учебных заведениях училось много белорусов, которые активно участвовали в культурно-просветительской деятельности. Наиболее известной в этот период была деятельность самодеятельного белорусского театра под руководством Б.Эпимах-Шипилы, названного Я.Купалой патриархом белорусского возрождения. Поставленная здесь «Павлинка» Я.Купалы (9 февраля 1913 г.) заняла особое место в сценической истории этой пьесы.

Революционные события 1905–1907 гг. вызвали небывалый подъем национально-освободительного движения в Беларуси. Широкие массы населения включались в культурно-просветительскую работу. Действенным средством в распространении идеи белорусского возрождения выступил театр. Любительские театральные кружки, которые возникали почти по всей Беларуси, активно способствовали духовному пробуждению народа и закладывали определенные традиции белорусской сцены [1, с.171].

Первое общество белорусской драмы и комедии. Флориан Жданович. Период нового белорусского возрождения, который происходил в начале XX ст., связан с именами многих выдающихся общественных и культурных деятелей. Среди них почетное место занимает Ф. Жданович. Организатор, режиссер, актер, переводчик, он принял творческую эстафету от И.Буйницкого и А.Бурбиса. Его многогранная деятельность на ниве театрального искусства может служить образцом самоотверженного служения своему Отечеству.

Флориан Павлович Жданович родился 16 октября 1884 г. в Минске. Из шестерых детей он был старшим в семье служащего банка. Забота о хлебе насущном была очевидна, однако сильнее жизненных обстоятельств оказалось творческая натура Ф. Ждановича. С детства он интересовался выступлениями заезжих трупп, особенно любил смотреть спектакли украинских артистов. Подсознательное увлечение театром очень быстро приобрело очерченное направление: театр становится смыслом жизни. Поэтому было естественным, что после окончания Минского реального училища юноша поступил в драматическую школу в Варшаве.

Профессиональную сценическую деятельность Ф. Жданович начал в 1902 г. – сразу после окончания драматической школы. Несколько лет работал в польских театрах, затем вернулся в родной Минск с твердым намерением организовать белорусский театр. Осуществлять свой замысел-мечту Ф. Жданович решил с декламации белорусских произведений. Для этого он использовал сцену польской театральной дружины, которая существовала при гимнастическом обществе «Сокол». Именно здесь 6 января 1907 года после спектакля Ф. Жданович впервые выступил с публичным чтением стихов Я.Купалы и Я.Коласа. Благодаря ему белорусское поэтическое слово зазвучало и на благотворительных вечеринках.

Чтецкая деятельность Ф. Ждановича настораживала городские власти. Его вызвали в полицию и чинили дознание. После нескольких предупреждений актеру запретили выступать со стихами, а затем вообще уволили из польской труппы. Но он не сдавался. Не в характере Ф.Ждановича было отступать от намеченной цели. Наоборот, его планы стали приобретать все больший масштаб.

Со своими друзьями-единомышленниками Ф.Жданович подготовил и провел вечер под названием «Белорусский рынок», на котором представлялись белорусские стихи и народные песни. Следующим шагом стала организация первого белорусского драматического кружка в Минске. Здесь Ф.Жданович поставил спектакль «По ревизии» Н.Крапивницкого. Идя на уловки, он добился разрешения его показать единственный раз – в м.Старое Село Минского уезда. В Минске же до 1911 года белорусское слово звучало со сцены только в концертном исполнении.

Летом 1913 г. Ф. Жданович удалось организовать в Минске белорусский артистический кружок. Работа началась с постановки «Павлинки», которую передал коллективу сам Я.Купала. До этого комедия дважды ставилась любителями: Виленским музыкально-драматическим кружком и студентами-белорусами в Петербурге. Теперь же уровень ее воплощения определяли актеры-профессионалы [1, с.180-181].

Однако показать спектакль в Минске городские власти запретили. Тогда кружковцы отправились в м.Радощковичи (на то время Виленской губернии) и там 15 августа 1913 г. в помещении местной пожарной дружины организовали театральную вечеринку. Сначала разыграли незатейливую одноактовку по-русски, затем представили свое программное произведение – комедию «Павлинка». Один из участников постановки записал в дневнике:

«Пока не начался спектакль, артисты, даже по несколько лет работавшие на сцене, немало переживали ... Хотя все было хорошо подготовлено, однако волновался каждый, ведь это же был первый шаг постоянного белорусского театра, и эту ответственность каждый чувствовал ... К тому же еще узнали, что в зале сидит сам автор, который специально приехал посмотреть на сцене свою пьесу ...».

Действительно, «Павлинка», поставленная в минском драматическом кружке, свидетельствовал о поступательном развитии белорусского театра. Актуальная общественно-политическая сторона театральной деятельности явно углублялась. Этому способствовало художественное, образное осмысление типичных жизненных явлений и противоречий. В этом сценическом произведении гармонично сочетались правда жизни и правда искусства. Спектакль в постановке Ф. Ждановича более полно и выразительно выявлял идею и характеры купаловской комедии. Исследования, в частности, свидетельствуют, что «...если в первых двух постановках «Павлинки» в основном акцентировались комедийные моменты, то здесь уже наблюдается стремление более глубоко раскрыть социальную сторону комедии, показать причины и результаты бунта Павлинки».

Громадный успех и искреннее признание ободрило коллектив – с ними пришли уверенность и желание дальнейшей творческой работы. Сразу после возвращения в Минск кружковцы провели общее собрание и решили назвать свое объединение Первым товариществом белорусской драмы и комедии. Руководителем единодушно был избран Ф. Жданович. Не теряя времени, Ф.Жданович взялся за постановку «Хама» по Э.Ожешко. Одновременно он стал добиваться, чтобы получить официальное разрешение на деятельность Общества.

Трагическим рубежом в судьбе многих белорусов пролегла Первая мировая война. Летом 1915 г. она пришла на белорусские земли, тотально разрушая хозяйственную жизнь в крае. 3 сентября 1915 г. кайзеровские войска захватили Вильно. 3 октября 1915 г. немецко-российский фронт стабилизировался по линии Двинск–Браслав–Поставы–Сморгонь–Барановичи–Пинск. До февраля 1918 г. Беларусь оказалась разделенной на две части.

В это время вторым после Вильно центром белорусской национальной деятельности стал Минск. И начинать пришлось с разработки гуманитарных программ. Летом 1915 г. возникла Белорусское общество помощи пострадавшим от войны во главе с адвокатом В.Чаусовым. В первую очередь поддержать материально и морально надо было беженцев, число которых в городе значительно увеличилось. Проблема беженства становилась в разряд национальной [1,с.182-183].

В это время происходит консолидация творческих сил, к объединению которых подталкивает одно будничное обстоятельство. Дело в том, что члены общества питались в платной столовой возле Красного костела. Сюда все чаще и чаще заходили писатели З.Бядуля, Ядвигин Ш., Зоська Верас, театральные деятели В.Голубок, В.Фальский, архитектор Л.Дубейковский.

Так, вроде бы сам по себе сложился клуб творческой интеллигенции, названный «Беларуская хатка». В нем нелегально проводились вечеринки для беженцев. На одной из них выступал М. Богданович.

Постепенно художественная деятельность клуба расширялась. В.Фальский и А.Смолич организовали при клубе хоровой коллектив. Из хора была выделена драматическая группа во главе с Ядвигиным Ш. По-настоящему же культурная работа развернулась после Февральской революции 1917 г. Среди других инициатив оперативно решались и вопросы о строительстве национального театра.

Как только в начале апреля 1917 г. Ф. Жданович вернулся в Минск, состоялось заседание клуба «Беларуская хатка». На нем было принято решение о превращении драматической труппы в постоянный профессиональный театр. Уточнять и претворять планы поручили Ф.Ждановичу. Коллектив, который практически восстанавливался, получил прежнее название – Первое товарищество белорусской драмы и комедии.

Ф.Жданович активно взялся за театральное дело. Он быстро собрал артистов, которые начинали с ним ещё в 1913 г., набрал новых исполнителей.

Ядро Первого товарищества белорусского драмы и комедии составили бывшие его основатели – В.Фальский, Я.Беларус, А.Липниченко и др. В состав труппы вошли Ядвигин Ш., Г.Сондак, М.Заросская, В.Тарасик. Членами коллектива стали будущие звезды национальной сцены Л.Ржецкая, Г.Грыгонис, К.Миронова. Продолжалась и семейная традиция белорусского театра: в труппе работал родной брат Флориана Павловича – Антон (сценический псевдоним А.Крыница), который имел опыт работы на русской сцене; дочь Ирина в ролях подростков делала первые шаги в большое искусство. Солидарность членов Общества имела характерную особенность: «Коллектив следовал традиции мастеров народного искусства, театров В.Дунина-Марцинкевича, И.Буйницкого. На сцену шли не из-за славы или материальных благ ... Театральная профессия была подвижничеством. Миссией. И выполняли люди эту свою миссию несмотря ни на что».

Общий творческий настрой, эмоциональный подъем, безусловно, ускорили становление самобитного коллектива. В очень сжатые сроки проходили репетиции, готовились постановки. Так, уже 23 апреля 1917 г. в помещении театра состоялась премьера Общества – были показаны спектакли «Павлинка» Я.Купалы и «Рысь» («В зимний вечер») по Э.Ожешко. На следующий день, 24 апреля, эти работы представили во второй раз. Затем показы прошли на сцене клуба «Беларуская хатка»: 27 апреля сыграли спектакль «Нынешнее и давнишнее» К.Буйло, 28 апреля – «Пашились в дурни» Н.Крапивницкого [1, с.183-185].

Выступления восстановленной труппы становились настоящим событием в духовной жизни общества. Каждый раз первоначально настороженный интерес зрительного зала к белорусской постановке быстро сменялся искренним восторгом. Первое товарищество белорусской драмы и комедии показанными спектаклями убеждало зрителей, что работа этого

коллектива в городе приобретает регулярный характер и он является основным представителем национального театрального искусства.

Официальное рождение Первого товарищества белорусского драмы и комедии состоялось 1 мая 1917 года – на общем собрании труппы. Присутствующий на этом собрании И.Буйницкий был избран и утвержден руководителем Товарищества. Режиссером назначался Ф. Жданович, функции администратора возлагались на В.Фальского. Однако И.Буйницкому по каким-то причинам в дальнейшем вести дела не удалось, поэтому вскоре произошла реорганизация Товарищества. Отныне утверждались: председателем – В.Фальский, заместителем и режиссером – Ф.Жданович, администратором – А.Крыница, секретарем – Я.Беларус.

Не имея в Минске постоянного помещения для регулярного показа спектаклей, театральная труппа Товарищества пошла путем предшественников – странствующей труппы И.Буйницкого. При финансовой поддержке минских белорусских организаций неоднократно организовывались выезды коллектива в города и местечки Беларуси, налаживались выступления на крупных железнодорожных станциях и промышленных предприятиях. Гастрольная деятельность началась 7 мая 1917 года – с выезда в Слуцк и Осиповичи. Затем до начала сентября труппа посетила Бобруйск, Могилев, Жлобин, Радашковичи, Оршу, Десну, Дзержинск, Заславль, Борисов.

Репертуар Товарищества срочно расширялся. За два месяца труппа подготовила спектакли «Модный шляхтык» К.Каганца, «Хам» по Э.Ожешко, «Михалка» Далецких. Необходимость работать буквально на ходу, второпях, неизбежно вызывала отдельные недоработки, сказывалась на художественном воплощении произведений. Однако заряженность коллектива на действенное дело побеждало – основной смысл, главные цели постановок раскрывались ярко и по-граждански убедительно.

Путешествуя по Беларуси, Товарищество тем не менее использовало любую возможность, чтобы заявить о себе и минской публике. В ночь с 23 на 24 июня труппа участвовала в праздновании Ивана Купалы. 22 июля уже по инициативе Товарищества был устроен музыкально-вокальный вечер в зале дворянского собрания. Свои собственные работы труппа несколько раз представляла в Городском театре. Среди них особое место занимала премьера спектакля «Раскиданное гнездо» Я.Купалы, состоявшаяся 10 июля 1917 г. [1, с.185].

Еще одна пьеса – драма «Раскиданное гнездо» – знаковое произведение в художественном наследии Я.Купалы и в целом в белорусской литературе. Написанная еще в 1913 г., она публично представлялась только сейчас. Постановка Товарищества впервые знакомила общество с пьесой и предопределяла ее сценическую историю. Участники спектакля хорошо понимали возложенную на них ответственность и сделали все на то время возможное, чтобы раскрыть внутреннее содержание купаловских образов и донести особое звучание авторской речи. Художественные открытия «Раскиданного гнезда» способствовали поискам новых средств сопряжения

жизненной правды и сценической условности. Их освоение существенно расширяло творческие горизонты труппы.

Первое товарищество белорусской драмы и комедии также, как и предыдущие коллективы, практиковало синтетические представления. По окончании спектаклей обычно давались дивертисменты, программу которых составляли декламация, песни и белорусские народные танцы. Декламаторским мастерством, в частности, занимались Л.Тарасик, Я.Беларус, Р.Жаковский, которые читали соответственно стихи Тетки, А.Павловича, В.Дунина-Марцинкевича. Но основное место в деятельности коллектива все же занимали спектакли.

Ф.Жданович прежде всего уделял основное внимание драматическому искусству: осуществлял все постановки и в большинстве из них исполнял ведущие роли. Особенности режиссуры и актерского исполнения Ф.Жданович проявлялись в жизненности художественных образов и реалистичной трактовке действия.

Просветительская программа, творческое кредо Первого товарищества белорусской драмы и комедии имели все признаки поступательного развития национального театра. Однако отстаивать свои общественные идеалы и художественные принципы приходилось в чрезвычайно сложных и трудных условиях революционных изменений и военного лихолетья. Коллектив был вынужден неоднократно просто приостанавливать свою деятельность.

Труппа фактически не работала в сентябре-октябре 1917 г. – в ситуации обострения социальных конфликтов и политической борьбы, накануне Октябрьской революции. В полном объеме стабильная работа товарищества возобновилась только в начале декабря 1917 г. Спектакли давались в Минске на различных сценических площадках: в Городском театре, в Клубе Либаво-Роменской железной дороги и других помещениях.

Именно в Первом товариществе белорусской драмы и комедии открылась новая страница творческой биографии В.Голубка. Летом 1917 года он вступил в труппу вместе с женой и дочерьми и начал стремительно осваивать драматургические жанры (до этого он активно выступал как прозаик и поэт). В сжатые сроки (осень 1917 г.) он написал одноактный фарс «Забыл подпоясаться», многоактовую драму «Последняя встреча» и комедию «Писаревы именины».

Постановки пьес В.Голубка засвидетельствовали рождение самобытного драматурга и, безусловно, обогатили репертуар труппы. Он становился все более эстетически содержательным. В связи с этим следует отметить, что тогдашняя критика была права, отмечая те или иные режиссерские просчеты, актерские недоработки. Но основа, фундамент, на котором труппа росла и развивалась, возражений не вызывала [1, с.186-188].

21 февраля 1918 г. кайзеровские войска захватили Минск и находились в городе почти десять месяцев – до 10 декабря. Однако и в условиях оккупации Ф.Жданович твердо держался своей линии и отчаянно вел театральные дела. 2 апреля спектаклем «Павлинка» Я.Купалы Товарищество возобновило свою работу.

В это время, когда Товарищество фактически составляла лишь театральная труппа, Ф.Жданович выполнял большой объем работы. Он ставил спектакли и исполнял в них роли, писал инсценировки и дорабатывал пьесы, вводил новых исполнителей в идущие постановки, проводил занятия с артистической молодежью. Основные творческие цели, к которым стремился Флориан Павлович, по-прежнему оставались неизменными: бытовая правда, естественное отображение сценических чувств, определенная простота в раскрытии образов.

Тяжелое и противоречивое время в общественно-политической жизни Беларуси не могло не сказаться на положении внутри Товарищества: коллектив раскололся. В Народном доме имени М. Богдановича осталась часть артистов во главе с Ф.Алехновичем – Белорусский народный театр. Ф.Жданович и его сторонники составили отдельный коллектив и под названием Белорусский национальный театр осуществляли выезды в близлежащие местечки Койданово, Раков и Заславль. А дальние гастроли, на которые рассчитывал Флориан Павлович, оккупационные власти запретили. В дальнейшем, вернув себе старое название – Первое товарищество белорусской драмы и комедии, труппа Ф.Жданович до прихода в Минск Красной Армии выступала в бывшем помещении польского спортивного общества «Сокол» и в «Беларуской хатке».

Долгожданное освобождение активизировало деятельность Товарищества. Созвучно времени для коллектива было принято название «Белорусский советский театр». Кроме драматической труппы (35 человек) в состав коллектива вошли белорусский хор В.Теравского и небольшой оркестр под управлением Ф.Тхоржа, которые не только участвовали в постановках, но и выступали отдельно в специально организуемых белорусских концертах. В театре сформировались четыре секции: драматическая, хоровая, музыкальная и литературно-издательская, что позволяло комплексно проводить большую общественную и культурную политику.

На сцене спортивного общества «Сокол» в обновленном варианте зрители увидели спектакли «Павлинка» и «Раскиданное гнездо» Я.Купалы, «Последнее свидание» В.Голубка, «Рысь» («В зимний вечер») и «Хам» по произведениям Э.Ожешко и др. Состоялись премьеры одноактных шуток «Сватовство» и «Медведь» А.Чехова, комедии «Птица счастья» Ф.Алехновича, драм «В другом счастья несчастье спрятано» К.Каганца, «Ни та, ни другая» («Ганка») В.Голубка и др. Освоение различных драматических жанров Ф.Жданович резонно связывал с утверждением многогранности, полнокровности белорусского театрального искусства [1, с.188-189]. Поставленную временем двуединую задачу он безошибочно воспринимал и руководствовался ею при создании любого сценического произведения. Отталкиваясь от реалий жизни, театр в лучших своих спектаклях достигал глубинной правды и, что очень важно, социальной заостренности.

Программа действий Ф. Жданович и его соратников обеспечивала всестороннее решение насущных проблем духовной жизни. В докладной

записке на имя Наркомпроса БССР они исчерпывающе формулировались: «1) развитие белорусского сценического искусства в Минске и доведение театра до ежедневных спектаклей; 2) широкий объезд провинций специально выделенной из своего состава частью труппы; 3) организацию праздничных дневных спектаклей для учащихся; 4) показ народных общедоступных спектаклей; 5) постановку бесплатных агитационно-политических спектаклей – митингов и концертов; 6) развитие белорусского театрального, хорального и музыкального репертуара; 7) подготовка и направление инструкторов в провинцию; ... 9) обеспечение театральной литературой провинции и т.д.» Многофункциональная деятельность Белорусского советского театра превращала его в один из важнейших культурных центров Беларуси. Работа коллектива уверенно набирала ход, реальными представлялись перспективы стать первым государственным национальным театром. Однако осуществлению планов помешала очередная оккупация Минска – на этот раз войсками буржуазной Польши, которая длилась с 8 августа 1919 года по 11 июля 1920г. и стала жестким испытанием белорусов на единство.

И здесь собирателем национальных сил, неустанным творцом снова выступил Ф. Жданович. По театральным делам он находился в Вильно, когда в августе 1919 года город захватили поляки, и в Минск смог вернуться лишь во второй половине ноября. Благодаря усилиям Ф. Ждановича и его единомышленников практически сразу возобновилась работа Первого товарищества белорусского драмы и комедии, что подтвердило его абсолютную жизнеспособность. 19 декабря 1919 г. на сцене Городского театра был показан спектакль «Последнее свидание» В.Голубка.

Для жизни и творчества материальные условия, идеологическое давление со стороны польских властей, их враждебность к любой самостоятельной белорусской инициативе были непереносимы и в смысле моральном, и в смысле физическом. Однако Ф. Жданович делал все возможное и, казалось, невозможное, чтобы сохранить ядро Товарищества, и эту сложнейшую задачу решил. 14 сентября 1920 г. на основе Первого товарищества белорусской драмы и комедии был создан Белорусский государственный театр, который сейчас носит имя Янки Купалы, ученики же Ф.Ждановича этот театр первыми и прославили [1,с.190].

А судьба Ф.Ждановича оказалась трагической. С 1926 г. на Ф.Ждановича начались политические гонения. В 1929 году он был отлучен от своего детища. В дальнейшем он смог поставить в театре В.Голубка спектакли «Кастусь Калиновский» Е.Мировича и «Ярость» Е.Яновского. Однако политические гонения продолжались. По делу «Союза освобождения Беларуси», сфабрикованному органами ОГПУ, 19 июля 1930 г. Ф. Ждановича арестовали и осудили на пять лет исправительно-трудовых лагерей без права возвращения на Родину – в Беларусь. А 8 июля 1937 года он снова был арестован, объявлен польским шпионом и расстрелян 22 октября 1937 года.

Первое товарищество белорусской драмы и комедии – уникальное явление в истории белорусского театра. За три года с начала официального признания коллектив пережил, выдержал и преодолел столько, сколько другому хватило бы на десятилетия. В сложных, нередко критических условиях Ф.Ждановичу приходилось идти на уловки и компромиссы с разными властями, на уступки оппонентам по театральному строительству, но он никогда не изменял своей главной цели – служению белорусскому народу, раскрытию духовного богатства белорусов посредством сценического воплощения и создания художественных образов в спектаклях [1,с.190-191].

Театр Владислава Голубка. Имя Владислава Голубка (1882–1937) вот уже более столетия украшает страницы истории белорусского театра. Оно стало образцом самоотверженности и самобытности в искусстве, неизменно символизирующимся с подвижничеством, благодаря которым мы вспоминаем сегодня о неповторимом творчестве Владислава Голубка. 15 мая 2017 г. исполнилось 135 лет со Дня рождения этого замечательного художника и человека. Он был одним из тех, кто любил и верил в сценическое искусство и был убежден в том, что театр заслуживает того, чтобы ему посвятить всю свою жизнь. Но до создания своей собственной труппы и получения им звания Народного артиста БССР (1928 г.) Владиславу Иосифовичу Голубоку пришлось пройти сложный жизненный путь и приложить ко всем своим достижениям немало усилий. С 15 лет, после смерти отца, ему пришлось заботиться о семье, работать грузчиком на железной дороге, приказчиком в гастрономическом магазине, рабочим-слесарем в Минском депо. На формирование его личности и всего творчества немаловажное значение оказала первая русская революция 1905 года. Демократический подъем, возникший благодаря революции, дал в то время многим творческим людям вдохновение и надежду на будущее. Неслучайно и В.Голубок во всем своем дальнейшем творчестве будет обращаться к этой поре, которая стала важнейшим этапом его становления как художника. Свою творческую деятельность он начал как поэт и прозаик. Его произведения появлялись на страницах газеты «Наша Нива» и журнала «Лучинка», альманаха «Молодая Беларусь». В 1913 г. в Петербурге вышел сборник «Рассказы». В.Голубка интересовали темы судьбы простого человека, Родины и ее будущего. Это прослеживается в его искренних стихах «Сермяжник», «Забытая хатка», «Будущее», в рассказах «Гроза», «Былое», «Голод» и др. С 1917 года он начинает писать первые пьесы, драмы и комедии, которые отличались точностью характеров, остротой и сочным народным юмором. Эти произведения занимали значительное место в репертуаре Первого товарищества драмы и комедии, в котором с 1917 по 1920 г. Голубок выступал как актер и режиссер. Это были следующие его произведения: «Последнее свидание» и «Писаревы именины» (1917), «Безвинная кровь» (1918), «Безродный» и «Лучик счастья» (1919).

История белорусского театра свидетельствует о том, что начало деятельности Труппы Голубка приходится на 1920 год. В то время большую

популярность приобретали рабочие клубы. В одном из таких клубов и состоялся первый концерт, который был организован белорусским театром под руководством Владислава Голубка. Как и в труппе И.Буйницкого, в театре В.Голубка драматическое искусство сочеталось с вокальным и танцевальным. Синтетический характер постановок был особенностью данного коллектива. В.Голубок стал продолжателем творческих принципов И.Буйницкого в новых условиях, получил известность как режиссер, драматург и актер, художник и музыкант. Ко многим спектаклям своего театра он сам создавал декорационное оформление, а в многочисленных концертах участвовал как баянист [1, с.192-193].

Первые актеры труппы были актерами-любителями. Они пришли к Голубку из разных самодеятельных коллективов и были единомышленниками своего руководителя во всех его начинаниях. Сначала труппа была небольшой и насчитывала всего 12 человек. Среди них была и жена В.Голубка Ядвига Александровна, дочери Богуслава, Вильгельмина, Людмила и сын Эдуард.

В.Голубком и его труппой для первой премьеры нового театра была избрана пьеса «Суд», написанная в жанре комедии, действие которой происходит в дореволюционное время. Сюжет и персонажи произведения были очень узнаваемыми тогдашнему зрителю.

Вслед за одноактной комедией «Суд» на афише театра появляются следующие названия: «Пашились в дурни» Н.Крапивницкого, «Михалка» Далецких, «За каменной стеной» В.Голубка. Следует отметить, что в 1920-е годы театр под руководством В.Голубка пользовался огромной популярностью у зрителя, возможно потому что до его появления в Беларуси такого коллектива никогда не было и знакомство со спектаклями В.Голубка было первой встречей с искусством театра для многих и многих людей, которые шли в театр и к которым шел сам театр.

Театр под руководством Владислава Голубка был любимым и желанным в каждом уголке Беларуси. Его и называли не иначе как труппа Голубка. Наркомпрос БССР решил поддержать театр и в апреле 1921 г. принял решение взять труппу Голубка на государственное содержание, присвоив ей название Второй белорусского труппы. Это свидетельствовало не только об официальном признании, но и о том, что с этого времени труппа обеспечивалась материально.

В.Голубок стремился к разнообразию в репертуаре. Вскоре на афише появляются названия: «Безвинная кровь», «Душегубы», «Окровавленный налог», «Писаревы именины». Потом ставятся «Князь Кочергин», «Искры бывшей любви», «Гость с каторги», «Лучик счастья», «Дорогие гости», «Двоеженцы» («Ветрогоны»), «Увядшие цветы», «Последнее свидание», «Ни та, ни другая» («Ганка»), «Блуд» («Пан Суринта»), «Подкидыш», «Культурная теща», «Фанатик» («Василий Хмель»), «Залеты Дьяка», «Женихи», «Злодеи» («Бабы – злодейки»), «На курорте», «Мужское счастье», «Безродный», «Плотогоны». Все они написаны Владиславом Голубком. (Всего же его драматическое наследие составляет около сорока пьес).

Кроме названных произведений В.Голубка в репертуар театра входили также названия и других авторов: «Павлинка» Я.Купалы, «Антось Лата» Я.Коласа, «По ревизии» Н.Крапивницкого, «Пинская шляхта» В.Дунина-Марцинкевича, «Лес шумит» по произведениям В.Короленко, «Модный шляхтук» К.Каганца, «Никитов лапоть» М.Чарота. Весь этот большой и интересный список свидетельствует о том, что театр работал напряженно и вдохновенно. Только за период со дня организации до конца 1920-го года было показано 98 спектаклей, а за два года своей деятельности театр показал 224 спектакля и обслужил свыше 150 тысяч зрителей. Основные жанры, в которых ставились спектакли, – мелодрама и водевиль. Они были очень понятны и любимы тогдашним зрителем. Это можно объяснить еще и тем, что история белорусского театра в 20-е годы XX ст. почти не имела своих сценических традиций и образцом для В.Голубка был провинциальный театр дореволюционной эпохи, который обращался преимущественно к мелодраме и водевилю. В театре же В.Голубка указанные жанры приобретали неповторимый национальный колорит и демонстрировались в своем, голубковском варианте.

Условия, в которых работал театр, были сложными: отсутствовало помещение для репетиций, трудно было и с реквизитом, постоянно приходилось переезжать, показывать спектакли в самых неприспособленных условиях, но вопреки всем препятствиям труппа Голубка регулярно давала спектакли и концерты.

В начале 1922 г. театр приобретает помещение для репетиций и показа представлений в новом рабочем клубе в Серебрянке, которая в то время находилась далеко за пределами города. В своем театре В.Голубок был не только директором, драматургом, актером и режиссёром, но и художником-декоратором. Сам рисовал афиши и считал, что они крайне необходимы. Художественному оформлению спектаклей он вообще уделял немаловажное значение, хотя зачастую оно было несложным, а в некоторых постановках о нем просто сообщалось зрителю [1, с.193-195].

Во многих спектаклях Голубок обычно разрисовывал задник, боковые же кулисы драпировались ткаными одеялами. Когда труппа приезжала в тот или иной уголок Беларуси, зрители нередко сами приносили для сцены нужные бытовые вещи: табуретки, столы, полотенца, горшочки и миски – то, что требовалось в той или иной пьесе. Кроме спектаклей театр Голубка проводил концерты с пением и танцами. Артисты любили читать стихи, рассказы, фельетоны. Публика с нетерпением ждала выступления хора (руководителем его был Нестор Соколовский) и музыкантов, часто сама пускалась в пляс и долго не отпускала артистов. К таким концертным показам Голубок также относился довольно ответственно. Он следил за тем, чтобы исполнители обязательно были одеты в народные белорусские костюмы. В каждом месте, где он бывал с труппой, он посещал базар и покупал интересную одежду, сделанную руками местных жителей. А нередко и кто-то из зрителей преподносил ему в подарок яркие платки,

белорусские свитки, передники, андараки, пояса, которые позже использовались им в постановках [1, с.196].

Наибольшей популярностью у зрителей пользовалась одна из ранних пьес В.Голубка «Писаревы именины» (1918 г.), к которой труппа обращалась неоднократно. Сюжет этой комедии довольно прост. Речь идет о праздновании именин волостного писаря, который приглашает на застолье своих друзей: фельдшера, старосту, дьяка, урядника, учителя – словом, лучших людей волости. Но, как выясняется позже, и среди них нет согласия и уважения друг к другу. Выпивши эта компания начинает выяснять отношения и дело доходит даже до драки. Пьеса по своему построению и течению является повествовательной и представляет из себя ряд диалогов, в которых вырисовываются интересные характеры персонажей, выписанные автором в ярких сатирических тонах. В спектакле «Писаревы именины» В.Голубок исполнял роль Дьяка. Он наделял своего героя не только запоминающейся внешностью, но еще и юмором, жизненной узнаваемостью. Его герой был способен не только на меткое слово, философские обобщения, но и на ухаживания за женщинами. В пьесе он наделен своеобразной языковой характеристикой: его язык пересыпан русскими словами и прибаутками. Именно благодаря словесным уколам Дьяка и начинается ссора за праздничным столом. Этот персонаж в исполнении Голубка был центральной фигурой «Писаревых именин». Зрителя привлекала его мощная фигура, важный, серьезный вид и умение по-своему рассуждать. По воспоминаниям современников, В.Голубок очень любил эту роль, поэтому и неоднократно, в разные годы своего творчества обращался к постановке этой пьесы [1, с.198-199].

В начале 1926 г. было принято постановление Наркомпроса БССР, благодаря которому театр Голубка получил название: Белорусский государственный разъездной театр (Беларускі дзяржаўны вандроўны тэатр). Театр продолжал много ездить по Беларуси со спектаклями. Ему аплодировали в Дзержинске, Червене, Жлобине, Ветке, Буда-Кошелево и многих других городах и деревнях. И, несмотря на постоянные переезды и довольно нелегкую гастрольную жизнь, профессионализм труппы повышался, спектакли становились более динамичными, яркими и интересными для зрителя.

Через год (в 1927 г.) труппа данного театра насчитывала уже около 30 человек. Регулярно обновлялся репертуар. Новые постановки белорусских авторов украсили афишу театра. Среди них «Кастусь Калиновский» Е.Мировича, «Вихрь» В.Сташевского, нельзя не отметить также инсценировку романа Ф.Дюшена «Тамила». В театре была организована работа студии, где читались лекции, проводились занятия с молодежью по мастерству актера. Занятия проводили известные режиссеры – Е.Мирович, М.Мицкевич, Л.Литвинов, М.Попов, М.Рафальский [1, с.201-202].

А еще через год, в декабре 1928 г, Владислав Голубок отмечал 20-летие своей творческой деятельности и получил высокую награду – звание народного артиста БССР. Звание это было первым в республике. Хотя по

свидетельству близких друзей Голубка и его коллег по работе, Владислав Иосифович был не очень доволен, что стал «народным». По его словам, народным в стране в то время называлось все, даже сигареты, а вот если бы он был «заслуженным» – то это действительно, по его мнению, было бы почетным званием. Он продолжал работать в театре с не меньшим энтузиазмом. Театральная деятельность оставалась для него самой важной и всепоглощающей.

Владислав Голубок очень дорожил своим театром и постоянно заботился о его художественном уровне. Регулярно приглашал на постановки известных в то время режиссеров, устраивал занятия для актеров, понимал, что для творческого человека учеба нужна всегда. Проводились занятия по вокалу, танцам, гриму. Голубок все больше и больше интересоваться всеми составляющими спектакля: не только драматургией, но и художественным и музыкальным оформлением. Именно поэтому с театром начали плодотворно сотрудничать профессиональные художники: И.Ахремчик, А.Марикс, Е.Тихонович, Д.Крейн и др. Музыку же начали писать композиторы Е.Тикоцкий и Г.Пукст [1, с.203].

Свой 10-летний юбилей театр Голубка отметил в августе 1930 г. Совет Народных Комиссаров Республики в связи с этой датой и за самоотверженный труд наградил коллектив Почетной грамотой. А далее была задумана реорганизация и перестройка театра. В связи с этим в конце 1931 года художественным руководителем театра был назначен актер и режиссер Второго Белорусского государственного театра Константин Санников. В.Голубок продолжал работать в должности директора. 1 января 1932 г. постановлением СНК БССР этому театру присваивается название Третий Белорусский государственный театр и его постоянной базой становится Гомель.

Репертуар БДТ-3 начинает насыщаться новыми произведениями, среди которых значатся пьесы белорусских, русских и украинских авторов. В это же период Голубок пишет пьесы «Белое оружие» (1933) и «Рикошет» (1935). Их героями становятся современники, а темой – проблемы их взаимоотношений. Афиша театра пополняется следующими названиями: «Девушки нашей страны» И.Никитенко, «История пяти хвостов» Л. Левин, «Часы и курица» В.Кочергин, «Суд» В.Киришон, «Сержант Дробь» по повести «Теория Коленбурн» Э.Самуиленок, «Доходное место» А. Островский, «Коварство и любовь» Ф.Шиллер, «Мятеж» Д.Фурманов и С.Поливанов и др. Как видим, театр приобретает ранее невиданную масштабность и строится уже по принципу ранее существовавших государственных театров – БДТ-1 и БДТ-2. «Голубок тяжело переживал реорганизацию театра, – подчеркивает в своих воспоминаниях Вильгельмина Голубок. – С переводом его (театра) на стационарное положение и переименование в БДТ-3 он утратил свою самобытность, оригинальность и подвижность, а значит и связь с деревенским зрителем. Ранее он был единственный и неповторимый... Теперь же театр был привязан к областному центру – городу Гомелю, где

была его постоянная база с таким же порядком работы, как и в других государственных театрах республики».

В августе 1935 года были организованы гастроли БДТ-3, явившиеся по сути своеобразным отчетом коллектива накануне своего 15-летнего юбилея. Театром были показаны наиболее значимые постановки, созданные за последние годы. На торжественном праздничном вечере Владислав Голубок в своем докладе перед собравшимися, отметил, что за 15 лет добросовестной работы театр показал около 4000 спектаклей, которые посмотрело почти три миллиона зрителей.

В 1937 году был поставлен спектакль «Мятеж» Д.Фурманова и С.Поливанова (режиссер В.Потехин). К сожалению, он стал последней работой на сцене БДТ-3. Вскоре, сразу после премьеры, театр был расформирован, а актеры начали работать в различных других коллективах Беларуси.

Следует отметить, что несмотря на преданность своему делу и театру, именно в годы существования БДТ-3 усилились гонения на В.Голубка (которые начались еще в конце 1920-х годов). Его постоянно обвиняли в национализме, критиковали его пьесы и их героев, при этом подчеркивая крестьянскую ограниченность, примитивизм его творчества, как литературного, так и актерского. Его упрекали за репертуарное несовершенство, за использование старых форм и сценических приемов, за старомодность, отставание от стремительного темпа современной социалистической жизни. По сути, уже в 1931 г. В.Голубок был отстранен от руководства театром, хотя и являлся его официальным директором. Он продолжал выходить на сцену в предлагаемых ему ролях, потому что не мог жить без театра, который согревал его душу и сердце. Вместе с тем тут же он чувствовал и атмосферу подозрительности и недоверия. В 1937 г. В. Голубок был репрессирован, а в 1957-м – реабилитирован.

Деятельность театра Голубка – явление яркое, уникальное в белорусской культуре. Голубковский театр был не только неповторимым самобытным коллективом, но и первым театром, который разъезжая по Беларуси, знакомил своего деревенского зрителя с неизвестным и еще таинственным в начале XX ст. искусством театра [1, с.205-207].

Первый Белорусский государственный театр (1920-1941 гг.). В театральной жизни Беларуси 14 сентября 1920 г. произошло значимое культурное событие – торжественное открытие Белорусского государственного театра (БДТ, с 1926 – БДТ-1). Оно проходило в помещении бывшего городского театра, которое теперь переходило в пользование белорусской, русской и еврейской трупп. Зал был переполнен. После исполнения хором, симфоническим оркестром и зрителями «Интернационала» началась праздничная программа. Белорусская труппа показала спектакль «Рысь» по рассказу «В зимний вечер» Э.Ожешки, поставленный Ф.Ждановичем; русская – «Свадьбу» А.Чехова; еврейская – «Люди» («Мэншн») Шолом-Алейхема. Через два года, в 1922 г.,

постановлением президиума ЦИК БССР от 24 марта помещение государственного театра закрепляется за белорусской труппой.

Художественным руководителем БДТ был назначен Ф.Жданович. Коллектив состоял в основном из участников Первого товарищества белорусской драмы и комедии, а также из талантливой молодежи из разных любительских кружков и полупрофессиональных трупп. Так из товарищества в новый коллектив пришли Г.Григонис, И.Жданович, М.Заросская, А.Крыница, А.Липницкая (Липниченко), К.Миронова, Л. Новохатская, Л.Ржецкая, К.Санников, С.Станюта.

В своем творчестве Ф. Жданович много внимания уделял постановкам белорусских пьес. На сцену БДТ им были перенесены из репертуара товарищества спектакли «Павлинка» и «Раскиданное гнездо» Я.Купалы, «Антось Лата» Я.Коласа, «Сегодняшние и давнишние» К.Буйло, «Модный шляхтук» К.Каганца, «Последнее свидание» В.Голубка и др. Как режиссер Ф.Жданович опирался на традиции белорусского народного театра, широко вводил в структуру сценических произведений музыку, песни, танцы.

Начало 1920-х годов было очень трудным для вконец разрушенного народного хозяйства Белорусской Республики и ее культурной жизни. Это влияло и на деятельность театра. Многим актерам не хватало профессиональной подготовки, не было надлежащих средств на декорации и костюмы. Из критических отзывов тех пор можно понять, что сценические декорации для новых постановок не создавались, а зачастую подбирались из прежних. Поэтому в разных спектаклях нередко использовались одни и те же окна, мебель, реквизит. Актеры не всегда знали текст своих ролей и часто надеялись на суфлера, который иногда так громко подсказывал им текст, что его подсказки слышали многие зрители.

Ф.Жданович прилагал немало усилий для того, чтобы повысить профессиональный уровень спектаклей, но при этом видел, что удастся далеко не все из задуманного. Вместе с тем были и определенные творческие достижения. Так, положительные отзывы критики получили спектакли «Раскиданное гнездо» Я.Купалы и «Ни та, ни другая» («Ганка») В.Голубка, поставленные Ф. Жданович в 1921 г.

В 1921 г. Белорусскому государственному театру присваивается звание «академический», что было явно преждевременно, хотя и способствовало поднятию его авторитета. В этом же году коллектив возглавил новый художественный руководитель Е.Мирович, деятельность которого почти на десятилетие определило творческое направление БДТ. Имя Е.Мировича было уже широко известно в театральных кругах России и Беларуси. Он работал во многих театрах Петербурга, где развивался и укрупнялся его талант актера, режиссера и драматурга. Но наибольшей высоты его мастерство достигло в БДТ. С первых дней Е.Мирович углубляется в работу, выявляет просчеты, недостатки и начинает серьезную реорганизацию театра. Создается художественный совет, главная цель которого заключается в формировании репертуара [1, с.208-209]. Для повышения профессионального мастерства организуются различные кружки, где проводятся занятия по

сценической речи, пластике, фехтованию и другим предметам, которые посещают как молодые, так и более опытные актеры. Обязательным для творческого состава стало знакомство с литературой о выдающихся деятелях русской сцены, коллективные просмотры спектаклей гастролирующих театров с их последующим обсуждением. С целью повышения качества постановок увеличивался репетиционный период, при этом на репетициях обязательным стало присутствие всей труппы, а не только тех, кто занят в спектакле.

Е.Мирович руководил всем процессом творческой работы, здесь его педагогические способности раскрылись очень ярко. За годы работы в БДТ Е.Мирович воспитал блестящую плеяду актеров, среди которых такие звезды купаловской сцены, как В.Крылович, В.Владомирский, Б.Платонов, О.Галина, Л.Ржецкая, О.Полла, Г.Глебов. Эти и другие творческие деятели, которые начинали работу в БДТ под его руководством через всю жизнь пронесли любовь и уважение к своему учителю. В воспоминаниях многие из них отмечали его (Мировича) самоотверженную работу с молодыми актерами, то, как он следил за творческими шагами каждого, как помогал собственным примером, советом, поддержкой. Е.Мирович мог доверить играть роль пожилого человека молодому исполнителю только для того, чтобы тот учился открывать в себе новые профессиональные качества, не привыкать к односторонней типажности. (Если документально первым художественным руководителем первого профессионального театра Беларуси был назначен Ф. Жданович, то фактически, по глубинной сути им сразу же стал Е.Мирович. Ф.Жданович же, оставшись в театре, все свои способности и усилия направил на актерскую работу, так как профессия актера была его настоящим призванием).

Под руководством Е.Мировича театр развивался ускоренными темпами. От полудилетантства, полупрофессионализма к достижению и передаче высот человеческого духа, к тончайшему раскрытию глубин психологии – этот путь был пройден всего за одно десятилетие.

Как режиссер Е. Мирович становится в театре активным проводником реалистического направления, а в актерском мастерстве он исповедует принцип жизненной правды и глубокого психологизма.

В области репертуара Е.Мировича делал ставку на белорусскую драматургию. Под его руководством театр на практике осуществлял идею национального культурного возрождения, очень популярную в начале 1920-х годов. Значительным событием в деятельности БДТ стали спектакли «На Купалье» М.Чарота и «Свадьба» В.Горбачевича, поставленные Е.Мировичем в 1921 г. Они уверенно свидетельствовали о том, что в коллектив пришел талантливый способный руководитель и режиссер с оригинальным творческим стилем, тонким вкусом, хорошим знанием традиций белорусского народа, жизни его глубинки [1, с.210-211].

Е.Мирович прилагал много усилий для поиска новых белорусских произведений. В 1923 г. были поставлены пьесы «Черт и баба», «Страхи жизни», «Манька» Ф.Алехновича, через три года – «Темный лес»

А.Ильинского. Одновременно режиссер сам активно работал в области драматургии. В 1923 г. он написал пьесу «Машека», в основу которой положена легенда о богатыре-разбойнике Машеке, защитнике бедняков и всех угнетенных.

В августе 1923 году БДТ принял участие в Первой Всесоюзной сельскохозяйственной выставке. Были показаны спектакли «Пинская шляхта» В.Дунина-Марцинкевича, «Машека» Е.Мировича и «На Купалье» М.Чарота. Московская печать широко откликнулась на это событие, отметив высокий художественный уровень белорусского театра.

В первой половине 1920-х годов в репертуаре театра появляются русские и зарубежные произведения: «На дне» М. Горького, «Ведьма» А.Чехова, «Волки» Р.Ролана, «Ученик дьявола» Б.Шоу и др. Однако генеральную репертуарную линию все же определяла драматургия Я.Купалы, В.Голубка, Ф.Алехновича, М.Чарота, Л.Родевича, В.Горбачевича, Т.Гартного [1, с.212-214].

Е.Мирович как художественный руководитель театра понимал необходимость отображения на сцене современной проблематики. В 1923–1925 гг. он ставит «Гимн труду» В.Андреевко с аллегорическими персонажами Труда, Капитала, Идеи и др.; комедию «Советский черт» Ю.Юрбина, действие которой разворачивалось в деревенской коммуне; «Красную маску» («Поджигатели») А.Луначарского, направленную против империалистических поджигателей войны. Но эти сценические произведения грешили плакатностью, пропагандностью и не принесли особого удовлетворения коллективу.

В 1925 г. художественным руководителем БДТ назначается Н.Попов, возглавлявший коллектив в течение двух сезонов. Н.Попов хорошо знал зарубежную драматургию, имел большой опыт постановок на сценах театров Петербурга, Москвы, Киева. За два сезона (1925, 1926 гг.) он поставил несколько спектаклей по пьесам П.Кальдерона, М.Патшера, Ж.-Б. Мольера, Г.Гауптмана и свои собственные произведения – «Шемякин суд», «Ноев ковчег» и др. Как режиссер Н.Попов большое внимание в своих постановках обращал на музыку, сценические эффекты. Однако критики и идеологи культуры выражали свое недовольство тем, что театр отдает предпочтение «костюмированной жизни», в то время, как зритель мечтает увидеть на сцене своих современников и хочет сопереживать близким ему проблемам.

Событием, которое всколыхнуло всю театральную общественность, стал спектакль «Гутэйшыя» Я.Купалы, поставленный Н.Поповым в 1926 г. В нем были заняты лучшие актеры театра – В.Крылович, Л.Ржецкая, Г.Григонис, Б.Платонов, и др. Премьера вызвала большой интерес зрителей, так как пьеса была написана Я.Купалой по живым следам политических событий, происходивших в Беларуси в 1918–1920 гг. Однако после первого и единственного публичного показа этот спектакль был запрещен [1, с.216-217]. Судьба данной постановки решалась на закрытом заседании бюро ЦК КП(б)Б 17 декабря 1926 года. Историк Р.Платонов в 1996 г. опубликовал протокол этого заседания, в резолюции которого отмечалось: «1. Признать, что

постановкой пьесы «Тутэйшыя», которая включает в себе элементы национал-демократизма, Наркомпрос, Главлит и театр допустили политическую ошибку.

2. Снятие пьесы коллегией Главлита считать политически правильным, одновременно отметить, что при организационном проведении в жизнь была сделана ошибка в смысле несогласованности вопроса о снятии пьесы с соответствующими органами (Наркомпрос и др).

3. Считать возможной постановку пьесы на сцене после ее радикальной переработки автором и после того, как переработанная пьеса будет принята к постановке соответствующими органами» [1,с.218].

Пункт 3 резолюции, судя по всему, был обусловлен определенными общественными обстоятельствами. По свидетельству Р.Платонова, «запрет произошел во время работы Академической конференции по реформе белорусского правописания и азбуки. На конференцию были приглашены представители зарубежных научных учреждений, белорусских национальных и культурных центров, и руководству республики было совсем не безразлично, какое впечатление останется у них от Советской Белоруссии». Таким образом, запрет «Тутэйшых» являлся вроде бы не окончательным, и тем самым партийное руководство сохраняло свой престиж в глазах иностранных гостей. Я.Купала перерабатывать пьесу не стал и к вопросу ее постановки в то время больше никто не возвращался.

Приход Н.Попова в БДТ сыграл свою положительную роль в формировании театра. Опытный практик, драматург, автор книги «Станиславский и его значение для современного театра (Попытка характеристики)», изданной в 1909 г., Н.Попов продолжил дело Е.Мировича по развитию реалистического направления в сценическом искусстве.

В 1926 году БДТ был переименован в Первый Белорусский государственный театр (БДТ-1) и художественное руководство в нем вновь стал осуществлять Е.Мирович.

В общем, период второй половины 1920-х – начале 1930-х годов был для театра довольно сложным. Идея национально-культурного возрождения начала подвергаться идеологическому давлению со стороны официальных властей. Сезон 1927/1928 гг. стал переломным в творческой жизни БДТ-1, фактически началась его переориентация, идеологический поворот в репертуаре. От театра требовали быть социалистическим, пролетарским по содержанию, что на практике означало отказаться от прежнего жанрового и тематического разнообразия и проводить линию на отражение современности, на острое выявление классовой сущности сценических произведений. Одной из первоочередных задач провозглашалась «выкорчевка нацдемовщины». Театр начал активно ставить драматургию союзных республик и прежде всего русскую советскую, обычно уже апробированную в других коллективах. Произведения посвящались социалистическим преобразованиям в обществе, классовой борьбе в период индустриализации и коллективизации. К 10-летию Октябрьской революции в 1927 г. были поставлены «Мятеж» Д.Фурманова и С.Поливанова; в 1928 г. –

«Бронепоезд 14-69» В.Иванова; в 1929 г. – «Луна слева» В.Биль-Белоцерковского, «Инга» А.Глебова; в 1930 г. – «Ярость» Е.Яновского. Идеологическая тенденциозность драматургии, которая прославляла революционный переворот и классовую борьбу неизбежно вела к схематизму и упрощению сценических характеров. Поэтому спектакли, лишённые вдохновения, романтизма, звучали чрезмерно приземленно. Тем не менее замечательные актёры БДТ-1 органически обживали реалистичную правдоподобность авторского текста и создавали характеры глубокой психологической точности. Особенно это было свойственно постановке «Мятеж», в которой изобретательно и талантливо проявили себя актёры В.Крылович (Шигабутдинов), Н.Зоров (Фурманов), Б.Платонов (Ярыська), Г.Григонис (Буровой), В.Владимирский (Чаусов), Ф.Жданович (Короваев), Л.Ржецкая (Заира).

Репертуар, соответствующий социалистическому строительству, поддерживали пьесы подобной тематики белорусских авторов. После «Победы» Е.Мирович воплощает на сцене спектакли по собственным произведениям «Запоют веретена» (1928) и «Лен» (1932, вместе с режиссером Н.Зоровым). В 1929 году он поставил «Мост» Е.Романовича и «Межбурье» Д.Курдина; в 1930 – «Гуту» Г.Кобеца. Наибольший общественный резонанс вызвали два последних сценических произведения [1.с.218-219].

В последнем довоенном сезоне помимо спектаклей «Машенька», «В степях Украины». «Иринка», были поставлены «Глупая для других, умная для себя» Лопе де Вега (1940) и «Фландрия» В.Сарду (1941 г.). Постановка по пьесе испанского драматурга Лопе де Вега в режиссуре В.Головчинера отличалась динамизмом и красочностью. Среди актерского ансамбля особенно выделялась С.Станюта в роли Дианы.

Спектакль «Фландрия», который рассказывал о героической борьбе фламандского народа против испанских колонизаторов, режиссёр Л.Рахленко решал в жанре романтической драмы. Образно насыщенное, с прекрасными пейзажами оформление предложил художник И.Ушаков, который и в своем творчестве широко использовал пейзажи. Привлекательные образы повстанцев создали актёры В.Владимирский (Ионас), Б.Платонов (Карло), Л.Рахленко (граф де Ризаор).

В 1940 году БДТ-1 принял участие в Декаде белорусского искусства в Москве. Были показаны спектакли «Последние», «Партизаны», «Гибель волка», «Кто смеется последним», и это стало своеобразным подведением итога 20-летней работы театра. Все постановки были высоко оценены критиками и зрителями, о чем свидетельствуют многочисленные положительные отзывы. В одной из статей, в частности, отмечалось: «Коллектив театра – это в полной мере сформированный организм, который имеет 20-летнюю историю и крупных мастеров театрального искусства. В спектаклях театра радуют прежде всего ансамбль, добротная сыгранность и взаимопонимание актёров. Единый стиль исполнения, высокий уровень театральной и актерской культуры, убедительность и психологическая

углубленность в разработке образов, правдивость и искренность актерского исполнения – вот основные качества этого театра».

В связи с юбилеем и успешном выступлении на декаде в Москве БДТ-1 в 1940 году был награжден орденом Трудового Красного Знамени. Многие актеры, режиссеры и сотрудники театра получили правительственные награды, почетные звания народных и заслуженных артистов республики. За два десятилетия своего существования Первый белорусский государственный театр прошел сложный путь поиска своего оригинального стиля. Безусловно, он жил в идеологических и политических условиях своего времени, что накладывало отпечаток на его деятельность. Однако наиболее значительные работы этого периода закрепили за театром репутацию самобытного творческого коллектива высокой сценической культуры, которому присуща склонность к острой социальной проблематике и глубокое понимание народной жизни [1, с.244-245].

Второй белорусский театр (1921 – 1941 гг.). Официальная дата открытия театра – 21 ноября 1926 года, но отсчет его истории следует начинать значительно раньше – с 1921 г. Именно тогда началась закладка его фундамента, формирование творческого облика.

Заботы о новой театральной смене в разные времена были, пожалуй, постоянными, в том числе и в начале 1920-х годов. Именно тогда возникла идея создания студии с театрально-музыкальным уклоном. Чтобы лучше, основательнее подготовить будущих исполнителей, решили организовать ее не в столице Беларуси – Минске, где в то время не хватало опытных, высокопрофессиональных педагогов, а в Москве, где такой проблемы не существовало. Сразу заметим, что такое решение было не только правильным, но в чем-то провидческим, обеспечившим в дальнейшем великолепный творческий результат.

В конкурсе на поступление участвовали свыше 400 человек. Эта цифра тогда представлялась неслыханно большой. Но если учесть, что набиралось более 30 студийцев, то по нынешним меркам дело было обычное. Примем во внимание и то, что в начале 1920-х годов, тяжелых и голодных, все же царил высокий энтузиазм и люди, прежде всего молодежь, особенно тянулись к просвещению, к приобретению знаний, навыков.

О наборе в студию сообщалось широко, известие доходило и до глубинки. Экзамены проводились дважды, в два тура. Первый, отборочный проходил в Минске, где просматривали и прослушивали будущих студийцев деятели белорусской сцены, второй – в Москве, где окончательное решение принимали будущие преподаватели.

Те из студийцев, которые в процессе обучения не проявляли особых способностей, отсеивались, их места занимали другие. Доборы велись на второй и даже на третий год работы студии [1, с.246].

В состав педагогов входили Б.Афонин, В.Громов, С.Гиацинтова, М.Успенская, А.Гейрот и др. Художественное руководство сначала осуществлял П.Бондарев, а вскоре во главе студии стал актер, режиссер, теоретик театра, композитор и поэт Валентин Сергеевич Смышляев,

режиссер особенного и очень яркого таланта, с именем которого и связаны наибольшие успехи учащихся.

Студийцы квартировали в одном из старинных зданий на Красной площади, а потом переместились на Арбат, в помещение бывшего кинотеатра «Арс», где в основном велись и занятия. Жили, как и почти все в то время, в сложных, тяжелых бытовых условиях. Кое-какие продукты в большинстве доставлялись из Беларуси, которыми, кстати, оплачивалась и работа преподавателей. Вот, например, один довольно красноречивый штрих. Сохранилась расписка, данная молодым педагогом, а позже знаменитым мастером театра и кино С.Гиацинтовой, что за работу в студии она получила мешок муки.

Послереволюционная разруха не удручала людей. Занятия проводились полноценно, содержательно, иногда в весело-игровой форме. Бывший студиец, а позже народный артист Беларуси и СССР П.Малчапов вспоминал, как встречали учащихся своего художественного руководителя В.Смышляева: «Приход Валентина Сергеевича в студии ждали всегда с волнением, организовывали торжественно шуточную встречу – парад. Кто-то из старших продумывал содержание, распределяли обязанности, места. Одному из нас поручалось руководить порядком.

Когда появлялся Смышляев, студийцы стояли по обе стороны от двери в две шеренги и сопровождали его шествие музыкальным маршем, где единственными музыкальными инструментами были крышки от кастрюль и банки.

Потом шли текстовые поздравления и клоунада. Это сразу создавало художественную атмосферу, вводило в творческий тонус, являлось как бы вступлением к репетиций».

В конце третьего года обучения студийцы показали свой первый спектакль – фольклорную народную драму «Царь Максимилиан» в записи А.Ремизова. Обработал это произведение для сцены, приблизив его к современному звучанию, студиец Н.Мицкевич. Вообще над редакцией текста, как и над постановкой, работали коллективно и дружно. Актер Т.Сергейчук отмечал: «С каким восторгом мы, студийцы, работали над этим спектаклем! Сами мастерили всю бутафорию, помогали шить костюмы, разучивали песни и танцы, вспоминали и записывали тексты батлеек, которые видели и слышали в деревнях, и передавали эти тексты Н.Мицкевичу, а он их оформлял» [1, с.246].

Ставил «Царя Максимилиана» В.Смышляев, оформлял Л.Никитин. Спектакль строился на импровизационной основе, с широким и свободным использованием разнообразных постановочных средств. Сценическая работа поражала театральной яркостью, зрелищностью, имела подчеркнута экспериментальный характер. В разномастной, пестрой театральной Москве 1920-х годов спектакль не потерялся в общем течении, более того, нашел свое особое место и, кроме собственной тесной учебной аудитории, время от времени показывался на больших и престижных подмостках. С весьма положительными оценками данного спектакля выступили известные критики

П.Марков и Х.Херсонский на страницах самых авторитетных тогдашних газет «Правда», «Известия» и др.

В следующем месяце после премьеры – в июне 1924 г. – студийцы играли «Царя Максимилиана» в Минске, но тут уже его восприятие было неоднозначным. Попервоначально критика отнесла спектакль к формалистическим, что на то время было одним из самых суровых приговоров. В поддержку студийцев и их новаторских поисков решительно выступили белорусские, а позже и украинские писатели – Т.Гартный, М.Громыко, Я.Дыла, некоторые из них даже дважды брали слово. Зато повторные показы спектакля в Москве неизменно пользовались успехом и признанием зрителей.

Вслед за «Царем Максимилианом» в 1925 г. была показана комедия В.Шекспира «Сон в летнюю ночь» в том же составе постановочной группы – режиссер В.Смышляев, художник-сценограф Л.Никитин. В целом этот спектакль был в русле предыдущих поисков и свершений, но с более сложными постановочными задачами. Театральная зрелищность, живописная яркость, импровизационная манера и легкая ирония исполнителей по отношению к происходящим событиям и поступкам персонажей словно приподнимались на планку выше. Особое внимание уделялось пластике. Знаменитый актер Московского Художественного театра В.Качалов, который смотрел «Сон в летнюю ночь», замечал: «Студийцы движутся, как Боги» (по воспоминаниям С.Станюты).

Цель, которую ставил художественный руководитель, другие педагоги, заключалась в том, чтобы студийцы за время обучения на практике познакомились с драматургией разных времен и народов. Этой задаче соответствовали постановки древнегреческой трагедии Еврипида «Вакханки» и аллегорической драмы польского автора начала XX ст. Е.Жулавского «Эрос и Психея», перевод которой сделал для студии Я.Купала.

Уделялось внимание и белорусской драматургии. К сотрудничеству со студийным коллективом были приглашены В.Шашалевич и И.Бен. По профессии учитель, В.Шашалевич, который впоследствии станет известным белорусским драматургом, написал пьесу «Преисподня», где в аллегорической форме отображается история Беларуси, И.Бен – пьесу о временах крепостничества «В минувшее время».

В период обучения все более и более становилось очевидным, что первоначальный замысел организаторов о пополнении некоторыми выпускниками студии отдельных театральных коллективов республики, прежде всего основного из них – Белорусского государственного театра, нецелесообразно. Студия заслуживает того, чтобы на ее основе был создан самостоятельный, новый театр.

Пятилетний срок учебы в студии был приравнен к обучению в высшем учебном заведении. Выпуск студийцев состоялся летом 1926 года, и все 34 молодые специалиста приехали в Витебск, чтобы основать свой театр – единственный в Беларуси, где все актеры имели высшее специальное

образование. Его назовут Вторым Белорусским театром, а Белорусский государственный театр станет Первым.

С формальной точки зрения деятельность нового коллектива, судя по всему, следовало бы начинать с «Царя Максимилиана», в котором было сфокусировано избранное В.Смышляевым направление творчества. Но театр открылся спектаклем «В минувшее время» И.Бена, который и по драматургии, и по актерскому исполнению был значительно слабее других в репертуаре студийцев. Видимо, это произошло по идеологическим соображениям – в спектакле отображалась классовая борьба угнетенных с угнетателями, в которой последние выставлялись в сатирическом плане.

Тем не менее само открытие театра выдалось торжественно-праздничным. Было много гостей – как высоких официальных лиц, так и выдающихся деятелей культуры из Беларуси, других советских республик и зарубежных стран. На празднование в Витебск приехали писатели Я.Купала, К.Черный, Т.Гартный, Ф.Алехнович, Я.Райнис. Я.Колас прислал поздравительную телеграмму: «Признавая за театром чрезвычайно важное значение [...], я искренне желаю II Белорусскому театру с честью и успехом справиться со своими задачами». Телеграммы прислали также Вс.Мейерхольд, В.Качалов, Е. Карский, Ф. Жданович и другие известные деятели.

На торжественном вечере было сказано немало возвышенно-пафосных и прочувствованно-теплых слов и пожеланий. Далее начались для коллектива будни и, надо заметить, довольно сложные и суровые.

Студийные постановки дорабатывали и приспособляли для профессиональной сцены бывшие московские педагоги. А вот художественного руководителя у нового театра не было. Эта проблема для коллектива будет существовать еще многие годы – приглашенные режиссеры, иной раз и случайные для данного театра, будут довольно часто меняться.

Вместе с тем о воспитании будущих режиссеров руководство студии заботилось изначально. Уже на третьем курсе из учащихся была сформирована группа студийцев, как казалось, наиболее способных к режиссуре, с которой дополнительно работал В.Смышляев. Из этой группы особенно выделялись Н.Мицкевич и К.Санников, и их активно подключали в качестве ассистентов или помощников режиссеров при постановке выпускных спектаклей. Но сразу кому-то из них возглавить коллектив своих сокурсников, конечно же, было еще рано. Не находилось по разным причинам и соображениям соответствующей кандидатуры на должность художественного руководителя и из окружения педагогов. Что касается В.Смышляева, то он был очень занят московскими театральными делами, и до своих воспитанников в Витебске у него почти, что называется, не доходили руки [1, с.248-249].

Не находилось в то время и соответствующего руководителя в Беларуси – того, кто мог бы достойно управлять труппой. В конце концов возглавить художественное руководство Вторым Белорусским

государственным театром пригласили из Москвы актера и более известного как педагога армянской студии С.Хачатуряна, но он, не пробыв на этой должности и одного сезона, не выпустив ни одного спектакля, отъехал снова в Москву, мотивируя свой поступок несогласием с позицией дирекции театра, принявшей курс на белоруссизацию актерского состава.

Если говорить по сути, то это была не та личность, не той квалификации и не того художественного уровня, которая смогла бы повести за собой творчески очень мобильный коллектив. А он был именно таким, что подтвердила дальнейшая история. Так, из московской белорусской студии позже получили почетные звания: народного артиста Беларуси и СССР А.Ильинский, П.Малчанов, С.Станюта, народного артиста Беларуси Т.Сергейчик, К.Санников, Р.Кошельникова, А.Роделовская, М.Белинская, Я.Глебовская, заслуженного деятеля искусств Беларуси Н.Мицкевич, Л.Мозолевская, заслуженного артиста Беларуси А.Логовская, Л.Шинко, С.Скальский. Трое из них – А.Ильинский, Т.Сергейчик и П.Малчанов были отмечены Государственной премией СССР, а С.Станюта – Государственной премией Беларуси.

Уже в студийных спектаклях ярко раскрылись неповторимые индивидуальности ряда учащихся. Буквально звездный час выдался для С.Станюты, которая в большинстве спектаклей исполняла центральные и очень разнообразные роли – Венера «Царь Максимилиан», Титания «Сон в летнюю ночь», Агава «Вакханки», Психея «Эрос и Психея». Не менее ярко раскрылся и талант К.Санникова, статного, пластичного, обаятельного исполнителя. В спектакле «Царь Максимилиан» он играл заглавную роль, а сына Адольфа – Н.Мицкевич. Это был драматургический поединок персонажей и сценический дуэт актеров, в будущем двух крупнейших мастеров белорусской режиссуры. Интересно заявил о себе Т.Сергейчик в образе носителя зла в шести лицах из разных эпох Блэкса («Эрос и Психея»). Талантливо заявили о себе в спектаклях А.Ильинский и П.Малчанов.

Студийным постановкам, если говорить о них в общем плане, были присущи театральная зрелищность, надбытовая возвышенность, синтетическое сочетание музыкальных номеров и пластики, а в целом – высокая сценическая культуры с эстетским уклоном. Спектакли рассчитывались на подготовленных, элитарных зрителей, на их изысканные вкусы.

И объясняется это тем, что Витебск во времена революции и в годы гражданской войны, благодаря притоку выдающихся деятелей культуры из Москвы и особенно из Петрограда, которые, спасаясь от голода и холода, от возможных репрессий, выбирали этот город, переживал большой подъем, своеобразный художественный ренессанс. Так, в 1919 году был создан Витебский театр революционной сатиры, уникальный, первый коллектив такого плана на всей территории будущей советской страны. В 1920 году он был переведен в Москву и послужили основой для создания Московского театра революционной сатиры, позже знаменитого Театра революции [1, с.249-250]. В общем в бурной культурной жизни Витебска того времени

сценическое искусство, как видим, занимало очень заметное место. Но после окончания военного лихолетья все эти деятели отъехали из Витебска, и культурно город ощутимо опустел.

В 1926 г. в работе со зрителями театру уже надо было многое начинать заново, если и не с нуля, то с простой таблицы умножения. Спектакли же, подготовленные с расчетом на высшую математику, в зрительном зале многие не понимали. Поэтому два первых сезона спектакли игрались в полупустом зале.

Официальная критика, уже в то время довольно сильно зараженная вульгарным сациологизмом, отмечая определенные несовпадения уровня зрительской аудитории и экспериментально-поискового искусства бывших студийцев, требовала от театра полной ориентации на рабоче-крестьянские массы. (К сожалению, в некоторых более поздних исследованиях эта точка зрения полностью принималась). Молодой, неугомонный коллектив отстаивал собственную позицию: не идти на упрощение спектаклей, а поднимать зрителей до понимания элитарно-утонченного искусства, что, по нынешним временам, является правильным. Однако тогдашние реалии решили этот своеобразный спор не в пользу театра. Дело в том, что во время зарождения и первых шагов БДТ-2 поднялась волна идеологизации различных направлений творчества, и театр подпал под ее кульминацию. Прошлая ориентация на высокохудожественный репертуар разных времен и народов теперь объявлялась ошибочной. Следовало ориентироваться на произведения советских авторов преимущественно героико-революционной тематики.

В 1928 г. художественным руководителем в театр был приглашен режиссер из Москвы – С.Розанов. По сравнению с предыдущим безвластием настал наиболее стабильный период в творческой жизни молодого коллектива. Однако курс на советскую, в абсолютном большинстве русскую драматургию, на героико-революционное направление, последовательно продолжался.

Лучшая и наиболее значимая для театра постановка С.Розанова – «Разлом» Б.Лавренева. Это пьеса, написанная и впервые поставленная на московской сцене в 1927 г. вошла в число лучших советских драматургических произведений 1920-х годов. Белорусский театр ставил «Разлом» в 1928 г., как говорится, вторым планом и не мог претендовать на какое-либо первенство или открытие. Вместе с тем спектакль имел несомненные художественные достоинства.

С.Розанов не только сам ставил спектакли, но и активно привлекал к этой работе молодых актеров, которые обнаружили свое стремление и способности к режиссуре еще в студии – Н.Мицкевича и К.Санникова. В ряде спектаклей они выступали как сорежиссеры мастера, а также получали самостоятельные постановки. (Так, например, постановку спектаклей «Пинская шляхта» В.Дунина-Марцинкевича и «Модный шляхтюк» К.Каганца осуществил актер Т.Сергейчик) [1, с.250-251].

В 1931 г. в театре произошли значительные кадровые изменения. К.Санников был назначен художественным руководителем Третьего Белорусского государственного театра, который находился в Гомеле. Туда же с ним уехала и актриса Л.Шинко. С.Станюта перешла в Первый белорусский театр, где начинала работать еще до учебы в Москве. Вместо С.Розанова художественное руководство БДТ–2 стал осуществлять Н.Мицкевич. И еще, труппу пополнил первый выпуск студии при театре, обучение в которой велось с 1928 г. Руководителем студийцев и педагогом был также Н.Мицкевич. Из выпуска особенно выделялись будущие народные артисты Беларуси А.Трусков, И.Матусевич, А.Шелег. А еще раньше – в 1929 г. – в коллектив пришел после окончания Ленинградского театрального техникума Н.Звездочётов, также в будущем один из ведущих мастеров сцены.

Молодому руководителю пришлось работать и в сложный период, и в сложных условиях. Продолжалось и усиливалось идеологическое давление, прежде всего в области формирования репертуара. Студийные спектакли, театрально наиболее яркие и художественно наиболее значимые, бывшие постоянно в поле зрения официозной критики, планомерно вытеснялись. В 1931 году по идеологическим соображениям был снят с показа «Царь Максимилиан» – спектакль, эмблема которого сначала была и эмблемой театра и который, по крайней мере, на значительный период мог бы стать визитной карточкой БДТ – 2 [1, с.251-252].

В конце 1930-х годов деятельность Второго белорусского государственного театра осуществлялась главным образом в идеологически очерченных рамках. Репертуар систематически пополнялся соответствующими спектаклями (в отличие, например, от 1932 г., когда не было выпущено ни одной премьеры). В нем присутствовал полный набор спектаклей соответствующей тематики. Активно обращались к пьесам на темы современности. На сцену в основном неизменно выходили герои революционных событий. Вместе с тем, ранивший запрет на постановку классики признали ошибочным, и на афише начали появляться названия классических произведений: «Дубровский» по А.Пушкину, «Мещане» М.Горького, «Не всегда коту масленица» и «Лес» А. Островского, «Призраки» Г.Ибсена, «Доктор поневоле» Ж.-Б.Мольера.

Следует отметить, что линия на формальную стабилизацию не способствовала формированию самобытного коллектива. Театр становился «причесанным», с едва заметными чертами собственного творческого облика. Негативную роль играло в этом и частая смена художественного руководителя. Так называемые театральные поиски велись преимущественно в направлении столичных московских театров и чаще всего им вослед. Выходы за установленные пределы давались тяжело и довольно редко приводили к убедительному успеху. Одним из них стало сценическое воплощение пьесы «Нестерка» В.Вольскага. (1941 г.) [1, с.261].

В пьесе органично переплетаются народные песни, пословицы и поговорки, обрядовые представления, скоморошьи сценки и интермедии.

Впитавшая в себя истоки народного творчества, пьеса представляет собой оригинальное художественное произведение.

Постановку «Нестерки» осуществил Н.Лойтар. Она стала ярким примером плодотворного сотрудничества этого неординарного режиссера с коллективом БДТ-2 в течение 17 лет – с 1940 по 1957 гг. (В годы Великой Отечественной войны Н.Лойтар занимал должность художественного руководителя театра). Причин этому многолетнему творческому содружеству было немало. Отметим только две из них – возможно, самые характерные. Во-первых, для Н.Лойтара белорусская земля была совсем не чужда. Он окончил Виленскую гимназию. В 1911 г. в Лиде состоялось его первое выступление на сцене в спектакле музыкально-драматического кружка. Во-вторых, до прихода в БДТ-2 Н.Лойтар имел значительный профессиональный опыт. Его режиссерский путь проходил через театры Киева, Москвы, Ленинграда, Горького. Наставниками же в профессии у него были такие выдающиеся мастера сцены, как К.Маржанов (Маржанишвили) и Вс.Мейерхольд.

Сценическая судьба «Нестерки» оказалась счастливой, хотя сначала она складывалась довольно драматично. Трудно поверить, но перед выпуском спектакля были сомнения в его художественной полноценности. Был устроен закрытый просмотр, в режиме генеральной репетиции. А премьера фактически прошла в Петрозаводске, куда театр приехал на гастроли в мае месяце 1941 г. И только после Великой Отечественной войны «Нестерка» пришел к белорусскому зрителю. Пришел, чтобы оставаться с ним на долгие десятилетия.

За период с 1926 по 1940 гг. Второй белорусский государственный театр прошел сложный и довольно противоречивый путь. Созданный на основе Белорусской драматической студии в Москве, он должен был отказаться от многих выработанных в ней взглядов на «нового актера» и современную эстетику. На рубеже 1920–1930-х годов театр попал под процессы нивелировки национального и художественного облика.

Начав как художественно состоявшийся коллектив, БДТ-2 в дальнейшем нередко утрачивал свою творческую неповторимость. Ее выявлению мешала и частая смена художественного руководства. Вместе с тем, здесь наиболее ярко и убедительно раскрывалось актерское мастерство многих исполнителей. Именно актеры БДТ-2 в первую очередь определяли успех лучших спектаклей. Как раз с ними то и связывалось богатство и разнообразие поисков в белорусском театральном искусстве [1, с.263-266].

Театр юного зрителя (1931-1941 гг.). Белорусский театр юного зрителя открылся в Минске в апреле 1931 года, а в 1939 году получил почетное звание имени Н.К.Крупской. Его организатором и первым художественным руководителем был Н.Кавязин.

Николай Александрович Кавязин (1898–1950) родился в Жлобине в семье машиниста. Творческая натура будущего заслуженного артиста Беларуси (1949) проявилась уже во время учебы сначала в школе железнодорожников, потом в торговом училище и, наконец, в Минском

политехникуме: принимая участие в самодеятельных кружках, молодой человек убедительно демонстрировал свои способности прежде всего как актера и художника.

В качестве актера и художника-декоратора Н.Кавязин и работал в передвижной труппе Главполитпросвета Западного фронта в Минске (1922–1923). С этого времени Николай Александрович окончательно связал свою судьбу с миром искусства. Он реализовывал себя, работая учителем рисования и черчения в железнодорожной средней школе, представляя свои живописные полотна на городских художественных выставках, возглавляя драматические кружки минских клубов. Главным же делом его жизни стало открытие первого белорусского детского театра.

Прежде чем начать самостоятельную работу, Н.Кавязин стажировался как постановщик в детских театрах Москвы и Ленинграда (1928–1931). Особенно сильное впечатление оказало на него знакомство с художественно-педагогической программой А.Брянцева. Фактически за аксиому принималось утверждение последнего, что в театре для детей «должны объединяться художники сцены, которые умеют мыслить как педагоги, и педагоги, способные чувствовать как художники».

Жизнь белорусского Театра юного зрителя начиналась в чрезвычайно сложных условиях. Неустроенность быта дополнялась мизерным материальным обеспечением. Труппу составляли участники самодеятельных кружков города, преимущественно молодежь в возрасте от 14 до 19 лет. Практически никто не имел ни профессиональной подготовки, ни элементарных актерских навыков. Многим не хватало подлинной культуры, вкуса и даже обычного образования. Зато всех объединяло и зажигало большое желание творить для детей [1, с.267].

На энтузиазм, на энергию молодых душ и сделал ставку Н.Кавязин. Широко развернулась учеба начинающих исполнителей. Была составлена комплексная программа обучения, которая предусматривала занятия по сценической речи, движению, акробатике, биомеханике, а также по общеобразовательным предметам. Приобретению профессионального опыта, безусловно, способствовали и неоднократные творческие командировки всей труппы в Москву и Ленинград, в ходе которых налаживались прямые контакты с тамошними детскими театрами – театрами, которые формировали политику тюзовского движения в стране.

Первой попыткой и пробой творческих сил стала подготовка концертной программы. С ней летом 1931 г. театр осуществил продолжительную поездку по Беларуси, выступая перед зрителями колхозов и пионерских лагерей. Незаметно выездные выступления стали одной из характерных черт деятельности ТЮЗа. С каждым годом география поездок расширялась. К началу 1940 года, кажется, не осталась ни одного города или района, куда бы не добрался театр. Коллектив с благодарностью приветствовали дети Могилева и Бобруйска, Борисова и Орши, Витебска и Полоцка, Минского района и Мозырьского округа.

И все же определяющим моментом в деятельности театра являлась подготовка спектакля. Начать было решено с воплощения пьесы «На штурм» Я.Мавра (ноябрь 1931 г.). Режиссерскую разработку постановки и ее художественное оформление осуществлял сам Н.Кавязин.

В дальнейшем театр ориентировался на опробированный репертуар детских театров Москвы и Ленинграда. Определенный успех имел у юных зрителей спектакль «Наш» ленинградской писательницы М.Знык (1932), где затрагивалась тема гражданской войны в Беларуси, классовой борьбы в деревне. Морально-этическую проблематику поднимала пьеса А.Крона «Винтовка № 492116» – одна из лучших тогдашних детских пьес. В произведении речь шла о воспитании беспризорных детей. С целью наибольшего приближения к детскому восприятию была осуществлена постановка пьесы «Путь далек» Н.Шестакова (1934). Здесь затрагивалась стандартная для 1930-х годов тема классового, политического воспитания подрастающего поколения.

Белорусский детский театра формировался как театр современной драматургии. В его репертуаре доминировали произведения, в которых поднимались проблемы насущной жизни. Так, из одиннадцати пьес, поставленных за период с 1931 по 1937 г., девять поднимали острую проблематику или отражали события того времени. В 1936 г. состоялись премьеры белорусских пьес – «Николай Гомон» В.Сташевского и «Ная» М.Зарецкого [1,с.268-269].

Ставилась и классика. Его освоение имело непростой, иногда противоречивый характер, тем не менее это приносило бесспорные плоды: шел профессиональный рост труппы, расширялся творческий диапазон театра, точнее определялись его художественные позиции. Спектаклями «Снежная королева», «Плутни Скопена» и «Доходное место» коллектив уверенно утверждал себя как зрелый театральный организм.

Десятый сезон театр завершал на подъеме, коллектив, полный надежд и творческих планов, готовился к празднованию юбилея. В июне 1941 г. со своеобразным отчетом перед зрителями театр выехал на гастроли в Барановичи. Вечером 21 июня, с успехом отыграв спектакль «Как закалялась сталь», актеры проснулись утром под взрывы бомб и залпы зениток ... Так началась для тюзовцев война, которая трагически повлияла на их судьбы и судьбу театра. Многие погибли – в оккупации, на фронте. Те, кому посчастливилось встретить Победу, стали работать в других театрах, а театр юного зрителя Беларуси прекратил свою деятельность [1,с.276].

Другие театры 1920-1930-х годов. Создание театров рабочей молодежи на территории Беларуси с начала 1920-х годов было явлением чрезвычайно прогрессивным и нужным для общества. Из самодеятельной группы был создан Первый белорусский театр рабочей молодежи, в составе которого было 52 участника. Главной целью театра была пропагандистская работа. Как отмечается в «Истории белорусского театра», в 1930 г. трамбовцы участвовали в первой большевистской весне в Заславльском районе, ездили с экскурсией белорусской рабочей молодежи на Украину, выступали перед

красноармейцами во время маневров БВО. В репертуаре театра появились названия «Как Никита и Панас работать шли в колхоз» и «Сплетни-фон» (обе – 1930г.). Коллективной работой стала пьеса «Первый штандарт». Спектакль был бодрым и жизнерадостным – таким, какими были многие трамбовские спектакли 1930-х годов. «...С песнями и коллективной декламацией, физкультурными номерами, бравурной музыкой, с приемами киномонтажа и «наплывами», с массовыми сценами на строительстве завода и комсомольским гулянием в коммуне. Главным действующим лицом выступал коллектив – ударная комсомольская бригада. Характерным для постановки был контакт между сценой и зрительным залом. Спектакль пользовался успехом у молодежи».

В этом же театре был создан и спектакль «Тревога» Ф.Кноре, поставленный в 1931 г. Б.Дольским. Зрелище начиналось даже не на сцене, а на улице, возле здания театра. Исполнители встречали зрителя лозунгами и транспорантами, провожали в фойе, знакомили с выставкой на военную тематику и только после всего этого приглашали в зрительный зал. Главным героем постановки был комсомольский коллектив, который становился помощником Красной Армии и одновременно был воспитателем молодежи. Впервые в этом спектакле театр отказался от так называемой агитки и попытался создать художественные образы. Наркомпрос БССР с учетом активной деятельности ТРАМа придал ему статус государственного и театр начал получать финансовую поддержку – что было чрезвычайно важным на то время признанием.

Театры рабочей молодежи в 1920-е годы действовали и в других городах Беларуси: в Гомеле, Витебске, Борисове, Бобруйске, Мозыре. Например, одним из самых известных был Витебский ТРАМ, который начал показывать свои спектакли в апреле 1931 г. Создан он был на основе шумового оркестра, потом был пионерским театром, потом молодежным, пока не стал ТРАМом. Инсценировка «Солнечные цеха» была коллективной работой участников Витебского ТРАМа. Главная ее идея – борьба комсомола за выполнение финансового плана на производстве. Показывались театром также миниатюры «Настоящее дело» и «Выжал». Большой популярностью пользовались агитконцерты на предприятиях и в клубах. В этих острях и поучительных концертных номерах высмеивались лентяи, прогульщики, пьяницы и другие недобросовестные работники.

Из драматического кружка Дворца культуры железнодорожников в г.Гомеле также был организован театр рабочей молодежи. Он показывал своему зрителю два агитспектакля, поставленных по коллективным сценариям «В поход за технику» и «Первая победа». ТРАМ выезжал с этими спектаклями на заводы и фабрики, стремился быть злободневным и любимым у своего зрителя.

Деятельность ТРАМов начала XX ст. была яркой и заметной. Они выполняли как агитационно-пропагандистскую, так и воспитательную работу, стремились положительно воздействовать на молодежь, которой показывали свои спектакли. Именно ТРАМы стали родоначальниками

рабочей тематики в последующей советской драматургии [1,с.277-278]. Ими был представлен собирательный образ рабочей молодежи 1920-х годов. И картина это была очень привлекательной, потому что в ней зафиксированы жизнерадостные, молодые целеустремленные люди. Важно отметить еще и то, что из театров рабочей молодежи вышли впоследствии многие талантливые актеры профессиональных театров Беларуси.

В начале 1930-х годов деятельность ТРАМов активизировалась еще более. Обусловлено это было как временем, так и организацией работы коллективов. Театры были переведены на студийную учебу, чтобы повысить свой профессиональный уровень. Группа участников Белорусского ТРАМа была направлена в Ленинградский театральный техникум на трехмесячные курсы для овладения мастерством. Занятия проводились под руководством В.Саловьева, бывшего режиссера Академического театра драмы (Ленинградского театра драмы имени А.Пушкина). Учебной работой был выбран «Тартюф» Ж.-Б. Мольера в переводе К. Крапивы. И по свидетельству В.Стельмаха, коллектив с большим энтузиазмом работал над спектаклем и значительно вырос, благодаря профессиональным мастерам и педагогам. Поэтому, когда в 1934 г. руководителем театра стал М.Зоров, то это уже был достаточно хорошо подготовленный творческий коллектив. А постоянные в дальнейшем занятия по актерскому мастерству под руководством М.Зорова способствовали превращению ТРАМа в настоящий профессиональный коллектив [1,с.276-279].

Вскоре на сцене появился спектакль «Продолжение следует» А.Бруштейна (1935). В этом же году в афишу театра были включены «Аристократы» Н.Погодина, «Ася» А.Бруштейна и «Музыкальная команда» Д.Деля. Данные спектакли отличались профессиональным ансамблем и выверенной режиссурой. Однако, несмотря на все эти достижения труппы, в 1937 г. театр был расформирован по политическим мотивам. Актеры белорусского ТРАМа дополнили другие театры республики.

А работа ТРАМов в областных городах продолжалась. Так, заметным явлением стал известный спектакль «Девушки нашей страны» И.Никитенко, поставленный Витебским ТРАМом. Спектакль был посвящен комсомольской молодежи, ее энтузиазму. Работа коллектива была динамичной и жизнерадостной.

На общем фоне выделялся Гомельский ТРАМ. В 1932 году он работал под руководством Е.Мировича. В театре существовала атмосфера ученичества и студийности. Сценической речи и движению актеров учил сам Е.Мирович, уроки танца преподавал К.Алексютович. При коллективе был также создан хор и струнный оркестр. Е.Мирович требовал от своих воспитанников посещения профессиональных спектаклей БДТ-3, а также спектаклей гастролирующих коллективов. При этом он в обязательном порядке проводил обсуждения увиденных спектаклей и требовал активности от трамовцев, учил видению того или иного спектакля как со сцены, так и из зрительного зала.

Гомельский ТРАМ поставил следующие спектакли: «Форт Шпандау», «Любовь в упряжке», коллективом были подготовлены концертные программы, в которые включены вместе с танцевальными номерами пение, частушки, чтение стихов и др. В этом коллективе Е.Мировича стал известен не только как режиссер, но и как драматург. Особой популярностью пользовались его одноактные пьесы. В репертуар ТРАМа включались скетчи «Сон Ахрема Бугая» и «Культурный отдых», в которых автор выступал против алкоголизма и неграмотности. Злободневной темой отличался и спектакль «Знатные люди» И.Персонова, поставленный в 1935 г. Е.Мировичем. Здесь поднимались актуальные проблемы тогдашней деревни: благоустройство быта, семейные отношения, деятельность комсомола и его влияние на повседневную жизнь.

В 1933 году был организован Борисовский ТРАМ. Им руководил режиссер Н.Семенов. В начале своего существования театр давал небольшие концерты-представления, а затем постепенно начал включать в репертуар и известные произведения: «Новый город» И.Гурского, инсценировку романа «Поднятая целина» М.Шолохова, «Шторм» В.Биль-Белоцерковского, «Гармонь» А.Жарова, «Чудесный сплав» В.Киршона. Значительный след в развитии трамбовского движения оставил и Мозырский окружной театр рабочей и колхозной молодежи. На его афишах значились спектакли «Свадьба Кречинского» А.Сухово-Кобылина, «В весеннюю ночь» Е.Мировича, «Борьба за идею» С.Бешчева, «Сын» Е.Яроцкой, «Неладья» И.Персонова и др. Существовали ТРАМы также в Бобруйске (в основном известный по спектаклю «Ваграмовая ночь» Л.Первомайского, режиссер А.Митин), в Полоцке, который показывал «Миллион страданий» В.Катаева и «Ложный стыд» М.Задонского.

Важно отметить, что на основе вышеназванных ТРАМов в дальнейшем были созданы колхозно-совхозные театры. Так, в июле 1934 г. было принято постановление ЦК КП(б)Б, в котором предопределялось создание в БССР разъездных колхозных театров. В 1935 г. такие театры уже были открыты в Гомеле, Борисове и Мозыре, в 1936г. – в Слуцке, Полоцке, Рогачеве, в 1938 г. – в Бобруйске и Лепеле, в 1939-м – в Речице, в 1940 г. – в Дзержинске. Эти коллективы стали продолжателями традиций трупп И.Буйницкого и театра Владислава Голубка.

Первым самым известным колхозно-совхозным театром в Беларуси стал Гомельский, организатором и руководителем которого был Е.Мирович. В начале своего существования им была подготовлена большая концертная программа, в которой поднимались актуальные жизненные проблемы, а потом появились и спектакли: «Шестеро влюбленных» А.Арбузова, «По ту сторону» В.Кина, «Не все коту масленица» А.Островского и др. Театр много гастролировал не только в Беларуси, но и по России, в основном по деревням, а когда в 1937 году его существование было прекращено Е.Мирович возглавил Театр юного зрителя БССР [1,с.280-281].

Труппа Борисовского колхозно-совхозного театра состояла из 13 человек. Первой работой коллектива стала большая концертная программа.

Вместе с вокальными и танцевальными номерами показывались отрывки из спектакля «Чудесный сплав» В.Киршона. Программа хорошо принималась деревенским зрителем. Театр был замечен и над ним взял шефство БДТ-1. Из этого театра в борисовский коллектив направлялись профессиональный актер В.Крылович и режиссер П.Данилов, которые проводили занятия с молодежью. При их участии были созданы спектакли «Батьковщина» К.Черного и «Сваты» И.Гурского. Чуть позже П.Данилов стал руководителем борисовского театра. Им были поставлены «Правда хорошо, а счастье лучше» А.Островского, «Слава» В.Гусева. Театр пополнялся в основном талантливой молодежью из самодеятельности, которая с энтузиазмом участвовала как в спектаклях, так и в концертных агитационных программах. Мастерство молодых актеров совершенствовалось на студийных занятиях. В 1938 г. театр был переведен в Заславль и стал называться Заславльским. Репертуар театра состоял из следующих постановок: «Пограничники» В.Биль-Белоцерковского, «Честь» Гр.Мдивани, «Сын народа» Ю.Германа, «Партизаны» К.Крапивы. Позже на афише театра появились «На бойком месте», «Без вины виноватые» А.Островского, «Слуга двух господ» К.Гальдони, «Плутни Скопена» Ж.-Б. Мольера, «Кто смеется последним» К.Крапивы. Театр постоянно находился в развитии, в афише появились новые названия, труппа пополнялась новыми именами.

В истории театрального искусства Беларуси хорошо известен Рогачевский колхозно-совхозный театр. В 1936 г., когда художественным руководителем театра был А.Лизунков, труппа пополнилась актерами расформированного БДТ-3. Над коллективом активно шефствовали актеры Русского драматического театра БССР и его руководитель В.Кумельский. На постановку «Шторма» В.Биль-Белоцерковского режиссером был назначен К.Санников. В дальнейшем репертуар пополнился новыми постановками: «Огни маяка» Л.Карасева, «Не все коту масленица» А.Островского, «Егор Булычев и другие» М.Горького, «Глупая для других, умная для себя» Лопе де Вега, «Батьковщина» К.Черного, «В пущах Полесья» Я.Коласа, «Гибель Волка» Э.Самуйленка и рядом других.

В основном театр жил «на колесах». На стационар возвращались только для репетиций нового спектакля. Труппу хорошо знали жители Орши, Климович, Чечерска, Ветки, Кричева, Журавичей, Осипович и других районных центров, многих колхозов и совхозов этих районов.

Среди колхозно-совхозных коллективов одним из крупнейших был Мозырский театр рабочей и колхозной молодежи, который был создан в феврале 1935 года. Его труппа состояла из 20 человек. Через несколько месяцев после создания коллектив получил статус Окружного колхозно-совхозного театра и ему было передано здание городского театра. В 1937 г. в афише театра значились «Партизаны» К.Крапивы, «Волки и овцы» А.Островского, «Коварство и любовь» Ф.Шиллера, «Кто смеется последним» К.Крапивы, «Самодуры» К.Гальдони и др. В 1939 г. театр много гастролитировал по Западной Беларуси. Спектакли показывались в Пинске,

Микашевичах, Лунинце, Кобрине, Яново, Гродно и других городах [1, с.281-282].

Самым молодым из новых тогдашних театров страны был театр в Дзержинске, который был создан в конце декабря 1940 года из выпускников Минских однолетних театральных курсов. Открытие театра состоялось показом водевилей «Беда от нежного сердца» Ф.Сологуба и «Муж всех жен» Ф.Кони. Театр подготовил к показу «Без вины виноватые» А.Островского, «Учителя» С.Герасимова и др. Следует отметить, что всего на территории Беларуси в довоенный период существовало 16 колхозно-совхозных театров.

Театры рабочей молодежи и другие новые театры были новым явлением в театральной жизни Беларуси в 20–40-е годы XX ст. Неслучайно государство оказывало им финансовую поддержку. В этих театрах не только велась профессиональная работа, которая заключалась непосредственно в подготовке спектаклей, но и существовала школа мастерства для молодых исполнителей: приглашение профессиональных мастеров для преподавания актерского мастерства, сценической речи, движения и т.д. Несмотря на ряд сложностей, театры стремились к созданию спектаклей с яркой режиссерской трактовкой и выразительностью актерских решений сценических образов. Руководством театров многое делалось и для подбора репертуара – для постановки бралась разнообразная драматургия, как современная, так и зарубежная классика. Эти коллективы много сделали для людей разных возрастов, которые с нетерпением ждали артистов в далеких городах и деревнях Беларуси. Очевидно, что для многих зрителей знакомство с театром происходило впервые. Тем самым театры исполняли не только культурную, воспитательную, но и просветительскую миссию [1, с.283].

Деятельность театров в условиях становления и укрепления Советской власти в Беларуси (1920–1940 гг.) 20-е годы XX столетия характеризуются активным всплеском театральной жизни в республике, который диктовался прежде всего политико-идеологическими переменами того времени. Театральное творчество начала 20-х годов не было однозначным. Его многогранность характеризуется многочисленностью творческих поисков и усилий, пестротой бытования разных направлений и стилей. В театральном искусстве того времени, с одной стороны, сохранялись приверженность национальной самобытности, синтез реализма с романтикой, народность, просветительство, опора на фольклорные традиции и ориентация на сельскую аудиторию. С другой, – массовые действия, митинги-концерты, театрализованные праздники и представления, которые в первые годы формирования нового общества явились ярким подтверждением стремления и приобщения людей к искусству, культуре. И если к приверженцам первого направления можно отнести труппы БДТ – 1, В. Голубка, а впоследствии и БДТ – 2, то ко второму направлению несомненно принадлежат многочисленные театры так называемого агитационного искусства, которые основной своей целью ставили пропаганду пролетарских идей для широкого массового зрителя. Таким образом, агиттеатры, агитбригады, агитпоезда, по сути, являлись составной

частью массово-политической и идеологической работы партии большевиков.

С политически острыми злободневными (часто на местном материале) показами выступали театры революционной сатиры Витебский и Минский, показательные театры – Первый, Второй и Третий, театры рабочей молодежи. Идее индивидуального творчества была противопоставлена идея «массового творчества пролетариата». Сразу же после Октября она приобрела масштабную реализацию. В 1919–20 годах действовали губернские, городские и сельские пролеткульты. Они создали сеть театральных кружков, народных театров, рабочих клубов, студий, университетов, агитпунктов, где проводили показы на революционные темы. Рабочие массы призывали освободиться от культуры прошлого и классово-враждебного опыта буржуазных интеллигентских влияний, уверенно идти к смелым импровизационным поискам, опираясь на свою классовую интуицию. Нравственным объявлялось то, что способствовало утверждению пролетарских ценностей, норм и идеалов.

Принцип классовости распространялся идеологами Пролеткульта на художника, на зрителя, на критику, которая, являясь регулятором творчества, его истолкователем и одновременно организатором зрителя, была призвана стимулировать оптимистическое классовое восприятие, очищенное от буржуазных упаднических настроений и произвола личной индивидуалистической вкусовщины. Чистоту происхождения художника, зрителя, пролеткультовская критика почитала надежной гарантией расцвета пролетарского искусства, провозгласившего изначальное пролетарское превосходство над буржуазной историей и культурой, буржуазным искусством и моралью.

Параллельно с деятельностью Пролеткульта складывалась система управления театральным делом, начиналось его огосударствление. Собственно, целенаправленная работа по формированию нормативно-ценностных ориентаций масс, отдельных групп и сообществ в русле установок партии и государства велась постоянно, но теперь она была признана важнейшей воспитательно-идеологической задачей. Осуществление ее было поручено Агитпропу ЦК РКП(б) и подкреплялось деятельностью новых административно-управляемых и контролирующих структур. 26 августа 1919 года известным декретом Совнаркома «Об объединении театрального дела» была запрещена деятельность частных антреприз. В документе указывалось, что в репертуарной политике театры должны исходить из задач «приближения театра к народным массам и их социалистическому идеалу». В середине 1922 года создается Главное управление по делам литературы и издательств (Главлит). В начале 1923 года в системе Главлита образован Главный комитет по контролю за репертуаром и зрелищами (Главрепертком).

Недолгий период нэпа обеспечил качественно иную, децентрализованную систему управления театрами, поставил проблему их выживаемости в прямую зависимость от товарно-денежных отношений. За

исключением немногочисленных государственных театров, все остальные коллективы работали на принципах самоокупаемости. Театральная жизнь (как и общественная жизнь того времени) была бурной и пестрой. Репертуар зависел от вкусов платежеспособной публики и кредитоспособных меценатов (ведомств, предприятий и организаций). Но и в это время Наркомпрос БССР не упускал репертуар из под своего внимания, небезосновательно считая его важнейшим звеном театральной политики. 19 марта 1923 года состоялся так называемый «общественный суд» над театрами, который проводил Совет профсоюзов работников искусств Беларуси. «Судили» репертуар, который был ориентирован на нэпманского зрителя. На «скамье подсудимых» сидели руководители театров Белорусского (И.Гурский, Е.Мирович), Русского и Еврейского. В роли «председателя суда» выступал театральный критик С.Каценбоген, свидетелями были Ф. Жданович и другие деятели театра, экспертами – литераторы И.Замотин и М.Чарот. После выступлений «прокуроров» и «защитников» был вынесен приговор: «Принимая во внимание то, что театр является мощным оружием в руках пролетариата, суд признает, что минские театры не все делали для этого, и признает виновными в том, что они не искали путей нового творчества, а также не имели связи с трудящимися массами».

Сворачивание нэпа в 1928 году, обусловившее переход к командно-административным методам управления народным хозяйством, прямо отразилось на организации художественного процесса в стране. Воплощающиеся в реальность при закладке системы управления экономикой сталинские идеи «железного кулака»: командно-административный, бюрократически отлаженный стиль руководства оформлялся как норма взаимоотношений государства и экономики, норма партийной и хозяйственной жизни. И, поскольку реконструкция экономики и вообще общественной жизни не мыслилась без работы идеологических механизмов, регулирующих и стимулирующих бурные процессы строительства нового общества, то свою роль здесь отводили и искусству, в том числе театральному, ибо оно традиционно считалось наиболее демократичным и общедоступным. При этом виделось необходимым создание аналогичной экономике системы централизованного управления, позволяющей контролировать и – в конечном итоге – диктовать определенную идеологию средствами искусства. Таким образом, создавались объективные предпосылки централизованного управления искусством.

Через десять лет (после Декрета «Об объединении театрального дела», 1919 г.) начиналось второе огосударствление искусства. Снова изменились формы театральной жизни: закрывалась антреприза, театральные коллективы постепенно превращались в государственные театры; многочисленные ведомственные, бывшие частные и кооперативные театры переходили в ведение отделов народного образования – управлений зрелищных предприятий, созданных при местных отделах народного образования, то есть в систему государственного управления. Образовался

Главный политико-просветительный комитет (Главполитпросвет) в системе Наркомпроса БССР, который сразу централизовал управление идейно-воспитательной работой населения в русле государственных ведомств и общественных организаций. В это же время при Наркомпросе БССР был создан специальный Главк, который получил название Главного управления по делам искусств (Главискусство).

В функции Главискусства как органа государственного управления искусством входили идеологический контроль за репертуаром, руководство всеми мероприятиями по художественно-политическому просвещению, разработка программных и методических вопросов в области искусства. Но в местных отделениях Наркомпроса не было соответствующих отделов Главка. Поэтому Главк пытался напрямую регулировать, а в основном контролировать творческую деятельность театров. Не располагая рычагами планирования и обеспечения производственно-финансовых задач, материального снабжения и кадрового состава театров, Главискусство не обладало реальной властью. Кроме того, на местах непосредственное руководство театрами, как уже отмечалось, осуществляли отделы народного образования или их органы управления зрелищными предприятиями, не подчиняющиеся Главискусству. В результате решения Главка (за пределами репертуарно-идеологических) оставались скорее рекомендательными. Таким образом, первая попытка прямого и непосредственного централизованного управления театрами практически не удалась.

С таким же результатом завершились и некоторые последующие управленческие реформы в области театра. Ни реорганизация Главискусства в Совет по делам искусств при Наркомпросе БССР, ни последующее затем создание в нем специального Сектора искусств не достигли своей цели. В первом случае, деятельность Совета «захлебнулась» в бурной активности общественных организаций, – в митингах, собраниях и т.п., так как входившим в Совет представителям партийных, комсомольских организаций, рабочим фабрично-заводских предприятий развитие театра представлялось как продолжение пропагандистско-идеологической работы. Во втором – все свелось к бумажной работе: разработке годовых и перспективных планов развития учреждений искусств, вопросов учета и распределения театральных кадров, статистической отчетности, что никак не влияло на живую практику развития театра.

Назревала очередная реорганизация театрального дела, которая по замыслу ее авторов должна была бы напрямую поставить в зависимость, подчинить театральную творческую деятельность идеолого-просветительским и массово-пропагандистским функциям. В 1933 году в новой структуре Наркомпроса было создано Управление театрально-зрелищными предприятиями, которое явилось предшественником Комитета по делам искусств.

На Управление театрально-зрелищными предприятиями (УТЗП) возлагалось общее руководство всем театральным делом на территории республики, в его функции входили разработка годовых и пятилетних планов

развития всех видов театров, планы строительства новых театральных зданий, руководство подготовкой и переподготовкой кадров, материально-техническим обеспечением и т.п. Для ведения хозяйственной работы в структуре УТЗП предусматривались специальные подразделения: планово-финансовый сектор и сектор снабжения.

УТЗП заложили основы территориально-отраслевого управления. Во всех областях были образованы театрально-зрелищные объединения, возглавляемые местными управлениями театрально-зрелищных предприятий, в задачи которых вменялась координация деятельности входящих в объединение театрально-зрелищных предприятий. Каждое такое объединение обладало своими хозяйственными, финансовыми, трудовыми ресурсами, которые распределялись между предприятиями по их хозяйственно-финансовым потребностям, правда при этом нередко специфика предприятия или учреждения учитывалась лишь номинально.

Вместе с тем, сосредоточивая в своих руках всю хозяйственную работу, УТЗП не занималось, и, в силу своей основной направленности, не имело возможности заниматься, – творческо-организационными проблемами театров, входящих в систему, как хозяйственные единицы.

Можно утверждать, что такие попытки создания централизованного управления искусством, в частности театрами, приводили к еще одной крайности: абсолютизации хозяйственной, материально-финансовой стороны деятельности учреждений искусства. Такой подход фактически не считался с художественной деятельностью, со спецификой театра как творческой организации. Театр в условиях такого централизованного объединения рассматривался лишь как хозяйственная единица, и в этом смысле приравнивался к заводу, выпускающему продукцию, изготавливающему оборудование и средства производства.

Процесс «институционализации общественной жизни» в 30-х годах развивался как бы «изнутри». Декларируемое совпадение целей личности и общества, наиболее полно проявившееся в эти годы, появление так называемого «общественного человека» в значительной мере упрощало решение общественно-политических задач культурного строительства. Это же, одновременно, облегчало утверждение системы максимально централизованного руководства, которая, как это представлялось, единственная и соответствовала удовлетворению социально-культурных потребностей личности и социума, дальнейшему их сближению. Постановление Центрального Исполнительного комитета и Совета Народных Комиссаров Союза ССР «Об образовании Всесоюзного Комитета по делам искусств при СНК СССР» от 17 января 1936 года разработано и принято, как указывалось в первой же фразе этого постановления, «в связи с ростом культурного уровня запросов населения в области искусств и в целях объединения всего руководства развитием искусств в Союзе Социалистических Республик». Иными словами, рост культурного уровня трудящихся предполагал совершенствование управления культурой и его централизацию по вертикальному и горизонтальному признаку.

При создании Всесоюзного Комитета по делам искусств (ВКИ) были учтены все нескладности, выяснившиеся в деятельности его предшественников. ВКИ, как высший орган руководства, опирался на территориально-отраслевую структуру. Ему непосредственно подчинялись управления по делам искусств республик, краевых и областных исполнительных комитетов. Комитету были дана полномочия в решении коренных вопросов деятельности подведомственных предприятий и учреждений: утверждение их уставов, структуры, штатов и сметы; нормирование труда и разработка системы оплаты труда работников искусств; подготовка, учет и распределение кадров для различных отраслей искусства. Структура Комитета в своем окончательном варианте (1939 г.) свидетельствовала о максимально завершенном отражении функций и задач ВКИ, как органа центрального руководства, действующего на правах наркомата искусств. Централизованное руководство в деятельности Комитета доводилось до своего «абсолюта», когда вся полнота власти сосредоточивалась в аппарате ВКИ и персонально у его председателя, получившего неограниченные права единоличного решения.

Появление и последующий рост контролирующих органов внутри ВКИ свидетельствовал о том, что количественное разрастание структуры Комитета, его отделов и аппарата перерождались в новотворчество. Формировалась разветвленная бюрократическая система с неограниченными правами непосредственного вмешательства в развитие театрального процесса, основанная на максимально возможном централизме управления искусством. Таким образом, к концу 30-х годов была централизована и монополизирована система политического и идеологического контроля театральной жизни в масштабе всей страны и нижестоящие ведомственные инстанции могли принимать собственные решения только в рамках спущенных сверху указаний и ограничений.

Начало 20-х годов в истории белорусского театрального искусства знаменуется созданием первых государственных театров, которые сконцентрировали лучшие кадры национальной сцены. Для театрального творчества той поры было характерно обращение к фольклорно-исторической, революционно-романтической и агитационной драматургии, утверждение реалистического направления путем преодоления, с одной стороны, чистого этнографизма и натурализма, с другой – эстетико-формалистических увлечений. Театральная критика отмечала успех в БДТ – 1 постановок пьес Е. Мировича «Машека», «Кастусь Калиновский», «Коваль-воевода» и «Карьера товарища Брызгалина», народной драмы «Царь Максимилиан» в Белорусской драматической студии в г. Москве, популярность на селе Белорусского государственного передвижного театра В. Голубка.

Вместе с тем, в 1927—30-х годах ситуация в театральном искусстве республики резко ухудшилась. Очередное идеологическое наступление на литературу и театр с целью их окончательной пролетаризации и ликвидации итогов национального возрождения предпринималось в связи с

необходимостью реализации программы индустриализации и коллективизации. Этот процесс отчетливо прослеживается в стремительной «смене героев» театра 1920—30-х годов. Уходит поэтизация народных бунтарей, мятежников, разбойников, носителей народных представлений о справедливости, вождей разбуженных масс, стремящихся сокрушить ненавистный народу порядок жизни.

На авансцене второй половины 20-х годов в соответствии с политическими требованиями того времени появляются пьесы об индустриализации с перевоспитанием интеллигенции, передовыми рабочими, разоблачением вражеских элементов на производстве и т.п. Среди наиболее удачных представителей этой проблематики «Мост» Е. Романовича, «Гута» Р. Кобеца, «Межбурье» Д. Курдинова. На сценические подмостки выходит новый лидер. Как правило, это народный герой, который получает опытного наставника – командира красноармейского подразделения, комиссара политорганов, уполномоченного, «товарища из центра», представителя революционной власти. Эта схема нашла свое каноническое завершение в повести Д. Фурманова «Чапаев», экранизированной в 1934 году и вскоре завоевавшей сцены многих театров. Здесь разум партийного идеолога и организатора надежно направлял эмоции народного борца, стихию масс в санкционированное властью русло событий.

В 1927 году под давлением партийной критики и по решению Главлита из репертуара БДТ-1 исключается спектакль Я. Купалы «Тутейшие». Такая же судьба постигает и сценические произведения «Эрос и Психея» Е. Жулаковского, «Апраметная» В. Шашалевича (БДТ-1), трагедию Еврипида «Вакханки» (БДТ-2). Основным и единственным мотивом исключения было несоответствие этих постановок критериям «социально-политического» значения. В результате данных мер театры были вынуждены перейти к воплощению на сцене советских (русских) пьес «пролетарского содержания». Приоритеты «классового фактора», ориентация на эталонные образцы социально-положительных героев становятся важнейшими условиями при постановке таких спектаклей, как «Бронепоезд 14—69» В. Иванова, «Разлом» и «Метеж» Д. Фурманова и С. Поливанова, «Месяц слева» В. Биль-Белацерковского, «Ярость» Е. Янковского и др.

Появившийся на сценических подмостках положительный классовый герой 20-х — 30-х годов как бы поляризовался на два типа. Один стремительно эволюционировал от младших командиров, председателя укома, рика, корабельного комиссара – до вождя советского государства и отца народов. Другой оставался на прежнем «социальном этаже», как бы оттеняя командира, комиссара, командарма, вождя. В группе сопровождающих начальственную фигуру лиц зачастую выделялся типаж «социального простака», готового к немедленным услугам исполнителя приказов и поручений, неунывающего смекалистого матроса-ординарца и т.п. «Смена героев», перемещение фигур на театральной сцене отражали новый этап в жизни республики и страны, выражали новую концепцию идеологического развития, опираясь на которую тоталитаризм готовился к

полной расправе с оппозицией во всех сферах общественной и государственной жизни. Этой концепцией места для суверенной личности не было предусмотрено, а цена отдельной человеческой жизни не принималась во внимание как исчезающая малая величина. В связи с этим достаточно вспомнить хотя бы сталинскую идею того времени, по которой человеку отводилась всего лишь роль «винтика» в громадной государственной машине. А сломавшийся или ненужный «винтик» должен был быстро и без каких-либо колебаний заменен другим.

26 мая 1928 года Бюро ЦК(б)Б приняло постановление «О белорусской литературно-художественной и театральной критике», в котором призывало вести «неуклонную борьбу с классово враждебными пролетариату и сельской бедноте течениями в литературе», с упадничеством, идеализмом и формализмом, обязывало Наркомпрос «решительнее приступить к выполнению постановления ЦК партии по созданию национального по форме и пролетарского по сути театрального и кинорепертуара», предписывало образовать рабочую театральную критику, а в качестве «критиков» предлагало «зрителей из рабочего класса и рабкоров».

Разворачивается борьба с представителями «мелкобуржуазного белорусского национального уклона». В газете «Звезда» публикуется редакционная статья под названием «О правом уклоне в КП(б)Б по национальному вопросу», где Т. Глыбоцкий, З. Жылунович, Э. Зарецкий обвиняются в пропаганде «замшелой, давно разоблаченной марксизмом и ленинизмом теории о самобытности», согласно которой современная социалистическая белорусская культура, литература и искусство не должны пользоваться буржуазной и даже феодальной стариной, развиваться на кулацкий «Апраментных», на легендах и сказках Ефросиний Полоцких и Климентов Смолятичей». От театра требуют, чтобы даже классические произведения подавались «под углом зрения марксистско-ленинской методологии», чтобы он осуществлял и поддерживал переделки классических произведений «по линии социального углубления действия и содержания» с отчетливых классово-пролетарских позиций. В свете этих требований БДТ-1 должен был стать социалистическим и пролетарским театром, что реально на практике означало отказ от ранее разнообразного репертуара и правоеведение «твердой линии на освоение современности, на острое выявление классовой сущности произведений искусства». Еще одной первоочередной задачей театрального искусства провозглашалась «выкорчевывание нацдемовщины».

Вместе с тем, несмотря на столь жесткий идеологический диктат, в 30-е годы со всей полнотой раскрывается талант Я.Коласа и К.Черного, начинают свою драматургическую деятельность К.Крапива, П. Глебка, Э.Самуйленок, В.Вольский, М.Климкович и др. Не без некоторой социологизации, но все же появляются заметные, самобытные национальные драматургические произведения. Психологической углубленностью, четкой разработкой характеров отличается «Батьковщин» К.Черного, показом широкой панорамы событий, масштабностью – «Война – войне» и «В пущах

Полесья» Я.Коласа, драматизмом, ярким колоритом времени – «Партизаны» К.Крапивы. Вершиной довоенного времени стала комедия К.Крапивы «Кто смеётся последним», которая имела большой успех не только в республике, но и далеко за ее пределами. Заметный интерес белорусских театров вызвала пьеса К.Черного «Иринка». Определенное развитие получила фольклорная драматургия («Чудесная дудка» и «Нестерка» В.Вольского, «Соловей» З.Бядули), создавались отдельные исторические произведения (драматическая поэма М. Климковича «Катерина Жирносек»). И все же основной поток появившихся пьес нес заметный политический и эстетический отпечаток того времени. К их числу можно отнести пьесы «Новый город» и «Кочегары» И.Гурского, «Напор» А.Александровича, «Конец дружбы» К.Крапивы, «Гибель Волка» Э.Самуйленка, ряд произведений М.Ильинского и других, которым присущ схематизм, авторская заданность, одноцветность, акцентация на классовых аспектах, на социально-классовой сущности человека, на агитационно-публицистических задачах искусства. Широко разрабатывались темы разоблачения разных вредителей и врагов народа, классовой бдительности в обществе.

Подмена художественных аспектов социально-идеологическими акцентами происходила в сфере искусства весьма широко. Вульгарно-идеологическая интерпретация резко упрощала литературно-художественный процесс, смещала приоритеты, доминантные точки, утверждала плоскостную, одномерную шкалу ценностей, на которой социально-классовое оценивалось значимее, весомее, чем художественное; гражданственный пафос ставился «выше» творческого вдохновения, а гражданин «выше» личности.

Печальные последствия такого подхода к искусству для общества очевидны – они неизбежно вели к его раскультиванию, которое с наибольшей отчетливостью проявляло себя в отношении к личности, к ее социальному, духовному, интеллектуальному суверенитету. Следует отметить, что наступление на личность, на интеллигентность и определяющую ее поведение шкалу ценностных ориентаций, всегда противостоящих любому авторитарному давлению во всех его формах, стало основным направлением культурной политики 30-х годов. Личность смещалась на позиции социального аутсайдера откуда она никак не могла реально претендовать на заметное место в социальном авангарде. В такой культурной политике, когда основная ставка делалась на деинтеллектуализацию, деиндивидуализацию личности, на безусловное подчинение ее интересам массы, от имени которой уполномочены выступать партия, государство, отчетливо просматривалась установка на превращение народа в единообразно послушную, легко управляемую массу. И этот идеологический норматив успешно реализовался в искусстве того времени.

Централизм власти теоретически обосновывал и организационно внедрял механизм директивного руководства человеком, утверждал в общественном сознании концепцию совершенной государственной организации, подавляющей любую индивидуальную инициативу на всех

уровнях. Практически эта установка реализовалась в 30-х годах в роспуске научных и творческих объединений, в закрытии театров, печатных органов, в разгроме так называемых «формалистических» и «натуралистических» направлений в искусстве, в разоблачении «классово-враждебных» научных школ, «вульгарной социологии», «буржуазного литературоведения», «гвоздевщины» в театроведении, «головановщины» и «мейерхольдовщины» в театре и пр. Так, например последователи известного русского советского режиссера Вс.Мейерхольда в республике Л.Литвинов и В.Голавчинер обвинялись в формализме и троцкизме, а подлинные достижения белорусского театра – спектакли «Тутейшие» Я.Купалы, «Возле террасы» и «Скоринин сын из Полоцка» М.Громыки, «Апраметная» В.Шашалевича, «Кастусь Калиновский» Е.Мировича, «Вир» Е.Романовича, сценические произведения Ф.Алехновича, в целом все постановки, где значимо выявлялась белорусская идея и национальный стиль, – в официальных рецензиях характеризовались не иначе как «враждебные, нацдемовские вылазки». Особенно активно политика навешивания ярлыков в литературе и искусстве стала проводиться после принятия 28 января 1933 года Постановления ЦК КП(б)Б «О фактах проникновения классово-враждебных, национал-демократических влияний в художественной литературе БССР».

Таким образом, к концу 30-х годов художественная культура, литература, театральное искусство оказались целиком в подчинении официальной идеологии. В этих условиях театру предписывалось силой своего эмоционального, образного воздействия осуществить подмену – превратить, преобразовать санкционированные партийно-государственные норы, ориентации, установки в субъективные ценности, выражающие как бы индивидуальное отношение к окружающему миру и определяющие личностно-мотивированное поведение. Цель, иными словами, состояла в том, чтобы однонаправленными агитационно-пропагандистскими средствами, совместными усилиями Идеолога и Художника обеспечить морально-политическое единство массы, народа, создать целеустремленность мнений, убеждений, действий, поступков, мобилизовать массовое создание на осуществление политических и социально-экономических программ. Воспитанное Идеологом и Художником понимание идейных, гражданских, нравственных, эстетических идеалов должно было достичь степени автоматизма, когда готовность действовать в заданном направлении, беспрекословно и быстро исполнить санкционированное Властью задание станет базовой потребностью личности «простого советского человека».

Примечательной чертой жизни конца 20-х и практически всех 30-х годов стало внедрение в общественно-производственный быт судебно-процессуальных ритуалов, активизирующих и мобилизующих по замыслу организаторов, общественное мнение и направляющих его в требуемое русло. Форма показательных политических процессов над вредителями, шпионами, врагами народа автоматически переносилась в рабочие цеха, в дома культуры и клубы, в крестьянские избы-читальни, в школьные классы и

студенческие аудитории, на сценические подмостки самодеятельных и профессиональных театров.

Вызов свидетелей, перекрестный допрос обвиняемых, слушание сторон, выступление с мест от лица трудящихся, приговор, приведение его в исполнение – вся атрибутика законности общественного бытия должна была подкрепить в массовом сознании чувство классовой нетерпимости. «Судебная театрализация» повседневной жизни была призвана придать видимость социальной справедливости антиправому, репрессивному государственному механизму, подменить реальные социальные ценности мнимыми.

29 июля 1937 года состоялся III Пленум ЦК КП(б)Б, решения которого сыграли роль своеобразного детонатора, вызвали обвальное процесс общего разоблачения, массового психоза в поисках «врагов народа». Выступающие на Пленуме представители партийных органов признали наличие в их организациях и районах «активно действующих контрреволюционеров, польских шпионов и диверсантов». Выполнение решений III Пленум ЦК КП(б)Б привело к тому, что только с середины 1937 года до июля 1938 года было арестовано 2570 участников так называемого «объединенного антисоветского подполья». В основном это были представители руководящих партийных, советских, хозяйственных органов, а также большая группа научных кадров и преподавателей. Не обошли стороной репрессии и творческих работников. «Национал-фашистами», «врагами народа» были объявлены и затем арестованы писатели-драматурги Т.Гартный, М.Чарот, А.Александрович и многие другие деятели литературы и искусства. Столь же печальная участь постигла и крупного деятеля белорусской национальной сцены, первого народного артиста республики В.Голубка, а возглавляемая им труппа БДТ-3 вскоре была расформирована.

Идея идеологического и политического террора, диктатуры и насилия во имя светлого будущего, свободы, равенства, братства набирала свои обороты. Эта идея, освященная высоким авторитетом искусства, направлялась на вытеснение индивидуальной нравственности и общечеловеческих ценностей из повседневного бытования человека. Все это, в свою очередь, не только разлагало личность и общественную мораль, но и стремительно поражало все социальные структуры и звенья, наполняло сознание людей страхом, ложью, жаждой мести врагам, открывало шлюзы классовой ненависти и злобы, обрушивая их чудовищную силу на крестьянство, рабочих, интеллигенцию, на весь народ и на отдельно взятого человека.

Концепция все большего обострения классовых противоречий и возникающих по мере строительства социализма трудностей оправдывала введение чрезвычайных мер. Театрализованные суды над политическими деятелями, учеными, художниками, над историческими и литературными героями стали едва ли не самой распространенной сюжетной основой спектакля, фильма, клубного вечера, студенческого диспута, школьного урока. Изображаемое в лицах расследование «вражеских происков»

запугивало народ. Тем самым постоянно поддерживалось напряженное состояние боевой мобилизации людей, нагнетались явные и мнимые угрозы со стороны внутренних и внешних врагов. Мысли об угрожающей Отчезеству и народу опасности заставляла людей сплотиться перед лицом грядущих сражений вокруг партии и правительства, аскетически отказаться от благ настоящего во имя торжества и благосостояния светлого будущего. На базе деиндивидуализации социальной жизни последовательно и методично формировалось «идеологическое единство» советского общества.

Таким образом, в 30-е — 40-е годы в результате массированных и целенаправленных идеологическо-пропагандистских воздействий, в достаточной степени подкрепленных воздействиями цензурными, репрессивно-режимными, административными, морально-политическое единство общества внешне достигло желаемого властью уровня идеологической надежности.

На разных этапах развития общества государство использовало многие методы и способы агитационно-пропагандистского воздействия, с помощью которых идеологические нормы внедрялись в сознание миллионных масс. Совершенствовался механизм, способный подчинять ориентации отдельного человека нормативным идеалам государства. И театральному искусству в ряду этих методов отводилась первостепенная роль.

К началу 40-х годов в БССР работало 23 профессиональных театров разных жанров. Среди них Государственный театр кукол БССР, русские областные театры в Гомеле и Бресте, Государственный польский театр БССР в Белостоке и др. Особая роль отводилась колхозно-совхозным драматическим коллективам, которые были ориентированы на обслуживание сельских жителей. Во второй половине 30-х годов такие театральные коллективы создаются в Гомеле, Борисове, Мозыре, Слуцке, Полоцке, Рогачеве, Бобруйске, Лепеле, Заславле, Речице, Дзержинске. Значительное, если не подавляющее, место в их репертуаре занимали концертные программы на актуальные темы, литературные композиции, монтажи, созданные на местном материале, то есть основное предпочтение отдавалось идеологической и массово-политической деятельности, в которой использовалась практика агитационного искусства 20-х — первой половины 30-х годов. Кроме этого, ставились некоторые пьесы белорусской, русской классики и кое-что из популярных тогда советских пьес. С началом Великой Отечественной войны колхозно-совхозные театры прекратили свое существование.

Театральная жизнь после Великой Отечественной войны. Белорусский государственный академический театр имени Янки Купалы (1945-2010 гг.) После Великой Отечественной войны Беларусь, которая понесла огромные человеческие утраты, покрытая руинами и пеплом пожарищ, наполовину разрушенная, но не сломленная, начала как можно скорее залечивать свои раны. В короткий срок строятся города и села, восстанавливаются промышленность и народное хозяйство, возрождаются

образование, наука и культура. Начинают свою творческую деятельность театры, которые вернулись из эвакуации. В сезоне 1944/45 гг. в республике уже работало 12 коллективов, два из них в Минске: Государственный театр оперы и балета и Белорусский государственный театр имени Янки Купалы. Почти все театры открывались и показывали зрителям спектакли, поставленные в эвакуации, но постепенно начали появляться и новые постановки.

Купаловский театр направил свое внимание на поиск произведений о героическом подвиге народа в Великой Отечественной войне и его победе над фашистами. Так, например, однажды к купаловцам пришел с рукописью пьесы «Константин Заслонов» молодой журналист А.Мовзон. Началась работа над постановкой. Актеры, занятые в спектакле, выезжали на станцию Орша, где происходили основные события драмы, знакомились с рабочими – ремонтниками поездов, их работой, бытом, жизнью. Все это в дальнейшем очень помогло актерам в создании правдивых сценических образов [1,с.352].

Премьерный спектакль, показанный в 1947 г. впечатлял сразу же с первой сцены. Открывался основной занавес и зрители видели как на их глазах подрываются железнодорожные мосты, летят под откос поезда, а в полумраке за тюлевым занавесом постепенно проявляется памятник Заслонову с автоматом в поднятой руке.

Успех этого сценического произведения был ошеломляющий. В 1948 г. режиссеру К.Санникову и артистам Б.Платонову, Г.Глебову, И.Жданович за создание спектакля «Константин Заслонов» была присуждена Государственная премия СССР.

Вдохновленный успехом, К.Санников, который в 1948-1952 гг. был главным режиссёром театра, в этом же году осуществил постановку пьесы «С народом» К.Крапивы также на тему Великой Отечественной войны (1948). На этот раз героем являлась народная интеллигенция. В Центре драмы – образ крупного белорусского композитора Гудовича, признанного в музыкальном мире мастера. Преданный своей родине, он отвергает все предложения о сотрудничестве с врагами и отказывается писать музыку, которая прославляла бы их «новый порядок».

Следующая пьеса на военную тематику «Цитадель славы» К.Губаревича привлекла режиссера К.Санникова своей актуальностью и остротой. Борьба немногочисленного гарнизона Брестской крепости, который в течение месяца стоял насмерть, сдерживая наступление вооруженной и многократно превосходящей немецкой армии, позже станет предметом исследования ученых, историков, художников, литераторов. Заслуга же К.Губаревича была в том, что он оказался первым из мастеров пера, кто попытался передать художественными средствами величие подвига защитников древней белорусского крепости над Бугом. Документальные факты требовали от постановщиков большой ответственности в передаче правдивости человеческих характеров и героических событий. Конкретные персонажи должны были создать обобщенный образ народа, который поднялся на бой с фашистами за свободу своей родины.

Премьера спектакля состоялась в 1950 г. Зрители впервые увидели на сцене легендарных защитников Брестской крепости, которые приняли на себя первые удары врага и не сломались, выстояли. В спектакле было трудно выделить кого-то из главных героев. Все защитники крепости представляли единый монолит, каждый из них был готов сражаться до конца, не сдаваясь в плен ненавистному врагу, и отдать жизнь за родную землю. Идея спектакля была ясна. Однако драматург К.Губаревич в то время, когда писал пьесу, не имел всех точных сведений о реальных героях этих событий, и режиссеру К.Санникову при постановке пришлось преодолевать как некоторую легковесность и декларативность текста пьесы, так и замедленность действия. Это, конечно же, сказалось на художественном уровне спектакля. Он получился неровным. Отдельные сцены были слишком упрощены и даже примитивны, например, сцена боя с фашистами. Позже автор пьесы «Цитадель славы» основательно переработал ее и дал новое название — «Брестская крепость».

Обращается к теме Великой Отечественной войны и режиссер Л.Литвинов. В 1947 году он выпускает две постановки – «За тех, кто в море» Б.Лавренева и «Молодая гвардия» по одноименному роману А.Фадеева [1,с.354-355].

Афиша Купаловского театра конца 1940-х – первой половины 1950-х годов строилась в соответствии с требованиями постановлений, принятых ЦК ВКП (б) «О репертуаре драматических театров и мерах по его улучшению» (1946) и ЦК КП (б) Б «О репертуарном плане театров БССР» (1946). Рядом со спектаклями на военную тематику заметное место на театральной афише купаловцев занимали характерные для того времени современные советские пьесы – слабые в художественном отношении, зато надлежащей идейно-политической направленности: «Рукопись профессора Волжина» Л.Рахленко, «Чужая тень» К. Симонова и др. Из зарубежных произведений выбирались те, в которых развенчивался буржуазный образ жизни: «Он пришел» Дж.Пристли и «Глубокие корни» Гоу и Дьюса и др.

В начале 1950-х годов на купаловской сцене состоялся дебют молодого белорусского драматурга А.Макаенка. Его пьеса «На рассвете» была посвящена жизни современной Франции. Спектакль «На рассвете» был одной из постановок, в которых звучала тема борьбы трудящихся за свои права, за лучшую жизнь в капиталистических странах, за мир. Этой же теме были посвящены сценические произведения «Заговор обреченных» В.Вирты (1949) и «Голос Америки» Б.Лавренева (1950) режиссера Л.Литвинова, «Особняк в переулке» бр. Тур (1949) режиссера К.Санникова и др.

В послевоенный период рядом с современными пьесами в репертуарную афишу купаловцев включаются классические произведения. К 25-летию театра режиссер Л.Литвинов осуществил постановку трагедии «Ромео и Джульетта» В.Шекспира [1,с.356-357].

В 1948 году, после успешных гастролей театра в Москве режиссер Л.Литвинов начал работу над пьесой «Дуэнья» Р.Шеридана. Оригинальный текст был значительно доработан, изменены название и жанр произведения.

Балладная опера «Дуэнья» превратилась в комедию «День чудесных обманов». Очаровательная, блестящая комедия пришлась зрителям по душе. В ней не было никаких политических подтекстов, восхвалялись добро и любовь, высмеивались мошенничества и тупость. Тем не менее отдельные критики приняли спектакль резко отрицательно. Эта постановка, как и другие работы Л.Литвинова, подпала под компанию борьбы с «безродным космополитизмом». Но официально этот спектакль не закрыли, он еще долго сохранялся в афише и всегда шел при постоянных аншлагах. В целом же, в результате идеологических перекосов в области репертуара зарубежная классика на долгие годы исчезает с театральных подмостков.

В начале 1950-х годов Купаловский театр обращается к классической русской драматургии: «Таланты и поклонники» А.Островского (1950, режиссер Л.Литвинов), «Вишневый сад» А.Чехова (1951, режиссер Н.Мицкевич), «Анна Каренина» Л.Толстого (1951, режиссер К.Санников), «Женитьба Бальзаминова» А.Островского (1951, режиссер Т.Гагава), «Доходное место» А. Островского (1953, режиссер Л.Мозолевская). Последний спектакль был наиболее художественно завершенным [1.с.357-358].

Вместе с тем в этот период по-настоящему высокохудожественные спектакли в репертуаре Купаловского театра были значительной редкостью. Чувствовалась нестабильность художественного руководства театра, ощущалась частая смена главных режиссеров. В общей стилистике спектаклей и актерских средств выразительности иногда ощутимым было влияние псевдомхатовской бытовой достоверности. Отрицательно повлияло на действенность театра и так называемая теория бесконфликтности с характерной для нее иллюстративностью, приукрашением действительности и упрощенным ее показом, нивелировкой сложностей и противоречий человеческих характеров и конфликтов. Поскольку критика действительности была запрещена, большинство сюжетов произведений сводилась к показу соревнования хорошего с наилучшим. Такой принцип лежал в основе спектаклей «Московский характер» А.Софронова (1948, режиссер К.Санников), «Макар Дубрава» А.Корнейчука (1952, режиссер Л.Мозолевская), «Заинтересованное лицо» К.Крапивы (1953, режиссер К.Санников). Подобные конфликты были также и в спектаклях «Семья Лутониных» бр. Тур и И.Пырьева и «Простая девушка» К.Губаревича, поставленных К.Санниковым соответственно в 1950 и 1953 гг.

В русле этих произведений была и пьеса «Поют жаворонки» К.Крапивы. (Купаловцы начали работу над постановкой в 1950г.). Однако режиссеру К.Санникову удалось воплотить на сцене жизнеутверждающую комедию с музыкой, песнями, народными обрядами сватанья и свадьбы. Спектакль был пронизан светом, весенним солнышком, в нем было много смеха, шуток, розыгрышей.

Начало 1960-х годов Купаловский театр встретил премьерами – «Твой светлый путь» А.Мавзона и «Лявониha на орбите» А.Макаенка. Первый спектакль оказался очень слабым и по драматургии и по сценическому

решению, он прошел всего несколько раз и был снят с афиши. Зато второй сохранялся в репертуаре почти 20 лет [1,с.366].

За редким исключением в первой половине 1960-х годов репертуарная афиша купаловцев не радовала богатством успешных постановок. Немаловажную роль в этом сыграло отсутствие постоянного художественного руководства. Труппу покинул целый ряд крупных мастеров – старейших режиссеров и актеров, которые были гордостью театра, его знаменитой историей. В театр пришла актерская молодежь. Наблюдались текучесть кадров. В течение 1960–1963 гг. спектакли ставили восемь разных режиссеров, которые чаще всего чувствовали себя здесь временными «гостями». В 1962 г. только две постановки были признаны критиками достижениями Купаловского театра – «На всякого мудреца довольно простоты» А.Островского и «Тысяча франков награды» по роману В.Гюго.

Далее на смену «идеально» правильному герою 1950-х годов приходит герой, который думает, сомневается, даже ошибается, но честно стремится найти истину и смысл жизни. На эту тему на купаловской сцене были поставлены спектакли «Любовь, Надежда, Вера» П.Василевского (1961, режиссер К.Санников), в 1962 г. – «Четвертый» К.Симонова (режиссер Б.Эрин) и «Перед ужином» В.Розова (режиссер М.Тер-Захаров); «Палата» С.Алёшина (1963, режиссер Б.Эрин), в 1965 г. – «Мой бедный Марат» А.Арбузова (режиссер В.Бровкин), «Еще раз про любовь» Э.Радзинского (режиссер Б.Ганага); «Вызов богам» («Четыре креста на солнце») А.Делендика (1966, режиссер Б.Эрин), «Традиционный сбор» В.Розова (1967, режиссер Б.Луценко) и др. Наиболее значительными работами купаловцев этого периода, в которых сочетались традиционная и новая стилистика, стали спектакли «Я, бабушка, Илико и Илларион» Н.Думбаде и Р.Лордкипаниде (режиссер Р.Агамирзян), «В метель» Л.Леонова (режиссер Б.Эрин), поставленные в 1965 г., и «Люди на болоте» по роману И.Мележа (1966, режиссер Б.Эрин) [1,с.371].

Настоящим художественным событием стал спектакль «Люди на болоте», посвященный 20-м – началу 30-х годов XX ст., когда в полесской глубинке во время коллективизации происходил передел земли. События эти были для полешуков непростые: для многих – драматические, а для некоторых – и трагические. Раскрывались они через показ судеб людей небольшой деревушки Курени. Спектакль получился ансамблевым, психологически глубоким, по духу народным.

Новый этап в творчестве Театра имени Я.Купалы связан с деятельностью режиссера В.Раевского (в 1973–1991 гг. – художественный руководитель театра, в 1991–2008 гг. – главный режиссер), который в 1969 году поставил пьесу «Что тот солдат, что этот» Б.Брехта. Это было первое знакомство белорусского зрителя с драматургией прогрессивного немецкого писателя, теоретика сценического искусства, поэта и режиссера. Эпический театр Брехта наиболее ярко отражал крупномасштабные политические и социальные события, революционные преобразования

действительности. Стилистика его пьес и спектаклей существенно отличалась от реалистического театра перевоплощения.

Молодой режиссер В.Раевский попытался создать спектакль с учетом особенностей брехтовского метода, понимая, что это потребует специальной актерской подготовки, освоения необычной техники игры. В постановке был использован прием «отстранення», очень важный в театральной эстетике Б.Брехта, когда разрушается «четвертая стена» и создаются предпосылки, позволяющие исполнителю подать образ с разных точек зрения. В этом спектакле главным были не психологизм и эмоции, а то, как актер смотрит на своего персонажа извне. Весьма органично существовали в предложенных обстоятельствах А.Милованов (Гели Гей), З.Броварская (вдова Бекбик), Р.Филиппов (Джесси Махони), В.Белохвостик (Поли Бейкер), В.Тарасов (Урия Шелли), В.Роговцов (бонза Ван), С.Хацкевич (Ферчайлд), Г.Овсянников (Джерая Джип). Все они свободно импровизировали, вступали в открытый контакт со зрителями, точно доносили обостренную публицистичность зонгов. Спектакль получился по-актерски ансамблевым, он стал безусловной творческой победой В.Раевского. Раскрытию идеи брехтовской пьесы во многом способствовали музыка композитора С.Кортеса и сценография художника Б.Герлована.

В 1970–1980-е годы театр продолжал поиски новых изобразительных средств выразительности. Главное место в репертуаре занимали произведения белорусских драматургов, посвященные преимущественно современности. Разнообразные проблемы тогдашней действительности и прошлого поднимались в спектаклях «Ночное дежурство» А.Делендика (1970, режиссер Ф.Шейн), «Врата бессмертия» К.Крапивы (1974, режиссер В.Раевский, восстановлен в 1983), «Амнистия» (1970, режиссер В.Кондрашев) и «Мудромер» (1987, режиссер В.Раевский, Государственная премия Беларуси в 1988г.) Н.Матуковского, «Написанное остается» А.Петрашкевича (1979, режиссер А.Шельгин), «Последний журавль» А.Дударева и А.Жука (1986, режиссеры А.Андросик и В.Раевский) и др. В каждом из этих сценических произведений были отличные актерские работы.

Спектакль «Трибунал» А.Макаенка, поставленный В.Раевским в 1971 г., стал не только достижением творческого коллектива, но и настоящим явлением всего белорусского театрального искусства [1,с.376-377]. Пьесу «Трибунал» критики единодушно назвали произведением новаторским. Прежде всего было непривычным то, что для раскрытия темы героизма советских людей в годы Великой Отечественной войны использовались комедийные средства. По стереотипу полагалось, что для этой цели более приемлем жанр драмы или трагедии. В.Раевский же в своей постановке органично синтезировал элементы трагедии, комедии и народного лубка. Спектакль строился на грани высокой трагедии и бытовой комедии. Причем мотивы трагедийности и комедийности существовали здесь не параллельно, а тесно спаянные в сценических характерах, в общей эмоциональной тональности постановки. За успешное воплощение героико-патриотической

темы В.Раевский, Г.Макарова, Г.Овсянников были награждены медалью имени А.Д.Попова.

Заметным явлением в жизни купаловцев в первой половине 1970-х годов стали еще два спектакля по пьесам А.Макаенка «Затюканный апостол» (1971) и «Таблетку под язык» (1973) в постановке Б.Луценко. Точное режиссерское прочтение Б.Луценко «Затюканного апостола» определяет внутреннюю напряженность, заостренную динамику постановки. Подчеркнутая театральность, яркая броскость приемов актерского исполнения органично соответствует жанру сатирического памфлета. В следующей комедии А.Макаенка «Таблетку под язык» зритель вовлекается в совершенно другие проблемы. Эта постановка продолжает линию, начатую драматургом в пьесах «Извините, пожалуйста!», «Чтобы люди не грустили», «Лявониha на орбите».

В 1970-е годы работы молодых режиссеров В.Раевского и Б.Луценко в наибольшей степени определяли творческий облик Купаловского театра. Характерной особенностью их художественных поисков было утверждение новой сценической эстетики с углублением в образную стихию произведения. Они принесли на купаловскую сцену мировосприятие своего поколения, свое отношение к современным проблемам. Образно-ассоциативное мышление постановщиков, широкое использование метафорических обобщений были близкими современному зрителю. Положительным в творчестве молодых режиссеров было и то, что они продолжали одну из лучших традиций национального сценического искусства – обращение к белорусской современной и классической драматургии [1, с.381-382].

К 90-летию со дня рождения Я.Купалы режиссер Б.Луценко поставил драму «Раскиданное гнездо» (1972, в 1982 г. спектакль был восстановлен). Этому спектаклю присущи черты высокой романтичности, к которой Я.Купала пришел через свои драматические поэмы «Извечная песня» и «Сон на кургане». Режиссер использовал поэзию Я.Купалы. Стихи во многом определяли и дополняли характеры сценических персонажей. Введение поэтического слова в ткань пьесы помогло режиссеру и актерам выявить образно-поэтическую структуру произведения сценическими средствами. Б.Луценко творчески использовал достижения и опыт предыдущих постановок и создал спектакль, который раскрывал новые грани сложного драматического произведения. «Раскиданное гнездо» на купаловской сцене получило реалистичное, философское и в то же время романтическое звучание.

В дальнейшем купаловцы продолжают творческое содружество с драматургом А.Макаенком. Режиссер В.Раевский ставит его пьесы «Святая простота» (1976) и «Погорельцы» (1980). Жанр первого произведения «Святая простота» сам драматург обозначил как «опасная комедия». Смысловое пространство пьесы включало и существовало как бы в трех измерениях: в эгоистичном мещанском сознании, в фарисейской морали двурушних политиканов и в чистом, одухотворенном световосприятии

Старика. Все три измерения в пьесе были тесно переплетены, спаяны, подчинены одной цели – выявить, как, казалось бы, самые незначительные моральные компромиссы способствуют появлению большого зла на земле. Однако такой художественной целостности, когда бы одни события возникали из других, одни поступки героев обуславливали другие, в спектакле не получилось. Да к тому же, создавая внешне броские образы, актеры в основном использовали комедийные приемы, что придавало спектаклю жанровые признаки бытовой комедии и напрочь лишало его сатирических черт политического памфлета.

Не достиг значительного художественного результата В.Раевский и в другом спектакле «Погорельцы», обозначенном А.Макаенким как «пролог и эпилог одной частной, трагикомической истории». Хотя в спектакле были заняты замечательные белорусские актеры В.Тарасов (Ухватов), Т.Кормунин (Кудасов), Г.Овсянников (Бусько), Г.Гарбук (Силан), Л.Давидович (Раиса), М.Захаревич (Наталья).

Весьма плодотворным для Театра имени Я.Купалы стало знакомство с творчеством молодого белорусского драматурга А. Дударева, которое со временем переросло в долгосрочный и прочный союз. В 1983 г. состоялась премьера спектакля «Порог» А.Дударева в постановке В.Раевского. Пьеса на то время являлась довольно таки необычной, потому что в центре ее стоял не положительный персонаж, а скорее антигерой – человек, который оказавшись на дне жизни, все-таки сумел осознать чудовищность своего положения. Андрей Буслай, по собственному признанию, «профессиональный алкоголик», подходит тут к своему моральному порогу [1,с.385].

Из других белорусских писателей в театре ставились пьесы и инсценировки произведений И.Шамякина, А.Петрашкевича, Е.Шабана. Долгие годы в репертуаре Купаловского театра сохранялся спектакль «Жениться – не журиться», поставленный в 1979 г. режиссером Б.Второвым по белорусским водевилям «Михалка» Далецких и «Никитов лапоть» М.Чарота. В нем были изобретательно разработаны живописные массовые сцены. Блестяще сыграли своих народных персонажей артисты Г.Овсянников, Г.Гарбук, Е.Рынкович, Г.Орлова, Т.Алексеева. На должном уровне были и молодые исполнители Г.Малявский, Е.Крыжановский, Ю.Лесной, Г.Бальчевская. Актерам Купаловского театра всегда был близок жанр комедии и на этот раз они с наслаждением окунулись в течение народного юмора, шуток и импровизаций. Спектакль «Жениться – не журиться» еще раз засвидетельствовал плодотворность обращения театра к национальному драматургическому наследию.

Помимо белорусских авторов репертуарная афиша Театра имени Я.Купалы включала в себя драматургические и инсценировки прозаических произведений авторов других союзных республик. На купаловской сцене шли пьесы: русские – «Забыть Герострата!» Гр.Горина (1974), «Характеры» (1975) и «Ваня, как ты тут?» (1978) по В.Шукшину, «Дракон» Е.Шварца (1989); башкирские – «В ночь лунного затмения» М.Карима (1972);

молдавские – «Святая святых» И.Друце (1977); грузинские – «Закон вечности» по Н.Думбадзе (1981) и др. Не все эти постановки становились художественными достижениями театра, но отдельные из них отличались яркими режиссерскими решениями и выделялись замечательными актерскими работами [1, с.388-389].

В 1970–1980-е годы Театр имени Янки Купалы продолжает разрабатывать военную тематику. Основные достижения в этом направлении связаны с творчеством В.Раевского. Режиссер стремился по новому показать события Великой Отечественной войны, более объемно проследить внутреннее состояние человека на войне, раскрыть побудительные мотивы его поступков, исследовать поведение человека в условиях оккупации. В спектаклях «Последний шанс» по В.Быкову (1974) и «Плач перепелки» по И.Чигринову (1980) В.Раевский в соответствии с авторскими идеями осмысливает средствами театрального искусства не только истоки героизма людей, но и философию предательства. Определяющими в художественном осмыслении театром темы Великой Отечественной войны стали постановки: в 1970-е годы – «Трибунала» А.Макаенка, о которой шла речь выше; а в 1980-е годы – «Рядовых» А.Дударева. В обоих сценических произведениях за будничной простотой раскрывалась чудовищная аморальность войны. Спектакль «Рядовые» стал настоящим гимном воину-освободителю.

Как видим, высшие достижения Театра имени Янки Купалы 1970–1980-х годов связаны прежде всего с воплощением произведений военной и исторической проблематик. Именно они обогатили концепцию героического и через судьбы конкретных сценических персонажей поднялись до художественного обобщения драматической судьбы народа. Лучшим спектаклям театра этого периода присуще разнообразие стилевых решений, образная символика, метафоричность в сочетании с эмоциональной насыщенностью и углубленной психологичностью актерского исполнения [1, с.399].

Последнее десятилетие XX ст. – в истории белорусского сценического искусства один из наиболее сложных и противоречивых периодов. Распад Советского Союза, разрыв экономических и творческих связей повлияли на развитие отечественной культуры, в том числе и на деятельность Национального академического театра имени Янки Купалы. В этот период в творчестве коллектива происходили как позитивные, так и негативные сдвиги. Демократизация общественной жизни обусловила исчезновение цензуры, свободу репертуарной политики, способствовала расширению взаимосвязи с зарубежными деятелями сценического искусства, вхождению театра в пространство европейской культуры. Вместе с тем четко обозначились и те проблемы, которые возникли перед купаловским коллективом.

Характерной особенностью театрального процесса этого периода стала очевидная потеря театром привилегированного места в общественной и культурной жизни страны. Новая историческая реальность определила глубинную переориентацию всей отечественной художественной культуры,

обусловила поиск новых отличительных отношений с обществом и связей с народной жизнью. Перед купаловцами со всей остротой стала проблема найти свою нишу в системе рыночных взаимоотношений.

Свобода, которую добивались и получили деятели сцены, избавила их от идеологического давления и цензурных ограничений. Однако практика показала, что не все оказались внутренне подготовлены к этой свободе. Наиболее яркие противоречия времени отразились на театральной афише. Довольно быстро стало понятно – коммерциализация театрального искусства, приемы «шоковой терапии» не дали ожидаемого результата. Театр, не способный конкурировать с электронными средствами массовой информации, стал неумолимо терять зрителя. Так, в 1996 г. была зафиксирована критическая точка – заполняемость зрительного зала Национального академического театра имени Янки Купалы в этом году составила всего 57%.

Процесс вхождения театра в новую историческую реальность был болезненный. Эйфория свободы начала постепенно проходить. Определялись приоритетные направления сценического искусства: гуманизации творчества, поиск новых театральных идей, активный поворот театра к его исконной игровой основе, расширение образных средств сценической выразительности, формирование репертуара, ориентированного на социально-дифференцированную аудиторию. Если раньше театр в скрытых метафорах, аллюзиях и подтекстах приобщал зрителя к поискам правды, то сейчас на первые места стали выходить сфера духовности, сохранение нравственных ценностей, традиционных для народа, его национального менталитета. К тому же театр не может существовать вне интересов государства и народа. Поэтому рядом с проблемами чисто творческими перед театром возникли важнейшие задачи: средствами сценического искусства духовно формировать нацию, способствовать ее национально-культурному обновлению.

Творческие критерии работы коллектива особенно возросли в связи с приданием ему в 1993 г. статуса Национального академического театра. Это название определило не только особое место купаловцев в инфраструктуре города и страны, но и отличительные приоритетные направления деятельности, главная среди которых – разработка и художественное осмысление белорусской идеи в самых разных аспектах. В части репертуара приоритет отдавался белорусской драматургии, которая на примерах событий прошлого и дня сегодняшнего приобщала зрителя к отечественной истории и ее культурным приобретениям, помогала сохранить нравственные ориентиры в сложных условиях современной действительности. На купаловской сцене ставились прозаические и драматические произведения национальных классиков Я.Купалы, Я.Коласа, В.Дунина-Марцинкевича, В.Быкова, а также пьесы современных белорусских драматургов – А.Дударева, А.Делендика, А.Поповой, С.Ковалева и др. Не все спектакли по произведениям перечисленных авторов можно отнести к числу высокохудожественных, однако лучшим из них были присущи созвучность

авторского мировосприятия настроениям эпохи, гуманизм, философское осмысление драматической судьбы белорусского народа [1, с.400-401].

В конце XX – начале XXI ст. очерчивается новый этап в осмыслении отечественной классики. Белорусская режиссура обогащает накопленные традиции новой театральной эстетикой, сочетает реалистичный, психологический, бытовой слои с философской обобщенностью, метафоричностью и символикой. Именно этим отличается спектакль «Тутэйшыя» Я.Купалы в постановке Н.Пинигина (1990). Пьеса была написана в 1922 году по живых следам исторических событий, произошедших в Беларуси в 1918–1920 гг. Ее конфликт определяется противостоянием двух основных героев-антиподов: искреннего, честного белорусского учителя Янки Здольника и открытого приспособленца коллежского регистратора Никиты Зносака.

В спектакле Н.Пинигина, который обобщил и художественно осмыслил наше сегодняшнее знание истории народа и драмы жизни самого поэта, звучат несколько иные акценты. Так, например, Никита Зносок, на которого направлена вся авторская ирония, саркастического возмущения у современного зрителя спектакля не вызывает. Главная цель Зносака в трактовке Н.Пинигина и В.Манаева выжить в трудное время, когда Минск попадает под власть то кайзеровской Германии, то красноармейцев, то белополяков, то снова большевиков. В обрисовке сценического характера актер применял широкий диапазон комедийных средств. Каждое появление его героя на сцене представлял из себя блестяще сыгранный эпизод. Природный юмор исполнителя проявлялся в сатирическом образе легко и естественно.

Спектакль восхищал яркой зрелищностью, совершенной театральной формой, чудесными актерскими работами. Он волновал, побуждал мучительные размышления, вызывал смех сквозь слезы. «Тутэйшыя» на купаловской сцене засвидетельствовали то, что режиссер Н.Пинигин не только предлагает свое художественное понимание конкретно-исторических событий, но и осмысливает эти события с позиции современника, сознание которого обогащено опытом прошлых десятилетий.

Полнился современными ассоциациями и спектакль «Идиллия» В.Дунина-Марцинкевича, поставленный Н.Пинигиным в 1993 г. Здесь четко выявляется одна из характерных особенностей режиссерского таланта Н.Пинигина, который всегда создает яркое театральное зрелище и одновременно дает волю актерской интуиции, способствует выявлению творческой индивидуальности исполнителей, нередко раскрывая их в новом, неожиданном качестве [1, с.401-402].

Спектакли «Тутэйшыя» Я.Купалы и «Идиллия» В.Дунина-Марцинкевича стали творческими достижениями театра. Их постановочная культура определялась слаженным художественным ансамблем, где каждый актер жил пониманием определенной режиссером идеи, ощущением единой подтекстово-ироничной огранки сценического существования [1, с.403].

В течение последующих десяти лет новые премьеры по белорусским классическим произведениям на купаловской сцене, к сожалению, отсутствовали. Позитивные сдвиги в освоении национального классического наследия произошли только в 2003–2005 гг. В репертуарной афише появился ряд спектаклей единодушно высоко оцененных критикой и театральной общественностью. Лучшим постановкам была присуща образность, богатство выразительных средств, высокая поэтичность в сочетании с драматизмом мироощущения сценических героев. Это в той или иной мере присутствует в спектакле «Сны о Беларуси». Аналогичный подход к переосмыслению первоисточника наблюдается и в спектакле «Сымон-музыка» по поэме Я. Коласа (2005, автор инсценировки и режиссер Н. Пинигин). Жанр постановки определен как «мистерия» – от древнегреческого тайна, таинство [1, с.408].

В это же время обращается к исторической тематике и драматург А. Дударев, который в течение десятилетия создает своеобразную трилогию жизнеописания реальных исторических лиц. На купаловской сцене были поставлены его пьесы: «Князь Витовт» (1997), «Черная панна Несвижа» (2000) и «Ядвига» (2008). Постановку всех трех спектаклей осуществили режиссер В. Раевский и художник Б. Герлован. Первая из них рассказывала о судьбе одного из крупных государственных деятелей Великого Княжества Литовского князя Витовта, который значительно расширил территориальные границы государства и поднял его международный престиж. Героинями двух следующих постановок были женщины – несвижская красавица литвинка Барбара Радзивилл и знатная дама Ядвига Русиновская из Ошмян [1, с.410].

Несомненно, что А. Дударев провел значительную исследовательскую работу и хорошо изучил материал. Вместе с тем, если говорить о художественности его пьесам, то им присуща прежде всего определенная иллюстративность, действие в них лишено внутренней динамики, напряжения. Автор по сути выявляет преимущественно верхний сюжетный пласт без погружения в исторический смысл событий. Отсюда и характеры персонажей в большинстве своем лишены индивидуализации и диалектики развития. Перечисленные произведения и по количеству, и по своей художественной ценности не стали определяющими в творчестве театра, поэтому не случайно отдельные из них быстро исчезли из репертуарной афиши. Значительным событием определяющим в осмыслении проблем современности стал спектакль «Вечер» А. Дударева (2007, режиссер В. Раевский). Это второе обращение театра к данной пьесе и очевидно, что драматург и режиссер предлагают зрителю новую трактовку персонажей, которые сейчас органично вписываются в жизненную реальность конца XX – начала XXI ст. [1, с.446].

В. Раевский сознательно нагнетает на сцене настроение тоски, безнадежности, в котором наиболее ярко показывается жизнеутверждающий оптимизм героев, которые в самых неблагоприятных условиях сохраняют чувство достоинства и душевное спокойствие. Г. Овсянников и Г. Гарбук в образах Василя и Никиты вдохновенно демонстрируют высокое

профессиональное мастерство и создают характеры, завершенные по своей пластической выразительности и сочной интонационной окраске. Обе эти актерские работы находятся в русле тех достижений, которые в творческих биографиях Г.Овсянникова и Г.Гарбука связаны с воплощением народных характеров.

Герои постановки «Вечер», забытые детьми, отягощенные болезнями, оказались в полном одиночестве. Однако вопреки всему этому спектакль не звучит пессимистично. Он вызывает много чувств: от элегической грусти – до восторга прирожденным юмором, жизнестойкостью людей, которые с достоинством проживают свой век. Режиссер и актеры доносят до зрителя предельно простую и одновременно очень важную истину – только честным людям, которые сохранили в душе веру и живут в гармонии с природой, даровано встретить наступление своего вечера не как трагический исход, а как начало новой вечной жизни.

Главные достижения Театра имени Я.Купалы в конце XXI ст. были связаны преимущественно с белорусской драматургической и прозаической литературой. Сохранился в репертуаре и неизменно пользовался успехом у зрителя спектакль «Павлинка» Я.Купалы, поставленный Л.Литвиновым еще в 1944 г. Это уникальный случай в истории белорусского театра, когда сценическая жизнь произведения длится более 75 лет. «Павлинка» давно стала визитной карточкой коллектива. В течение долгих десятилетий состав ее исполнителей постоянно менялся, и для каждого нового поколения купаловская комедия являлась настоящей школой постижения национальных актерских традиций.

В 2008 году художественным руководителем Купаловского театра был назначен режиссер Н.Пинигин. Широкий общественный резонанс вызвал его спектакль «Пинская шляхта» В.Дунина-Марцинкевича (2008), а также постановки режиссера А.Гарцуева «Хам» по Э.Ожешко (2009), «Не мой» по повести «Немка» А.Адамовича (2010) [1, с.447-449].

На разных этапах развития Национальный академический театр имени Янки Купалы претерпевал как художественные взлеты, так и периоды творческого застоя. Особенность эстетической природы театра делает его не только индикатором состояния национальной культуры, но и своеобразным барометром морального, политического, экономического состояния общества. Сегодня мы по новому смотрим на отдельные исторические факты и культурные явления, даем новые оценки некоторым пьесам, спектаклям, деятелям сцены. Как бы сегодня не переосмысливалась наша недавняя история, нельзя не признать, что лучшие спектакли прошлых лет отражали свое время в открыто полемической либо в завуалированно-ассоциативной форме, поднимали болезненные проблемы современности. Наиболее значительные работы театра всегда отличались национальной самобытностью, глубоким проникновением в социальную сущность явлений, психологической правдой, реалистической направленностью, высокой сценической культурой.

В конце XX – начале XXI ст. в деятельности Театра имени Я.Купалы произошли ощутимые изменения, и прежде всего значительное обновление репертуара. Практически никогда ранее белорусский театр не углублялся в такую далекую отечественную историю. Исторические произведения, как и национальная классика, открывали новые возможности для философского осмысления различных слоев народной жизни, для постижения своеобразия белорусского характера, для пробуждения памяти и самосознания белорусов. С другой стороны, зарубежная интеллектуальная пьеса, драматургия абсурда и экзистенциализма в определенной степени способствовали обновлению эстетики, сценической образности. Важной особенностью художественного размышления над проблемами дня сегодняшнего является то, что герой-современник рассматривается не в привычном окружении школы, семьи, производства, а вводится в контекст отечественной истории, религии, мировой культуры. Видимо, есть своя закономерность в том, что на рубеже веков театр рассматривает человека, его внутренний мир не только в кругу его личных проблем, а как частичку вселенной, где все взаимосвязано и взаимозависимо.

Главной особенностью современного репертуара купаловцев является его жанровая и тематическое разнообразие, выявление различных стилей, течений и направлений. Театр хранит в определенных постановках плодотворные традиции психологического реализма и вместе с тем усваивает модернистскую современную эстетику. При этом различные исполнительские манеры сосуществуют в своеобразной гармонии контрастов. Режиссеры и актеры активно используют синтетическую природу театра и изобретательно «заимствуют» выразительные средства других видов искусства – хореографию, пантомиму, цирковую буффонаду, вокал, воплощают на драматической сцене мюзикл. Сценографы и композиторы творчески осмысливают ценности, накопленные отечественной и мировой художественной культурой.

Национальный академический театр имени Янки Купалы, как образная модель жизни, становится более символично-метафоричным, насыщенным ассоциативными образами, в которых прочитываются архетипы народного эпоса и традиционной смеховой культуры. В мировоззренческом же плане лучшие спектакли театра противостоят своей духовностью нарушаемой гармонии, мраку и безысходности, хаосу и разрушению [1, с.452-453].

Белорусский государственный академический театр имени Якуба Колоса (1945-2010 гг.) После долгого перерыва и невероятных трудностей 31 декабря 1944 г. спектаклем «Нестерка» БДТ-2, которому 21 декабря за 10 дней до этого было присвоено имя Якуба Колоса, открыл свой первый послевоенный сезон. Для города этот день стал настоящим праздником. И хотя время был голодное и холодное, люди жили в землянках и бараках, из-за разрушенных мостов через Двину добирались в театр на лодках и пароме, все предчувствовали счастье приближающейся победы, радость общения и взаимопонимания. Постепенно жизнь входила в налаженную колею. Если в

1945 г. состоялись только три премьеры, то в следующем году их было уже шесть.

1946 год был юбилейным в жизни Театра имени Якуба Коласа – исполнилось 20 лет его творческой деятельности. К своему юбилею колосовцы пришли сплоченным коллективом, способным решать самые сложные идейно-художественные задачи. Это засвидетельствовали спектакли «Ревизор» Н. Гоголя (1945, режиссер Н.Лойтар) и «Гамлет» В.Шекспира (1946, режиссер В.Бебутов) [1,с.454].

Оба сценических произведения отличались прекрасными актерскими работами. Сатирически заостренными и социально типизированными подавались исполнителями гоголевские образы властолюбивого, лицемерного Городничего (Н.Звездочетов), легкомысленного, пустого Хлестакова (А.Ильинский), изнеженных, гордых Анны Андреевны (Е.Родзеловская) и Марьи Антоновны (М.Белинская). Комедийно-обличающими средствами характеризовали своих героев актеры А.Трус (Ляпкин-Тяпкин), И.Матусевич (Хлопов), А.Шелег (Шепкин). А главным достижением в замечательном ансамбле шекспировского спектакля был образ Гамлета, мастерски воплощенный П.Молчановым. Его громкий, широкого диапазона голос, трагедийное мастерство, способность постичь и обнаружить глубину чувств героя предопределили успех актера, выдвинули созданный им образ Гамлета в ряд лучших достижений советского театра.

Но какими бы ни были успехи в постановке классических произведений, главной заботой театра оставалось отражение действительности. К сожалению, в самые первые послевоенные годы не только в белорусской, но и в советской драматургии очень не хватало пьес, которые бы во всей полноте освещали жизнь современников. Драматурги и театры вели своеобразную разведку новых тем, что, естественно, не могло сразу принести ощутимых результатов.

В конце 1940-х – начале 1950-х годов в репертуаре театра появляется большое количество упрощенных развлекательных или конъюнктурно-политизированных произведений. Это пьесы Л.Шейнина, бр.Тур, А.Раскина, Н.Слободского, А.Сурова, П.Нилина, В.Вишневского и др. Значительную работу с начинающими белорусскими драматургами проводил режиссер Н.Мицкевич. Он поставил спектакли «Центральный ход» (1948) и «Алазанскую долину» (1949) К.Губаревича и И.Дорского, «Песня наших сердец» (1950) В.Полесского.

В первое послевоенное десятилетие творческая жизнь театра имени Якуба Коласа была довольно сложной. Обусловливалось это частой сменой режиссеров, что в свою очередь негативно влияло как на репертуар, пополнявшийся случайными произведениями, так и на художественный уровень самих сценических произведений. Стабильный период в творчестве колосовцев связан с приходом в театр режиссера А.Скибневского (в 1949–1958 гг. главный режиссер театра). Постановки А.Скибневского определялись ясностью режиссёрского замысла, точным отбором

изобразительных средств, глубокой психологической характеристикой персонажей, масштабностью социальных обобщений.

Плодотворным было обращение А.Скибневскага к комедии «Свадьба Кречинского» А.Сухова-Кобылина. В 1951 г. А.Скибневский поставил драму «Живой труп» Л.Толстого. Несмотря на то, что спектакль не стал этапным в жизни театра, он бесспорно способствовал раскрытию способностей некоторых актеров, особенно это касается создателя образа Феди Протасова. Исходя из общей трактовки пьесы как социальной трагедии, П.Молчанов прежде всего стремился показать отношения Протасова к окружающей действительности. В спектакле успешно выступили актеры М.Белинская (Лиза), Т.Сергейчик (Обрезков), А.Рязанова (Маша), И.Матусевич (Артемьев), Н.Звездочетов (Судебный следователь) [1,с.455-456].

Обращаются колосовцы и к драматургии М.Горького. В 1951–1953 гг. были поставлены три его пьесы – «На дне», «Враги» и «Васса Железнова».

Значительный сценический успех сопутствовал спектаклю «Раскиданное гнездо» Я.Купалы, который поставил на колосовской сцене А.Скибневский (1951). По сути купаловское произведение, которое многие в театре долгое время считали не сценическим было возвращено режиссером из небытия. Во время работы над спектаклем особое внимание обращалось на поэтическое звучание купаловского слова. И не случайно. Язык действующих лиц «Раскиданного гнезда» отличается удивительной напевностью, мелодичностью. Местами он звучит как стихотворение в прозе. И эти особенности авторского стиля были учтены режиссером и артистами. Следует отметить и музыку к спектаклю, которую написал белорусский композитор Н.Чуркин. Композитор взял за основу белорусский песню, которая вместе с текстом пьесы придавала спектаклю глубоко народный характер [1,с.456].

Каждая эпоха, само время требуют от любого классического произведения соответствующей, созвучной этому времени трактовки. Тогда, в 1951 году, в общем русле репертуара нужен был именно такой спектакль – реалистичный, простой и суровый. На примере одной семьи колосовцы сумели показать широкую панораму крестьянской жизни, трагедию всего белорусского народа, находившегося под гнетом социального и национального неравенства.

Успешным было и обращение А.Скибневского к пьесе «Машека» В.Вольского. Премьера состоялась в 1954 г. В центре спектакля – образ фольклорного народного героя, который боролся против жестокого князя, но трагически погиб от руки своей возлюбленной Ганки.

Вместе с этими двумя спектаклями в репертуарную афишу театра включались и другие постановки. Событиям Великой Отечественной войны был посвящен спектакль «Крепость над Бугом» С.Смирнова (1956, режиссер Н.Лойтар). К 40-летию Октябрьской революции поставлен «Вечный источник» Д.Зорина, «Свет с Востока» П.Глебки (1957) и инсценировка трилогии Я.Коласа «На перепутье» («Гроза будет», 1958). В спектакле «Вечный источник» режиссер А.Скибневский продолжал сценическую

лениниану колосовцев. Роль Ленина тут воплотили актеры А.Трус и Ф.Шмаков. Ярko, четко были решены отдельные массовые сцены, где народ выступал активной и решающей силой.

Рядом с фольклорной и исторической тематикой значительное внимание коллектив уделял осмыслению средствами искусства проблем современности. Режиссер Н.Мицкевич поставил на колосовской сцене пьесы белорусских авторов: «Песня наших сердец» (1949) и «Когда зацветают сады» (1950) В.Полесского, «Простая девушка» К.Губаревича (1952). А.Скибневский воплотил сценические произведения «Извините, пожалуйста!» А.Макаенка (1953), «На крутом повороте» К.Губаревича (1956), «Люди и дьяволы» К.Крапивы (1958), которое стало, к сожалению, последней работой этого режиссера в театре [1,с.457-458].

Таким образом, многоплановая афиша Театра имени Я.Коласа, в которой имелось место произведениям современной проблематики и исторической темы, белорусской, русской и зарубежной классики свидетельствовала о творческом подходе руководства театра к формированию репертуара. Необходимо отметить и то, что художественные средства сценической выразительности режиссеров, актеров, художников стали более образными, разноплановыми, созвучными потребностям зрительской аудитории.

В конце 1950-х – начале 1960-х годов творческие достижения Театра имени Я.Коласа связываются с именем Г.Щербакова. За четыре года работы в качестве главного режиссера он поставил на колосовской сцене не очень много спектаклей, но каждый из них становился художественным достижением театра. Г.Щербаков продолжал развивать одну из лучших традиций колосовцев – работу с произведениями белорусских драматургов. Кроме произведения Якуба Коласа «Гроза будет», отличавшегося эпической масштабностью, он осуществил постановки «Лявониha» П.Данилова (1960) и «Источники» по И.Шамякину. Образ Лявониha стал крупной победой в будущем знаменитой актрисы З.Конопельки, в нем впервые глубоко раскрылся ее драматический талант.

После того, как в 1962 г. Г.Щербаков перешел на работу в Театр имени Я.Купалы, колосовский коллектив начал переживать довольно сложный период. Прежде всего из-за частой смены главных режиссеров. Так, в 1962–1963 гг. эту должность занимал Б.Брагинцев; в 1963–1965 гг. – И.Попов; в 1965–1966 гг. – А.Подобед. Кроме того, приглашались режиссеры на отдельные постановки. Такой калейдоскоп постановщиков, среди которых были и случайные люди, не способствовал грамотному формированию репертуара и определению качественной художественной программы театра. На театральной афише по-прежнему преобладали произведения современной проблематики. Однако большинство из них определялись поверхностным представлением образа современника и не выдерживали испытания временем. Конфликты в них выглядели надуманными, искусственными и решались упрощенно, поверхностно. Герои, лишены сложной внутренней жизни, несли на себе отпечаток литературного штампа. Но даже и тогда,

когда театр обращался к содержательной драматургии, результат по разным причинам не всегда был положительный. Так, не оставили особого следа в творческой жизни коллектива спектакли «Ленинградский проспект» И.Штока (1962), «Перед ужином» (1962) и «В день свадьбы» (1963) В.Розова; «Таня» (1963) и «Мой бедный Марат» (1964) А.Арбузава. Новая драматургия ставила перед режиссерами и актерами задачу постичь отличный, глубоко поэтический мир героев-современников. Перечисленные произведения давали театру все основания, чтобы повести со зрителем серьезный разговор о важных жизненных проблемах. Однако этого не произошло, их решение оказалось чрезмерно облегченным [1,с.458-459].

Художественный уровень ряда спектаклей тех лет настойчиво диктовал необходимость серьезной, ежедневной учебно-воспитательной работы с молодежью, которая составляла большую часть труппы. Особенно важное значение имело решение вопроса о творческом содружестве и взаимодействии молодежи и старшего актерского поколения. Выбор для постановки новых пьес предусматривал и эти цели. Так, в спектакле «Чти отца своего» В.Лаврентьева (1964, режиссер Ф.Шмаков) в едином ансамбле выступали мастера старшего поколения А.Ильинский, Т.Сергейчик, Н.Звездочетов и актерская молодежь. Определенную заинтересованность зрителя вызвала и постановка «Четыре креста на солнце» А.Делендика [1,с.459].

О том, что во второй половине 1960-х годов творческая жизнь Театра имени Я.Коласа стабилизировалась, свидетельствует прежде всего репертуар, в котором достойное место заняли произведения значительные по своим идейно-художественным качествам. Улучшилось положение с режиссурой. Постановочная практика таких профессиональных режиссеров, как Г.Щербаков, Б.Эрин, С.Казимировский, удачные постановочные опыты Ф.Шмакова, успешный дебют на колосовской сцене А.Смелякова дали свой позитивный результат. Именно с этими именами связаны основные достижения театра в данный период. Еще одной важной особенностью жизни коллектива было значительное «омоложение» труппы, которая к концу 1960-х годов на две трети состояла из молодежи. Театр развивался в реалистическом направлении, чутко воспринимал все прогрессивное, новое в сфере эстетических идей, возникающих в союзном театральном искусстве.

Творческие процессы в Театре имени Я.Коласа в 1970-е годы происходили в русле общих тенденций советского сценического искусства. В начале нового десятилетия здесь работали режиссеры старшего и среднего поколений. Они ставили спектакли преимущественно в психологическом реалистическом плане, что соответствовало художественным традициям колосовцев. В дальнейшем наблюдалось обновление сценических средств выразительности, что в основном было связано с приходом в середине 1970-х годов режиссера В.Мазынского и обусловило в дальнейшем как позитивные, так и негативные стороны деятельности коллектива. Наиболее значительные достижения театра в этот период связаны с творчеством белорусских драматургов и писателей. Произведения А.Макаенка, Н.Матуковского,

А.Петрашкевича. И.Шамякина в постановке В.Мазынского на сцене колосовцев нашли интересное и оригинальное воплощение.

Яркое необычное режиссерское решение имел спектакль «Затюканный апостол» А.Макаенка (1971, режиссер А.Смеляков). В отличие от купаловской постановки, где носителями главной идеи были взрослые, на колосовской сцене активность раскрытия авторского замысла принадлежала детям [1,с.467].

Проблема становлением молодой личности, выбор человеком своего жизненного пути стояли в центре спектакля «Не беспокойся, мама!» Н.Думбадзе (1972). Режиссер Б.Эрин и актеры сумели художественно осмыслить острые проблемы современности, волнующие молодое поколение. Обращенный в основном к молодежи спектакль «Не беспокойся, мама!» ненавязчиво, без дидактики призывал внимательно оглядеться вокруг, задуматься над моральными обязанностями человека и гражданина.

Все вышеназванные спектакли свидетельствовали о том, что обращение Театра имени Я.Коласа к произведениям современной проблематики в первой половине 1970-х годов в основном было плодотворно. Вместе с тем на сцене театра иногда появлялись пьесы на морально-этическую тему, которые сначала приобретали широкое распространение на союзной сцене, но потом девальвировались, становились необязательными в общем контексте колосовского репертуара. Это, например, спектакли «Товарищи по службе» Э.Брагинского и Э.Рязанова, «Антонина» Г.Мамлина, «Проходной балл» В.Константинова и Б.Рацера, «Похожий на льва» Р.Ибрагимбекова, которые на разном, но в основном не очень-то глубоком материале касались вопросов личных взаимоотношений между людьми.

Перечисленные постановки не оставили значительного следа в творчестве театра, хотя отдельные из них выделялись определенными режиссерскими и актерскими находками. Это связано прежде всего с общим состоянием режиссуры в театре. Только в течение пяти лет (1971–1975 гг.) на колосовской сцене ставили спектакли 11 режиссеров. Разный уровень профессионализма, неоднородность их художественных пристрастий порождали определенный эклектизм в области художественного стиля и образной сценической речи, свидетельствовали о недостаточной требовательности в выборе драматургии.

Среди общего потока маловыразительных постановок при всей разнице художественного результата выделялись два произведения, посвященные событиям Великой Отечественной войны: «А зори здесь тихие...» по Б.Васильеву (1971, режиссер Б.Эрин) и «Ленушка» Л.Леонова (1975, режиссер И.Попов).

А из русского классического наследия на сцене Театра имени Я.Коласа в первой половине 1970-х годов шли два произведения: «Болото» А.Островского (1972) и «Униженные и оскорбленные» по Ф.Достоевскому (1973). Обе постановки осуществил режиссер С.Казимировский.

Обращался коллектив и к зарубежной классике. Постановки С.Казимировского «Много шума из ничего» В.Шекспира (1971) и «Раба своего возлюбленного» Лопе де Вега (1974) были в основном молодежными и принесли несомненную пользу, особенно молодым исполнителям. Яркой театральностью, комедийностью и одновременно смысловой глубиной отличался спектакль «Доктор философии» Б.Нушича (1972, режиссер С.Казимировский) [1, с.47—471].

В 1976 г. художественное руководство Театра имени Я.Коласа возглавил В.Мазынский (он был главным режиссером театра в 1976-1989 гг.). А вообще дебют его как режиссера на колосовской сцене состоялся в 1974 г., когда он поставил спектакль «Колокола Витебска» по В.Короткевичу, посвященный тысячелетию города Витебска. В этой исторической народной драме освещались события XVII ст. В центре пьесы – две противоположные силы: духовенство и народ. Папа римский через своего верного слугу религиозно-политического деятеля епископа Иософата Кунцевича стремится насильно окатоличить белорусское население и тем самым лишить его духовной свободы, независимости и самостоятельности. Кровавая политика римского духовенства приводит к народному восстанию 1623 г. в Витебске, где горожане поднимаются против насилия, притеснения и угнетения со стороны Ватикана [1, с.471].

По сути, «Колокола Витебска» возвращали на сцену почти забытый театром жанр народной драмы. Это расширяло творческие перспективы коллектива, обогащало его сценическую речь.

Первой работой В.Мазынского в качестве главного режиссера стал спектакль «Симон-музыка», по Я.Коласу (инсценировка В.Гончарова и В.Мазынского), который своей эстетикой значительно отличался от предыдущих работ театра. Народная символика и глубокий реализм поэмы нашли точное воплощение в условно-аллегорическом, богатом на образную метафору режиссерском решении.

В Мазынский определял жанр спектакля как драматическую балладу, и это в основном обусловило его стилистику. В богатом на аллегория, сценическую метафору спектакле колосовцев повествуется о судьбе талантливого мальчика-музыканта Симона, о трудном поиске им своего пути в жизни. Но мальчик-музыкант воспринимается здесь не как конкретный человек, а как обобщенный образ народного художника. Симон (С.Шульга) живет в зачарованном мире музыки, которая звучит для него в шелесте цветов и трав, в криках перелетных птиц. Люди не понимают Симона, даже родители считают его странным. И мальчик замыкается в своем одиночестве, раскрывая душу только перед дедом Курилом. Старый пастух в исполнении Е.Шипилы – воплощение разума и мудрости белорусского народа. Даже язык его, певучий, мелодичный, звучит как стихотворное повествование сказочника. Духовная близость Симона со старым пастухом – это связь художника с народными корнями, родной землей.

В.Мазынский создал масштабное полотно, где не было бытовой конкретизации, где почти все образы воспринимались как символы.

Режиссер эпически выстраивал массовые сцены. Они отличались точностью формы пластичностью изображения. За спектакль «Сымон-музыка» В.Мазынский и исполнитель роли Симона С.Шульга были награждены премией Ленинского комсомола Беларуси.

В 1977 г. Театру имени Я.Коласа было присвоено звание академического. Это свидетельствовало о широком общественном признании плодотворной работы одного из старейших драматических коллективов республики и вместе с тем повышало ответственность его творческих деятелей.

С первых шагов своей работы на колосовской сцене В.Мазынский основное внимание отдает разработке исторической темы. Так, в конце 1970-х – начале 1980-х годов главным режиссером были осуществлены постановки «Разгром» по А.Фадееву (1977), «Кастусь Калиновский» В.Короткевича (1978), «Три мешка сорной пшеницы» по В.Тендрякову (1979), «Синие кони на красной траве» («Революционный этюд») М.Шатрова (1980) [1, с.472- 473].

Наиболее значительным среди них стал спектакль «Кастусь Калиновский» В.Короткевича, где повествуется о народном восстании 1863 г. Пьеса наполнена поэзией, романтикой народной борьбы, в ней активно звучит оптимистичный, героический мотив. В.Мазынский тонко прочувствовал поэтическую приподнятость произведения и нашел для него в спектакле соответствующее образно-метафорическое воплощение.

Постановки «Колокола Витебска», «Сымон-музыка» и «Кастусь Калиновский» объединяла не только общая тематическая направленность, но и стилистика, постановочные принципы. В этих работах проявились наиболее сильные качества режиссуры В.Мазынского – способность четко организовывать сценическое пространство, выстраивать живописные массовые сцены, сочетать символику с конкретными реалиями народного бытования. Его спектакли отличались поэтической образностью, метафоричностью. Режиссер широко использовал современные средства сценической выразительности, с помощью которых создавал сложные по своей структуре и многоплановости сценические произведения. В общем русле постановок театра этого периода работы В.Мазынского впечатляли эпичностью, монументальностью, во многом они воспринимались новаторскими.

Вместе с тем, даже в лучших спектаклях проявились тревожные симптомы, на которые обратила внимание критика. В частности, анализируя первые спектакли В.Мазынского, рецензенты отмечали схематизм отдельных образов, которые не имели достаточно убедительной психологической мотивировки. Было очевидно, что режиссеру больше удастся создание яркого внешне увлекательного зрелища, чем разработка внутренней сути сценических характеров, выявление их глубинной взаимосвязи. Наблюдалось и тиражирование определенных постановочных приемов. Все эти просчеты особенно заметно проявлялись в спектаклях «Разгром» по А.Фадееву и «Три мешка сорной пшеницы» по В.Тендрякову.

В первой половине 1980-х годов в театре находит свое продолжение героико-патриотическая тема, которая разрабатывается на материале исторического прошлого белорусского народа и на примерах самоотверженного подвига советских людей в годы Великой Отечественной войны. В этот период были поставлены спектакли «Отдых по ранению» В.Кондратьева (1982, режиссер Г.Мушперт) и «Поединок» Н.Матуковского (1984, режиссер Б.Эрин) [1, с.474-475].

В 1979 г. в Театр имени Я.Коласа приходит режиссер В.Маслюк, который еще во время обучения в Белорусском государственном театральном художественном институте поставил на колосовской сцене спектакли-сказки «Деревянный король» В.Зимины (1977) и «Сказку о четырех близнецах» П.Панчина (1978). В 1980 г. он обращается к пьесе «Клеменс» литовского драматурга К.Саи. Это притча о том, как жители деревни Девятибедовки променяли величайшее сокровище – духовную свободу, свои песни и шутки, вежливость и доброжелательность на материальное благополучие. Тема этой притчи звучала как философское размышление об истинных нравственных ценностях. Музыка, свет, цвет, пластику исполнителей – все основные компоненты спектакля изобретательно разработал сам В.Маслюк.

Весьма интересным оказалось обращение театра и к пьесам белорусских авторов, хотя результаты здесь были разными. В начале 1980-х годов на колосовской сцене шли «Остров Елены» Е.Шабана (1982, режиссер Б.Эрин), «Порог» (1982) и «Вечер» (1983) А. Дударева, «Запутанные тропы» К.Крапивы (1983), «Хозяин» А.Делендика (1984, режиссер всех постановок В.Мазанский).

Выбор данных произведений свидетельствовал о том, что руководство театра стало больше внимания обращать на создание оригинальной афиши. Однако не все перечисленные выше сценические произведения вошли в творческий актив коллектива, хотя в каждом из них несомненно были свои актерские достижения. На общем фоне постановок, в которых, к сожалению, наблюдалась приблизительность художественного решения конфликта, подмена идейно-смыслового критерия формально-эстетическим, бесспорно успешными получились два спектакля: «Порог» и «Вечер» А. Дударева. При этом первый из них воссоздавал реальное течение жизни с психологически-точными, жизненно-узнаваемыми героями, второй же имел четкое притчевое звучание, где сценические персонажи воспринимались как художественное обобщение конкретных народных характеров с определенным фольклорным началом.

По сравнению с произведениями белорусских авторов весьма скромное место в репертуаре театра занимала русская и зарубежная классика. Так, за десять лет (1973–1982 гг.) были поставлены только четыре пьесы: «Ревнивая к себе самой» Тырса де Малина (1979, режиссер В.Врагов), «Дама с камелиями» А.Дюма-сына (1980, режиссер С.Артамонов), «Вишневый сад» А.Чехова (1981, режиссер В.Мазынский), «Свадьба Кречинского» А.Сухово-Кобылина (1981, режиссер Б.Эрин). Все эти спектакли художественным достоянием театра не стали. А из произведений современной зарубежной

драматургии наиболее художественно завершенными получились спектакли: «Матушка Кураж и ее дети» Б.Брехта (1976, режиссер С.Казимировский) и «Филумена Мартурана» Эдуарда де Филиппо (1983, режиссер Б.Эрин) [1, с.475-478].

Вместе с тем отдельные удачные спектакли были, пожалуй, исключением в контексте маловыразительного, неяркого репертуара. Театр имени Я.Коласа второй половины 1980-х годов фактически снова оказался в кризисном состоянии. Коллектив сотрясали конфликты, которые привели к расколу труппы. Неудовольствие многих актеров было вызвано случайно сформированной театральной афишей, низким художественным уровнем большинства спектаклей, не востребованностью мастеров старшего поколения, которые оказались в затыжном простое. В 1989 г. театр возглавила режиссерская коллегия. На постановки приглашался опытный режиссер Б.Эрин, ставил спектакли актер Ф.Шмаков.

К определенным удачам этого периода можно отнести постановки «Мещане» М.Горького (1987, режиссер А.Дольников), «Самоубийца» Н.Эрдмана и «Генрих Шестой» В.Шекспира (1989, оба спектакля режиссера А.Смелякова) и особенно «Хам» по Э.Ожешко (1989, режиссер Б.Эрин), отличавшийся прекрасным актерским дуэтом В.Кулешова (Павел) и С.Окружной (Франко).

Для наиболее значимых работ Театра имени Я.Коласа 1970–1980-х годов характерны углубленный психологизм, определенность идейно-художественной позиции, значительные актерские достижения, которые соответствовали высоким критериям жизненной и сценической правды. Лучшие спектакли, поставленные зрелыми мастерами, в основном решались в традициях психологического театра. Вместе с тем молодые режиссеры широко применяли новый образный язык и современные средства сценической выразительности. Отличительной чертой таких постановок была их художественная целостность, ансамблевасць. С творчеством актеров-колосовцев, которые способны были вникнуть во внутренний мир персонажей, полно и многогранно выявить силу и сложность их чувств, приблизить героев сцены к героям жизни, связаны основные достижения коллектива этого периода [1, с.479-480].

В начале 1990-х годов Белорусский академический драматический театр имени Якуба Коласа, как и другие театральные коллективы, переживал период творческой нестабильности – отсутствовала четко очерченная художественная программа, что отражалось прежде всего в довольно хаотичном формировании репертуара. В определенной степени была утеряна стабильность финансирования новых постановок, значительно уменьшилась посещаемость спектаклей зрителями. Серьезной проблемой творческой жизни коллектива стало отсутствие стабильности в художественном руководстве. Так, в 1989–1990 гг. театром руководила коллегия из числа ведущих мастеров сцены, в 1991–1993 гг. художественное руководство возглавлял опытный режиссер Б.Эрина. В 1993 году его сменил В.Маслюк, который отлично дебютировал на колосовской сцене еще в 1977г. Однако за

четыре года он поставил очень мало спектаклей. В 1997г. художественным руководителем коллектива стал В.Барковский, режиссер, получивший известность смелыми, иногда даже эпатажными экспериментами в театральных студиях, но не имевший опыта руководства крупным репертуарным театром с устоявшимися эстетическими традициями. Более чем на десятилетие его основной курс был ориентирован на молодых исполнителей, на подготовку творческой смены в труппе, что, несмотря на определенные творческие достижения, признание ряда спектаклей на международных театральных фестивалях и во время зарубежных гастролей, в конце концов сказалось на характере этических взаимоотношений в коллективе. В декабре 2009 г. снова произошла смена художественного руководства и театр возглавил известный режиссер Р.Талипов.

Именно во второй половине 1990-х – начале 2000-х годов труппа колосовцев понесла самые тяжелые и невосполнимые потери: ушла из жизни одна из старейшин театра Народная артистка Беларуси З.Конопелько, не стало ряда представителей среднего поколения – Народных артистов Беларуси Г.Дубова, В. Кулешова, Е.Шипилы, Заслуженных артистов Беларуси Н.Тишечкина, Б.Севко.

Творческая деятельность Национального академического драматического театра имени Я.Коласа (с 2001 г. – современное название театра) в течение двух последних десятилетий представляет большую ценность для истории развития белорусского театрального искусства. Безусловный интерес вызывает и практика пожалуй единственного в республике театрального коллектива, в котором в течение всего этого периода органично сосуществовали различные режиссерские индивидуальности, обогащая репертуарную афишу театра палитрой разноплановых режиссерских стилей, – В.Барковский, А.Гришкевич, Ю.Лизенгевич, В.Маслюк, И.Бояринцев, Р.Талипов. Кроме них на постановки приглашались известные режиссеры А.Смеляков, Б.Второв, Н.Пинигин, В.Короткевич, В.Анисенко, В.Савицкий, А.Дольников и др. Ставили спектакли и актеры Ф.Шмаков, Н.Краснобаев, В.Грушев [1,с.481].

На всех этапах развития одним из приоритетных направлений репертуарной политики театров Беларуси всегда была современная проблематика. Сценические произведения с героем-современником, которые в самых разных аспектах затрагивали актуальные проблемы действительности, обычно занимали лидирующее положение в театральной афише. Однако с 1990 годов такие произведения довольно редко появляются на афише Театра имени Я.Коласа, хотя существование человека в новой исторической реальности осмысливают современные драматурги А.Дударев, А.Попова, Г.Марчук и др. [1,с.500]. Да и сами спектакли колосовцев на современную тему обнаруживают разные мировоззрения творцов: одно – безусловно пессимистическое, когда только небытие дарует человеку гармонию и спокойствие; другое – с надеждой и верой в человека, при всей его слабости и несовершенстве. Думается, что именно эта ориентация театра

на созидательное оптимистическое начало и соответствует спросу сегодняшней зрительской аудитории.

В 1990–2010 гг. Театр имени Я.Коласа временами обращается к русскому классическому наследию, в том числе к творчеству Н.Гоголя, А.Чехова, А. Островского. При этом одной из главных особенностей классических постановок становится актуализация драматургических и прозаических произведений, выделение мотивов, приближенных к современной действительности. Колосовский театр старается постичь «фантастический реализм» Н. Гоголя и спектаклями «ЧП-1» и «ЧП-2» по «Ревизору» (1992), которые идут два вечера подряд, стремится обобщить многочисленные эксперименты над гоголевской комедией. Режиссер Б.Эрин уже в первой сцене заявлял оригинальность своего замысла. Выходят актеры, одетые в современные костюмы. Они смеются, обмениваются репликами, пока не располагаются в живописной мизансцене. Затем начинается репетиция, во время которой предлагаются концептуальные и жанровые варианты постановки. Зрелище, обозначенное в программке как «пародия, игра, репетиция, импровизация», щедро насыщено фантазмагорическими мотивами [1,с.507].

В последние десятилетия на колосовской сцене ставятся произведения, которые сегодня по праву считаются классикой XX ст.: «Жанна» («Жаворонок») Ж.Ануя (1997) и «Рецепт Макропулоса» К.Чапека (1995).

Нередко эти зарубежные произведения находят и приносят в театр сами актеры, которые соотносят этот выбор с собственными художественными пристрастиями. Именно так произошло с пьесой «Жаворонок» Ж.Ануя, которая на колосовской сцене получила название «Жанна». Режиссер В.Барковский строит действие с расчетом на яркую творческую индивидуальность актрисы С.Окружной, поэтому все выразительные средства подчинены одной цели – объемно выявить образ главной героини.

Бенефисным получился и спектакль «Рецепт Макропулоса» К.Чапека, поставленный режиссером М.Пинигиным в колосовском театре также с учетом творческой индивидуальности С.Окружной. В пьесе много действующих лиц, однако на сцене царствует божественная Эмилия Марти – Окружная. Дочь лейб-медика, которая унаследовала от отца эликсир молодости, живет на свете вот уже 337 лет. Меняются века, а она остается все такой же молодой и привлекательной. Эмилия является среди своих потомков, чтобы найти рецепт Макропулоса, который продлит ей жизнь. С.Окружная создает характер объемный, непредсказуемый. Актриса тонко чувствует фантастическую природу пьесы и широко использует самые разнообразные изобразительные средства: от комизма – до гротеска, от психологической точности – до художественного обобщения [1,с.548].

Следует отметить, что Театр имени Я.Коласа – единственный национальный коллектив в Республике Беларусь, который работает в областном центре. Его роль в эстетическом и гражданском воспитании жителей Витебщины и всей Беларуси трудно переоценить. На протяжении

многих десятилетий коллектив исповедует фундаментальные творческие принципы: жизненная и художественная правда, яркая выразительная форма, верность народным эстетическим, этическим, моральным принципам.

Несомненно, каждый творческий коллектив представляет своеобразную семью со сложной системой взаимоотношений, где любовь граничит с завистью, дружба – с ревностью и предательством. Тем не менее актерское сообщество – самое справедливое в мире, потому что единственным высшим критериям оценки личности является сила и масштаб ее таланта. И чем больше в семье талантливых людей, тем крепче фундамент общего Дома, тем светлее и уютнее чувствуют себя в нем хозяева и гости. В Театре имени Я.Коласа в разные годы работали знаменитые режиссеры, художники, композиторы. Однако творческий облик прославленного коллектива на всех этапах его существования определяли именно актеры.

Корифеи колосовской сцены – А.Ильинский, Т.Сергейчик, Н.Звездочетов, Е.Глебовская, А.Лаговская, и те, кто позже перешли на купаловскую сцену – П.Молчанов, М.Белинская, К.Санников, С.Станюта, Р.Кошельникова – на многие годы определили эстетическую и этическую программу театра, закрепили традиции, которые и сегодня питают его творчество. Великие актеры последовательно исповедовали реалистичный метод актерской игры, который был лишен схоластики, догматизма и находился в постоянном процессе обновления и развития. К тому же, внутри самой школы существовало многообразие художественных индивидуальностей, которым были подвластны самые отличительные жанры и стили. Каждый из творцов являлся выдающейся Личностью, а все вместе они создавали ансамбль, где ярко сияла каждая индивидуальность.

На разных исторических этапах Театр имени Якуба Коласа как чуткий индикатор проявлял в сценической летописи психологические, социальные, политические признаки своего времени. Художественные образы, созданные старшими мастерами, никогда не ограничивались судьбой конкретных людей, в них находили отражение коренные нравственные проблемы эпохи [1, с.553-554].

Еще одна важная особенность актеров-колосовцев – это народность их творчества, национальная колоритность сценических персонажей. Философское осмысление различных пластов народной жизни органически происходило в процессе освоения белорусского драматургии, которая помогала исполнителем почувствовать аромат родной земли, углубиться в отечественную историю, постичь своеобразие национального характера. Видимо потому, что многие из актеров пришли на Коласовскую сцену после учебы в студии при театре, где преподавали мастера старшего поколения, они генетически впитали черты колосовской актерской школы. Народная самобытность, естественная природа сценической правды стали определяющими признаками актеров разных поколений – И.Матусевича, О.Трусова, А.Шелега, З.Конопелько, Л.Писаревой, Е.Шипило, О.Богдановой.

Национальное наследие колосовцев достойно продолжали и развивали Л.Трушко, Т.Мархель, Г.Шкуратов, А.Лобанок, П.Ламан, Н.Краснобаев,

В. Дашкевич, Т. Скворцова. Своим творчеством они содействовали пробуждению исторической памяти и национального самосознания белорусов. Даже, когда театр обращался к драматургии других народов – Б. Брехта или Я. Райниса, Н. Думбадзе или К. Саи – спектакли эстетически воспринимались на грани национальной и инонациональной театральные культуры, а сценические образы насыщались чертами белорусского народного характера.

Старейшие мастера передавали в наследство своим потомкам еще одно драгоценное качество – понимание партнерства как высшей формы взаимоотношений на сцене и в жизни. В своих лучших работах актеры поднимались над бытовизмом драматических произведений и раскрывали сложнейшие противоречия человеческой натуры. Отсутствие «звездной болезни», самоотверженное отношение к общему делу определяли точно выверенный творческий контакт, тонкое ощущение тайных душевных сдвигов партнера. Роли главные и эпизодические объединялись на сцене в единое целое, что и рождало совершенный художественный ансамбль.

Возможно потому, смена актерских поколений происходила в Театре имени Я. Коласа менее болезненно, чем в других коллективах. Творческая эстафета передавалась естественно, без взрывов и разрушительных потрясений. При самых рискованных экспериментах колосовцы всегда сохраняют здравый академический консерватизм. Функция актера, за редким исключением, здесь никогда не сводится к пассивному исполнению. Именно поэтому Коласовский театр был и остается театром актерским. Его искусство основывается на яркой индивидуальности Актера, которому тесно прокрустово ложе рационально-рассудочной режиссерской постройки. История Театра имени Якуба Коласа – это история крупных, масштабных Личностей художников, творчество которых всегда выражало дух своего времени.

Современный Театр имени Якуба Коласа, сохраняя лучшие традиции, находится в поиске нового стиля, а выверенные законы искусства обогащаются соответствующей сценической образностью. Искусство колосовцев весьма подвижное, гибкое, чуткое к веяниям времени. Вместе с отечественным театром они прошли этапы повышенного интереса к интеллектуальной и публицистической драме, восхищались знаковой символикой, усваивали эстетику поэтического, метафорического и парадоксального театра. В зависимости от обновления режиссерского и сценографического языка происходила и эволюция актерского творчества. Все это способствовало преодолению театральные догм и штампов, установлению доверительных отношений со зрительным залом.

Современный Национальный академический драматический театр имени Я. Коласа способен осуществлять самые сложные эксперименты в области образных, стилистических, пространственных, жанровых задач. К каким бы произведениям он не обращался – трагедийным или сатирическим, эпическим или публицистическим, романтическим или героическим – самые значительные достижения последних десятилетий всегда освещены яркими

режиссерскими и актерскими индивидуальностями, ассоциативно-образным сценографическим решением [1, с.554-556].

Белорусский республиканский театр юного зрителя (1955-2010 гг.)
Деятельность национального детского театра в республике возобновилась в соответствии с Приказом министра культуры № 582 от 22 сентября 1955 г. об организации Белорусского республиканского театра юного зрителя. Новый этап своей истории он начал под художественным руководством Л.И.Мозолевской.

Любовь Ивановна Мозолевская (1903–1964) прошла чрезвычайно яркий, богатый и очень интересный жизненный и творческий путь. Начинала она как актриса на сцене БДТ-2, где создавала разноплановые образы: от острохарактерной Агаты в купаловской «Павлинке» до глубоко драматической Любви Яровой из одноименной пьесы К.Тренева. Все роли были не только подробно разработаны, но и профессионально сыграны. Однако по большей части они оставались в ряду других хорошо выполненных актерских работ. Это устоявшееся положение, возможно, вызвало у Мозолевской творческую неудовлетворенность и желание самой ставить спектакли.

Стремление к самостоятельной работе требовало своей реализации. В 1948 г. Мозолевская была направлена на учебу на отделении совершенствования режиссеров Государственного института театрального искусства имени А.В.Луначарского. С этого времени начался новый этап в ее творческой жизни – этап режиссерский. Мозолевская активно ставила спектакли на родной сцене в Витебске, затем, переехав в Минск (1952), как режиссер-постановщик она плодотворно сотрудничала с Театром имени Янки Купалы [1, с.557].

В этот период ярко проявилась и еще одна грань таланта Мозолевской – ее самодостаточность как театрального педагога. С 1953 до 1959 г. она работала в Белорусской государственной академии искусств и осуществила два выпуска актеров драматического театра и кино – в 1955 и 1959 гг. Из 18 человек первого выпуска 14 составили основу труппы новообразованного Белорусского театра юного зрителя. К тому же к общему делу подключились и тюзовцы довоенного призыва, среди которых были В.Говор-Бондаренко, Л.Михайлов, В.Околов, А.Ротар, А.Якутик. Приглашались актеры из других театров – А.Беляев, К.Королева, Г.Ручимский, Ю.Флейто, а также способная молодежь из театральной самодеятельности – И.Добролюбов, Р.Маленченко и др. Важно отметить, что, формируя труппу, Мозолевская обращала внимание не только на индивидуальность актеров, но и на то, смогут ли они ужиться в коллективе.

Созданию нового театра придавалось большое значение. Он виделся «участникам духовной жизни всей молодежи Минска». Не случайно к работе в нем приглашались творчески неутомимые люди. На должность директора был назначен В.Стельмах – профессионал и опытный организатор. Режиссерскую поддержку оказывал признанный специалист, заслуженный артист Беларуси В.Потехин. Настоящими сотворцами были главный

художник А.Марикс и заведующий музыкальной частью композитор Е.Глебов.

Торжественное открытие Белорусского театра юного зрителя состоялось в воскресенье 8 апреля 1956 года под крышей собственного тюзовского дома – в восстановленном здании бывшего Дворца пионеров. Зрителям были представлены отрывки из спектаклей «Как закалялась сталь» по Н.Островскому в режиссуре В.Потехина, «Любовь Ани Березки» В.Пистоленко и «Город мастеров» Т.Габбе, поставленных Мозолевской. Эти первые работы и определили основные направления в репертуарной политике театра, ориентированного на разные возрастные категории зрителей [1,с.557-558].

Включенность в духовную жизнь города, страны, т.е. активная гражданская позиция, представлялась руководителям театра непременно качественным показателем жизни коллектива. Ее проявлением были и необычные гастроли на целину в 1956 и 1959 гг., длившиеся по полтора месяца. За чиновничьим выражением «художественное обслуживание работников» стояла большая созидательная работа молодой труппы.

Взлет молодого театра был стремителен. Духовно сплоченный коллектив работал самоотверженно и страстно. За пять лет он выпустил 30 премьер, показал около двух тысяч спектаклей и концертов, которые увидели до миллиона человек. ТЮЗ быстро завоевал популярность среди зрителей и уважение коллег.

В сезоне 1962–1963гг. художественное руководство ТЮЗом осуществлял Б.Докутович. И хотя это очень короткий срок для того, чтобы реализовать свою художественную программу, тем не менее два поставленных им спектакля – «Сказочный домик» М.Стеглика (1960) и «Клоп» В.Маяковского (1962) имели долгую творческую жизнь.

«Сказочный домик» был первой совместной работой тюзовцев и Б.Докутовича и «прописался» он в репертуаре на десятилетия. Его «долгожительство» можно объяснить не только творческими, но и технологическими особенностями. Спектакль был построен профессионально, надежно сработан по апробированным стандартам. Вводить в него новых исполнителей можно было всего за пару репетиций и в общем тратить минимум средств на пополнение афиши. Долгожитию «Сказочного домика» способствовал и всегдашний дефицит пьес-сказок.

С середины 1950-х годов в театрах России начали широко ставиться пьесы В.Маяковского. Мощная волна, которую советские театроведы определили как «второе рождение на сцене драматургии Маяковского», дошла и до Беларуси. ТЮЗ и формально и по существу стал первооткрывателем феерической комедии «Клоп» и вообще Маяковского-драматурга в республике.

«Клоп» – произведение жесткой сатирической направленности. Здесь темпераментно и безапелляционно вскрываются отвратительные черты нэпманской поры. Драматург непримирим к ханжеству, лицемерию, революционному пустозвонству. Далеко от идеального, с явным

критическим настроем представляет он и будущее. Положительным же действующим лицом здесь выступает исключительно здравый смысл [1,с.567].

С середины 1960-х годов в деятельности театра стали проявляться некоторые опасные инерционные моменты. Поспешно, если не хаотично, формировалась афиша театра. Маловыразительным оказался белорусский репертуар. Спектакли «Марат Казей» В.Зуба (1964), «Зорька Венера» Н.Алтухова и Б.Бурьяна (1967), «Красный губернатор» и «Полет» В.Мохова (1967 и 1969) создавались на биографическом материале, и это формальное следование за биографией героев лишь подчеркивало несовершенство драматургии, однородность режиссуры, приблизительность актерского исполнения. Художественной завершенности не хватало и постановкам переводных пьес. Кроме того, за пять лет – с 1965 по 1969 – премьерными на тюзовской сцене отметились семнадцать режиссеров, что, безусловно, распыляло исполнительский ресурс труппы.

Таким образом в начале 1970-х годов внутренние резервы ТЮЗа в значительной степени оказались исчерпанными. Тем не менее Н.Шейко в 1972–1973 гг. рискнул уйти от будничности, активизировать творческие поиски. И начал он с того, что ему было уже знакомо, с «Зеленой птицы» К.Гоцци (1972), которую до этого трижды ставил в других театрах.

В его режиссерской концепции определяющим обстоятельством стало умение К.Гоцци «правдоподобно представлять глупое или находить элементы правдоподобности в том, что на первый взгляд кажется неправдоподобным». С завидной последовательностью, иногда даже чрезмерно, постановщик активизировал условность и широко использовал бутафорию в комедии дель арте, переводя все это в контекст реального существования вещей [1,с.571].

Проблема духовности в человеческих отношениях глубоко раскрывалась и в следующей работе Н.Шейко – в постановке пьесы А.Володина «С любимыми не расставайтесь» (1972).

Весьма значительным театральным событием стала премьера «Бемби» по Ф.Зельтену (1979). Литературная основа (повесть-сказка) знакомит нас с жизнью лесных жителей. Главными действующими лицами здесь выступают олени, среди них – прежде всего Бемби. Основу сюжета составляет его путь к самопознанию и самоопределению: от рождения до зрелости. Своеобразный драматизм произведения заключается в присутствии здесь Человека как Опасности. Через преодоление противостояния мира зверей и птиц и мира людей видится всеобщее примирение природы. Именно тема природы, ее богатства и великолепия и являлась ключевой в спектакле. Постановщиком этого яркого зрелищного спектакля был Ю.Мироненко. Он не только по-новому проявил себя как режиссер, но и раскрыл новые пластические способности в актерах. Аллегорический язык сказки нашел свое адекватное театральное воплощение.

Полноправным создателем этого спектакля выступила художница театра Л.Рулева, в сценографическом решении которой все было

досконально продумано – от общего решения пространства до отдельных деталей на костюмах-сетках. Постановочные средства активно работали на раскрытие темы и создание образов. Важными компонентами спектакля являлись хореография и пантомима. Актеры великолепно чувствовали себя в новом, чрезвычайно интересном для них жанре: органично переходили от пластики к слову и точно их сочетали. Они существовали на сцене раскованно, легко и свободно, четко доносили и первый, и второй план своих ролей. Особенно выделялись: Бемби – С.Журавль, Мать – Л.Коткович, Вожак – А.Жук.

Яркая условная форма спектакля «Бемби» не только поражала своими внешними приемами; она привлекала внимание зрителей волнующими размышлениями о добре и зле, определяющими судьбу цивилизации.

Вместе с тем в целом Театр юного зрителя 1970-х годов был театром в определенной степени крайностей: он то запоздало приобщался к модным вчерашним веяниям, то сам стремился в законодатели театральной моды. Главными режиссерами в этот период работали Б.Ганага, Н.Шейко, Гр.Боровик, И.Попов. И хотя каждый из них так или иначе себя художнически выразил, в общем же коллектив под их руководством так и не занял лидирующих творческих позиций. Выбор пьес, приглашение режиссеров носили преимущественно случайный характер. Это весьма негативно сказывалось на качестве постановок, на состоянии и положении внутри труппы. Особенно заметно снижался художественный уровень в спектаклях-сказках. Здесь в наибольшей степени «расцветали» тюзовские штампы.

Все чаще возникали вопросы к актерскому цеху. Наигрыш и штампы при исполнении ролей, разлаженность в ансамблевой игре неоднократно перечеркивали интересные постановочные замыслы. По-прежнему остро стояла проблема режиссерских кадров. Известный театральный критик А.Соболевский писал: «Частые смены режиссеров, среди которых встречались и люди случайные, которые ничем не могли обогатить актеров, как и периоды «безрежиссерья», отрицательно влияли на творчество театра. Коллектив распадался, мельчал» [1, с.578-579].

К лучшему ситуация не изменилась и в начале 1980-х годов. На должность главного режиссера тогда поочередно назначались недавние актеры Театра имени Янки Купалы В.Анисенко и В.Рыжий. Не имея опыта управления таким уникальным творческим коллективом, а также режиссерского опыта, они лишь обострили негативные тенденции в труппе. В.Анисенко работал в театре около года (1979 – 1980), В.Рыжий продержался чуть дольше – с 1980 по 1983 г.

Став во главе Театра юного зрителя, В.Рыжий провозглашал: «Молодому зрителю необходим пример для подражания, поэтому на сцене он должен видеть героев, которым свойственны духовная чистота и чувство гражданского долга, оптимизм, желание бороться со злом и несправедливостью, побеждать трудности, встречающиеся на жизненном пути человека». Образно реализовать эту позицию режиссеру удалось в своей

первой работе – спектакле «Как закалялась сталь» по Н.Островскому (1981). Сценическое прочтение этого хрестоматийного произведения отличалось искренностью и принципиальной новизной. Этому в значительной степени способствовала талантливая инсценировка драматурга А. Дударева.

В ней биография главного героя представлялась полной, каждый период его жизни – детство, отрочество, юность – раскрывался языком поэтических сравнений и художественных метафор. Главной темой инсценировки являлась тема становления человеческой личности – Павла Корчагина, которая воспринималась как страстный непримиримый вызов раскрепощенного, свободного человека духовному рабству. А в качестве антитезы этой темы через все сцены, через все характеры персонажей проходила тема человека-лакея.

В.Рыжий изобретательно использовал разнообразные способы эквивалентного наполнения драматургического материала повести. Он задействовал все пространство сцены – она оставалась постоянно открытой и свободной. Использовался минимум необходимых предметов. Дублирование «крупных планов» на авансцене и в центре сцены усиливало звучание основной темы спектакля. А переход от одного эпизода к другому обозначался весьма лаконично: то светом, то какой-либо одной точной, решающей деталью [1,с.579-580].

В художественную ткань постановки В.Рыжий осознанно вводил хореографию, пантомиму. Это делало массовые сцены очень четкими. Как единый пластический образ воспринимались, например, финал первого акта – сцена смертельного боя и фрагмент сцены строительства узкоколейки.

Спектакль решался в жанре героико-романтической драмы, а неразрывности его эмоционального напряжения способствовала музыка и песни, написанными Э.Ханком на стихи В. Некляева. Они определяли душевное состояние современников, поэтически настраивали мысли и чувства зрителей, которые вместе с Павлом Корчагин раздумывали над тем, как нужно прожить жизнь.

В начале сезона 1983–1984 г. на должности главного режиссера ТЮЗа был назначен В.Короткевич. До сих пор он успешно работал во главе Могилевского, затем Гродненского областных драматических театров, проявил себя как умелый постановщик и мастер психологических разработок [1,с.580-581].

В.Короткевич конечно же понимал, что аудитория детского и юношеского театра специфическая и что без определенных эмоционально-образных корректировок наладить с ней диалог невозможно. По крайней мере, об этом свидетельствует тематика его первых постановок: военно-патриотическая – «Поединок» Н.Матуковского (1984) и «В наследство – жизнь» А.Петрашкевича (1985), романтическая – «Ассоль» по повести «Алые паруса» А. Грина (1984). Вместе с тем необходимого эстетического и воспитательного эффекта эти спектакли не дали.

Гораздо интереснее сложилась при В.Короткевиче ситуация со сказочным репертуаром. Один за другим здесь стали появляться яркие

художественные спектакли: в 1986 г. – «Рыгорка – Ясная зорка» А.Вертинского, в 1987 – «Петэр Мунк и яго каменнае сэрца» по В.Гауфу и «Приключения путешественника Пипса и его друзей попугая Тераферы и собаки Клипса» С.Фридмана. Они отличались друг от друга по жанру и по стилю, по характеру взаимоотношений со зрителем. Вместе с тем каждая постановка имела свою четкую адресную направленность [1,с.585].

В начале 1980-х годов широкое распространение получили так называемые малые сцены. Среди многочисленных камерных постановок особенно выделялась самостоятельная работа актеров ТЮЗа во главе с В.Филатовой (Ереньковой) – это спектакль «История любви Полосатого Кота и сеньориты Ласточки» по Ж.Амаду (1984). Лидером эту постановку делало не только её художественное совершенство, но и чрезвычайное эмоционально-субъективное воплощение.

Бесспорными соавторами этой сказки-притчи для взрослых являлись все исполнители. В игре каждого из них чувствовалось общее искреннее восхищение данной работой и дерзкое желание высказаться, проявиться творчески персонально, что придавало аллегорическому сюжету яркую эмоциональную окраску. Конечно, такой сплав не всегда гарантирует высокий уровень художественности, но энергия, которую он излучает, несомненно способна обеспечить высокий душевный подъем всем играющим и присутствующим.

Следует отметить, что отдельные интересные спектакли в еще большей степени драматизировали ситуацию внутри и вокруг детского театра. Кризис, который в целом переживал советский театр в конце 1980-х годов, отразился и в деятельности ТЮЗа. Не на сцене, а, к сожалению, за кулисами кипели страсти, разыгрывались драмы, изобретались новые средства и способы решения конфликта с очередным главным режиссером. Иногда казалось, что борьба идет не против конкретного лица, а против института главного режиссера вообще. Чередой шли представления, которые создавались по общеусредненному образцу, в соответствии с которым становилась не нужной, отбрасывалась любая оригинальность литературной основы. Отличительными чертами репертуара становились случайные названия на афише и одинаково скучные, безликие спектакли. Режиссерский язык и актерское исполнение представляли ограниченный набор штампов, пригодных в любом зрелище [1,с.588-589].

Новый этап в деятельности Белорусского республиканского театра юного зрителя связан прежде всего с характерными изменениями в общественной и духовной жизни Беларуси. Реальную основу и проявление приобретает самодостаточность личности. Настала необходимость не только включать юного гражданина в определенный социум с его ценностями, нормами, принципами, установкам, отражающими требования общества. Возникла необходимость идти и от конкретного лица, учитывая его индивидуальные черты, используя те приемы и способы, которые наиболее адекватны природе данного индивида.

Реализовывать новые подходы в деятельности театра начал М.Абрамов, который возглавил ТЮЗ в начале 1991 г. Путь к обновлению он видел в том, чтобы разрушить возникшую «стену» между детьми и театром. С этой целью были созданы «неформальные» формы отношений со зрителями – Детская театральная студия и Театр-лицей.

Детская театральная студия открылась в марте 1992 г. Руководство ею осуществлял сам М.Абрамов. Занятия здесь проходили два раза в неделю. Их проводили опытные актеры театра, преподаватели Белорусского государственного университета культуры и искусств, научные сотрудники НИИ педагогики. На этих занятиях юные любители сцены знакомились с основами сценического искусства. В программу занятий включались такие дисциплины, как пение, танец, движение и др. Кроме того, предметом профессионального изучения становились сценография. Наконец, функционировала группа рецензентов. При этом важно отметить, что преподавание специальных дисциплин тесно увязывалось с общеобразовательными предметами, в первую очередь с занятиями по белорусскому языку и литературе, по истории Беларуси.

В начале сезона 1992–1993 г. открыл двери Театр-лицей. На то время он являлся, пожалуй, единственной формой привлечения в ТЮЗ старшеклассников. Благодаря усилиям заведующего литературной частью А.Вольского занятия лицея получали определенную направленность, связанную прежде всего с проблемой возрождения национального самосознания.

Первый урок «И придут новые поколения ...» был посвящен 110-летию со дня рождения Я.Купалы. Сначала А.Вольский делился личными воспоминаниями, рассказывая о трагических страницах в жизни народного поэта. Затем, на контрасте, в полуконцертном варианте игралась купаловская пьеса-шутка «Примаки». О жизненной и творческой судьбе М.Чарота шла речь во втором уроке – «Оборванная песня» (1993). А в завершении разыгрывалась его комедия «Микитов лапоть». Литературной основой третьего и последнего урока «Приобщение» (1994) была оригинальная драма А.Вольского, в которой были воссозданы характерные эпизоды из жизни знаменитой поэтессы и борца за национальное возрождение Э.Пашкевич (Тетки). В автобиографический сюжет акцентированно включалась сцена из пьесы «По ревизии» Н.Крапивницкого, которую Тетка в роли Рындочки когда-то играла в спектакле Первой белорусской труппы И.Буйницкого [1, с.589-591].

Следует отметить, что в 1990-х годах снижение интереса к театру отмечалось повсеместно. Для ТЮЗа оно тоже оказалось чуть ли не катастрофическим. Но выход, как видим, был найден и выход довольно содержательный. Здесь важную роль сыграл и Ф.Модель, который сорок лет работал в школе учителем, а в 1991 г. пришел в театр и возглавил психолого-педагогическую службу в ТЮЗе.

И если первоначально в этот период посещение театра носило бессистемный характер, то в дальнейшем оно ставилось в прямую

зависимость от тесных контактов со школами, в организации показа спектаклей принципиальный акцент переносился на учебные заведения. К этой важной работе приобщались не какие-то безликие распространители билетов, а конкретные педагогические коллективы, конкретные учителя, которые знали и формировали интересы потенциальных юных зрителей. За неполные два сезона количество школ, которые сотрудничали с ТЮЗом, возросло с 8 до 25.

Переломным оказался сезон 1993–1994 гг. Из четырех работ два спектакля тогда были поставлены по белорусским произведениям, которые впервые увидели свет рампы. Это – «Старая сказка» Ю.Кулика (1993) и «Песня про Зубра» А.Дударева по поэме Н.Гусовского (1994) [1, с.591].

Творческим настроением были проникнуты и спектакли по произведениям зарубежных авторов. Постановки «Об этом не говорят...» и «Сотворившая чудо» В.Гибсона (обе – 1994) отличались своей художественной неповторимостью, но были совершенно не похожи одна на другую. Хотя и в том и другом спектакле раскрылось своеобразное исполнительское мастерство всей тюзовской труппы.

Основой для первого спектакля «Об этом не говорят...» послужила композиция труппы «Шнавль» (Мангейм, ФРГ). Как указывалось в программке, в этой постановке речь шла «о том, что такое любовь, как получать наслаждение, как делаются и рождаются дети и еще много о чем другом». Расчитанное на небольшую аудиторию – это сценическое произведение представляло из себя специфическое представление-урок, во время которого и давались разъяснения по всем этим вопросам.

Представление, поставленное немецким режиссером Х.Флахубером, первоначально якобы не ориентировалось им на эстетическое восприятие. Его содержание определяла очень конкретная педагогическая задача, которая решалась с завидной актерской фантазией. Ею полны в первую очередь работы С.Науменко и С.Куликовского. Вместе с тем, в этом спектакле живая импровизационная игра актеров, по мнению постановщиков, могла в последующем превращать «сексуальный урок» в художественное зрелище [1, с.593].

Столь размытые цели не способствовали успеху этого спектакля. Постановочные новации, отдельные интересные игровые эпизоды не снимали основного вопроса о сути постановки, об органичности ее восприятия зрителями юношеского театра. Вопрос возникал из-за явного несоответствия немецкой композиции нормам белорусской традиционной этики, которая избегает публичного обсуждения интимных отношений в семье. На сцене происходило то, о чем, действительно, говорить у нас не принято. Там же все это демонстрировалось и открыто разъяснялось. Закономерно, что при всей формальной ремесленной слаженности спектакль «Об этом не говорят...» в скором времени был снят с репертуара.

Зато особое прочтение и долгую сценическую жизнь получил другой спектакль «Сотворившая чудо» В.Гибсона. Положенная в его основу частная история больного ребенка раскрывалась здесь как острая драматическая

борьба – борьба за судьбу человека. Медико-учебная картина того, как слепую и глухонемую девочку Элен учат понимать слова и различать вещи, разворачивалась в своеобразную метафору человеческого самопознания.

Постановка В.Салюка предопределялась точным художественным построением. Сперва сквозная тема «чуда» обозначалась общим планом. Затем происходило его, так сказать, персонификация. Драматизм ситуации по-своему преломлялся сквозь каждый характер персонажа. Семейная коллизия, в которой выявлялась формальная оценка событий, наполнялась своеобразным образным содержанием. Режиссер тактично избегал малодраматических эффектов. Все внимание концентрировалось на внутренней жизни персонажей, которые раскрывались в спектакле с чрезвычайным эмоциональным напряжением [1,с.593-594].

Воплощенная театром история больной девочки адресовалась всем: детям, подросткам, молодежи, взрослым – и воспринималась всеми одинаково взволнованно. А слитое воедино мастерство и искусство рождало настоящее эмоциональное потрясение.

Спектакли «Старая сказка» Ю.Кулика, «Песня про Зубра» по Н.Гусовскому, «Сотворившая чудо» В.Гибсона, заметно преобразили тюзовскую афишу. Эти постановки обозначили определенные позитивные сдвиги в творческой деятельности коллектива. Проявился значительный творческий потенциал труппы. Сцена театра зажила художественными образами, зрительный зал наполнился живой атмосферой театрального зрелища.

М.Абрамов нашел своих единомышленников – чувствовалось ускорение творческого движения. Косвенно об этом свидетельствовало и проведение в Минске с 24 по 29 октября 1994 г. по инициативе ТЮЗа уникального мероприятия в двух частях: Международной научно-практической конференции «Психологическая реабилитация детей средствами театрального искусства» и Международного фестиваля-триенале «Театр – детям». В первом случае театр рассматривался как средство гармонизации личности, во втором – как специфическое художественное явление [1,с.595].

Организаторами триенале не предусматривалось выделение спектаклей-призеров. Но неформальным победителем, безусловно, стал спектакль «Сотворившая чудо». Эта работа, которая вывела ТЮЗ в лидеры минского театрального сезона 1993/94 г., подтвердила свою художественную ценность на международном уровне.

Активная внетеатральная работа и художественная значимость спектаклей обнадеживали. Казалось, что выбранный путь обеспечит подлинное преобразование детского театра, который в перспективе станет базой методического центра эстетического воспитания. Однако перспектива осталась иллюзорной: развернув масштабное дело, М.Абрамов неожиданно покинул ТЮЗ.

С октября 1995 г. во главе театра стал А.Андросик, к тому времени хорошо известный как постановщик значительных спектаклей для взрослых

в Театре имени Янки Купалы. Новый художественный руководитель сразу четко определил основное творческое направление развития ТЮЗа и начал целенаправленно по нему двигаться. Он заострял внимание на роли родителей в приобщении к восприятию сценического искусства и отстаивал идею «семейного театра», стремился «сделать театр любимым местом детей и их родителей». Если ключевым в концепции М.Абрамова было слово «разрушить», то в программе А.Андросика звучало «создать», создавать культурную среду семьи. Если в первом случае работа со зрителями разворачивалась решительно, масштабно, то во втором – велась неторопливо, сосредоточенно на каждой мелочи.

В сезоне 1996/97 г. тюзовцам удалось реализовать неординарный замысел – ввести в практику семейные походы в театр. На афише появилась рубрика: «День семьи в театре». Однако в большей или меньшей степени спектакли-сказки все еще ставились по отработанным канонам. Со всей очевидностью они присутствовали и в постановке спектакля «День рождения кота Леопольда» А.Хайта (1997), где режиссура С.Ковальчика не шла дальше репризного разыгрыша текста.

Менее стереотипно выглядела сценическая версия притчи «Никто не поверит» Я.Экхольма (1997). В этом литературном произведении духовные реальности раскрываются через будничную жизнь лесных зверей и домашних животных. Человеческая мораль переносится во взаимоотношения волков, зайцев, кур, собак и др. Открытая условность сюжета позволяет автору проводить прямые параллели, корректно избегая излишней назидательности. Двумя гранями восприятия оперировал и режиссер Ю.Вутто. В спектакле делалась оригинальная заявка представить конфликт между волчьим кланом и куриным семейством похожим на противостояние между родами Монтекки и Капулетти. Эта тема четко звучала в пластическо-музыкальном прологе. Однако, к сожалению, в дальнейшем действии эта интересно заявленная конструкция фактически не была поддержана [1, с.595-596].

Достаточно оригинальной представлялась концепция музыкальной интерпретации сказки «Кошкин дом» С.Маршака (1996). Режиссер А.Маркевич в содружестве с поэтом Гр.Бородулиным и композитором Р.Власюком предлагали зрителям это произведение спеть. Для того, чтобы это предложение не выглядело невыполнимым, характер исполнения обозначался как прием «играем в оперу». Предлагалась некая своеобразная трактовка так называемого принципа игры театра в театре. И этот принцип в начале спектакля четко соблюдался. Однако в дальнейшем оставалось лишь формальное обозначение – присутствие на сцене дирижера.

В более поздний период репертуарная афиша театра обогатилась спектаклями, поставленными Н.Башевой: «Сестра моя Русалочка» Л.Разумовской (1999) и «Дорога на Вифлеем» («Братец Ослик») С.Ковалева (2000). При всех спорных моментах эти спектакли отличались наибольшей смысловой и художественной содержательностью.

С 2003г. Н.Башева была назначена главным режиссером ТЮЗа. В 2005-е годы театр активно работал над спектаклями для молодежи. Причем, к постановке прежде всего выбирались проверенные временем произведения. В репертуаре появились «Тарас на Парнасе» С.Ковалева по одноименной народной поэме, «Натуры злой надлежащий плод» по комедии Д.Фонвизина «Недоросль» и «Маленькие трагедии» А.Пушкина (все – 2004). «А зори здесь тихие...» А.Дударева по одноименной повести Б.Васильева (2005) и «Бесплодные усилия любви» В.Шекспира (2006). Данные названия афишу театра вроде бы расширили. Однако собственно сами эти сценические произведения вызвали много вопросов и своей содержательностью, и художественной значимостью.

Наиболее удаленной от основных идейно-эстетических задач, стоящих перед ТЮЗом, оказалась сценическая вариация Н.Шейко шекспировской комедии «Бесплодные усилия любви». И хотя здесь режиссер активно использовал привычный для себя рисунок и характер представления: приподнятая площадка на сцене, дивертисментные номера, красочность масок персонажей комедии дель арте. Однако все это не придало спектаклю художественной ценности.

Много неточностей отмечалось и в постановочных приемах спектакля «А зори здесь тихие...»: неуклюжая условность (переход по болоту, «бутафорские» немцы), нелепый бытовизм в игровых сценах, немотивированные перемещения и проходы актеров по сцене. Существенно не хватало оригинальности и изобретательности и в сценографии Д.Мохова. Нарочитое движение штанкетов с суперзанавесами лишь отвлекало и мешало восприятию постановки. Спектакль был о войне, но не о человеке на войне.

Подводя итоги следует отметить, что новейшая история Белорусского республиканского театра юного зрителя началась на подъеме общественной жизни, на волне возрождения исторической памяти, в порыве национальной самоидентификации. И М.Абрамову, и А.Андросику представились возможности для поднятия престижа единственного в республике юношеского театра. И они ими воспользовались. За относительно короткий промежуток времени осуществленные ими постановки вывели ТЮЗ в лидеры среди других драматических коллективов, внетеатральная деятельность расширила связи со зрителями [1,с.609].

Однако практика последних лет свидетельствовала о том, что репертуарная палитра театра претерпела существенные изменения. В частности, ослабла позиция коллектива в направлении детского репертуара. В целом ТЮЗ стал приобретать облик обычного репертуарного театра, в котором спектакли для детей в основном разыгрывались только по выходным и во время школьных каникул. Сужалась художественно-педагогическая работа, ограничивая возможности строительства специального театра для детей и юношества.

Развитие сети областных драматических и кукольных театров. После Великой Отечественной войны, в 50 – 60-е годы XX столетия на территории Беларуси складывается сеть драматических и кукольных театров.

1 октября 1944 года в г. Москве из выпускников театрального училища формируется театральный коллектив, который впоследствии с 1945 года расквартировывается в г. Бресте и становится основой **Брестского областного драматического театра**. Затем в течение нескольких лет труппа пополняется актерами расформированного довоенного Могилевского областного драматического театра М.Абрамовым, Т.Алексеевой, Л.Весниным, Г.Кочетковой, Е.Полосиным и др. Значительное влияние на формирование творческого уровня коллектива оказали режиссеры Н.Мицкевич, А.Миронский, И.Попов, Ю.Оринянский, Г.Волков.

Творческий облик театра определяли спектакли героико-романтической тематики. Много внимания уделялось постановкам белорусской классики, а также укреплению контактов с современными белорусскими драматургами. Наиболее плодотворным было сотрудничество с Константином Губаревичем. Кроме этапной «Брестской крепости» поставлены его пьесы «Люди и камни» (1968) и «Брестский мир» (1969). В этом же театре увидели сцену многие пьесы А. Макаенка, А. Делендика, А.Мовзона, Н.Матуковского, А.Дударева, некоторые пьесы П.Василевского. А.Петрашкевича, А.Гудковича, Ф.Козловской, В.Полесского, К.Черного, инсценизации И.Шамякина, Зм.Бядули, драматическая поэма А.Кулешова и др.

Большое внимание уделял театр воплощению на сцене образа современника, регулярно обращался к лучшим образам русской драматургии. Яркую страничку в творческой жизни театра составляла интерпретация русских и зарубежных классических произведений. Пьесы А.Островского, М.Булгакова, Н.Гоголя, А.Толстого, А.Чехова, П.Бомарше, Лопе де Вега, Ф.Шиллера, В.Шекспира способствовали совершенствованию исполнительского мастерства, приобщали актеров и зрителей к высоким моральным ценностям. Значительный общественный резонанс получил спектакль «Месяц в деревне» И.Тургенева в постановке Р.Талипова. Он очаровывал своей утонченной эстетикой, драматизмом, тонким переплетением человеческих судеб.

В 1992–1994гг. театр носил название Брестский театр драмы, с 1995 г. – Брестский театр драмы и музыки. В 2009г. театру присвоено почетное звание «академический».

Гомельский областной драматический театр открылся в октябре 1954 года спектаклем «Годы странствий» А.Арбузова. Труппа комплектовалась актерами из разных театральных школ, что не способствовало выработке и развитию главного творческого направления, созданию единого гармоничного художественного ансамбля. После первого сезона многие актеры покинули театр (такая же ситуация неоднократно повторялась и в последующие годы). Театр зачастую начинал каждый сезон без готовых спектаклей: одни были после частых показов отыграны, другие требовали ввода новых исполнителей.

Но постепенно, с укреплением художественного руководства, шла стабилизация творческого процесса. В разные периоды театр возглавляли

режиссеры Ю.Оринянский, К.Петров, В.Крючков, Г.Пименов, ставили спектакли Л.Манакова, Г.Вагов, В.Бартошик, Н.Трухан. В 1993г. художественное руководство возглавил опытный режиссер и организатор В.Короткевич, с которым связан новый творческий взлет коллектива. Основное внимание он уделял актерскому творчеству, углубленной разработке психологии характеров, сценической выразительности.

Единственный на протяжении почти 40 лет в городе драматический театр должен был удовлетворять вкусы разных категорий зрителей, в связи с чем его репертуар обязан был отличаться жанровым и тематическим разнообразием. Афиша гомельчан включала современные русские и зарубежные классические пьесы.

С первых лет работы театр устанавливает тесные контакты с белорусскими писателями и драматургами. На его сцене ставились инсценировки прозаических произведений А.Адамовича, В.Короткевича, И.Мележа, И.Шамякина, пьесы А.Дударева, С.Граховского, Янки Купалы, Н.Матуковского, А.Мовзона, А.Махнача, А.Петрашкевича.

Понимая просветительскую миссию искусства, руководство театра много внимания отдавало воспитанию своего зрителя. Почти половину репертуарной афиши составляли постановки для детей и молодежи. В.Короткевич и другие режиссеры создали цикл сказок с героями – богатырями, в который входили украинская пьеса «Катигорошек» А.Шияна, русская – «Иван – богатырь» Г.Соколовой и белорусская – «Рыгорка – Ясная зорка» А.Вертинского.

Гомельский городской экспериментальный молодежный театр-студия открылся в 1992г. как частный Гомельский независимый театр спектаклем «Путешественники в ночи» С. Стратиева. Создан по инициативе и финансовой поддержке предпринимателя Р.Фиглина. Художественные руководители Я.Натапов, А.Троицкий, главные режиссеры Д.Солодуха, Ю.Вутто и др.

1.02.1999г. театр получил статус государственного и современное название. Здесь ставилась преимущественно зарубежная драматургия, в большинстве модернистского направления. Спектакли имели экспериментальный характер, камерное звучание, им были присущи элитарность, утонченность; рассчитаны они были преимущественно на молодежного зрителя, студенческую аудиторию. С получением статуса государственного театра началась подготовка большого количества премьер, расширился репертуар.

Мозырский драматический театр им. Мележа был создан в 1990г. в г. Мозыре на базе Мозырского народного театра городского Дома культуры. До 1994г. он назывался Белорусский экспериментальный театр «Верасень». Основатель и первый руководитель М.Колос. С 1992 г. директор и художественный руководитель С.Клименко, с 1994г. художественный руководитель В.Лосовский, а с 1999г. — Р.Циркин.

С 1995г. театр носит имя знаменитого белорусского писателя Ивана Мележа. В его репертуаре преимущественно комедии для взрослых зрителей

и сказки для детей. Театр активно и плодотворно сотрудничает с белорусскими авторами. Поставлены комедии «Нестерка» В.Вольского, «Welcome у нашу веску» Г.Марчука, трагикомические сцены «Хочу быть миллионером» А.Делендика, пьеса «Марья» А.Кудрявцева. Есть в репертуаре и произведения русской драматургии: современная комедия «Под одной крышей» Л.Разумовский и «Мистер розыгрыш» С.Кондрашева, классическая комедия «Доходное место» А.Островского. Среди детских постановок сказки: «Приключения Люстринки, или Несусветное злодейство» И.Сидорука, «Принцесса и Янка» В.Яговдика, «Купальская ночь» Ю.Кулика.

Один из самых интересных спектаклей 1995-х годов, решенный в жанре мюзикла, – «Тристан и Изольда» С.Ковалева, созданный по мотивам древнебелорусского рыцарского романа. Он был показан и отмечен на международном театральном фестивале «Славянские театральные встречи» в г. Гомеле.

Кроме того, театр предлагает зрителям сказки «Белоснежка и семь гномов» Л.Устинова, О.Табакова и «О птице, которая забыла свою песню» по мотивам сказки Г.Прокопова, психологическую мелодраму «Как познакомиться с отцом» Н.Саймона, а также написанную специально для ветеранов театра трагикомедию «Шкирдюки занимают оборону» В.Ткачева.

Гродненский областной драматический театр был открыт в сентябре 1974 г. на базе переведенного в г.Гродно Бобруйского областного драматического театра. Художественное руководство возглавил известный режиссер и театральный деятель Н. Ковязин, что несомненно имело большое значение для дальнейшего профессионального становления коллектива.

Значительный вклад в творчество театра внесли режиссеры А.Миронский, И.Попов, А.Струнин, В.Короткевич, И.Петровский, Н.Резцов, Г.Мушперт, С.Полещенков, О.Жюгжда, а также художники М.Гафт, Т.Мацкевич. Гродненцы, как и другие драматические коллективы, основное внимание отдавали произведениям современной проблематики. Вместе с тем широко ставилась русская и зарубежная классика. Пьесы А.Островского, К.Гольдони, О.Голдсмита, Лопе де Вега, П.Кальдерона, Ф.Шиллера, позднее В.Шекспира способствовали росту актерского мастерства, выявлению творческой индивидуальности исполнителей.

Были достижения и в постановке произведений белорусских драматургов, с которыми театр сотрудничал с первых лет своей работы. В разные периоды на гродненской сцене с успехом шли пьесы и инсценировки В.Быкова, К.Губаревичи, Кондрата Крапивы, Янки Купалы, А.Кучера, А.Макаенка, Н.Матуковского, А.Мовзона, А.Петрашкевича.

В конце 1970 -х годов гродненцы обратились к глубоко национальной истории, к тем событиям, которые много веков назад происходили на территории Гродненщины. Спектакль «Князь Новогрудский» Л.Прокопчика и Л.Кальченко в режиссуре И.Петровского рассказывал о событиях, которые происходили в XIII столетии подчас правления князя Миндовга и его сына Войшелка.

Заметный след в репертуаре театра оставили работы режиссеров М.Абрамова и Б.Мартынова. Постановки «Экспромт – фантазия» В.Токаревой, «Кто боится Верджинии Вульф?» Э.Олби, «Лучше останься мертвым» К.Витлингера стали экспериментальным поиском в области сценической формы и способов актерского существования.

И все же в 1990-е годы в театре сложилась сложная ситуация. Происходила частая смена художественных руководителей. В этот период на сцене активно ставились произведения зарубежных авторов, преимущественно комедии, так называемые кассовые спектакли невысокого художественного вкуса.

Свежую струю в творческую жизнь коллектива внес режиссер Геннадий Мушперт. Его спектакли «Датская история» по сказке Г.Х.Андерсена «Гадкий утенок», «Комедия...» В.Рудова по К.Маршешевскому и Ф.Алехновичу, «Разбойник» К.Чапека, «Лиса и виноград» Г.Фегейреду отличались высокой сценической культурой, привлекали современной эстетикой, яркой пластической формой, тонким юмором, иронией. К тому же репертуар театра регулярно пополняется спектаклями для детей.

В 1996 году в театре был создан модерн – балет «Галерея». Обратили на себя внимание пластические спектакли хореографа – постановщика А.Тебенкова «Осень, август...», «Звуки тишины» и др.

Слонимский белорусский драматический театр открылся в декабре 1989 года на базе Слонимского народного театра в г. Слониме Гродненской области. Основатель и первый руководитель Николай Варвашевич (1990–1997). Являясь приверженцем и знатоком белорусской национальной драматургии, Н. Варвашевич формирует художественный облик театра в этом направлении. Особым успехом у зрителей пользуются комедии, поставленные в традициях белорусского народного театра: «Прымаки» Янки Купалы, «Не забыцца і паспець на сябе хамут адзеть» Л.Родевича, «Лекі ад каханья» і «Каханне з падманам» Вл.Голубка. Ставятся пьесы современных белорусских драматургов «Собака с золотым зубом» В.Саулича, «Жених по переписке» А.Федоренко, «По ком звонит колокол» («Чужие деньги») В.Бутромеева, «Комедия» В.Рудова по пьесам К.Маршешевского и Ф.Алехновича, «Чернокнижник» С.Ковалева по Я.Борщевскому.

Значительное место в репертуаре занимают пьесы классической и современной русской и западноевропейской драматургии: «Женитьба Бальзамина» и «На бойком месте» А.Островского, «Семейный портрет с посторонним» С.Лобозерова, «Пока они умирали» Н.Птушкиной, «Хозяйка гостиницы» К.Гольдони, «Недоразумение» А.Камю, «Шутки Парижа» К.Манье. Среди постановок для детей: «Волшебные землянички», «Проделки Бабы Яги», «Последний динозаврик», «Добрый змей», «Маугли» А.Якимовича, «Деревянный рыцарь» С.Ковалева, «Принцесса и солдат» В.Яговдика по Р. Кипплингу, «Дед Мороз и Лесовик» Л.Рублевской, «Зайка – зазнайка» С.Михалкова, «Золушка» Т.Габбе, «Кот в сапогах» С.Прокофьевой и Г.Сапгира.

Минский областной драматический театр создан в 1991 г. в г. Молодечно на базе Народного театра городского Дома культуры по инициативе Н.Мацкевича. Первый театральный сезон открылся в 1993 г. постановкой «Земля» по поэмам Я.Коласа «Новая земля» и «Сымон – музыка», который получил реалистичное и одновременно возвышенное, опозитизированное звучание. Своеобразным продолжением разговора о коренной проблеме белорусов – земле, которая по словам Я.Коласа, «основа всей Отчизны», стала постановка «Время, Сымон, время...» («Раскіданае гняздо») Я.Купалы в режиссуре Гр.Боровика. Размышлению о судьбе народа была посвящена пьеса «Отчуждение» А.Дударева, обращенная к современности. Автор обозначил в ней даже конкретную дату событий – 26 апреля – день Чернобыльской трагедии. Режиссера Н.Мацкевича волновала проблема не только физического уничтожения белорусов, но и Чернобыль духовный, который оторвал людей от родных корней, уничтожал их память. На сцене театра шли также «Комедия...» В.Рудого по пьесам К.Марешевского и Ф.Алехновича, «Пан министр» Ф.Алехновича. Событием для театра стал спектакль «Соломея» С.Ковалева, поставленный Р.Талиповым. Он воссоздавал без преувеличения невероятную жизнь нашей соотечественницы целительницы Соломеи Русецкой, насыщенную поразительными путешествиями, фантастическими приключениями.

Но театр не ограничивался только белорусской драматургией. Ставились пьесы «Любовь – книга золотая» А.Толстого, «Женитьба Бальзаминова» А.Островского, «Диоген» Б.Рацера и В.Константинова, «Провинциальные анекдоты» и «Двадцать минут с ангелом» А.Вампилова, «Характеры» по В.Шукшину, «Я стою у ресторана...» Э.Радзинского, «Начало» Б.Васильева. Репертуар театра обогащался зарубежными классическими и современными произведениями: «Гамлет» В.Шекспира, «При закрытых дверях» Ж.-П.Сартра, «Недоразумение» А.Камю, «Мамаша Кураж и ее дети» Б.Брехта, «Черная невеста» Ж.Ануя, «Гер Пауль» Т.Дорста, «Без меня меня женили» Ф.Креца.

В репертуаре театра удачно сочетались постановки для взрослой и детской зрительских аудиторий, что свидетельствовало о целостности эстетической и воспитательной деятельности. Не были забыты и самые маленькие посетители театра. Именно для них репертуарная афиша включала спектакли «Купальская ночь» Ю.Кулика, «Деревянный рыцарь» С. Ковалева, «Степан – великий пан» А.Вольского и др.

В связи с тем, что труппу созданного на базе народного коллектива составляли не только профессиональные актеры, но и любители, руководство театра постоянно заботилось о повышении их профессионального уровня. В этом плане большую пользу приносили приглашения на постановки режиссеров В.Раевского, В.Забело, Гр.Боровика, Р.Талипова, А.Андросика, а также участие в спектаклях ведущих актеров минских театров М.Захаревич, А.Бабушкина, В.Ковалеровой. М.Захаревич и Н.Мацкевич поставили на сцене Молодечненского театра спектакль «Последняя жертва» А.Островского.

Участие в творческих экспериментах, постоянное профессиональное совершенствование, художественная смелость в интерпретации драматургии, стремление создавать оригинальный репертуар помогают театру в формировании неповторимого творческого лица.

Могилевский областной драматический театр открылся в октябре 1945 года. Основу труппы составляли актеры бывшего Пинского областного драматического театра. Театр работает в старейшем театральном здании в республике (оно построено в г. Могилеве в 1886-88 гг.). В первые годы своего существования театральная афиша формировалась преимущественно из произведений белорусских драматургов. Большое внимание уделялось национальной истории, особенно событиям, связанным с историей города Могилева. Заметным явлением стала постановка на сцене театра пьесы «Главная ставка» К.Губаревича, события которой происходят в Могилеве в ставке царя Николая II накануне Февральской революции. Эта пьеса в театре ставилась трижды. Среди спектаклей на местную тему стоит назвать постановку «Это было в Могилеве» Е.Тарасова, посвященную деятельности местного подполья в Великую Отечественную войну. Спектакль «Мурибор» И. Исаченко, где рассказывалось о восстании в XVIII столетии кричевских крестьян во главе с предводителем Вошилой. Эту же тему поднимал и спектакль «Воскрешение» («Следственное дело Вошилы») И.Чигринова.

На могилевской сцене ставились: «Сотников» по В. Быкову, «Операция Многоженец» и «Последние земляники в августе» А.Делендика, «Павлинка» и «Примаки» Янки Купалы, «Таблетка под язык» А. Макаенка, «Амнистия» и «Последняя инстанция» Н.Матуковского, «И смех и грех» Л.Родевича, «Тревога» А.Петрашкевича.

По-граждански смелым было обращение театра к (на то время) запрещенной пьесе «Тутэйшыя» Янки Купалы. Режиссер В.Маслюк объединил это драматическое произведение с Купаловской поэмой «Адвечная песня». Впечатляли – полная драматизма «Нора» Г.Ибсена, романтически возвышенная «Ромео и Джульетта» В.Шекспира, насыщенная высокой поэтикой «Каса Маре» И.Друце. С успехом ставились спектакли «За все доброе – смерть» М.Ибрагимбекова, «Орфей спускается в ад» Т.Уильямса, «Визит старой дамы» Ф.Дюренматта, «И кто-то выпал из гнезда...» Д.Вассермана.

С 2001 г. театр продолжает работать в отреставрированном здании. В его репертуаре классические и современные постановки разных жанров и эстетических направлений. В лучших спектаклях гармонично сливаются в единую художественную структуру все постановочные компоненты (музыка, свет, сценография), а актерской игре присуща яркая театральность и глубокое психологическое раскрытие характеров. Несомненной творческой победой театра являются этапные спектакли, отмеченные призами на международных театральных фестивалях: «Тристан и Изольда» С.Ковалева (режиссер О.Жюжда), «В открытом море» С.Мрожека и «Ночь Гельвера» И. Вилквиста (режиссер В.Петрович), «Шестеро персонажей в поисках автора»

Л.Пираделло (режиссер Р.Талипов), «Я твоя невеста» по повести В.Астафьева «Звездопад» (режиссер В.Еренькова).

Могилевский областной театр драмы и комедии имени В.И. Дунина-Марцинкевича был создан в городе Бобруйске в 1970 году из выпускников Белорусского театрально – художественного института. Имя выдающегося деятеля национальной культуры было присвоено театру в связи с тем, что В.Дунин – Марцинкевич родился в поместье Понюшковичи Бобруйского района и затем окончил начальную школу в г.Бобруйске.

Руководство театра постоянно стремилось к формированию оригинальной афиши, которая бы не дублировала репертуар других театральных коллективов. Этому способствовало сотрудничество с белорусскими драматургами. Кроме произведений, которые имели определенную географию постановок, ставились национальные пьесы, истории которых начинались именно на бобруйской сцене.

Особое внимание уделялось событиям, связанным с историей города и творчеством В. Дунина – Марцинкевича. Так, спектакль «Правила чести», («Комендант Бобруйской крепости») В.Бобровича в режиссуре М.Ковальчика обращался к событиям декабристского движения в России 1825 года и его связи с Беларусью. Сценическое произведение «Комедиант, или Возвышенность печальной надежды» А.Осташенка, поставленное тем же М.Ковальчиком, посвящалось деятельности В.Дунина – Марцинкевича, а инсценировка его произведений под названием «Вечер в Люцинке» была осуществлена и поставлена режиссером В.Короткевичем. Обращался театр и непосредственно к творческому наследию своего знаменитого земляка. В 1978 году постановку «Пинской шляхты» В. Дунина- Марцинкевича осуществил режиссер Б. Второв, а в 1997 году эту же пьесу на сцене театра поставил режиссер С.Полещенков, создав социально острый, ассоциативный, современный спектакль.

Традиционными для театра являлись постановки русской и зарубежной классики. Следует особо отметить спектакли «Доходное место», «Свои люди – сочтемся» А.Островского, «Варвар» Ф.Вольтера, «Васса Железнова» М.Горького, «Идиот» по роману Ф.Достоевского, «Укрощение строптивой» В.Шекспира. Не менее плодотворным для театра было и обращение к современной зарубежной драматургии. Сценические произведения «Соло для часов с боем» А.Заградника, «Любовь под вязами» Ю.О’Нила, «Эмигранты» С.Мржежа отличались достоверным раскрытием авторского замысла, углубленными характерами, а спектакль «Дивная миссис Севидж» Ж.Патрика впечатлял высоким мастерством старейшей актрисы театра Л.Федченко в главной роли.

В период отсутствия главного режиссера в театр часто приглашались для постановки отдельных спектаклей ведущие белорусские режиссеры. В частности, С.Ковальчик, Л.Манакова, Р.Талипов, В.Савицкий, Я.Натапов. В целом следует отметить, что постановки театра жанрово и тематически разнообразны: от русской классической пьесы до развлекательного

французского водевиля. В репертуаре – современная белорусская, русская и зарубежная драматургия.

Белорусский государственный театр кукол был создан в 1938 году в г.Гомеле из участников самодеятельности. Первоначально назывался Государственный театр кукол Беларуси. С 1950 года находится в г.Минске. Первые годы своей работы театр ориентировался на репертуар Московского театра кукол С.Образцова. Профессиональное становление коллектива связано с именами режиссера Анатолия Лелявского и художника Леонида Быкова. С середины 1950-х годов на протяжении 30 лет театр возглавлял А.Лелявский. 20 лет главным художником этого театра был Л.Быков. Вместе с ними в этот период плодотворно работали режиссер В.Козлова и художник А.Фомина.

В репертуаре театра регулярно появились сказки разных народов. Неповторимый художественный облик коллективу придавали постановки произведений национальной драматургии. Это «Коваль-Вернидуб» по произведениям А.Якимовича, «Серебряная табакерка» по рассказам Зм.Бедули, «Маринка – крапивница» А.Вольского и П.Макаля, «Липовички» по Вл.Голубку, «Спасибо, большое спасибо!» А.Вертинского.

С получением своего собственного помещения у коллектива появилась возможность создавать спектакли и для взрослых. С успехом многие годы в репертуаре театра шли спектакли «Чертова мельница» Я.Дрды, «Прекрасная Галатя» С.Дарваша и Б.Годар, позже – «Божественная комедия» И.Штока, «Клоп» В.Маяковского, «До третьих петухов» по В.Шукшину, «Приключения храброго солдата Швейка» по Я.Гашеку, «Левша» по Н.Лескову. В этих спектаклях вместе с куклами разных систем стали выступать и актеры в живом плане.

В 1986 году коллектив возглавил Алексей Лелявский. Он поднял театр на новый уровень, включив его в пространство современного мирового кукольного искусства. В репертуаре появились произведения высокого художественно-философского звучания: «Жаворонок» Ж.Ануя, «Мастер и Маргарита» по М.Булгакову, «Буря» В.Шекспира. Продолжилось и сценическое освоение национальной тематики: «Баллада о белой вишне» С.Климович, «Граф Глинский – Пепелинский» А.Вольского, «Сымон – музыка» по Якубу Коласу, яркое представление «Призраки в колядную ночь» («Царь Ирод») Г. Барышева по мотивам старинного белорусского кукольного театра батлейки.

В целом конец 1990-х – начало 2010-х годов отмечен поиском новых форм выразительности с использованием самых последних достижений и тонкостей как мирового, так и смежных видов театрального искусства: драматического, оперного, балетного, пантомимы и т.д. Современные спектакли театра – чрезвычайно зрелищные, привлекают свежим и оригинальным прочтением традиционных классических и современных произведений, осмыслением общечеловеческих ценностей, выразительной сценографией, актерскими работами, музыкальным сопровождением, использованием новых типов кукол.

Особенно ярко эти тенденции проявились в спектаклях, поставленных по классической литературе и драматургии: «История Снежной королевы, рассказанная ею самой» Ал.Лелявского по Х.К.Андерсену, «Приключения оловянного солдатика, пастушки и трубочиста» О.Жюгжды по Х.К.Андерсену, «Это ты, Моцарт?!» И.Мацкевича, «Ганнеле» Г.Гауптмана, «Дом, который построил Свифт» Г.Горина и «С Парижем покончено!» по пьесе А.Чехова «Вишневый сад».

Коллектив хорошо известен за рубежом. Он является основателем Белорусского международного фестиваля театров кукол. Театр выступал в Таллине, Риге, Вильнюсе, Каунасе, участвовал во Всесоюзном фестивале театров для детей и юношества в Ташкенте, в международных фестивалях в России, Украине, Польше, Франции, Югославии, Германии, Бельгии. С большим успехом проходили его гастроли в Нидерландах, Словении, Турции, Италии, Израиле, Швеции.

Брестский областной театр кукол был создан в 1968 году на базе группы кукольников, существовавших при Брестском областном драматическом театре. В репертуаре тогда были преимущественно детские спектакли. Значительный рост общей постановочной культуры заметен с середины 1970-х годов, когда театр возглавил режиссер А.Шкиленок. Одной из самых ярких постановок той поры стал спектакль «Приключения трех поросят» по мотивам одноименной сказки в обработке белорусской поэтессы Н.Матяш. Творческим поиском оригинальных средств сценической выразительности отмечены постановки «Золотое зернышко» В.Яговдика, «Мальчик из легенды» Г.Василевской. Плодотворным явилось сотрудничество театра с режиссером О.Жюгждой и художником В.Рачковским во второй половине 1980-1990-х годов. Особым успехом у детских зрителей пользовался спектакль «Рыгорка – Ясная зорка» А.Вертинского, решенный в традициях эстетики белорусского народного театра батлейки.

С 1980-х годов коллектив начинает ставить спектакли и для взрослых: «Иноземец в Риме» по М.Зоценко, «Забыть Герострата» Гр.Горина. А в 1990-е годы были воплощены произведения классиков театра абсурда «Кресла» Э.Ионеско и «Что случилось в зоопарке» Э.Олби. В этот же период репертуарная афиша обогащается пьесами, связанными с историей культуры Беларуси. На сцене театра оживают старинные предания, воплощенные в пьесах «Кукушечка» В.Гревцова, «Шут», «Меч Агела», «Освободитель» И.Сидорука. Ставится как мировая классика, так и современные пьесы.

В спектаклях театра используются разные системы кукол: тростниковые, пальцевые, планшетные, мимирующие, марионетки, маски. Применяются разные методы организации театрального пространства. Довольно широка и жанровая палитра: от традиционных повествовательно-иллюстративных сказок до эпически-монументальных сказаний и мюзиклов. В постановках используются куклы разных размеров, прием открытого кукловодства сочетается с действием актера в живом плане.

В 1996 году театр выступил в числе основателей и организаторов ежегодного Международного театрального фестиваля «Белая Вежа»,

который стал одним из самых престижных в Европе. Коллектив регулярно принимает участие в республиканских, международных фестивалях в Беларуси, России, Украине, Германии. В 2005 году за популяризацию белорусского кукольного искусства в зарубежных странах и успешные выступления на международных фестивалях театр стал лауреатом специальной премии Президента Республики Беларусь в номинации «Развитие международных культурных связей».

Белорусский театр «Лялька» работает в г.Витебске. Он создан из группы кукольников, которая существовала с 1985 года при Белорусском театре им. Якуба Коласа. С 1990 года – самостоятельный коллектив. Его основатель и художественный руководитель В.Климук. В апреле 1986 года был подготовлен первый спектакль по сказке «Дед и Журавль», который в июне показывался на республиканском фестивале театров кукол в г. Гродно.

Начинал театр с постановок в традиционной манере – с ширмой и куклами за ней. Позднее вел поиски новых форм, которыми отмечались спектакли «Сказ о Гавриле из-под Полоцка» П.Синявского, «Приключения трех поросят» Н.Матяш, «Иваново счастье» А.Дыбчи (сельские анекдоты по мотивам белорусских народных сказок), «Кукольник» М.Стивенса.

Постепенно спектакли становились более зрелищными, утонченными, красочными, технически совершенными. В них использовались куклы разных систем, действовали актеры в живом плане. Особым успехом пользовался спектакль «Потерянная душа, или Казнь грешника» В.Гревцова по Я.Борщевскому, поставленный как дидактическая драма в исполнении школяров Полоцкого иезуитского колледжума. Создатели этого спектакля режиссер О.Жюгжда и художник А.Сидоров стали лауреатами Гран-при на Международном фестивале в Суботице (1999).

К творческим достижениям театра можно отнести ряд находящихся в репертуаре спектаклей: «Волшебный перстенок» В.Климчука по мотивам белорусских народных сказок, «Три сказки попугая» О.Жюгжды, «Терем-теремок» С.Маршака, «Волшебная сбруя Кендзо» Н.Супонина по произведениям японского фольклора, «О, какая удивительная Панама» по рассказу Т.Яноша (последние два спектакля идут на белорусском и немецком языках).

Театр неоднократно участвовал в республиканских и международных фестивалях, которые проводились в Беларуси, России, Украине, Германии (там, например, коллектив театра показывал на немецком языке спектакль «Любопытный слоник» по Р.Киплингу). Относительно недавно коллектив со спектаклем на французском языке «Дед и Журавль» выступал во Франции – в городах Верене и Сан-Леонарде.

С 1992 года театр работает в собственном, прекрасно оборудованном здании, имеет свой музей.

Гомельский областной театр кукол создан в 1968 году из группы кукольников, которая с 1963 года существовала при Гомельском областном драматическом коллективе. Основателем театра и его руководителем на

протяжении свыше 20 лет был Виктор Черняев. С его именем связано становление коллектива, он воспитал многих актеров.

Приглашение на постановки опытных художников (Б.Звеноградского, А.Фоминой, Л.Быкова) дало возможность поднять на надлежащий профессиональный уровень сценографическую культуру постановок. И это при том, что коллектив долгое время не имел постоянной базы, фактически был разъездным.

Спектакли театра первоначально предназначались детям. Это были в основном сказки. Среди постановок первых лет выделялся спектакль – игра «Вот так Ежик» и особенно спектакль «Приключения медвеженка Рымцимци». Яркими творческими достижениями стали веселые и ироничные спектакли «Пушкинские сказки» и «Сказка о царе Солтане» по А.Пушкину. Пользовались успехом у детей младшего возраста и спектакли «Человек с хвостом» Г.Остера, «Спички – невелички» Г.Стефанова, «Холодное сердце» Ю.Коронца, «Бука» Н.Супонина.

В 1986 году театр возглавил актер и режиссер Владимир Матрос. В своей режиссерской работе он уделял много внимания поиску новых выразительных средств, использовал опыт лучших постановщиков кукольных спектаклей, вводил элементы музыкального, драматического и пластического искусств. Большое место в его творчестве занимала белорусская драматургия. Она прочно вошла в репертуар театра. Им были поставлены спектакли «Дар лесного царя» С.Климкович, «Цветок папоротника» Г.Корженевской, «Дед и Журавль» А.Вольского. Особым успехом у зрителей пользовался спектакль «Чтобы не смолкал жаворонок» А.Вольского, который в 1990 году на Международном белорусском фестивале кукол в Минске был отмечен призом за творческое освоение традиций народного театра (все куклы в этом спектакле были сделаны из соломы; художник Ф. Розов). Коллектив неоднократно принимал участие в республиканских и международных фестивалях театров кукол, которые проводились в Беларуси и России.

В репертуаре театра были спектакли и для взрослой аудитории. В частности, «Сокровище черта» по произведениям В.Короткевича, «Святят колядные звездочки» В.Матроса, «Карлик Нос» по В.Гауфу.

Гродненский областной театр кукол был создан в г.Гродно в 1980 году. Первая труппа формировалась из выпускников Ленинградского института театра, музыки и кинематографии и Гродненского культпросветучилища. Театр открылся 25 мая 1981 г. спектаклем «Людвиг и Тутта» В.Богача и С.Христовского. Его возглавили режиссер С.Юркевич и художник Л.Быков. Наиболее полно коллектив заявил о себе постановкой поэтической «Баллады о белой вишне» С.Климкович, посвященной минувшему белорусского народа.

В 1988 году коллектив возглавил режиссер Н.Андреев, который продолжил поиски оригинального национального репертуара. Почти все постановки белорусских сказок пользовались успехом у маленьких зрителей. Это «Волшебная дудка» и «Степан – великий пан» А.Вольского, «Спасибо,

большое спасибо!» А.Вертинского, «Об Иване – гончаре и чудовище – царе» А.Гречанникова, «Сокровище черта» по В.Короткевичу, «Конек – горбунок» в обработке З.Дудюк, опера для детей «Кузуркияна» В.Кондрусевича на либретто С.Климкович.

В 1990 – 2000-х годах в театре широко ставятся спектакли и для взрослых. В репертуар включаются пьесы, казалось бы, совсем не характерные для кукольного искусства: «Самоубийца» Н.Эрдмана, «Лекарь поневоле» Ж.Б.Мальера, «Король» и «Стриптиз» С.Мржака, «Как здоровье?...» по «Писаревым именинам» Вл.Голубка. Театр поставил и «Тутэйших» Янки Купалы. Спектакль получился чрезвычайно интересным по своему сценическому воплощению.

В спектаклях театра используются куклы разных систем (пальчиковые, тросниковые, планшетные, плоскостные, маски, марионетки). Кроме спектаклей за ширмой, активно используется прием открытого ведения кукол, который сочетается с действием актера в живом плане. За время существования театр выработал свой собственный стиль, основанный на синтезе классического и современного сценического искусства, органичном сочетании чисто актерской (драматической) игры и игры с куклой, широком использовании технических возможностей стационарного театра (освещение, звук, движущаяся сцена, подъемные штанкеты и др.). Спектакли играют на белорусском, русском, польском и французском языках. Они показываются в здании бывшего театра А.Тызенгауза, возведенном в 1780-е годы. Зал – полукруглое помещение с амфитеатром и 2-х ярусными галереями. Здание неоднократно реконструировалось, в 1975 году расширена сценическая коробка и сам зрительный зал.

Театр принимает активное участие в республиканских и международных фестивалях. Коллектив плодотворно сотрудничает с режиссерами О.Жюгждой, Н.Пинигиным, художниками З.Марголиным, Л.Герлованом. В ноябре 2012 года спектакль «Пиковая дама» по А. Пушкину стал Лауреатом II Национальной театральной премии, а режиссер этого спектакля О.Жюгжда стал победителем в номинации «За лучшую режиссуру».

Могилевский областной театр кукол создан в 1976 году из выпускников Могилевского культпросветучилища и любителей. Открылся в мае 1977 года спектаклем «Тигренок Петрик» Г.Янушевской и Я.Вильковского. Формирование своеобразного собственного творческого облика коллектива связано с личностью Алексея Лелявского, который в 1982–1986-х годах возглавлял театр.

Среди лучших постановок той поры: «Три поросенка» С.Михалкова, «Чудесные приключения Кота в сапогах» по сказке Ш.Перро, «Вини-Пух и все, все, все...» по рассказам А.Милна, «Маленький принц» по Антуану де Сент-Экзюпери, спектакль для взрослых «Тристан и Изольда» М.Кондрусевича и А.Лелявского по мотивам средневековой легенды. Новую яркую сценическую интерпретацию получила сказка «Дед и Журавль» В.Вольского.

В 1988 году коллектив возглавил О.Жюгжда, бывший актер, а потом и режиссер театра. Он продолжил поиски значимого репертуара и его оригинального воплощения, новых средств сценической выразительности. Заметными явлениями кукольного искусства стали постановки «Рыгорка – Ясная зорка» А.Вертинского, решенная в стилистике батлейки, «Филиппок и Ведьма» С.Ковалева (на тему белорусских народных сказок); спектакли для взрослых – «Дракон» Е.Шварца и музыкальное кабаре «Чай вдвоем» О.Жюгжды. В театральной афише также сказки В.Гревцова и И.Сидорука, зарубежная классика.

В спектаклях используются разные системы кукол, маски, скульптуры в сочетании с действием актеров в живом плане. Многие спектакли отмечены поисками новых средств сценической выразительности с использованием разных принципов организации сценического пространства. Это и приближение к бытовой игре с куклой, исполненной в традициях народной глиняной игрушки в спектакле на столе-сцене (подиуме) «Дед и Журавль» В.Вольского, и стилизованной под показ старинного французского театра спектакль «Кот в сапогах» по Ш.Перро, и сложный для воплощения средствами театра кукол спектакль для взрослых «Тристан и Изольда» по мотивам средневекового произведения и др.

Наибольшего расцвета популярности и международного признания театр достиг в 1990-е годы с приходом режиссера О.Жюгжды. Под его руководством восстановлена белорусская народная батлейка на профессиональной основе «Рыгорка – Ясная зорка» А.Вертинского, возродилось народное искусство вытинанки (узоры, вырезанных на бумаге) «Филиппок и Ведьма» С.Ковалева, интересные разноплановые системы образности выявляются в спектаклях «Кукушка» В.Гревцова, «Сказка о трех поросятах» Л.Ли, «Трагедия о Макбете» по В.Шекспиру.

Театр входит в число наиболее интересных кукольных коллективов Беларуси. Его репертуар постоянно пополняется новыми спектаклями для детей и взрослых. Он регулярно участвует в республиканских и международных фестивалях театров кукол. В сентябре 2013 г. по инициативе и при участии театра проводился международный праздник «Кукла – 2013», где на базе театра работала республиканская лаборатория драматургов театра кукол.

Идеологические, организационные, финансово-экономические условия развития белорусских театров (1950-2010 гг.) Победа в войне с фашистской Германией 1941—1945 годов не только не смягчила, но даже обострила идеологическую обстановку. В первые послевоенные годы в театральной сфере развернулась компания за «чистоту» репертуара, избавление его от зарубежных произведений, которые, по мнению высшего политического руководства, оказывали негативное буржуазное влияние на советского зрителя и не соответствовали задачам идейно-политического воспитания трудящихся. Так, в постановлении ЦК ВКП(б) «О репертуаре драматических театров и мерах по его улучшению» (август 1946 г.) отмечалась необходимость включения в репертуар пьес современной

политически актуальной тематики, театральные работники нацеливались на борьбу с безидейностью и примиренчеством с нею. ЦК ВКП(б) обязывал все драматические театры ставить «ежегодно не менее 2—3 новых высококачественных в идейных и художественных отношениях спектаклей на современные советские темы».

Борьба за «чистоту» репертуара проводилась путем усиления контроля за деятельностью театральных коллективов, в результате чего были сняты с репертуара спектакли «Мое кафе» Т.Бернара, «Дремучее сердце» В.Липатова, «Заложники» А.Кучера, «Милый человек» К.Крапивы и др. На протяжении многих послевоенных лет репертуар театров утверждался Бюро ЦК КП(б)Б. И заменять спектакли в нем можно было только с разрешения Отдела пропаганды и агитации ЦК.

В июне 1947 года Бюро ЦК КП(б)Б после рассмотрения вопроса «Об исполнении постановления ЦК ВКП(б) «О репертуаре драматических театров и мерах по его улучшению» и репертуарных планах государственных театров БССР на второе полугодие 1947 г.» констатировало, что репертуар театров очищен от «низкопробных и пошлых пьес зарубежных драматургов». Компания «очищения» привела к тому, что из репертуарной афиши белорусских театров фактически исчезли все классические западноевропейские сценические произведения, многие из которых обогатили мировую художественную культуру.

В конце 40-х – начале 50-х годов партией и государством были предприняты последовательные и стремительные усилия направить потребности публики и ориентации художника в русло мировоззренческого единства, укрепления ценностно-нормативных санкционированных представлений и именно в этом направлении совершенствовать механизм социального функционирования театрального искусства и художественной культуры в целом. В социально-исторических реалиях этого периода, формировавших жесткие нормы отношений художника, публики, критики, личности, общества и государства, закладывались основы их последующих взаимоотношений, формировались причинно-следственные предпосылки коммуникативных связей, которые надолго, почти на три десятилетия определили дальнейшее социальное функционирование театра. Под флагом утверждения социалистического реализма предпринимались решительные попытки тотальной унификации театрального искусства. А в критике утверждался номенклатурно-тематический подход к оценке художественного процесса, преобладал тематический анализ, пересказ содержания. Жанровые, речевые, стилевые, композиционные средства чаще всего давались назывным порядком.

Выпустив блок «идеологических постановлений»: «О журналах «Звезда» и «Ленинград» (1946 г.), «О кинофильме «Большая жизнь» (1946 г.), «Об опере В.Мурадели «Великая дружба» (1948 г.), партия возвращала «образ врага» в общественную и духовную жизнь страны и требовала неуклонной классовой бдительности. Причем, Художник рассматривался ею как «подручный» партии, подотчетный государственному аппарату.

Классовое сознание, выраженное в послушании и классово чистой анкете, становилось решающим при оценке художественного и социального веса творца художественной культуры. Не в лучшем положении оказалась и художественная критика, которой предписывалось быть инструментом тотального идеологического контроля, ее вводили в русло управляемого механизма общественного сознания. В этих условиях любая форма инакомыслия влекла за собой административную ответственность, оргвывод, репрессивную акцию.

Новая волна идеологического давления на театральное искусство развернулась в связи с кампанией борьбы с космополитизмом. Началом ее развертывания послужила статья «Об одной антипатриотической группе театральных критиков», опубликованная 29 января 1949 года в газете «Правда». В ней представители преимущественно еврейской национальности обвинялись в том, что они, являясь «носителями противного для советского человека, враждебного ему безродного космополитизма», протягивали в общество идеологию культуры буржуазного Запада. Ставилась задача «очистить атмосферу искусства от антипатриотических обывателей».

Параллельно с этим, после опубликования в газете «Літаратура і мастацтва» (15.1.1949 г.) редакционной статьи «Драматургия, театр, критика», началась кампания против «безидейности», эстетства и «формализма» в театре. Причем, под эти понятия подпадали сценические произведения разного достоинства – от сложных классических до заурядных, примитивных постановок, написанных по официальному социальному заказу. К критике формализма присоединялись и политические разоблачения «антипатриотов» и «антиреалистов», приверженцев декадентских течений в театре.

Проработка так называемых «формалистов», «космополитов» и прочих «отщепенцев» активно велась в печати, на партийных собраниях в Белорусском театре им Я. Купалы, в Союзах писателей и композиторов БССР, на республиканском совещании актива творческих работников искусства, драматургов и критиков, на II съезде Союза писателей БССР. В качестве главных мишеней были выбраны бывшие руководители Государственного еврейского, а затем Белорусского театра им Я. Купалы Л. Литвинов, В. Головчинер и их теоретик, критик М. Модель, заведующий литературной частью Театра им Я. Купалы Е. Романович. Этим театральным деятелям ставилось в вину то, что за весь послевоенный период они пропустили на сцену только две белорусские пьесы А. Мовзона и А. Кучера (имеются в виду пьесы А. Мовзона «Константин Заслонов» и А. Кучера «Заложники»), ориентировались на зарубежные произведения, встречали в штыки патриотические светские пьесы, принижали достижения русского классического искусства. В отчетном докладе XIX съезду КП(б)Б первый секретарь ЦК КП(б)Б Н.И. Гусаров заявил, что группа Литвинова и Моделя «восхваляла формалистические трюкачества врага советского реалистического искусства Меерхольда», вместе с режиссерами Галкиным, Марголиным, Штейном насаждала формализм и космополитизм. Этим

режиссерам ставилось в вину то, что на сцене театров шли пьесы, которые идеализировали старину, восхваляли быт дореволюционного местечкового мещанства, пропагандировали низкопоклонничество перед Западом. Советские же спектакли, по мнению официальной критики, в большинстве своем были неудачными, так как к ним и режиссеры и актеры относились несерьезно, безответственно, бездушно. Эти обвинения привели к тому, что вскоре еврейский театр был расформирован, а некоторые его артисты репрессированы. Такая же судьба постигла и некоторые другие театральные коллективы. Например, Могилевский областной драматический театр, театр музыкальной комедии.

Итогом компании против «космополитизма», формализма, эстетства и «низкопоклонничества» перед буржуазной культурой стало снижение художественного уровня драматургии, театрального искусства в целом, полное исключение из репертуара зарубежных произведений, в том числе и классических, настороженное отношение к комедийному жанру. Зато значительно возрос поток идейно выдержанных советских пьес с присущей им «лакировкой» советской действительности, что оправдывалось так называемой «теорией» бесконфликтности. Практически все пьесы о современности первых послевоенных лет несут на себе отчетливый отпечаток этой «теории», где явно приукрашивается, прихорашивается тяжелая драматическая жизнь людей того времени, а их образы, жизненные конфликты и противоречия носят явно иллюстративный, поверхностный характер. Среди таких пьес: «Алазанская долина» К.Губаревича и И.Дорского, «Песня наших сердец» В.Полесского, «Неспокойные сердца» А.Кучера, «Заинтересованная особа» К.Крапивы. Очевидные черты бесконфликтности, приукрашивания, схематизма присущи и лучшей из этого ряда пьесе К.Крапивы «Поют жаворонки», которая в 1950 году была поставлена на сцене Белорусского государственного театра им. Я.Купалы и пользовалась несомненным успехом у зрителей. Спустя два года, в 1952 году, этот спектакль был удостоен Сталинской премии, а драматург К.Крапива, режиссер К.Санников и группа актеров стали ее лауреатами. «Теория» бесконфликтности, в соответствии с которой приоритет отдавался высокоидейным современным пьесам и спектаклям с образом положительного героя и отрицались сценические произведения с критикой недостатков советской действительности, сохраняла свои позиции в театральном искусстве еще некоторое время и окончательно прекратила свое функционирование в результате смен политического курса и партийной идеологии после смерти И.Сталина (1953 г.) и XX съезда КПСС (1956 г.).

Таким образом, рассматривая в целом период 30-х — 50-х годов можно сделать вывод о том, что организованное единомыслие, возведенное в ранг идеологии и целиком ориентированное на обслуживание государства, вынуждало сценическое искусство художественно возвышать, одухотворять, эмоционально насыщать санкционированную пропагандистскую мифологию. Пресс идеологического монополизма выхолащивал эстетику театра, упрощал его выразительные, образные возможности. Ангажированная драматургия,

режиссура, критика интерпретировали сюжет прежде всего в плане событийно-оценочном, характер героя раскрывался преимущественно как социально-производственная функция, как носитель однозначного положительного или отрицательного заряда, примитивно принимаемого новаторство или консерватизма. Не поступки героя, выражающие его личностное своеобразие, определяли суть драматического произведения, но идея, тема, сконструированные обстоятельства. Профессионально-должностные, социально-ролевые функции обуславливали действия персонажа, его сценическое существование в целом. Человек выступал лишь как иллюстратор темы. Художественные достижения театра 30-х — 50-х годов чаще всего были связаны с интерпретацией классики и лишь в отдельных редких случаях реализовывались в пьесах современной проблематики.

После XX съезда КПСС в период так называемой «оттепели» в искусстве, культуре, идеологии со всей отчетливостью обозначилась конфронтация новых и старых взглядов на пути развития общества. В театре она отразилась в новом понимании свободы личности, сущности человека, в выдвигании на первый план общечеловеческих ценностей, в отказе от навязанных идеологических нормативов. Процесс постепенного социального и нравственного расслоения общества, пусть с большой долей приблизительности, весьма схематично, но все же отразился в параллельном развитии двух идеологически и художественно противостоящих друг другу массивов драматургии послевоенных десятилетий — оппозиционных официозу пьесах А.Арбузова, А.Володина, В.Розова, Л.Зорина, А.Салынского, Э.Радзинского, А.Вампилова, В.Аксенова, с одной стороны, и «официальных» пьесах А.Софронова, А.Штейна, Б.Ромашова, А.Корнейчука, Г.Мдивани, С.Михалкова, с другой. Пьесы, заполнившие пространство между этими крайними направлениями и входившие в повседневный репертуар театров, в той или иной степени тяготели к намеченным нами полярным образованиям.

Авторы первого направления исходили из жизненных реалий, окружавших современного человека, отражали температуру нравственной напряженности существования в условиях господства официальной морали и режимного произвола. Сторонники второго направления твердо опирались на санкционированную идеологическую догму, пропагандистскую мифологию. Критиканов, возводивших поклеп на светлое здание социализма, они требовали призвать к гражданскому и партийному ответу за злонамеренное искажение «правды жизни», за низкопоклонничество перед Западом, за пропаганду абстрактного гуманизма и преднамеренную порчу нравов подрастающего поколения.

Примечательно, что в пьесах, которые, пользуясь современными формулами, можно было бы назвать драматургией, ориентированной на общечеловеческие ценности, действие разворачивалось энергично, стремительно, характеры проявлялись в поступках, качественно изменяющих обстоятельства, а сами герои были людьми преимущественно молодыми, не

обремененными наградами и должностями. Зато у драматургов официально-идеологического крыла среди героев лидировали люди-функции, статичные характеры, олицетворяющие прочность социалистического образа жизни, истин в конечной инстанции. Это были изначально авторитетные уже по занимаемому должностному положению и официальной иерархии партийные и советские руководители, знатные производственники, генералитет, видные ученые и энергичные выдвиненцы, мастера культуры, лауреаты и орденосцы, стоящие у руля общества, его управления, его идеологии и морали. Должностное положение соответственно уравнивалось свойствами личности – в этом был незыблемый принцип.

60-е годы – один из наименее плодотворных периодов в белорусской драматургии. Это объясняется двумя основными причинами. Во-первых, очень слабым притоком молодых авторов. И, во-вторых, относительно небольшим количеством пьес, которые обратили на себя внимание театров. Среди таких пьес: «Левониха на орбите» А.Макаенка, «Над волнами Серебрянки» И.Козела, «Брестский мир» К.Губаревича, «Под одним небом» А.Мовзона, «Изгнание блудницы» И.Шамякина, «Любовь, Надежда, Вера...» П.Василевского. В 1966 году А.Макаенком была написана острая трагикомедия из современной жизни «Погорельцы». Однако публикация ее была разрешена лишь в 1980 году, а еще через год, в 1981 году, она была поставлена на Купаловской сцене.

С течением времени иерархия социальных ценностей в репертуаре театров начинает существенно видоизменяться. На рубеже 60-х — 70-х годов здесь происходит коренная перестановка. Прежняя строгость и стройность построения, сложившаяся в драматургическом массиве, оказалась нарушена. Репертуарного лидера 60-х годов А.Софронова теснят А.Арбузов, В.Розов, Э.Радзинский. Одновременно в лидирующей группе репертуарных пьес 60-х — 70-х годов все чаще встречаются пьесы А.Володина, А.Вампилова. К 1969—70 году все названные драматурги уступают места новым безусловным лидерам – двум комедиографическим дуэтам – В.Константинову и Б.Рацеру, Э.Брагинскому и Э.Рязанову. В этот же период во весь голос заявляют о себе и белорусские комедиографы. Достаточно назвать злободневную, по-философски углубленную комедию К.Крапивы «Брама неўміручасці», пьесы А.Макаенка «Трибунал» и «Защюканы апостал», где, в первой – характеры людей, их высокородные поступки в годы Великой Отечественной войны раскрываются в неожиданном комедийно-драматическом аспекте, а, во второй – с сарказмом высмеиваются мораль, семейные взаимоотношения людей в обществе. Насущные проблемы современности нашли свое интересное решение в комедиях того же А.Макаенка «Таблетку пад язык» и «Святая простота», «Амнистия» Н.Матуковского, «Злыдзень» и «Украли кодекс» А.Петрашкевича. Многие из этих пьес были поставлены не только в театрах Беларуси но и далеко за ее пределами.

Общественная атмосфера 60-х — 70-х годах ставит духовное, нравственное содержание человека в центр внимания театра, порождает свой

репертуар, свою драматургию, вызывает к активной деятельности мастеров сцены, способных к глубокому художественному исследованию современной жизни. Театр остро реагирует на изменения психологии современника, анализирует ее во всех деталях и нюансах. Драматическое столкновение человека и режима, личности и государства не исчезает из поля зрения театра и в 70-х — 80-х годах. Оно преломлялось в интимно-личной сфере, решалось в мягких лирических тонах пьес Э.Брагинского и Э.Рязанова, в жестких драмах и комедиях Л.Петрушевской, А.Вампилова, в подчеркнуто-производственных сюжетах К.Дворецкого, А.Гельмана. Причем коллизии «личного» и «производственного» достигают здесь подчас подчеркнуто-трагической остроты.

Не остаются в стороне и белорусские драматурги. Н.Матуковский («Последняя инстанция»), И.Шамякин («Экзамен на осень», «И смолкли птицы»), А.Делендик («Вызов богам», «Грешная любовь»), А.Петрашкевич («Тревога», «Соль») предпринимают художественную попытку создания нового жизненно-достоверного характера героя, воплощения образа современника, носителя актуальных ценностей и убеждений, не вписывавшегося в систему классово-идеологических нормативов.

Конфликт всех пьес перечисленных выше русских и белорусских авторов проистекает из несовместимости личных и общественных интересов и идеалов, катастрофического разрыва нравственных понятий, норм и ценностей, острого кризиса официальной морали, нацеленной на уничтожение личности, ее индивидуального мира. Прежняя устойчивость идеологических ориентаций расшатывается двойным стандартом существования, опирающимся на расчетливый цинизм, сознательное приспособленчество, порождающим внутренний дискомфорт, духовный кризис, распад личности.

В 80-е годы на сценические подмостки выходит новый герой – молодой человек, стремящийся к духовной и практической самореализации, наделенный многогранным характером и высокими личностными и морально-нравственными качествами. Рядом с произведениями о современности, которые занимают основное место в белорусской драматургии того времени, активно разрабатывается военно-патриотическая и историческая тематика. К уже заявившим о себе белорусским драматургам К.Крапиве, А.Макаенку, А.Петрашкевичу, Н.Матуковскому, Е.Шабану, В.Короткевичу добавляются новые молодые авторы А.Асташенок, Г.Марчук, В.Ткачев, В.Бутромеев, А.Дударев, драматические произведения которого наполнены философскими размышлениями о смысле жизни и смерти, добре и зле, судьбах человека и народа. Следует отметить, что спектакли по пьесам А.Дударева «Вечер», «Порог», «Рядовые» были весьма популярны и пользовались громадным успехом у зрителей не только в Беларуси, но и далеко за ее пределами. Для драматургии и сценического творчества того периода они фактически были определяющими.

Вместе с тем, в 60-е — 80-е годы в репертуаре театров Беларуси рядом с глубокими, содержательными сценическими произведениями появились

пьесы, где художественное осмысление актуальных вопросов современности подменялось упрощенным показом действительности. И среди многих причин главная, на наш взгляд, заключалась в неумелом воплощении на сцене сложной взаимосвязи характеров персонажей и породивших их жизненных обстоятельств, неумении выявить глубокий идейный смысл произведения и раскрыть его через социальную и эстетическую направленность героев. Справедливо отбрасывая старые схемы, правильно отказываясь от какой бы то ни было искусственной идеализации жизни, некоторые драматурги, режиссеры актеры показывали своих героев односторонне, не выявляя по отношению к ним своих художественных и нравственных позиций. Так объективность оборачивалась объективизмом, жизнь замыкалась в узких границах частных проблем, театр уходил в сферу подробного бытописательства. Все это смещало реальные соотношения социальных, культурных, нравственных величин, раздувая мелкие явления до значимых, и наоборот, снижая значимые до масштабов ничтожных пустяков. Тем самым и театр, и зритель как бы отстранялся от обсуждения подлинных общественных, духовных, художественных ценностей. К тому же в публике слабело личное стремление к постижению образного театрального языка, терялся вкус к чтению метафорических построений, к художественному сопереживанию.

В 70-е годы почти во всех театрах Беларуси происходит смена режиссерских поколений. В этот период активно заявили о себе режиссеры В.Раевский, Б.Луценко, В.Мазынский, В.Короткевич, Гр.Боровик, В.Маслюк. Они принесли в театральное искусство мироощущение молодого поколения, значимо обновили театральную эстетику, повысили культуру спектаклей, обогатили средства сценической выразительности. «70-е и частично 80-е годы, – отмечает Т.Горобченко, – входят в историю театрального искусства как время, когда происходит интенсивное развитие «постановочной», «концептуальной» или, по определению некоторых критиков, «тотальной» режиссуры. По существу режиссер делается в театре полноправным хозяином. Первенство режиссуры становится общепризнанным и позволяет назвать режиссера «автором спектакля» [3,с.365]. Однако постановочной режиссуре были свойственны и весьма существенные недостатки. В творческой практике некоторых театральных коллективов режиссерский диктат вылился в жесткое подчинение как драматургического материала, так и актерской индивидуальности. Многие условные приемы, которые вначале выглядели свежо и оригинально, превращались в штампы. Да и сами поиски режиссуры эффектных постановочных приемов чаще всего велись вне сферы актерского творчества.

Театральная критика отмечала, что в 70-х — 80-х годах искусство перевоплощения, переживания, психологическое постижение глубины сценического характера во многих спектаклях подменялись декларативностью, иллюстративностью, что в свою очередь упрощало многомерность, объемность не только некоторых образов, но и постановок в целом. Особые трудности возникали тогда, когда сам драматургический

материал требовал психологической манеры игры, например, при интерпретации классической драматургии. Видно этим и можно объяснить почему в этот период классика очень редко появляется на сценах ведущих белорусских театров. А то, что ставилось, несло на себе печать нарочитой «актуализации» классических произведений и приводило к их грубому искажению. «Броская театральная форма, усложненная «знаковая» система, – пишет театральный критик Т.Горобченко, – часто просто заслоняли исполнителей. Значительно чаще можно было встретить внешне яркий спектакль, чем мощную по звучанию актерскую работу. В конце 80-х — начале 90-х годов режиссура, будто бы ощутив на собственном опыте истощенность зрелищной театральной эстетики, повернулась к актеру» [3, с.365].

Состояние советского общества на рубеже 70-х — 80-х годов, позднее определенное как предкризисное, характеризовалось серьезными деформационными процессами. Утрата динамизма социально-экономического развития вызвала застой во всех сферах общественной жизни, затронула, естественно, и область художественной культуры. Духовное развитие того времени отражало довольно сложный и противоречивый процесс борьбы двух основных тенденций: прогрессивной, которая стремилась освободиться от пропагандистско-идеологических ценностей (каковые на поверку оказались ложными), и консервативной, которая пыталась идеологизировать и канонизировать художественную культуру, искусство в интересах власти, приспособить старые рычаги управления к новым реалиям общественного сознания.

Такая идеологическая конфронтация ценностных ориентиров и установок определяла состояние театра того времени, сказывалась на судьбах драматургов, режиссеров, актеров, их позиции в борьбе за идеалы общечеловеческие и художественные, за выживание театра. Эта конфронтация подчас вела к творческим открытиям и одновременно к сдерживанию и ограничению творческой свободы художника со стороны официальных властей. В 70-е — 80-е годы в БССР не было ни административных запретов театральных постановок, ни насильственных перемещений и выдворений творческих деятелей. Вместе с тем, хорошо отлаженная командно-административная, бюрократическая система, пронизывавшая все сферы жизнедеятельности общества, позволяла партийным и государственным структурам вплотную контролировать состояние реального художественного процесса. Тем более, что со временем политическое руководство все в большей степени стало концентрировать у себя не только функции идеологического контроля, но и непосредственного управления искусством. В этом плане следует отметить два постановления ЦК КПСС «О литературно-художественной критике» (1972 г.) и «О работе партийной организации Белорусского государственного академического театра имени Янки Купалы» (1983 г.), которые определяли перспективные направления развития театра и одновременно идеологически регламентировали практиков и теоретиков сцены в области эстетики и

методологии творчества. Согласно этим постановлениям основным условием высокого качества спектакля и успеха его у зрителей являлась прежде всего верность приоритету «идейности» над «художественностью».

Следует отметить, что сложившаяся в 70-х — первой половине 80-х годов иерархия общественных ценностей, в которой место культуры, искусства, создателей художественных произведений, а если посмотреть шире — личности — достаточно жестко регламентировались политическим клише, административными рычагами и «остаточным принципом», действующим не только в экономике, но и в сфере «человеческого фактора», обусловила в общественном сознании весьма низкий престиж культуры, ее предельную общедоступность, общепонятность, ее функциональную «прикладность» к чему-то более серьезному и жизненно важному. И последствия такого курса проявились прежде всего в общем снижении культуры театра, как объективном результате последовательного и многолетнего идеологического диктата, ограничивавшего творческую мысль, художественные искания узким набором пьес, отсекающего наиболее содержательные и талантливые произведения даже из фонда классического наследия.

Ведь не секрет, что жесткие идеологические нормативы, отвергая многозначность, сложность, метафоричность, образность сценического языка, внедряют примитивную наглядность, пропагандистскую назидательность как единственно надежные гарантии театрального воздействия. Для поколения художников, зрителей и критиков многолетнее давление идеологического пресса не может пройти без необратимых потерь. В театре формируются кадры, готовые поставлять сценическую продукцию в русле санкционированных ценностных стереотипов, формируется и зритель, готовый к их восприятию.

Наблюдавшееся в середине 80-х годов некоторое оживление театральной жизни, связанное с постановкой пьесы «Рядовые» А.Дударева в Театре им. Я.Купалы (Государственная премия СССР, 1985 г.) и инсценировкой повести В.Быкова «Знак бяды» на сцене Театра им М.Горького (Государственная премия БССР, 1986 г.), лишь подчеркнуло своим импульсивным характером глубину поражения основ театра застоем. Причины дезактивизации театрального процесса были очевидны. С одной стороны, отсутствие оригинальных национальных драматургических произведений, ярких творческих индивидуальностей в режиссуре, падение уровня профессионального режиссерского и актерского мастерства. С другой, исчерпанность партийного руководства художественной культурой и в частности театральным искусством, неспособность обеспечить оптимальное функционирование театра в современных условиях.

С объявленной М.Горбачевым перестройкой во второй половине 80-х годов в стране начался противоречивый, сложный, болезненный, а для многих людей и трагический процесс разрушения создавшихся стереотипов и взглядов. Активным проводником идей обновления общества стала творческая интеллигенция, которая осмысливала причины и масштабы

общественно-политических и моральных деформаций застоя, искала пути демократизации общества. К концу 80-х годов влияние идеологических командно-управленческих факторов на жизнь театра заметно ослабевает. Это связано с решениями 3-го Внеочередного съезда народных депутатов СССР, который исключил из Конституции СССР статьи, определявшие КПСС как ядро политической системы СССР. 25 августа 1991 года постановлением Верховного Совета БССР «О временном приостановлении деятельности КПСС – КПБ на территории Беларуси» Компартия Беларуси была законодательно отстранена от власти. Таким образом закончился громадный, более чем 70-летний, период политического контроля и идеологического вмешательства партийных структур в театральное творчество, возникли возможности равноправного диалога Художника и Публики, Критика и Художника, Человека и Общества.

«Главной особенностью общественной и культурной жизни последнего десятилетия, – отмечает театра театральный критик Т.Горобченко, – является исчезновение цензуры и утверждение свободы творчества как реального факта художественной жизни. Вначале свобода понималась некоторыми деятелями как освобождение от всяких моральных норм и культурных традиций, что в свою очередь, приводило к субъективизму и самовыражению. Однако это неизбежно разрушало как основы творчества, так и личность творца. Время показало, что большинство мастеров сцены с честью выдержало испытание свободой и выявило точное понимание роли театра в национально-культурной и общественно-политической жизни страны» [3,с.365].

Освобождение от идеологической регламентации создавало условия для развития индивидуальных вкусов и устремлений личности, возможности выбора как в сфере многообразия самой жизни, так и в области сценического искусства. Происходило перераспределение политических, экономических, общественных доктрин, социальных, нравственных и художественных представлений и ценностей. На этой основе складывалась система новых социально-нравственных и художественных категорий и ценностей.

В современном театре всесторонне отражается диалектика исторического процесса. Раскрывая роль личности в истории, в движении народных масс, театра показывает огромную действенность самостоятельного поступка каждого отдельного человека, его активную роль в разрешении общественных противоречий.

Изменение типа героя литературы, драмы, театра прямо и опосредованно отражает динамику социальной структуры общества. В жизни современного человека возникло множество конфликтов и противоречий, связанных с перераспределением социальных ролей, с ломкой устоявшихся во времени житейских целей и задач. Пристальное внимание к серьезным моральным проблемам, к духовным исканиям человека обусловило и глубину постижения его сложного внутреннего мира. Отсюда – интерес к личности, к конкретной индивидуальности. Вместе с тем, как пишет Т.Горобченко, характерной «особенностью творческого мышления над

проблемами сегодняшнего дня является то, что герой-современник рассматривается не в привычном окружении школы, семьи, производства, а вводится в контекст отечественной истории, религии, отечественной культуры. Видно, есть своя закономерность, – подчеркивает она далее, – что на рубеже столетий театр рассматривает человека, его внутренний мир не только в кругу его личных проблем, а как частицу мира, где все взаимосвязано и взаимозависимо» [3,с.366].

В 90-е годы в белорусской драматургии дебютировали новые авторы: С. Ковалев, З. Дудюк, И. Сидорук, А. Дыбча, В. Саулич, А. Федоренко, А. Ждан, Г. Корженевская. Их творчеству присуща жанровая разноплановость и разносторонность художественных поисков. Молодые драматурги исследуют сложные взаимосвязи характеров персонажей и породивших их жизненных обстоятельств. Утверждая высокие гражданские позиции, прослеживая социальную и эстетическую направленность героев, они тем самым актуализируют идейный смысл своих драматургических произведений.

Однако герои драматургии – это еще не герои сцены. Известно, пьес пишется гораздо больше, чем ставится, и театры подходят к современной драматургии избирательно, с учетом конкретных идейно-художественных задач, сложившихся стилевых особенностей и традиций. К тому же перед каждым театром сегодня открыты широкие возможности инсценирования повестей, романов, создания собственных литературных композиций. Наконец, в их распоряжении белорусская, русская и мировая классика, современная зарубежная пьеса. Из всего этого литературного многообразия театр без какого-либо давления со стороны выбирает то, что ему наиболее близко, и дает сценическое толкование сюжетам и характерам в соответствии со своей концепцией личности.

Герои театра и драматургии отличны друг от друга. Но по сути дела, сценическая интерпретация характеров любой исторической эпохи, будь то классика и даже сказка или фантастика, непременно содержит в себе психологические признаки современного характера. Само обращение к тому или иному классическому или современному сюжету (а шире – отбор литературного материала для театра) связано логикой определенных социально-психологических и художественных закономерностей, благодаря которой именно эти характеры и ситуации оказываются содержательными и актуальными именно в данных конкретно-исторических условиях.

«Особенность репертуара 90-х годов, – отмечает Т.Горобченко, – его жанровая и тематическая разноплановость, появление разных стилей, течений и направлений. Театр сохраняет в определенных постановках плодотворные традиции психологического реализма и вместе с тем осваивает модернистскую современную эстетику. При этом разные исполнительские манеры сосуществуют в своеобразной гармонии контрастов. Режиссеры и актеры активно используют синтетическую природу театра и изобразительно «заимствуют» выразительные средства других видов искусства – хореографию, пантомиму, цирковую буфонаду, вокал и даже воплощают на драматической сцене мюзикл и современную оперу. Сценографы и

композиторы творчески осмысливают ценности, накопленные отечественной и мировой художественной культурой. В мировоззренческом же плане лучшие спектакли противостоят своей духовностью нарушенной гармонии, сумраку и безисходности, хаосу и разрушению» [3, с.366].

Анализируя процессы общественного и художественного развития профессиональных белорусских театров, следует отметить, что они по-настоящему выполняли свою социально-общественную функцию лишь тогда, когда не замыкались в границах камерной проблематики, поднимали наиболее важные, волнующие проблемы современности. Практика театров показала: наибольшего успеха достигли коллективы в тех спектаклях, где был синтез сценической условности и сценической правды, где психологический реализм, обогащался образно ассоциативным мышлением, где поэтика жизненной вероятности гармонично соединялась в режиссуре и актерской игре с глубиной философского обобщения. В области театральной эстетики это проявлялось в потребности многих режиссеров вновь вернуться к психологическому анализу реальности, к творчеству актера.

Исторические события, которые произошли в начале 90-х годов XX столетия в политической сфере, оказали мощное влияние на развитие театрального дела. Значительно изменились условия жизни и творчества мастеров сценического искусства, появились новые театральные модели. Да и само театральное производство вынуждено было адаптироваться к новым жизненным реалиям. Сегодня театральное производство интерпретируется нами как единство всех сценических средств воплощения идеи, включая инвестиционные. Оно состоит из двух взаимосвязанных видов деятельности: основного — художественного производства (художественное творчество от замысла сценического произведения до общения театра со зрителем) и вспомогательного производства, обеспечивающего процесс коллективного художественного творчества (изготовление аксессуаров спектаклей) и обслуживающего участников этого процесса, включая зрителей (монтаж декораций, светоустановка, транспортировка сценических средств, распространение билетов и др.). Сегодня проявляются новые специфические особенности в творческо-производственной деятельности театров, в которую входят и художественное творчество как процесс производства художественных ценностей (духовного производства), и театральное производство как система художественно-инвестиционных взаимосвязей, и театрально-зрелищное предприятие как специфический полифункциональный художественно-производственный организм, и творческо-производственный (художественно-производственный) процесс как совокупность взаимосвязанных действий театрального коллектива по созданию спектаклей и прокату репертуара.

В нынешних условиях возрастает роль театра как социально-культурного института. И обеспечить, реализовать позитивные социальные функции способен только коллектив с высоким уровнем идейно-художественной деятельности, обладающий известной самостоятельностью, установкой на творчество. При этом немаловажным является эмоциональная

окрашенность художественного осмысления театром социальной действительности.

Сегодня же в театральной практике бытует основное противоречие, когда не творчество диктует режим деятельности, а режим выставляет условия творчеству, которое организационной стороной дела как бы вообще не принимается во внимание.

Этот момент следует подчеркнуть особо. Его алогичность стала столь привычной, поэтому особо не бросается в глаза. Но если попытаться снять наложение стереотипов, то ситуация выявит всю свою абсурдность. Театры долгое время жили в условиях директивного определения плановых заданий. При этом число спектаклей планировалось независимо от того, предлагал театр две или восемь новых постановок, включал ли в репертуар программные произведения или поделки, играл ли трагедии или мюзиклы, камерные произведения или масштабные полотна.

Число зрителей планировалось независимо от того, какой у театра репертуар. Предлагалось как бы, что зрителю все равно, что смотреть, что у него не может быть вкусов, предпочтений и избирательности. Более того, число показываемых в год спектаклей никак не корреспондировалось с размером труппы (среди рекорсменов по числу спектаклей были столичные минские театры с труппой 40—60 человек и театры в областных центрах с труппой до 30-ти артистов). И, наконец, число зрителей театру планировалось вне зависимости от реального размера его зрительской аудитории и даже вне зависимости от объема зрительского населения в городе, где он дислоцирован.

Таким образом, создавалась ситуация, при которой социальная и творческая сторона театрального процесса не выставляли реальных критериев при планировании режима деятельности театра. Более того, практически все характеристики этого режима в сознании самих деятелей театра твердо зачислены в разряд экономических показателей. В планирование режима деятельности театра не вовлекаются во всей их возможной полноте и производственные критерии. Так, в частности, не влияет прямо на число спектаклей объем трудовых ресурсов и «производственные мощности» театра. Мы уже говорили, что число спектаклей не связано прямо пропорционально с размером труппы. Тем более нет прямой зависимости между ресурсами сценических цехов постановочной части и числом спектаклей, ресурсами производственных мастерских и числом новых постановок. Наличие или отсутствие репетиционных помещений, вторых площадок или малых сцен на режим также не влияет.

Единственным реальным (или, скажем, основным, приоритетным) критерием планирования режима деятельности театра сегодня выступает финансовый результат. Все экономические показатели деятельности как бы в обратном порядке отсчитываются от размера выделяемой театру дотации. Механизм здесь таков: сравнение необходимых расходов и дотации определяет сумму собственных доходов, а от нее рассчитывается число

новых постановок, с учетом предлагаемой по опыту прошлых лет возможности реализации билетов на стационарные спектакли определяется общее количество спектаклей в год. В зависимости от того, как реально складывается посещаемость, формируется фактическое число спектаклей разных видов. Далее в действие включаются еще два механизма: стимулирование перевыполнения планов и планирование от достигнутого. Если театр в какой-то год сэкономил дотацию с целью получить премию, т. е. увеличить сборы за счет показа большего числа спектаклей, например, то ему в последующие периоды планировали либо больше зрителей, либо меньшую дотацию, и тот режим, который с напряжением ради премии когда-то был осуществлен, становился точкой отсчета, признавался как бы естественным для данного театра.

Описанный механизм не был бы столь порочным, если бы существовали сколько-нибудь объективные критерии распределения государственных субсидий. На самом же деле и до сегодня размер дотации слабо связан с реальными условиями деятельности театров. Следствие того: театры вынуждены существовать в режиме, порожденном случайными обстоятельствами. Обусловленный привходящими причинами, финансовый успех театра в каком-то году мог повлечь за собой сокращение дотации в плане следующего года, а это на много лет вперед задавало коллективу перенапряженный режим работы. Или, наоборот, увеличение дотации, выхлопотанное ловким директором, закреплялось за театром в условиях достигнутого, по аналогии с прошлыми годами, и коллектив переходил в более спокойный режим. Так что если говорить о каждом отдельном театре, истоки сложившихся режимов его деятельности лежат в его истории.

Но есть и общие причины, определяющие основные показатели работы театров, и общие тенденции в динамике их режимов. Корни их надо искать в далеком 1948 году, когда для театральной отрасли в целом в СССР, в том числе и в БССР, была резко сокращена сумма выделяемых субсидий. Эта акция стоила жизни более чем 200 театрам по стране. Но и оставшиеся стали получать дотации намного меньше. А так как возможности сокращения расходов театра ограничены, то надо было увеличивать доходы. Именно в те годы и складывался механизм, работающий и поныне.

При стабильных ценах на билеты доходы могли вырасти только за счет привлечения дополнительных зрителей, если, конечно, не считать прочих доходов, не связанных с основной эксплуатационной деятельностью. Дополнительные зрители – это либо увеличение заполняемости зала на каждом спектакле, либо увеличение спектаклей. Добиться мгновенно резкого увеличения посещаемости стационарных спектаклей театр может только в виде исключения. Типичной же, объясняемой всем содержанием взаимодействия системы «театр – зритель», является постепенность, своего рода замедленность процессов в ней. А получить дополнительные доходы нужно сразу, в год сокращения дотации. И театры стали наращивать число спектаклей, причем преимущественно нестационарных (выездных и гастрольных). Дело заключалось не только в том, что число стационарных

спектаклей имеет логический предел, гораздо более значимым фактором служила необходимость привлечения нового зрителя, что и вело за пределы своего города.

Следует обратить внимание и на еще одну важную деталь. В 80-е годы XX столетия среднестатистический советский театр играл в два раза больше спектаклей в год, чем в довоенное время. Добавим к этому, что и во всех других странах репертуарные стационарные театры так напряженно не работали. Да и в истории русских театров мы не найдем тому аналогов – 150—200 спектаклей в год показывал МХАТ, 200—220 спектаклей, как правило, играли императорские театры.

Нельзя не отметить, что органы управления культурой, театральная общественность предпринимали ряд усилий, добиваясь стабилизации режимов деятельности. Этому способствовало и определенное изменение государственной политики в области субсидирования театров. С 1970 года общие суммы выделяемых театрам средств неуклонно росли. Так, если к концу 60-х годов дотация покрывала в среднем по стране 25—30 % расходов театров, то к концу 90-х она составляла по театрам Беларуси уже 60—70 % общей суммы расходов.

Однако до сих пор сохранились механизмы, поддерживающие экстенсивные процессы. В 1987 году в условиях так называемого комплексного эксперимента последний фактор, казалось бы, был изжит. Тогда все фонды экономического стимулирования по правилам эксперимента начали формироваться планоно. Но следует признать, что реальных преград экстенсивным процессам эксперимента не выставил, более того, в определенном смысле даже их усилил. Дело в том, что все экономические льготы в условиях эксперимент театр получал от прироста собственных доходов. Однако способов увеличить доходы теоретически только три — повысить заполняемость зала на каждом спектакле, увеличить число спектаклей и поднять цены на билеты. Мы уже оговаривали, что первый путь предполагает долгую и кропотливую работу, а доходы нужны немедленно. Поэтому театры привычно выбирали второй путь и активно использовали новые права в области ценообразования. Причем здесь важно подчеркнуть следующее: практически все театры (участники эксперимента), воспользовавшись правом самим формировать производственно-финансовый план, предполагали в 1987 году играть спектаклей меньше, чем в 1986 году, т. е. понимали, что режимы их слишком напряженные, но затем плановые обязательства, сами же для себя установленные, перевыполнили, и в результате число спектаклей в год в 1987 году даже несколько превысило фактический показатель 1986 года.

«Комплексный эксперимент, который закончился 31 декабря 1988 г., — отмечает критик Т. Горобченко, — не имел целью смену существующей модели театра — стационарной, репертуарной. Его основным принципом являлось расширение творческой, организационной, экономической самостоятельности театров, что в конце концов должно было способствовать повышению художественного, эстетического уровня сценического искусства.

Театрам были даны значительные полномочия: самостоятельность в выборе репертуара, определения количества премьер и срока выпуска спектаклей, проведение тарификации актеров, финансовое поощрение работников коллектива и т.д.

Итоги эксперимента свидетельствовали, что театры, получив большую самостоятельность и большие права, несколько улучшили свое материальное положение, однако основные как творческие, так и экономические проблемы решены не были» [3,с.366]. А другой критик В. Науменко приходит к выводу о том, что к концу 1988 г. стало ясно, что в ходе эксперимента решительного обновления театра не произошло, кризис преодолеть не удалось, а в чем-то он даже обострился.

Следующая реформа театрального дела, осуществленная в 1989-1990 годах – перевод театров на новые условия хозяйствования, – тоже не воздвигла радикальных преград экстенсивным процессам. Расширив права театров, в частности, отменив все формы директивного планирования и предоставив широкие возможности в области стимулирования труда, условия реформы на бумаге затронули и главную проблему – источники и объемы финансирования. Кроме поступлений из бюджета теперь театрам разрешено было получать средства от предприятий, организаций, частных лиц; допускалась и хозяйственная инициатива. Но право быть спонсором не означало обязанность поддерживать искусство. Спонсорство в тех социально-экономических условиях еще не имело ни стимулов, ни престижа, ни традиций. Рассчитывать на него всерьез можно было только в стабильной и свободной экономике. А размеры бюджетного финансирования театрам не увеличили. Собственными же силами театры проблему стабилизации режимов решить были не в состоянии.

Добавим к этому еще одну причину, сдерживающую сокращение числа спектаклей. Темпы роста расходов театров были и есть намного больше, чем темпы роста доходов. Если в 1975—1985 годах это соотношение медленно сдвигалось в сторону увеличения расходов, то в первой половине 90-х годов XX столетия процесс принял почти лавинообразный характер. Скрытое и явное повышение цен и тарифов увеличило расходы театра почти вдвое. И даже попытка компенсировать это ростом цен на билеты ничего существенного дать не могла. Одним словом, прирост дотации не успевал за ростом доходов. А механизм здесь был таков. Дотацию обычно повышали, как правило, в связи с необходимостью покрытия каких-то дополнительных расходов, в основном, при увеличении средней заработной платы, а также при росте тарифов на коммунальные услуги, электроэнергию и т. д. При этом компенсировалась обычно не вся сумма возникающего дефицита, а большая часть. Какую-то долю театры должны были покрывать сами, что называется из внутренних ресурсов. В результате, если привести размеры субсидий в сравнимые величины, т. е. очистить их значения от наслоений целенаправленных прибавок, то выяснится, что дотация театрам практически не росла. А это и не позволяло существенно снижать число спектаклей.

По данным управления финансового учета Министерства культуры РБ драматические театры республиканского подчинения в 1999—2000 годах зарабатывали от 8 % до 22 % финансовых средств на свое существование. В этих же параметрах работал и театр оперы. И лишь театр балета смог существенно повысить заработанную сумму. В 1999 году она составляла 58 %, а в 2000 году – 70 %. Однако это было исключение, которое лишь подтверждало правило. Государственный бюджет оставался по-прежнему единственным существенным источником финансирования культуры и, в частности, театра.

Не достаточное финансирование сказывалось на посещаемости. Общее количество зрителей в театрах Беларуси в 2000 году, например, снизилось в сравнении с 1999 годом на 131 тыс. человек (1999 г. – 2178,0; 2000 г. – 2047,0 тыс. чел.). Среди «лидеров» по этому показателю – театры г. Минска (снижение в сравнении с 1999 г. составило 147 тыс. чел.), Брестской области (на 20), Витебской (на 16), Гродненской (на 5). Кроме того, в 2000 году всеми театрами было сыграно на 107 спектаклей меньше, чем в 1999 году. Причем, на 62 спектакля меньше сыграли столичные театры.

Как известно, театральное искусство по своей эстетической, экономической и организационной природе во многом зависит от времени, государства, общества. И конечно же, многочисленные острые социально-экономические проблемы 90-х годов XX столетия нашли свое реальное отражение в театральном деле. Несмотря на постоянный рост сети профессиональных театров, численность зрителей в этот период заметно убавлялась. Если в республике в 1985 году работало 17, в 1990 году – 21, 1995—1996 годах – 24, 1997—1998 годах – 26, 1999—2000 годах – 27 театров, то их зрительская аудитория за этот же период значительно уменьшилась. Произошел резкий спад посещаемости: с 3,3 млн. зрителей в 1985 году до 2 млн. – в 2000 году. Наиболее глубокий провал посещаемости театров пришелся на 1996—1997 годах, когда все театры республики посещало ежегодно только по 1,7 млн. зрителей. Именно в это время театрам ощутимо не хватало постановочных средств, из-за их отсутствия фактически была свернута гастрольная деятельность, ухудшилось положение с профессиональным воспитанием актерской и режиссерской молодежи, особенно остро эти вопросы стояли перед областными и городскими театрами. Далеко не все новые постановки отличались высоким художественным уровнем. Коммерциализация театральной жизни оказывала свое влияние на репертуарную политику, особенно ощущалось это во второй половине последнего десятилетия XX столетия, когда на многих сценических площадках господствовало так называемое эротическое искусство. В этот период количество спектаклей в театрах уменьшилось на 10 %, а число обслуженных зрителей – на 35 %.

В первой половине 90-х годов в театральной практике начали закладываться основы рыночных отношений. И становилось ясно, что не все рыночные законы хорошо стыкуются с законами художественной жизни, что возникающие на практике противоречия необходимо решать путем создания

специальной государственной программы поддержки сценического искусства и зрителя. Серьезное классическое искусство, репертуарный театр не могут существовать без государственной дотации и адресной поддержки.

Вопросы и задания для самопроверки

1. Охарактеризуйте театральную жизнь начала XX ст.
2. Каково значение театрального просветительства в национально-культурном движении?
3. Какова роль Первого общества белорусской драмы и комедии Флориана Ждановича в становлении белорусского профессионального театра?
4. Каковы основные особенности творчества Владислава Голубка?
5. Охарактеризуйте довоенный период работы Первого Белорусского государственного театра.
6. В чем отличие организации Второго белорусского театра от других театральных коллективов Беларуси?
7. Назовите основные цели создания Белорусского театра юного зрителя.
8. Охарактеризуйте процессы «партийного руководства» театральными коллективами республики.
9. Назовите основные этапы послевоенного развития театральной сети республики.

Литература

1. Беларусь. Т.13. Театральнае мастацтва. – Мінск : Беларус. навука, 2012. – 758 с. : іл.
2. Бузук, Р.Л. Беларускі тэатр і глядач на парозе XXI стагоддзя / Р.Л.Бузук, – Мінск: БелДІПК, 2004.– 254 с.
3. Гаробчанка, Т.Я. На мяжы стагоддзяў: Сучас.бел.драм.тэатр / Т.Я.Гаробчанка. – Мінск: Бел.навука, 2002. – 367с.
4. Гісторыя беларускага тэатра. В 3-х т. Т.2 / Тэатр савецкай эпохі, 1917 – 1945. – Мінск : Навука і тэхніка, 1985. – 607 с .
5. Гісторыя беларускага тэатра. В 3-х т. Т.3, кн. 1 / Тэатр савецкай эпохі, 1945– 1961. – Мінск : Навука і тэхніка, 1987. – 278 с .
6. Гісторыя беларускага тэатра. В 3-х т. Т.3,кн.2. / Тэатр савецкай эпохі, 1962 – 1984. – Мінск : Навука і тэхніка, 1987. – 431 с .
7. Няфёд, У.І.Гісторыя беларускага тэатра : вучэб. дапаможнік для тэатр.-маст. ін-та / У.І.Няфёд. – Мінск : Выш. школа, 1982. – 543 с.
8. Пятровіч, С.А. Народныя тэатры Беларусі / С.А.Пятровіч. – Мінск : Навука і тэхніка, 1966. – 309 с.
9. Тэатры Беларусі = Theatres of Belarus. – Мінск : Беларус. навука, 1998. – 135 с.

1.4. Театральная деятельность в контексте современных сценических процессов

Деятельность театров-студий Беларуси в 1990–2010гг. Современный театральный зритель глазами режиссеров и актеров. Новые драматические театры Беларуси конца XX – начала XXI ст.ст.

Организационно-правовые и финансово-экономические основы деятельности театров разных форм собственности. Расширение театральной сети и укрепление материально-технической базы.

Зарождение фестивального движения, международное сотрудничество белорусских деятелей театра.

Коммерциализация сценического искусства, проявление в нем рыночных отношений. Театр и массовая культура.

Деятельность театров-студий Беларуси в 1990-2010гг. Прежде, чем перейти к рассмотрению деятельности конкретных театров-студий, следует пояснить, что означают понятия «студия», «студийность». Чаще всего наши представления сразу же связывают данные понятия с учебой, приобретением мастерства. И это не случайно. Слово «студия» (studeo) в переводе с латинского языка означает «усердно работать, заниматься». А в итальянском языке studio означает «изучение». Недаром первые студии для приобретения актерского мастерства существовали еще в Московском художественном театре. К.Станиславский неоднократно подчеркивал, что молодой театр обязан стремиться к совершению своей главной задачи – обновлению драматического искусства новыми формами и приемами сценического исполнения, должен продолжать дело Художественного театра, идти дальше. В Беларуси, как известно, также существовали студии при БДТ-1, БДТ-2, БДТ-3. В 1937 г., например, выпускники Белорусской студии при Центральном театральном училище в Ленинграде пополнили коллектив Театра юного зрителя. Театры-студии 1990-х годов в Беларуси были совсем другими, ничем не похожими на указанные. Они были самостоятельными коллективами, молодыми по возрасту, способными на поиск, риск, эксперимент.

И все же театры-студии конца прошлого века были характерны в основном для Москвы и Ленинграда. Это такие известные и любимые у театралов коллективы, как «На Юго-Западе», «На досках», «На Красной Пресне», «У Никитских ворот», «На улице Чехова» и другие, которые существовали еще с конца 1970-х. И по сравнению с ними театры-студии Беларуси 1990-х только делали свои первые шаги. Сначала их насчитывалось около 20 (для сравнения – в Москве и Ленинграде около 400 и 200). Некоторые из них уже тогда пользовались достаточно широкой популярностью у белорусского зрителя: такие, например, как театры-студии «На площади Победы», «Где-Я?», «Диалог», «Христофор». Иные же так и оставались театрами одного спектакля: «Дом кино», «Леопольд», «На повороте», «Саквояж»... И прогнозировать их судьбу было практически невозможно. Кто-то переставал действовать, не выдерживая творческих и

экономических трудностей. А из иных рождались настоящие театры, которые даже начинали конкурировать с давно существующими. Недаром и сегодня нередко высказывается мнение о том, что все наши надежды на возрождение театра должны быть связаны со студийным движением. И этому есть свои объяснения и основания. Можно отметить целый ряд преимуществ студийного театра перед так называемым официальным: его театральность в отличие от ежедневной серости; програмность, которая давно уже не существует в бесконечной и бессистемной афише «признанных» коллективов; дух единомыслия, тесный контакт со зрительным залом... [2, с.613-614].

В период становления многим лидерам театров-студий преодоление кризиса виделось в утверждении на подмостках эксперимента, острых новаций. Поле их деятельности, казалось, было бесконечным. Это и сужение сценического пространства (малая сцена), и неожиданные новые имена на афише (чаще всего молодых исполнителей – чего себе зачастую не могла позволить «официальная» сцена), и поиски создания новой сценической реальности – максимум пластики, разнообразных эффектов. Не удивительно, что в этих условиях некоторые театры-студии за один-два года существования приобретали необычайную популярность у зрителя, особенно молодежи. В начале многих из них интересовал, в первую очередь, тот репертуар, который во времена застоя был запрещен. Однако потом, когда все «задвиги» открылись и когда можно было читать и смотреть все, что душе угодно, выявился определенный парадокс: зритель, который мог попасть на тот или иной спектакль, не всегда возвращался в театр. Сенсационные, острые или закрытые темы все меньше и меньше привлекали людей в зрительный зал. Проблема – найти своего зрителя – становилась одной из самых актуальных. Художественность и глубина раскрытия темы становились главными мерилami сценического произведения. Опыт работы театров-студий в Беларуси также доказывал это.

Каждый театр-студия – это, прежде всего, утверждение собственного художественного мировоззрения. Один, например, всю жизнь защищает традиции, другой – спорит с ним, выступает за экспериментаторство. Список театров-студий Беларуси включал в себя коллективы совершенно разные, в том числе и по профессиональным качествам. Среди них были театры самодеятельные. Такие как, скажем, «Сентябрь» из Мозыря, «Круг» под руководством Н.Мицкевич, молодежный экспериментальный театр-студия «Альтернатива» из Бобруйска, «Диалог» (при Дворце культуры и спорта железнодорожников имени Ильича, Минск); профессиональные «Где-Я?» (под руководством Н.Трухана и В.Барковского), «Лицо» (в составе его – группа энтузиастов Государственного Русского драматического театра имени М. Горького); смешанные (в них работали как профессиональные, так и самодеятельные артисты) «На повороте», Театр драмы и комедии под руководством Н.Короткевич и др. [2, с.614].

По иной классификации театры-студии можно было бы отнести к одному из двух направлений. Первое, связано с поиском новых форм, новых

выразительных сценических средств, наиболее глубоким сочетанием музыки с пластикой, словом, миром. И здесь нельзя не назвать театр-студию «На площади Победы», театр на Юго-Западе («Где-Я?»), «Круг». Второе, на наш взгляд, это студии, которые придерживались традиций и поисков в сфере психологического театра. Это Театр драмы и комедии под руководством Н.Короткевич, «Сентябрь», Слонимский экспериментальный, «На повороте», «Диалог» (несмотря на то, что в репертуаре последних были и два экспериментальных названия).

Лидером театрально-студийного движения в Беларуси в период его становления, несомненно, являлся коллектив «На площади Победы» под руководством Рида Талипова. В репертуаре этого театра значились следующие названия: «Стрип-тиз» С.Мрожека, «Картотека» Т.Ружеви́ча, «Яма» по А.Куприну. Тогда же к постановке была принята пьеса А.Копита «Папа, папа, бедный папа...». Творческий коллектив Р.Талипова ориентировал своего зрителя прежде всего на знакомство с драматургией и эстетикой театра абсурда, который до недавних пор для театров Беларуси был закрыт, официально определялся как «не наш», а потому и считалось, что он никому не нужен. Не удивительно, что в 1990-е годы репертуар театра «На площади Победы» сразу же вызвал глубокую заинтересованность у минчан. Интерес был настолько велик, что не все желающие могли попасть на выше названные спектакли. В течение 2-х театральных сезонов они шли с неизменным аншлагом.

Самая первая работа коллектива – «Стрип-тиз» С.Мрожека. Кстати, это была и первая постановка данной пьесы в Советском Союзе (хотя написана она была в 1961г.). «Обаяние драматургии С.Мрожека, – отмечала критика тех пор, – в неуловимой изменчивости, в грациозной чистоте переходов от жанра к жанру, интеллектуальная драма переходит в фарс, сатира срывается в мелодраму и т.д. Однако это сложная игра затеяна не ради игры. Современный мир, который безжалостно анализирует С.Мрожек, кажется ему свалкой духовных и психологических стереотипов. Нормальному человеку ничего не остается в этой ситуации кроме игры, и горе тому, кто в героическом порыве стремится жить и думать всерьез...». Трагическое существование человека на Земле, в существующем мире, несовместимость его стремлений с реальными обстоятельствами прочитывались и в «Стрип-тизе» в постановке Р.Талипова. Проблемы, которые затрагивал спектакль были самыми современными, а пьеса, казалось, была написана для театра только вчера [2,с.615].

Вторая премьера театра-студии «На площади Победы» – это спектакль «Картотека» – своеобразное продолжение «Стрип-тиза». Речь идет о раздумье о человеке и смысле его жизни. И существует ли он вообще, этот смысл? Данный вопрос в какой-то момент становился главным для персонажа пьесы Т.Ружеви́ча и главного героя спектакля Р. Талипова. Режиссура постановки была точной, выверенной и даже жесткой (как и в «Стрип-тизе» в ней не было ничего лишнего, случайного). Каждая мизансцена была построена с как бы геометрическим расчетом. Здесь был

учтен каждый шаг. Но вместе с тем, в этой «серебряной клетке», построенной режиссером, достаточно свободно и вдохновенно жили герои сценического произведения [2,с.617].

Спектакль «Картотека» в постановке Р.Талипова заставлял зрителей пристальнее взглянуть в самих себя, переосмыслить многие жизненные явления, быть внимательнее к тем, кто рядом. Он получился ярким, зрелищным, театральным и необычным – имеется в виду его форма, а также стремлением говорить со зрителями метафорическим языком, желанием вызвать у них внутренний протест против собственной самоудовлетворенности.

В следующем спектакле «Яма» по А.Куприну Р.Талипов оставался верным своему графическому стилю. В художественном оформлении этого спектакля (также и в костюмах персонажей) активно сочетались черно-белые, желтые, золотисто-черные цвета. И все же здесь яркая, эффектная форма отходила на второй план. А на первый выходила судьба главной героини – Женьки. Девушки из публичного дома. Благодаря исполнительнице данной роли С.Ушкаловой, этот спектакль воспринимался как плач по погибшей душе, как тяжелая человеческая драма. Именно поэтому «Яма» в театре-студии «На площади Победы» вызвала глубокий отклик в зрительном зале, искренние переживания...

В повести «Яма» мы не узнаем того А.Куприна, перу которого принадлежат «Алеся», «Гранатовый браслет», «Суламифь». «Яма» – произведение почти натуралистическое и составляет, по сути, зарисовки из жизни обитательниц публичного дома. Автор инсценировки и постановки Р.Талипов не пошел легким путем и не стал представлять на суд зрителей пикантные сцены и картинки с натуры. Человеческая судьба – вот что стало главным для него, то, что должно вызывать боль и сострадание. Недаром жанр спектакля был определен как «трагикомедия – размышление по мотивам повести Александра Куприна». Неслучайны, видимо и слова самого писателя об этом произведении: «Знаю, что многие найдут эту повесть безнравственной и неприличной, тем не менее от всего сердца посвящаю ее матерям и юношеству» [2,с.620].

Это произведение А.Куприна не способствует оптимистичным выводам. Автор утверждает – от проституции избавления нет. Всегда в этом мире найдутся сильные и богатые, которые смогут купить кого угодно и что угодно. Спектакль же в отличие от повести, не настаивает на столь категоричных выводах. Он наводит нас на размышления. И в первую очередь, о днях сегодняшних. Тем русским женщинам, которые жили в конце XIX ст., не дано было право выбора. Нищета и голод приводили их к дверям публичных домов. Что же заставляет современных девушек стремиться в дорогие отели? Видимо, желание получить от жизни все и сразу, противопоставить себя другим, полная уверенность в том, что на самом деле все на свете действительно можно продать и купить... Конечно же, у каждого – свое понимание. Театр в данном случае не занимался морализаторством,

поучениями. Он выступал доверчивым собеседником, приглашал к диалогу. И в этом была его большая заслуга.

Таким образом, мы рассмотрели три спектакля театра-студии «На площади Победы» – «Стрип-тиз» С.Мрожека, «Картотека» Т.Ружевица, «Яму» А.Куприна. Знакомство с деятельностью этого коллектива позволяет выявить его эстетическую концепцию. Театр под руководством Р.Талипова, показывая всю абсурдность жизни, несовместимость многих ее явлений, все же стремился, на наш взгляд, обратить внимание на красоту вокруг и внутри нас: красоту наших воспоминаний, образов детства, юности (как в «Картотеке» Т.Ружевица), красоту Женщины, ее трепетной души (как в «Яме» А.Куприна), красоту музыки, красок, оттенков (как в «Стрип-тизе» С.Мрожека). Еще в конце XX ст. красота как «целесообразность без цели» (И.Кант) – была чем-то необязательным, «легкомысленным» в нашем обществе. И то, что театр-студия «На площади Победы» отвел ей самую главную роль, избрал ее формой своего существования – говорило о многих изменениях, которые происходили в современном театральном искусстве Беларуси.

Эстетику театра абсурда по-своему осваивал и театр-студия «Где-Я?» Под руководством Н.Трухана и В.Барковского. Одним из лучших спектаклей здесь является постановка пьесы «Отчаяние» Н.Трухана, в основу которой были положены произведения В.Короткевича «Ладья отчаяния» и «Христос приземлился в Гродно» (режиссеры Н.Трухан, В.Барковский). Пьеса и спектакль не имели традиционного сюжета. Фабульная ситуация была взята из «Ладьи отчаяния», где повествуется о переправе мертвых через реку Лету. Персонажи спектакля лишь оттолкнулись от берега живых, а к берегу мертвых пока не пристали, и поэтому их души еще живут, парят над водой их предсмертные сны и мечты. Другие темы, образы, некоторые ситуации заимствованы Н.Труханом из произведения «Христос приземлился в Гродно». Все это переплеталось между собой, пересекалось друг с другом, монологи героев то неожиданно обрывались, то наплывали, словно волны бурной реки. Отсюда – ритм спектакля рваный, импульсивный. «Отчаяние» требовало от зрителя пристального внимания, сосредоточенности. Поднимая вечные проблемы жизни и смерти, любви, ненависти, человеческого достоинства, спектакль приобретал извечный, общечеловеческий смысл. И образы «отчаяния» – это образы-символы, метафоры доброты, зла, любви, ненависти [2, с.622-623].

Значительное место в данной постановке отводилось пластике, звукам, шумам, свету, сценографическим деталям – веслам, которые бесшумно несли ладью отчаяния, деревянной решетке, которая опускалась тяжелым грузом на людей и Христа. Художественного и музыкального оформления в традиционном понимании в «Отчаянии» не было. И каждый спектакль рождался как своеобразная импровизация на темы добра и зла, жизни и смерти, любви и ненависти. Эксперимент Н.Трухана в данном случае был смелым, дерзким, и как показал результат – плодотворным, несмотря на все его недостатки (среди которых можно назвать – несовершенство

инсценировки, ее обрывистость, отсутствие тесных взаимосвязей персонажей). Полностью избегая бытовых, натуралистических деталей, жизнеподобия, на сцене создатели спектакля стремились к сложному философскому театру, который требует особой душевной чуткости от своего зрителя. «Отчаяние» Н.Трухана импонировало еще и тем, что это был не эксперимент ради эксперимента, а в первую очередь – болезненные, волнующие размышления о судьбе белорусского народа, о его возможности и необходимости сохранить свою нацию.

Театр-студия «Где-Я?» с любовью и уважением относился к национальной драматургии, прозе, белорусскому языку. Кроме спектакля «Ладья отчаяния» по произведениям В.Короткевича была поставлена «Рогнеда» или «Изгнанные в рай» Н.Рапа. Оба эти спектакли шли на белорусском языке. Но в то же самое время с неменьшим успехом на русском языке здесь игрался «Иллюзион» по пьесе «Уголок» латышского драматурга В.Сеглыньша, а также сказка Ш.Перро «Сны старого кота», пьеса «Анданте. Квартира Коломбины» Л.Петрушевской. Театр убедительно доказывал свою способность говорить со зрителем на понятном ему языке. Он приглашал зрителя к размышлению, призывал его быть личностью. И поэтому театр «Где-Я?» с полным основанием можно было бы назвать театром социальной драмы. Что еще отличало этот коллектив от многих остальных – так это его постоянная четкая работа над формой спектакля [2, с.626].

Следует понимать, что в советское время форме спектакля уделялось мало внимания. Она была не основной, главным было то, о чем спектакль. Плохими считались режиссеры, которые досконально работали над формой. Плохими были и критики, которые благосклонно относились к такой работе. И хотя режиссеров-новаторов давно не сажали, а театры как «буржуазные и эстетствующие» не закрывали, тем не менее такая тенденция еще оставалась, и формализм считался чуть-ли не порочным явлением в театральном искусстве.

К слову сказать «Где-Я?», не единственный коллектив, которого манили новые формы. Тут можно было бы назвать и Театр-студию под руководством В.Матросова. В свое время этот коллектив показал два интересных спектакля: «В случае мокрого снега», по мотивам повести Ф.Достоевского и известную абсурдистскую пьесу С.Беккета «В ожидании Годо». Именно спектакль по этой пьесе и вызвал широкий общественный и художественный резонанс.

Уже ставшее классическим произведение С.Беккета, написанное в 1953г., по-видимому, не случайно на протяжении многих десятилетий ставилось в разных театрах. Драматург по-своему трактует самые болезненные философские вопросы: что такое жизнь и что такое смерть? У него – смерть всегда символ безусловной неизбежности человека, бессмысленности земного существования, абсурдности всего, что происходит с нами. Отсюда – трагичность жизни. Жизнь – ожидание смерти. И все же Беккет видит смысл в жестоком, иной раз невыносимом существовании – это сама жизнь. Его слова «Я не могу продолжать – я

продолжу», – звучат как вызов злему миру, недолговечности, мимолетному существованию в нем. Герои Беккета сами по себе никакие не философы. Они ничего не исследуют, не решают, одним словом, напрасно тратят время. Но ответ за них дает сам автор. Каждый человек должен посвятить себя тому, на что способен – на приобретение знаний, постижение красоты природы или просто на ожидание, даже если оно бессмысленное. Безусловно, каждый, кто берется за постановку пьесы «В ожидании Годо» по-своему разгадывает тайны этого произведения, по-своему стремится донести его до зрителя. Основной же целью В. Матросова было сближение театра психологического с театром абсурда. А также: знакомство нашего зрителя с почти неизвестным сценичным вариантом этого классического произведения.

Среди театров-студий, которые занимались поиском новых форм также выделялся «Круг» под руководством Н.Мицкевич. Этот коллектив в 1990-е годы являлся, пожалуй, единственным театром-студией поэтической драмы. Одним из главных его направлений был поиск образного театрального языка, наиболее тесного сочетания музыки и пластики, света и цвета, слова и движения. В его репертуаре значился «Балаганчик» А.Блока, «Как нарисовать птицу» по произведениям Ж.Превера, А.Арагона, Р.Десноса, «Каин» Дж. Байрона.

«В наше время, время больших скоростей, мимолетных разговоров, встреч и засилья информации особенно остро ощущается тоска по высокой духовности, – отмечала Н.Мицкевич, – так бывает, когда люди разобщены, чувствуют себя одинокими и скучают по высокой поэзии. И тогда поэт предлагает свою позицию, свое видение мира, свою версию круга... Человек – это космос с его туманностями, яркими созвездиями и черными провалами. «Круг» собирается совершить полет в сферу человеческой души, попытаться постичь ее вершины и бездны».

Именно такой полет удавалось осуществить главному герою байроновского «Каина». По нашему мнению, это был один из лучших спектаклей театра-студии «Круг». На сцене не было никаких причудливых сооружений. Только прозрачные, пенистые, спадающие куски ткани, напоминающие и паруса, и яблоки, и бездну пространства, и таинственную местность возле рая, где жили Адам, Ева, Каин, Ада, Авель и Селла (сценография С.Раповича). В постановке Н. Мицкевич все сосредотачивалось на пластике актеров (на их легких костюмах, которые не мешали движениям), на свете, сочетании музыки со словом.

Таким образом, каждый из театров-студий шел к своему зрителю по-своему: кто бросал вызов абсурдному миру, кто призывал к национальному самосознанию, а кто настаивал заглянуть в самих себя путем обращения к высокой поэзии [2,с.629].

А теперь перейдем к знакомству с творчеством коллективов, которые оставались верными традициям психологического театра. Безусловно, были в их репертуаре и другие спектакли, в которых предпочтение отдавалось авангардистскому поиску и все же главной оставалась ориентация на психологическую драму. Обязательными, программными в репертуаре

являлись произведения русских классиков, лучшие пьесы современных драматургов. В данном случае мы имеем в виду два коллектива: Театр драмы и комедии под руководством Н. Короткевич и театр-студию «Диалог», который возглавлял В.Григалюнас.

Первый спектакль театра драмы и комедии – «Зойкина квартира» М.Булгакова, был поставлен Н.Короткевич. Кстати, это была и первая постановка этой замечательной пьесы в Беларуси. Чрезвычайно исключительный талант Булгакова – драматурга, который, пожалуй, единственный кто способен был так умело поддерживать интригу, держать зал в напряжении на протяжении всего спектакля и вести публику к определенной заостренной идее, к сожалению, не нашел здесь своего адекватного воплощения. В данном спектакле, хотя и было много интересного, привлекательного (имеется в виду не только сюжет, но и некоторые режиссерские и актерские находки), фактически отсутствовала атмосфера, дух времени.

На сцене преобладали два цвета – черный и золотисто-белый. Она была почти пуста за исключением самых необходимых сценических деталей: стола, стульев, подвижных зеркал (сценография С.Раповича). Это скромное художественное оформление довольно конкретно определяло место действия – большую квартиру. Хозяйка ее – Зоя Денисовна, с целью приобрести средства и убежать за границу, переоборудовала квартиру под «мастерскую», «пошивочное ателье», а на самом деле – в веселенькое «учреждение», куда приходили богатые посетители по ночам. К сожалению, в художественном оформлении спектакля не было намека на то, что время действия – середина 1920-х годов – времена нэпа. И те, кто был незнаком с пьесой Булгакова, вряд ли понимали в какой период происходит действие.

Вместе с тем замысел Зойки, предназначение ее квартиры был очень удачно воплощен режиссером в массовке (которую, скорее, можно назвать балетной группой) – ее составляли длинноногие красивые девушки в коротеньких юбочках. В программке они значились как «манекенщицы». А на сцене они все же воплощали собой нечто совсем иное – пошлость, безнравственность, которые поселились вместе с людьми в подобные «зойкины» квартиры.

Произведение М.Булгакова отличалось яркими, запоминающимися образами. Разгадать их, разобраться в их душевных драмах старался и театр. Следует отметить, что одной из основных целей Театра драмы и комедии являлась ориентация на слияние зрелищности и психологичности в довольно понятной и простой форме. Поэтому в афише его значились произведения и известные, любимые самыми требовательными театралом, и обычные, «кассовые», которые вряд ли минует рядовой зритель. Здесь были и «Ловушка» Р.Тома, и «Женщина в песках» К.Абе, и «Орфей спускается в ад» Т.Уильямса [2,с.633].

Театр драмы и комедии под руководством Н. Короткевич выступал за настоящую зрелищность, театральность, за знакомство своего зрителя с самыми разными произведениями и жанрами. Что являлось, пожалуй, самым

главным для этого коллектива – дать возможность каждому исполнителю до конца раскрыть себя, а театру, таким образом, показать Актера, Мастера, который всегда был и будет интересен зрителю.

У театра-студии «Диалог» под руководством В.Григалюнаса в отличие от Театра драмы и комедии был свой сложный путь в приобретении статуса профессионального коллектива. Он создавался как любительский театр в 1983 г. и в организационной структуре последовательно придерживался принципа «школа – студия – театр». Свои первые работы коллектив показывал в кафе. В них предпочтение чаще всего отдавалось пластике. Это были, скорее, поэтические импровизации по произведениям Ю.Мориц, К.Чапека, А.Чехова. Позже на афише «Диалога» появились «Шрамы» Е.Шабана, «Скамейка» А.Гельмана, «Убьем мужчину!» Э.Радзинского, «Бес вселился» М.Фора, «Чикагская бездна» Р.Бредбери. Театр много внимания уделял учебе актеров (ни один из них не имел профессионального актерского образования): шли занятия по сценической речи, пластике, вокалу и танцу. В спектаклях главная ставка делалась на психологическую разработку характеров, внутреннее проникновение в образ. Весьма характерным в этом плане был спектакль «Убьем мужчину!» («Я стою у ресторана») Э.Радзинского. В этой постановке режиссер В.Григалюнас стремился показать и развернуть перед зрителем драму жизни одинокой женщины средних лет [2, с.637].

В целом театр-студия «Диалог» отличался неизменным поиском, молодежным задором, влюбленностью в театральное дело. Студийцы много работали и над формой своих постановок (хотя это не являлось первичным, всепоглощающим в их работе). И здесь нельзя не сказать о двух инсценировках «Чикагская бездна» Р.Бредбери и «Бес вселился» М.Фора, которые были объединены в одном спектакле, хотя и представляли из себя два законченных произведения. Однако в данном случае они удачно дополняли друг друга.

В спектакле удачно сочетались эксцентрика, клоунада с необычными интонациями. Все это было четко подчинено единой режиссерской задумке. Вместе с тем, нельзя было не заметить и того, что никак не скроешь и что во многом перечеркивало значимость данной постановки – непрофессиональное актерское исполнение.

Впрочем, такое замечание можно бы быть отнесено в той или иной степени к каждому молодому театру. И это не удивительно, так как в большинстве своем студийцы, как говорят, только вчера начинали овладевать азами мастерства. Думается, нужно уметь приветствовать тех, кто при создании театрального коллектива способен замечать и исправлять свои ошибки. В этом плане следует назвать Альтернативный театр, который в начале 1990-х годов возглавил В.Григалюнас. Но ни в коем случае его не надо путать с «Диалогом». Это совсем другой коллектив. Хотя в нем В.Григалюнас, по-прежнему, не отказался от поиска и эксперимента. Профессиональные актеры, которые составили труппу нового театра придали постановкам В.Григалюнаса особую тонкость и глубину. В одном из

интервью режиссер так разъяснял почему его театр носит название – Альтернативный: «Для советского зрителя, массового, если хотите, это понятие новое. А между тем, оно достаточно сильно звучит в мировом театральном движении. Сегодня альтернативный театр определяется, как передовой, некоммерческий, со своим языком, конечно, и отсутствием каких-либо стереотипов формы. Это – театр поиска и эксперимента, живой и зовущий жить...» [2,с.638-639].

Свой первый театральный сезон (в октябре 1990г.) театр открыл спектаклем «Король умирает!» По пьесе Э.Ионеско. Известно, что это произведение до наших дней почти не имело своей сценической истории. И именно поэтому глубокого уважения заслуживал тот коллектив, который брался за эту очень трудную пьесу.

Пьеса «Король умирает!» Э.Ионеско повествует о том времени, в котором были утрачены идеалы, где давно уже нет ни надежд, ни чаяний. Многие современники, также как и герой пьесы каждый день что-то теряли... В постановке В.Григалюнаса прочитывался этот непростой, даже трагический смысл. Это давало ему повод определить жанр спектакля как «парадоксальная трагедия».

Художественное оформление этого спектакля было простым и эффектным. Небольшое пространство сцены было «окрашено» в черный цвет. По ней рассыпался ослепительно желтый песок, в котором якобы случайно были забыты скипетр и корона – обязательные атрибуты королевской власти. На протяжении всего спектакля сцена никоим образом не трансформировалась, а необычную выразительность придавали ей свет, игра теней, костюмы персонажей.

С самого начала своего существования Альтернативный театр обращался только к драматургии абсурда. Вероятно потому, что философия ее была очень созвучна настроению большей части современников, зрителей, которые нередко были настроены весьма пессимистично, теряли веру в «светлое будущее» и «счастливое завтра». Эти безрадостные мотивы звучали и в спектакле «Ночь», в котором объединялись две пьесы «Перед дорогой» Г.Пинтера и «Последняя лента Крепа» С.Беккета (режиссер В.Григалюнас, художник Н.Халезин) [2,с.639].

Значительное место в репертуаре Альтернативного театра занимал спектакль «Оркестр» Ж.Ануя. В постановке В.Григалюнаса чувствовалось желание найти новую, неожиданную театральную форму; и в новых качествах вывести на сцену молодых актеров. «Оркестр» Ж.Ануя – это рассказ о жизни небольшого женского оркестра, который работает в дешевом французском ресторане. Неслучайно в спектакле гримерки оркестранток с небольшими креслами, зеркалами, дезодорантами, духами, наборами косметики были вынесены на просцениум. Не вызывало сомнения, что здесь проходит значительная часть их жизни. Большое пространство сцены занимал рояль. Он словно черный таинственный корабль и украшал и наполнял ее волшебными звуками. Здесь же, на сцене, еще одна сцена – оркестрантки исполняли на ней как музыкальные, так и танцевальные

номера. Черно-красные костюмы девушек выглядели очень эффектно, экстравагантно и удачно сочетались со строгим, элегантным художественным оформлением всего спектакля.

Музыкальные номера-шутки перемежались в спектакле диалогами в примерках. А как известно, здесь можно услышать придуманные рассказы о единственной в жизни любви и последние городские сплетни, выслушать нелепые анекдоты и довольно скучную семейную историю, пошутить с директрисой оркестра и неожиданно предложить всем коллективом посидеть за чашечкой кофе...

Таким образом, Альтернативный театр стремился к самым разнообразным спектаклям в своем репертуаре: ярким, зрелищным, как «Оркестр»; совсем неброским, даже мрачным, как «Король умирает!» и «Ночь», которые могли бы кому-нибудь показаться грубыми, натуралистическими. Художественное оформление этих спектаклей сознательно стремилось быть незаметным, неэффектным. В целом эти спектакли были своеобразным вызовом молодого коллектива тому разрушению, неразберихе, которые стали особенно заметными в нашем обществе в конце XX ст. В них как, впрочем, и в жизни было мало светлых красок. И это можно отнести не только к постановкам В.Григальюнаса, но и к постановкам других новых театров, которые обращались к драматургии абсурда [2, с.642-643].

Картина студийного движения в Беларуси 90-х годов XX ст. будет бедной, упрощенной, если ее не дополнить разговором и о театрах совсем иного направления, а точнее тех, которые стремились сохранять в своем творчестве народные традиции, вдохновенно братья за пропаганду национальной классики, современных белорусских произведений.

Возрождение белорусской культуры было основной целью Театра исторической драмы и комедии под руководством В. Матросова, созданного при Белорусском фонде культуры. «В наших планах – спектакли по произведениям Максима Богдановича и Янки Купалы, создание детской студии, где мальчики и девочки сначала будут учиться мастерству зрителя, а потом овладевать умением понимать и доносить до людей достижения мировой и белорусской культуры, участвовать в постановках...» – отмечал В.Матросов в одном из интервью.

Для своей первой постановки театр избрал произведение И.Чигринова «Следственное дело Василя Воцилы». В центре внимания пьесы и спектакля было одно из крупнейших народных восстаний в Беларуси, которое произошло в первой половине XVIII ст. и которое возглавлял Василь Воцило. Режиссер постановки В. Матросов пытался не только осмыслить события давно минувших дней, но и заглянуть в наше сегодняшнее время, которое, как известно, невозможно без истории.

Спектакль Театра исторической драмы и комедии утверждал мысль о том, что жизнь человека самое дорогое. Она дороже, чем самые великие идеи. И никто и ничем не сможет расплатиться за страдания и кровь невинных людей. Следует отметить, что в то время национальные

произведения лучше приживались в репертуаре молодых театров, чем сложные иностранные пьесы. Возможно, это можно объяснить тем, что свое, родное, было ближе не только зрителям, но и исполнителем. Да и стоит ли скрывать: мы редко слышим родной язык в повседневной жизни, почти забыли свои обычаи, обряды. Поэтому мы и благодарны театру, который возвращает нас к нашим истокам [2,с.644].

Минский музыкально-драматический театр (художественный руководитель А.Хвостиков) открыл свой первый сезон спектаклем «Смешные и грешные люди мои...» по произведениям Я.Купалы и Л.Родевича, определив его жанр как «шутки в стиле деревенской эротики». В этой работе было много привлекательных моментов. Нельзя, например, не отметить, что создатели спектакля стремились отойти от привычного показа белорусов на сцене: как людей прибитых, мрачных, угнетенных тяжелым трудом. Театр не отказывался от традиционных покрывал и полотенец. Его герои были одеты в обычные рубашки и андараки, но нельзя было не заметить, что лица у них были совсем другие – не пасмурные и застенчивые. У мужчин они светились улыбками. Женщины же здесь были настоящие красавицы.

Актеры Минского театра ярко демонстрировали свои прекрасные вокальные данные, рьяно, темпераментно пускались в пляс. Хотя вместе с тем эту постановку все же нельзя назвать безупречной. Многие ее сцены неудачно сочетались друг с другом (по-видимому потому, что брались из разных произведений). Так же неожиданно возникала и сцена обряда Дедов (сама по себе интересно решенная режиссером). Иной раз терялся ритм спектакля (из-за перенасыщенности музыкальными номерами). В репертуаре Минского театра также значились: «Владимир, или прерванный полет» М.Влади (режиссер М.Абрамов), «Деньги, бомба и любовь» (режиссер Н.Пинигин), детская сказка «Юмбрик, тюха и чуколка, Пичитулька и считалка» С.Михалкова (режиссер Н.Говядинов). Нельзя было не заметить, что коллектив вдохновенно искал свое лицо. Стремился каждый раз удивлять своего зрителя, делать новые открытия.

Отдельную страницу в истории театрального искусства Беларуси 1990-х годов занимают Слонимский белорусский экспериментальный драматический театр (художественный руководитель Н.Варвашевич) и Мозырский экспериментальный театр-студия «Сентябрь» (художественный руководитель М.Колас). Эти коллективы сначала существовали как народные. И в течение многих лет дарили своему зрителю, преимущественно сельскому, волшебные минуты встречи с театральным искусством. Знакомили с лучшими произведениями современных авторов, национальной классикой [2,с.644-645].

Так, на афише Слонимского театра были следующие названия: «Здешние» Я.Купалы, «Крик на хуторе» В.Бутромеева, «Филимон командует парадом» В.Савулича, «Принцесса и солдат» В.Яговдика, «Обиженные» Л.Родевича, «Снотворный мак» К.Лейко, «Два клена» М.Розовского... Заметным явлением стал спектакль театра «Не забыть и успеть на себя хомут

надеть», в его основе пьесы выдающегося белорусского драматурга Л.Родевича «Озадаченный Савка» и «Конский портрет». В этом спектакле широко использовались танцы и песни. Народные поговорки, юмор и шутки моментально находили отклик в зрительном зале. Одним словом, Слонимский театр был творческим коллективом, стремившимся ясно и просто рассказать о судьбах белорусов. Он бережно относился к национальной классике, которая была основой репертуара слонимцев. Исследование народных характеров стало главной задачей коллектива. И в этом его отличие от других театров-студий.

Весьма интересно работал и театр-студия «Сентябрь». Этот коллектив почти все время проводил на колесах. Показывал спектакли в белорусских деревеньках, в небольших городах. И тут нельзя не вспомнить труппу Владислава Голубка! Как видим, положенная им традиция странствующих комедиантов, сохранялась и в конце XX ст. Здесь жил, искрился юмором национальный вариант комедии дель арте. Возможно, без нее театральный процесс в Беларуси был беднее и выглядел неинтересным.

Репертуар Мозырского любительского театра на протяжении многих лет его существования был самым разнообразным: «Павлинка» и «Примаки» Я.Купалы, «Любовь Яровая» К.Тренева, «Гибель волка» Э.Самуйленка, «Наймичка» Т.Шевченко, «Кто смеется последним» К.Крапивы, «Люди на болоте» И.Мележа, «Лявониha на орбите» и «Трибунал» А.Макаенка... Театр привлекали и произведения современных авторов. Он художественно убедительно рассказывал о жизни сельчан и горожан. Выносил на суд зрителей их беды, их проблемы, радости, надежды. И здесь нельзя не остановиться на спектаклях по пьесам Г.Марчука «Лютики – цветочки» и «Альдона, Анета, Анфиса» («Заговор»). Этот автор, кажется, до конца так и не был разгадан ни одним нашим белорусским театром. И тем не менее в его произведениях глубокое знание психологии простого человека, сочувствие его жизненным проблемам, которые на первый взгляд можно принять за очень незначительные, не заслуживающие внимания. Марчук мастерски рисует характеры своих героев. Он любит их и ненавидит. Насыщает их речь остроумным народным юмором. Видимо, все это и обеспечивало успех его пьесам у зрителей [2, с.645-646].

В репертуаре «Сентября» была еще одна интересная работа, которая во многом отличалась от предыдущих постановок театра. Это спектакль «Ехай». Н.Садур (режиссер С.Полещенков). В нем театр стремился вести философский диалог со своим зрителем о судьбе страны, о причинах ее духовного и экономического кризиса. Режиссер умело превращал комедийность в притчу, парадоксальность в трагедию.

Характерная особенность театра-студии «Сентябрь» заключались в том, что он был единственным из немногих театров республики, который работал по системе амплуа и бережно хранил традиции народной театральной игры. Из студии «Сентябрь» позже будет создан профессиональный театр, который сегодня называется Мозырский

драматический театр имени И.Мележа. Профессиональным станет и Слонимский театр.

Таким образом, театры-студии конца XX ст. занимали видное место в театральной жизни республики. Хотя она, безусловно, могла бы быть и значимее, если бы молодые коллективы имели больше возможностей заявить о себе в полный голос. Они же были поставлены в жесткие рамки самоокупаемости. Поэтому им часто приходилось решать единственный главный вопрос – «выжить или не выжить», что несомненно сказывалось и на творчестве [2,с.648].

И все же молодые театры шли путем постоянного поиска новых форм, новых имен в драматургии. Театр будущего виделся им более зрелищным, синтетическим, ярко отображающим явления, преобразования, происходившие в обществе. Все это было продиктовано желанием найти своего зрителя, установить с ним доверительный диалог.

Новые драматические театры Беларуси конца XX – начала XXI ст.ст. Белорусский театр на всех этапах своего развития был тесно связан с теми насущными жизненными проблемами, которые ставило перед ним само время. В постперестроечный период четко обозначились новые подходы в проведении государственной культурной политики, в том числе и в сфере сценического искусства. Существенные сдвиги в театральной деле в Беларуси произошли в последнее десятилетие XX – начале XXI ст. и связаны они, прежде всего, с приобретением страной государственной самостоятельности.

Активизация театральной жизни республики проявилась в открытии новых драматических, преимущественно белорусскоязычных коллективов. В декабре 1989 г. начал свою работу *Слонимский белорусский драматический театр*, в 1990 г. – *Республиканский театр белорусской драматургии* и *Мозырский драматический театр имени И.Мележа*, в 1992 г. открылся *Новый драматический театр* в г. Минске, в 1993 г. – *Минский областной драматический театр* в г. Молодечно, в 2006 г. – *Полесский драматический театр* в г. Пинске (даются современные названия драматических театров). Открытие новых театральных коллективов полностью соответствовало тогдашним процессам строительства суверенной Республики Беларусь, необходимости социально-экономического развития и национально-культурного возрождения страны.

Новый драматический театр ведет свою историю от театра-студии «Где-Я?», который возник в г. Минске в 1987 году, в 1992 г. он получил статус государственного и стал называться Минский драматический театр «Где-Я?». А современное название – Новый драматический театр – он получил в 2004 году. Его организаторы-режиссеры Н.Трухан (до 1999 г. художественный руководитель) и В.Барковский, который работал в театре с 1987 по 1990 г., в начальный период своей творческой деятельности занимались прежде всего восстановлением национальных культурных традиций. Основное место в афише театра занимали произведения

отечественных авторов: «Этюды памяти земли белорусской» по произведениям В.Короткевича, «Изморозь» И.Кофты, «Рагнеда» Н.Рапа.

В начале 1990-х годов театр одним из первых вернул на сцену ряд пьес незаслуженно забытого драматурга Ф.Алехновича. Например пьесу «Черт и баба» (1992, режиссеры Н.Трухан и В.Барковский), в 1994 г. ими был подготовлен и осуществлен второй вариант этой постановки, а в 1998 – новая редакция в режиссуре Н.Трухана. Он же поставил спектакли «Призрак» по пьесам Ф.Алехновича «Страхи жизни» и «Тени» (1995) и «Крути...» по пьесе «Крути не крути – надо умереть» и книге «В когтях ГПУ» (1996). По определению Н.Трухана, именно в творчестве Ф.Алехновича он «нашел все то, чего так не хватает белорусской драматургии: и ... Чехова, и ... Достоевского».

Театральный деятель, режиссер, драматург, историк театра Ф.Алехнович написал свыше 15 пьес, которые на десятилетия были вычеркнуты из контекста национальной культуры. Его герои (кроме произведений, написанных по народным сказкам и преданиям) живут на изломе эпохи, в годы революционных преобразований начала XX ст. Мязежное состояние их душ, неуверенность и растерянность перед будущим во многом оказались близкими зрителю конца XX ст. Спектакли по произведениям Ф.Алехновича приобретали в театре то гротескно-фарсовую, то трагически-мистическую, то фантастическую окраску. Но в каком бы жанре они не решались, речь шла о вещах серьезных, глубоких: трудный путь художника к истине, состояние души человека на пороге небытия, разобщенность человеческого сознания и мучительные поиски выхода в период общественных катаклизмов. Неслучайно театр «Где–Я?» имел такое необычное название. Вопросы – кто мы такие?, откуда мы родом?, где наши истоки? – были для Н.Трухана важнейшими в жизни и творчестве.

С середины 1990-х годов круг репертуарных поисков театра расширяется. Ставятся «Женитьба» (1996, режиссер В.Барковский) и «Мертвые души» по Н. Гоголю (1998) в сценической версии Н.Трухана, «Распад» по В.Шекспиру (1997) и «Пустыня» С.Беккета (1998) – оба в режиссуре Н.Трухана и др.

В 2006 г. главным режиссером Нового драматического театра был назначен Д.Нупрейчик, который до этого успешно осуществил в нем несколько постановок, среди которых «Не бойся быть счастливым» («Мой бедный Марат») А.Арбузова (2004), «Зацюканы апостал» А.Макаенка (2005) и др.

Новый драматический театр сегодня представляет собой самобытный коллектив, который имеет разнообразный и довольно отличный от других театров репертуар. Это белорусские пьесы «Зацюканы апостал» А.Макаенка, «Три поры и одна судьба» («Три Жизели») А.Курейчика, «Чай с верблюдом» и «Любовь, деньги и жених хороший» Г.Марчука; русская, иностранная классическая и современная драматургия – «Свадьба» А.Чехова, «Бешеные деньги» А.Островского, «Позвольте надеяться» («Беда от нежного сердца») В.Сологуба, «Не бойся быть счастливым» («Мой бедный Марат»)

А.Арбузова, «Счастье мое» А.Червинского, «Профессия миссис Уорен» Б.Шоу, «Королева красоты» М.Макдонаха. Присутствуют на афише спектакли для детей «Зачарованная принцесса» Б.Сударушкина, «Клад привидений» С.Владимирова, «Новые приключения старых знакомых» П.Васюченко, «Волшебная скрипка» А.Горуна и др.

С сентября 2003 г. при театре открыта государственная Детская театральная школа с пятилетним сроком обучения.

Со своими спектаклями театр принимал участие в ряде фестивалей. В 2005 г. на III Международном форуме «Золотой Витязь» и на XII Минском международном кинофестивале «Листопад» постановщик спектакля «Зацюканы апостал» Д.Нупрейчик и исполнитель главной роли В.Новик были удостоены почетных дипломов. В мае 2006 г. на VI Международном театральном фестивале «Классика сегодня» (г.Днепродзержинск, Украина) спектакль «Бешеные деньги» награжден дипломом «За лучший актерский ансамбль».

Республиканский театр белорусской драматургии был создан в декабре 1990 г. в Минске как структурное подразделение Белорусского академического театра имени Янки Купалы по работе с драматургами. Первоначально назывался «Свободная сцена», с 1993 г. получил статус республиканского и современное название. Художественное руководство коллективом осуществлял режиссер В.Мазинский. Приоритетным направлением деятельности театра являлось работа с начинающими драматургами.

На сцене театра были поставлены пьесы начинающих авторов – «Ку – ку» Н.Ореховского и «Собака с золотым зубом» В.Савулича (обе в 1992г.) «Голова» (1992) и «Палач, саксофон...» (1995) И.Сидарука, «Вита Брэвис, либо Брюки святого Георгия», «Черный квадрат» С.Климкович и Н.Адамчика, «Барбара Радзивилл» Р.Боровиковой (все три в 1994), «Мистер Розыгрыш» С.Кондрашева (1997), «Уставший дьявол» С.Ковалева (1999) и др. Белорусская классика представлена в этот период фольк-шуткой «Повалился кто-то» по произведениям Л.Родевича и В.Голубка (1992). Начиная с 1995г. репертуар пополняется постановками по произведениям русской и зарубежной классики – «Ричард III» и «Макбет» В.Шекспира, «Шампанского!» по водевилям А. Чехова «Сватовство» и «Юбилей» (1996), «Взлет Артура Уи, который можно было остановить» Б.Брехта (1997), «Лекарь поневоле» Ж.-Б.Мальера (1997). В 1998г. театр обращается к пьесе «Прощание с Родиной» А.Поповой, а также к инсценировке «Последней пасторали» А.Адамовича.

Спектакль «Последняя пастораль», стал заметным событием в театральной жизни страны. Он был удостоен Гран-при на Фестивале национальной драматургии (Бобруйск, 1998). Режиссер М.Динов – он же автор сценической композиции и сценограф – основным принципом при постановке выбрал полижанровость и полисюжетность. Жизнь, Любовь, Дружба, Семья, Рождение, Война, Смерть определяли смысловые доминанты извечных сюжетов «Последней пасторали». Взятые вместе они создавали

полноценный структурированный образ, в котором проявлялся феномен гармоничного соединения всех художественных элементов – от способа актерского существования – Л.Сидоркевич (Яна), И.Сигов (Он), Н.Каминский (Третий) – до мистериально-метафорической материальной среды, в которой действовали герои.

Активное участие театр принял в Фестивале современной немецкоязычной драматургии: Л.Сидоркевич, исполнительница роли Фэнни в спектакле «Сапог и его носок» Г.Ахтернбуша, получила диплом «За лучшую женскую роль» (1998). Особенностью режиссерского прочтения, рядом интересных актерских работ определялась и постановка «Уставший дьявол» С.Ковалева в режиссуре Р.Талипова, удостоенная Гран-при на Международном театральном фестивале «Белая Вежа» (Брест, 1999). Она также была признана одной из лучших драматических премьер сезона.

В 2000г. Республиканский театр белорусской драматургии возглавил В.Анисенко, первой постановкой которого в качестве художественного руководителя был спектакль «Женщины Бергмана» Н.Рудковского (2001). Эта пьеса существенно отличается от произведений реалистической драматургии: ее конфликт строится на внутреннем противостоянии потерявшей голос оперной примадонны Ингрид (Т.Мархель) и медсестры Лив (Л.Сидоркевич), которая разными способами, не исключая грубости и оскорблений, пытается пробудить у певицы интерес к жизни. При этом в течение спектакля Ингрид постоянно молчит, а Лив непрерывно говорит, что требует от обеих актрис предельной концентрации сил в раскрытии сценических характеров. В результате на сцене звучит не монолог, а диалог, действие насыщается глубиной, актерское исполнение – многозначностью эмоциональных оценок. Режиссер В.Анисенко сумел по-новому раскрыть индивидуальность Т.Мархель, за которой прочно закрепилось амплуа простой женщины из народа. Спектакль был высоко оценен на Международном театральном фестивале «Славянские театральные встречи» (Брянск, Россия), IX Международном театральном фестивале (г.Сибиу, Румыния). В 2002г. эта постановка была отмечена на Международном фестивале в Каире (Египет), а в 2003г. на Международном театральном форуме «Золотой Витязь» (Москва).

В.Анисенко формировал репертуарную афишу с учетом разного возрастного и социального состава зрительской аудитории. Благодаря широкому диапазону его творческих устремлений, репертуар был разнообразным по тематике, стилистике и жанровым характеристикам. Так, например, спектакль «Только глупцы грустят» Д.Альмагора (2002, режиссер В.Анисенко) был построен на чередовании интермедий, вокальных и танцевальных номеров, знакомил современных зрителей с древней еврейской культурой. Преимущественно языком пластики была воплощена постановка «Песни волка» В.Панина (2002), жанр которой режиссер В.Орлов обозначил как «драматически-пластическая элегия». В этом спектакле философские проблемы бытия – духовная свобода и сохранение неповторимой личностной

индивидуальности, верность родовым корням и адаптация в многообразном современном мире – аллегорически решались через образы зверей.

Постановочно масштабным, с участием всей труппы получилось сценическое произведение «Извечная песня» по поэме Я.Купалы (2002). Жанр спектакля определялся режиссером С.Ковальчиком как фолк-рок-опера и это обусловило его своеобразную стилистику. Композитор Т.Калиновский органично объединил рок-н-рольные джазовые ритмы с белорусскими фольклорными мелодиями, которые актеры И.Сигов, Т.Мархель, Б.Шпинер и другие блестяще воплощают в вокальных партиях. Стержнем сценического действия является образ Мужика в талантливом исполнении И.Сигова. На протяжении всего действия рядом с Мужиком неотступно идут Беда (Н.Холодович), Доля (А.Чернобаева), Голод и Холод (С.Шимко), символы войны – безногий солдат (Д.Бойко), солдаты-оккупанты (А.Марченко, Д.Паршин, В.Щербаков). Они понуждают крестьянина пройти через тяжелые испытания, часом доводя его до отчаяния. Однако, несмотря на трагизм жизни, И.Сигов воссоздает в сценическом образе сильное созидательное начало. Его герой воплощает лучшие черты национального белорусского характера: трудолюбие, терпимость, наивность, доброту и одновременно несокрушимость, мужество, непоколебимую веру, врожденный юмор.

Спектакль «Извечная песня» стал заметным дебютом на сцене театра режиссера С.Ковальчика, который уже в своей первой работе обнаружил пристрастие к яркой театральной форме, раскрытию синтетической природы театра, широкому применению пластики, хореографии, музыки, вокала. Именно эти особенности его творческой индивидуальности поспособствовали тому, что С.Ковальчик в течение нескольких лет был основным создателем детских спектаклей: бал-маскарад «Хрустальная туфелька» по Ш.Перро, Е.Шварцу, Т.Габбе (2002), мюзикл «Айболит, Бармалей, про животных и Бродвей» В.Аксенкруга (2003), музыкальные сказки «Волк-мореплаватель» С.Козлова (2004) и «Домовички» Е.Конева (2008). Изобретательная фантазия, способность оригинально организовывать сценическое пространство, наполнять действие метафоричностью и поэтической образностью присущи и «взрослым» спектаклям С.Ковальчика. Это отчетливо проявилось в постановках «Путь в Царьград» З.Костица (2006) и «Сестры Психеи» С.Ковалева (2007).

Внимание руководства театра постоянно направлено на установление тесных взаимосвязей и на раскрытие творческого потенциала белорусских драматургов. В 2000–2010 гг. кроме произведений выше названных авторов на сцене театра были поставлены пьесы «Шут» С.Климкович и В.Степана, «Баллада о Бландое» и «Дневник поэта» С.Ковалева, «Зона X», «И эхо ответило – ты» А.Карелина, «Роман и Юлия» Д.Балыко, «Когда закончится война» П.Пражко, «Кто полюбит мадам?» А.Шурпина и др.

Республиканский театр белорусской драматургии с успехом гастролировал в Великобритании, Египте, Франции, США, Польше, России, Украине, где удостоивался призов и наград на престижных международных фестивалях.

Другой относительно молодой коллектив – *Полесский драматический театр* был создан в 2006г. в Пинске на основе городского любительского театра-студии «Диоген», руководителем которого был режиссер И.Базан, и молодежной театральной студии «Визави» во главе с А.Гаврилович. Директором и главным режиссером нового коллектива был назначен И.Базан, а А.Гаврилович вошла в штат театра в качестве режиссера.

Полесский драматический театр размещается в отреставрированном и частично реконструированном здании – памятнике архитектуры XIX ст. Оно расположено в центральной исторической части города. Первоначальный внешний облик постройки сохранен, а внутри она по-современному переоборудована. В результате этого созданы хорошие условия как для творчества, так и для полноценного зрительского восприятия спектаклей.

В первом сезоне 2006–2007 гг. репертуар Полесского драматического театра формировался по трем направлениям: первое составляли сказки для детей, произведения для юношества, среди которых «Аленький цветочек» С.Аксакова, «Ушастик» В.Ткачева, «Отзовись, брат» Г.Марчука; второе – спектакли для взрослых, преимущественно современной тематики, к которым принадлежала мелодрама А.Курейчика «Осторожно, женщины!»; наконец третье – постановки классической драматургии: «Маленькие трагедии» А.Пушкина и «Учитель танцев» Лопе де Вега.

За четыре сезона Полесский драматический театр определился с творческим составом. В конце концов была сформирована труппа, в которой насчитывалось 18 актеров. В 2006 г. в театр пришло сразу восемь выпускников актерского курса Могилевского колледжа искусств, часть из них затем заочно продолжила обучение в Белорусском государственной академии искусств, а часть – в Белорусском государственном университете культуры и искусств. Все они активно занимались в спектаклях. В штате театра были три режиссера, каждый из которых имел свой отличительный почерк. Так, И.Базан отдает предпочтение классике; А.Гаврилович интересуют пьесы-сказки, произведения комедийного жанра и исторической тематики; П.Маринич в своем творчестве ориентируется на постановки молодежной проблематики. Кроме них в театре регулярно ставили спектакли приглашенные режиссеры – В.Григалюнас («Цветы провинции» Г.Марчука), З.Пасютина («Фабричная девченка» А.Валодина) и др. Таким образом, театром сформирован разнообразный репертуар. В нем есть спектакли, которые игрались недолго и быстро сошли со сцены (например, чрезмерно осовремененный «Маленькие трагедии» А.Пушкина в режиссуре П.Маринича); другие же, наоборот, стали явлением и многие годы шли с неизменным успехом. Например, «Пинская шляхта» В.Дунина-Марцинкевича, поставленная режиссером И.Базанам и ставшая визитной карточкой театра.

Плодотворно работал в качестве режиссера П.Маринич, который начинал свою деятельность в Полесском драматическом театре как актер. За четыре года им было сыграно более десятка ролей, поставлено семь

спектаклей. Среди них комедия Лопе де Вега «Учитель танцев», пластико-драматическая композиция «Кармен» по П.Мериме, остросюжетная молодежная драма «Я так хочу домой» Л.Разумовской, которые имели большой успех у зрителей и прочно вошли в основной репертуар театра. С 2010 г. П.Маринич, занимая должность режиссера, заочно учился в Белорусском государственном университете культуры и искусств.

Помимо указанных работ, театром были осуществлены постановки по пьесе «Уставший дьявол» С.Ковалева (режиссер С.Панкова), мелодрама «Старая зайчиха» Н.Коляды (режиссер А.Гаврилович), драма «Гроза» А.Островского (режиссер И.Базан), трагикомедия «Гарольд и Мод» К.Хиггинса (режиссер А.Гаврилович). Детскому зрителю театр посвятил спектакли «Маугли» по Р.Киплингу (режиссер И.Базан), «Золушка» Е.Шварца, «Карлик Нос» Н.Шувалова, «Волшебный сон» Ю.Кима – все три последние в постановке режиссера А.Гаврилович.

Доброй традицией в Полесском драматическом театре, несмотря на его «юношеский» возраст, стало вручение премий «Золотая тарелка». Премия вручается раз в два года. С помощью зрителей, мнения которых отражаются в специальных анкетах после каждого просмотра, авторитетное жюри определяет победителей в девяти номинациях.

Полесский драматический театр сегодня прочно «стоит на ногах», но его возможности для стремительного развития очень ограничены региональной деятельностью. Для того, чтобы молодой коллектив не остался на периферии театрального процесса страны, ему необходима помощь, которая должна носить комплексный характер и затрагивать не только материальные потребности коллектива, но и способствовать его творческому развитию.

Открытие новых театральных коллективов в конце XX – начале XXI столетия имело большое просветительское значение и соответствовало спросу тогдашней аудитории в стремлении найти в искусстве высокие нравственные ориентиры.

Все вновь образованные театры по своей организационно-производственной структуре соответствовали основной театральной модели – стационарной. В их творчестве было много общего, и прежде всего, это выражалось в формировании репертуара. Главенствовала на их афишах белорусская драматургия. Режиссеры активно осваивали классическое наследие Я.Купалы, Я.Коласа, В.Дунина-Марцинкевича, возвращали на сцену забытые произведения Вл.Голубка, Л.Родевича, Ф.Алехновича, инсценировали прозу К.Черного, В. Короткевича, И.Мележа, А.Алексиевич. Обращались театры и к произведениям признанных современных драматургов – А.Макаенка, А.Дударева, А.Поповой, А.Делендика, С.Ковалева, Г.Марчука, П.Васюченко, А.Федоренко и др. Постановки национальной классики и произведений белорусских авторов восстанавливали на сцене связь разных эпох, приобщали зрителей к отечественной истории, пробуждали в них благородные, патриотические чувства.

Еще одной характерной чертой деятельности новых коллективов являлась их тесная связь с молодыми драматургами. Особенно плодотворно с ними работал Республиканский театр белорусской драматургии. Для выявления талантливой молодежи в коллективе создавались соответствующие условия: регулярно проводились семинары по драматургии с публичным чтением пьес и их общественным обсуждением. Руководство коллектива имело право зачислять автора в штат театра на весь репетиционный период постановки его пьесы. В результате кропотливой работы с драматургической молодежью сценическое воплощение приобрели произведения Н.Рудковского, А.Курейчика, А.Карелина, С.Бартоховой, Д.Балыко, А.Шурпина, П.Пражко, С.Гиргеля и др.

Новые драматические театры, как правило, имеют небольшие, мобильные труппы, сформированные преимущественно из молодых актеров. Управляют ими, за редким исключением, также молодые режиссеры. Это обуславливает как положительные, так и отрицательные стороны творческого процесса. Молодежь всегда стремится к эксперименту, к освоению свежих идей и веяний в искусстве, что помогает установлению взаимопонимания с современной зрительской аудиторией. Одновременно в этих театрах ряду спектаклей явно не хватает ансамблевости, в них чувствуется разный уровень профессионализма и мастерства актеров старшего и младшего поколений, что, конечно же, требует от молодежи постоянного совершенствования основ профессии. Вместе с тем в своих лучших работах режиссеры и актеры продолжают развивать характерные для белорусского театра реалистические традиции, обогащая их средствами современной сценической образности.

Современный белорусский театр за последние два десятилетия овладел многими художественными признаками и качествами, присущими развитым европейским театральным культурам. Есть все основания полагать, что государственные драматические театры (они имеют разный статус: национальные, академические, республиканские, областные, городские) в целом довольно успешно выполняют свою главную общественно-культурную функцию – последовательно, системно и результативно занимаются эстетическим, моральным и патриотическим воспитанием зрителей и тем самым вносят свой весомый вклад в необходимое дело единения и консолидации белорусского общества.

Современный театральный зритель глазами режиссеров и актеров.

Сложившиеся в XX веке традиции восприятия театра почти исключительно как спектакля и оценки искусства только как художественной ценности привели к тому, что театральный продукт воспринимается самими деятелями театра не как объемное и стереоскопическое явление, а, как правило, традиционно одномерно. Между тем, в современном мире он обрывает множеством социальных смысловых напластований, приобретая значимость для зрителя не только как явление искусства, но и как элемент моды, престижа, социального статуса, контекста определенного поведения, как способ проведения досуга, самопрезентации, просвещения и т.д.

Эстетический, духовный, социально-психологический контексты функционирования театра, обусловленные социальными процессами, образом жизни в целом, условиями жизни города, влияют на общение с театром и в театре. Об этом говорят режиссеры, которые обсуждают проблемы адаптации современного белорусского театра к новым реалиям. Так, например, известный белорусский театральный режиссер Г. Боровик считает, что основные проблемы современного театра заключаются в его стремлении к внешней образности в упадок искусству жизненно-психологической правды, в желании любыми способами обратить на себя внимание современников. «Стремление к постоянной новизне, – отмечает он, – вынуждает театральные коллективы искать все новые и новые знаковые конгломераты коммуникационных связей с обыденностью, что неуклонно ведет к угасанию основ сценических искусств, таких, как актерская творчество и литературно-драматургический жанр и, в свою очередь, возвышению вспомогательных его видов. Традиционная иерархия искусств театрального синтеза, которая познала ментальные изменения, все больше и больше перемещается в сторону компенсации. На сценических подмостках мы все чаще и чаще наблюдаем не героев драм и комедий современных и классических авторов, не открываем для себя индивидуальный стиль сценографа или композитора, не удивляемся своеобразию актерской и режиссерской индивидуальности, а всего лишь довольствуемся каким-то упрощенным зрелищем под названием – спектакль драматического театра. Почти каждая новая постановка наших театров отмечена печатью песенно-хорового или танцевально-музыкального любительства».

Другой белорусский режиссер, Р. Талипов, ставит вопрос о разных отношениях зрителей и критиков к конкретным спектаклям, и разную оценку их постоянной театральной публикой и случайной аудиторией зрителя. Следует согласиться с его мнением, что театральная критика должна быть союзником сценического искусства и, следовательно, «ускорять общее эстетическое развитие зрителя, обогащать его мировоззрение, мироощущение и тем самым его диапазон мышления и диапазон чувственности».

Если даже приближенно обобщить суждения, высказанные руководителями известных театров, то нельзя не обратить внимания на тревожащее всех чувство личной, гражданской ответственности, ответственности художника за зрителя, совершенно независимо от того, нравится режиссерам этот зритель или не нравится, сложилась ли атмосфера взаимопонимания или доверия с публикой или отношения оставляют желать лучшего. В последней ситуации это особенно ценно – режиссер самокритично ощущает недостаточную эффективность своих усилий, признает, что в конечном счете никто, кроме него, как руководителя театра, не создаст своего зрителя, не воспитает аудиторию, способную к разговору на высоком уровне мысли, идеи, искусства.

Вторая основополагающая позиция, которая вызывает уважение, – это убежденность в том, что и в нынешних условиях распространения массовых

искусств театр, как никогда, должен быть демократичен, удовлетворять духовным устремлениям самых широких слоев населения. Причем на такой позиции стоят не только те режиссеры, кому близок – будем говорить условно – «традиционный театр», но и те, кто откровенно тяготеет к эксперименту. Программной задачей любого театра считается создание высокохудожественного спектакля, имеющего массовый успех. Но, помня о массовом зрителе, нельзя забывать и о требовательной публике, о спектаклях для более подготовленной, более искушенной аудитории.

Здесь режиссеры вплотную подходят к характеристике аудитории, градаций которой очень много. Однако рассуждать об абстрактном зрителе бессодержательно.

Сегодняшний зритель чрезвычайно разнороден, и завоевать его доверие, сформировать определенного уровня аудиторию – задача сложная. И потому практически в любом театре существует своя репертуарная «шкала предложений», в нижней части которой находятся спектакли для, условно говоря, «неподготовленного зрителя», в верхней – для истинных театралов. Так разнородность публики сказывается на формировании репертуара. Впрочем, возможен и обратный ход – репертуар формирует разнородную аудиторию. Тут важно понять, кто за кем идет.

Сегодня, по мнению многих режиссеров, есть слой публики, активно принимающий спектакли по современным пьесам, основанным на «узнаваемых ситуациях», и предубежденный к классике; есть зрители, склонные и к развлечению, и к вдумчивому анализу; есть активный и пассивный, высокомерный зритель.

И в отношении к зрителю у режиссеров намечаются разные пути – идти навстречу, ставить то, что зритель ждет от театра, сам, возможно, и не сознавая этого, или вести за собой, даже когда он упирается, суметь победить и увлечь.

Театр побеждает, когда заставляет зал волноваться, мыслить и чувствовать единым душевным порывом. Театр хочет видеть в зале зрителя, который творит вместе с режиссером и актерами.

Примечательно, что режиссеры хотят знать отношение зрителей к спектаклю не только по аплодисментам. Зрители нередко видят режиссеров среди публики, в зале, а иногда и на сцене в той или иной роли. Отсюда в значительной мере и возникает представление режиссеров о своем зрителе. Это прежде всего зритель первых двадцати спектаклей, это зритель, который способен смотреть одни и те же спектакли по нескольку раз.

Ядро публики, по мнению режиссеров, во всех театрах определилось: это молодежь, техническая и гуманитарная интеллигенция – инженеры, врачи, педагоги.

Но наряду со «своим зрителем» есть и «чужой зритель», который еще не стал союзником в выявлении и оценке жизненных противоречий, еще не освоил в большой степени выразительный язык данного театра или сценического искусства вообще, это «престижный зритель» просмотров, зритель пассивный, апатичный, снисходительный и равнодушный. Этот

зритель находится в сфере внимания режиссеров. Однако ориентиром творчества выступает, конечно, зритель-союзник, ибо, когда режиссер ставит спектакль, он думает не о широком пласте публики, а о том зрителе, который нуждается в новых идеях.

Неудовлетворенность зрителем конечно же рождает раздумья о формах пропаганды театра среди населения и развитии эстетической культуры публики. Причем, многие наши режиссеры категорически отвергают способы искусственной активизации зрительского поведения, распространенные в некоторых западных театрах. Театр должен воспитывать зрителя средствами театра, силой своих спектаклей организовывать общественное мнение. В. Раевский, Б. Луценко вообще отвергают идею зрительских конференций и обсуждений публикой спектаклей. Противоположной точки зрения придерживается Г. Баравик. Однако все едины в осознании необходимости широкого выпуска рекламы и литературы о театре – иллюстрированных программ, развернутых буклетов, книг и брошюр. В разных, близких для каждого соотношениях режиссеры склонны сочетать традиционные театральные направления с новаторскими опытами. Отдавая должное экспериментам малой сцены, режиссеры не переоценивают их роль в современном театральном процессе – более пристально они сосредоточены на развитии существующих традиций.

Можно сделать вывод, что режиссеры с большей или меньшей степенью точности видят своего зрителя, его достоинства и недостатки, они в целом удовлетворены своей публикой, их претензии к зрителю носят скорее частный, нежели принципиальный характер. Да и предлагаемый театрами репертуар пользуется безусловным одобрением зрителя, что наглядно подтверждается нередким кассовым аншлагом.

Не умаляя значение режиссуры, следует подчеркнуть, что все же ключевой важнейшей фигурой в театре является актер. Именно через актера, благодаря его таланту, зритель воспринимает все то, что хотят до него донести и режиссер, и драматург. Понятно, что одна только одаренность артиста еще не гарантирует ему зрительского успеха, режиссерского внимания, занятости в репертуаре. Лишь совокупность творческих, организационных, психологических факторов обеспечивает актеру полную востребованность. Во многих стационарных театрах «творческие простои» и сегодня объясняются раздутым штатом, несовершенный механизм обновления труппы ведет к нарушению пропорций возрастных категорий. Например, в общем массиве драматургии на роли персонажей старше шестидесяти лет приходится обычно не более 3% действующих лиц; между тем, в некоторых труппах число актеров старше 55 лет достигает 20, а то и 30 и более процентов артистического состава.

Другая причина психологической напряженности в театральных коллективах – совместительская работа «на стороне»: на телевидении, в случайных временных сообществах, антрепризах, в сборных концертах. Театр в этих случаях рассматривается как институт социальных гарантий (зарплата, соцстрах, пенсия, бюллетень, премия за выслугу лет и пр.).

Активная же творческая работа – там, где дают роли и достойно оплачивают труд. В периферийных театрах труппы меньше, занятость актеров выше, а востребованность вне театра невелика. Отсюда – миграция. Актер приобретает психологию кочевника с соответствующим отношением к театру как к временному причалу – в некоторых театрах труппа за год обновляется более чем на треть.

В советские годы успех приходил к художнику, прежде всего по двум каналам общественного мнения – «сверху» и «снизу». Советский режим, исходя из своих политических задач, поощрял художника морально и материально, создавал условия для творчества, предоставлял квартиры, мастерские, дачи, заграничные поездки, назначал «орденоносцем», «лауреатом», «народным», «заслуженным», «известным», «знаменитым», «выдающимся», или же наоборот – «разоблачал» как «врага народа», репрессировал, лишал возможности работать, уничтожал физически. Параллельно или в противовес агитпроповскому официозу формировалась репутация художника у публики, которая выбирала себе кумира сама и с ее выбором власть, хотя и не всегда, должна была считаться, а нередко и сама пыталась использовать народную любовь и самих любимцев публики в своих интересах. В системе социалистических идеологических и экономических взаимоотношений предприниматель-организатор практически был вытеснен на обочину художественной жизни, лишен инициативы и самостоятельности и почти целиком подчинялся директивам партийно-государственных структур и потому заметное влияние на судьбы художника оказывал редко.

В нынешних условиях на первый план художественной жизни выдвигается именно предприниматель, организатор, менеджер, выступающий энергичным посредником между художником и публикой. Именно он диктует условия творчества и регулирует процесс общения артиста с аудиторией, он формирует свою иерархию ценностей – художественных, потребительских, коммерческих. Исходя из собственных представлений об искусстве и понимании динамики зрительского спроса, наконец, из своих экономических интересов, «предприниматель от культуры» организует «театрально-зрелищное пространство», «заказывает музыку», оценивает и продает художественную продукцию.

Резкая смена парадигм существования сценического искусства в целом и каждого театра в отдельности поставила художника в крайне трудные условия, она требует конкурентноспособности, формирует прагматичный, принципиально новый взгляд на творчество, на профессию. В этих условиях изучение социальных проблем профессиональной жизни деятелей театра, охватывающие все стадии вхождения молодого человека в театральную профессию, приобретают особую актуальность.

Безусловно, социально-психологические, экономико-политические, общекультурные процессы изменили роль и место театра в обществе, в иерархии искусств, повлияли на зрительские ожидания и предпочтения.

Примечательна оценка актерами мнения о себе публики и формирующаяся отсюда в их сознании установка на профессию.

Начинающие актеры высоко ставят мнение просвещенных, подготовленных к театру зрителей, а также критиков, журналистов и пр. Актеры, уже имеющие работы в театре, лучше знающие театр, выше оценивают мнение широкой публики – успех у «массового зрителя» ценится ими дороже. Начиная актер по преимуществу эгоцентрик, он целиком сосредоточен на себе, однако с опытом работы к нему приходит взвешенная самооценка собственных творческих возможностей, он согласует ее с оценкой своей работы у труппы, у режиссера, у ближайшего окружения. Одновременно смягчаются его нередко категорически завышенные требования к коллегам, приходит осознание важности сбалансированных в труппе личностных человеческих отношений. Подчас более трезвое понимание реальной театральной ситуации сочетается с примиренчеством, которое, по сути дела, является оборотной стороной недавней нетерпимости, происходит глубокое осознание социальных законов, действующих внутри коллектива, но одновременно с этим понижается градус собственного творческого горения. Таким образом, в начальном периоде работы в сознании специалиста происходит смена образов театра, идеальному представлению уступает представление реальное. Идеальный образ театра становится неким высшим оправданием своей миссии, служения искусству, несмотря на реальные трудности. Возможно, благодаря такому двойственному отношению к реальному театру актер уже не мыслит себя вне профессии. Об этом заявляют актеры, прослужившие в театре один год и более. Начиная же актеры допускают, что их судьба в театре может не задасться и им придется менять род занятий.

Вероятно, ни один вид искусства не находится в такой тесной зависимости от воспринимающей и оценивающей его публики, как театр. Зависимости постоянной и каждодневной, материализованной в живом, эмоциональном контакте сцены и зрительного зала. Актер театра, почти ежевечернее выходящий к своему зрителю в облике и плоти сценического героя, быть может, острее и непосредственнее, чем его коллеги по другим видам художественного творчества, ощущает социальный, нравственный, эстетический тонус публики и фиксирует происходящие в ней изменения. Используя метафору В. Маяковского, можно сказать, что в театре и взгляд со сцены в зрительный зал укрупнен и обострен тем же «увеличительным стеклом» искусства.

Вот почему в рамках исследования публики современного театра интересно дать слово самим актерам, предложить им самим охарактеризовать те перемены, которые произошли и происходят в современной публике театра. Опрашивая актеров следует фиксировать их внимание на изменениях: а) в составе и структуре театральной публики; б) в установках на восприятие сценического искусства; в) в уровне общей культуры и художественных вкусов зрителей; г) в характере реакций публики на игру актера и другие компоненты театрального спектакля.

Интересно мнение актеров о единстве и различиях в восприятии и эмоциональной реакции публики на премьерном и текущем спектаклях, на

стационаре и выезде, публики «стихийной» и «организованной». Важно уяснить, в какой мере актер еще в процессе работы над образом учитывает предполагаемые зрительские реакции, «программирует» будущее восприятие образа и контакт с публикой. Как осуществляется такой контакт в процессе самого спектакля, что служит «индикатором» наличия или отсутствия эмоциональной связи между актером и зрителем, происходит ли «корректировка» актерской игры по сигналам, поступающим из зала.

Мнения и суждения актеров о перечисленных выше проблемах выяснялись и фиксировались в ходе личных бесед, стандартизированных интервью, а также с помощью заочного опроса по специально разработанной анкете «Актер о публике театра». Опрос проводился среди актеров театров гг. Минска, Витебска, Гродно, Гомеля, Могилева, Бреста, Молодечно. После предварительного отбора в нашем распоряжении оказалось 106 годных к обработке анкет и интервью. Поскольку нашей целью было получить коллективное, обобщенное мнение актеров о публике театра, мы не считали нужным указывать авторства тех или иных высказываний. Всего в опросе приняли участие актеры 14 театров из столичных и областных театров республики. Такое сравнительное равномерное распределение анкет обеспечило равное представительство мнений артистов театров, различных по величине и художественному значению. 92,3% участников нашего анкетирования имели возраст свыше 30 лет (60,4% – свыше 40). Такой подбор участников опроса объяснялся, как уже указывалось, стремлением выяснить, произошли ли изменения в составе и реакции зрителей за последние годы. Естественно, на этот вопрос может дать ответ лишь артист, сравнительно долго работающий в театре. 95,3% ответивших на анкету артистов имеют общий стаж работы в театре свыше 10 лет, а 58,3% – 20 и более лет. Более двух третей опрошенных нами артистов имеют высшее специальное образование.

Конечно, мы отчетливо сознавали, что наш опрос носил локальный характер, видели некоторое несовершенство избранной методики и отнюдь не склонны были считать полученные результаты исчерпывающим решением затронутой проблемы, исключая другие подходы к ее изучению.

Вместе с тем анализ того, какой представляет себе актер сегодняшнюю публику театра, как оценивает ее эволюцию на протяжении своей творческой жизни, интересен, на наш взгляд, в нескольких отношениях. Во-первых, такое свидетельство дает ценный материал для изучения публики театра – тенденций изменения ее состава, уровня вкусов и культуры, отношения к сценическому искусству (наряду с изучением статистики, объективных данных, мнений критиков и других специалистов, с опросами зрителей и т.д.). Во-вторых, здесь выявляется позиция самих деятелей театра, их самоощущение, тот социально-психологический и эмоциональный «фон», который соответствующим образом окрашивает профессиональную жизнь актера, влияет на его творческие устремления. Наконец, эти оценки дают повод для размышлений о путях и судьбах развития театра в целом.

Итак. Всего лишь 7 участников нашей анкеты (из 106), полагают, что существенных изменений в театральной публике в последнее время не произошло (пятеро из них работают в областных театрах). 15% опрошенных считают, что публика изменилась к худшему, 2/3 из них – актеры столичных театров. Основной их мотив: публика все меньше любит театр, становится к нему более равнодушной.

Конечно, и творческий путь, и профессиональный опыт, и ощущение зрительного зала у каждого актера глубоко индивидуальны. Но, пожалуй, общей чертой представителей актерского цеха является обостренность реакции на все формы выражения любви или нелюбви к театру, к самой фигуре актера. В какой-то мере это сказалось в некоторой чрезмерности, преувеличенности оценок, идущей от страстной приверженности своему делу, от горячей озабоченности судьбами театра.

В некоторых актерских анкетах читаются размышления по поводу причин, осложняющих взаимоотношения театра и массовой зрительской аудитории. Они связаны, в частности, с изменением состава публики, ее ориентаций.

Настойчивее всего в актерских анкетах подчеркиваются два фактора, которые решительным образом влияют сегодня на взаимоотношения театра и зрителя. Это «омоложение» театральной публики и воздействие на зрителя средств массовой информации (прежде всего – телевидения). Интересно, что оба эти фактора оцениваются деятелями театра неоднозначно. По их мнению, приток молодежи в зрительные залы театров, с одной стороны, обеспечивает сценическому искусству новый жизненный импульс: обновление проблематики и художественных форм, усиление социально-педагогической роли театра (интенсификация связи зала и сцены по принципу «вопрос-ответ») и т.д. С другой стороны, часть молодежной аудитории, не обладающая достаточным уровнем художественной культуры, зрелым эстетическим вкусом, воспитанной привычкой к восприятию сценического искусства, «диктует» театру свои вкусы и требования, подчас расходящиеся с эстетикой театра. Так, наши респонденты из перефирийных театров сетуют на то, что в молодежной аудитории хуже воспринимаются «философские» спектакли. Добавим от себя, что появление в репертуаре многих театров так называемых «молодежных» спектаклей (с облегченной драматургией, подчас стандартными сюжетными ходами и героями, подчеркнуто развлекательной интонацией и т.д.) – серьезная уступка театра (вслед за драматургией) неразвитому вкусу части молодых зрителей.

По-разному оценивают актеры и тот факт, что сегодняшняя публика театра в еще большей мере является аудиторией радио, кинематографа, телевидения. Наиболее часто звучащий мотив в анкетах актеров столичных театров: вследствие высокой информированности зритель утратил непосредственность восприятия театра, стал менее отзывчив на эмоции, идущие со сцены, менее наивен и доверчив, более «избалован» и т.д. Иную тональность мы отмечаем в суждениях актеров, представляющих театры

областных городов. Здесь выделено в первую очередь позитивное влияние телевидения на повышение культуры зрительской массы.

Какой бы акцент ни придавался оценке сложного взаимодействия театра и телевидения, актеры – участники нашего анкетирования единодушны в главном: сегодняшний театр вступает в контакт с новым, изменившимся (и меняющимся на глазах) зрителем. Интересно, что 4/5 наших респондентов считает тенденцию изменения публики в целом положительной, способствующей росту театра. Свыше трети всех опрошенных (40%) сошлись на мнении, что сегодняшний зритель стал более требовательным к театру. Это отмечают в первую очередь актеры, работающие на периферии.

Рост зрительской требовательности к театру фиксируется сразу в нескольких направлениях. Это и повышение социальной активности аудитории, появление в массе «думающего» зрителя с острым чутьем на правду, ждущего от театра ответов на волнующие проблемы современности. Это и неоспоримый факт общего повышения культуры зрителей, на что обратили внимание 23,7% участников анкеты, акцент на «интеллектуализацию» восприятия сценического искусства (отмечен в 25,7% анкет), значительный рост эстетической грамотности и художественной подготовки многих посетителей театра (обстоятельство, которое подчеркнули 25,9% опрошенных актеров).

Даже коррективы на специфику условий работы и жизни того или иного театрального коллектива не меняют общей картины актерских оценок: публика театра на протяжении последнего времени значительно выросла, качественно изменилась в сторону повышения своих требований к сценическому искусству. В русле этой коллективной оценки мы встретили несколько градаций прямого соотнесения уровня сегодняшнего зрителя с уровнем, достигнутым современным театром: 1. Зритель растет вместе с театром и благодаря театру; 2. Публика стала тоньше разбираться во всем, иногда не хуже актера; 3. Есть один способ удивить ее – сделать хороший спектакль; 4. Не театр, а зритель во многом стал другим, он иногда идет впереди театра – режиссера и актера.

Мысль о прямой соотнесенности уровней публики и театра, их тесной взаимозависимости (как бы ни оценивались при этом позиции зрителя по отношению к театру – «вслед», «наравне» или «впереди») оказывается все в большей степени внедренной в сознание современного актера. Установление этого факта, пожалуй, один из самых плодотворных итогов нашего исследования. «Социологическое» осмысление собственного творческого опыта, практики своих коллег помогает актеру проникнуть взглядом вглубь зрительного зала. Между строк многих актерских анкет можно прочесть возглас: «Трудно! Ох, как трудно достичь зрительского сердца!». Он воспринимается как следствие раздумий актера над проблемой зрителя, над судьбой – сегодняшней и будущей – горячо любимого им театра. И в том, что такие мысли все больше занимают сознание, воображение и помыслы актера, залог плодотворности следующей за ними творческой напряженной работы,

залог идейно-художественного роста самого театра, нерасторжимости контакта сцены и зрительного зала.

Актерское представление о публике «вообще» питает непосредственный, эмоциональный опыт общения со зрителем, складывающийся из череды театральных будней и праздников.

Наблюдения показывают, что даже опытного, маститого актера охватывает перед спектаклем волнение: Какая сегодня публика в театре? Кто пришел не спектакль?

Мы задались целью выяснить, насколько объемно и дифференцированно воспринимает актер публику спектакля, ощущает реакции различных составов зрительного зала, различных его частей.

Только пятая часть опрошенных склонилась к той точке зрения, что зал един во время спектакля, что не ощущается различий в реакциях тех или иных групп зрителей. Основывается это мнение, в первую очередь, на уверенности в объединяющей силе театрального искусства. Однако большая часть актеров стоит на иной позиции: для них зрительный зал неоднороден, реакции публики подвижны и изменчивы, каждый вечер аудитория спектакля заявляет о себе по-разному. При этом акцент делается не на особенности эмоциональных реакций тех или иных частей зала, а на различиях в восприятии спектакля разными группами зрителей, разными составами театральной аудитории.

Лишь несколько участников анкеты настаивают на мысли, что реакция на спектакль носит для каждого зрителя индивидуальный характер либо едина для всего зала в целом. Более общим является мнение о наличии групповых реакций. Как правило, различия реакций приходятся на событийный и игровой ряд спектакля, ибо отношение к герою, в особенности к «положительному» или «отрицательному», достаточно единодушно. По мнению наших респондентов, если зал не однороден, то одна из преобладающих зрительских групп «подчиняет своим реакциям и настроениям все остальные». В то же время при всем различии эмоциональных зрительских откликов, «как правило, крайние реакции корректирует сама публика».

Для актера чрезвычайно важно, с какой мерой готовности к сотворчеству пришел зритель к театр, какова его настроенность на восприятие данного, конкретного спектакля. Поэтому, пожалуй, ни один участник анкеты не прошел мимо проблемы так называемого «организованного» зрителя. Лишь пятеро человек (из 106) сочли возможным оправдать так называемые «культпоходные» спектакли (в тех случаях, когда зритель молодежный, например, студенчество или школьники, когда публика «едина по возрасту, развитию, культуре»). Подавляющее большинство мнений на этот счет отрицательно. Вот выписки из анкет, дающие своеобразную характеристику «организованного» зрителя. Он «наименее чуток», «часто случаен, с ним трудно налаживать контакт», «особенно неблагодарен зритель «праздничный», «целевой» – «тот, кого вынудили взять билет», «ему не до сцены», «он занят своими проблемами –

компаниями, буфетом», «организованная» публика ходит не в театр, а на мероприятие» и т.д.

В коллективном актерском мнении фигуре «целевого» зрителя противостоит более желательный образ зрителя «добровольного», который идет в театр «по собственной инициативе».

Уровень зрительской заинтересованности, настроенности на контакт со сценой – главный для актера критерий оценки публики спектакля. Когда такого настроения нет, актер может воспринимать зал даже враждебно. Изначальным условием достижения контакта между сценой и зрительным залом большинство наших респондентов полагает создание «климата доверия», взаимного уважения актера и публики. Фактор доброжелательности, непосредственности публики оценивается, как правило, выше, чем уровень ее эстетической подготовки.

Нас интересовало также, какие спектакли – премьерные или текущие, на стационаре или выездные – приносят актерам наибольшее удовлетворение с точки зрения контакта с публикой, общения со зрительным залом. Мнения на этот счет резко разделились.

Немало встретилось нам суждений о выездных спектаклях, в которых выражена неудовлетворенность актеров организацией этой формы театрального обслуживания населения. Участники анкеты пишут о том, что выездные спектакли часто проводятся в малоприспособленных помещениях, они, как правило, хуже оформлены, мизансцены упрощены и т.д. В таких условиях, считают многие актеры, спектакль «разрушается». Многие из опрошенных сетуют на формализм в проведении гастролей и выездов, жалуются на непригодность помещений, технические неурядицы, связанные с выездом театра, на недостатки в выборе маршрутов, организации аудитории. Конечно, проблема выездного спектакля, затронута в нашем исследовании лишь отчасти: она требует особого разговора, специального изучения, ибо здесь сплетены не только организационные, но и творческие стороны жизни театрального коллектива, от ее решения зависит как расширение сферы воздействия театра, так и его контакты со зрителем.

Когда мы говорили, что существо театра заключено в контакте сцены и зрительного зала, нельзя забывать, что в этой двусторонней коммуникационной связи исходным, главенствующим является направленное воздействие театра на его публику, человека на сцене – на человека в зрительном зале. Направленность такого воздействия означает не только стремление к определенному идейно-художественному эффекту, она предполагает и выбор средств, ведущих к желанному результату. Иными словами, театральный процесс в различных его творческих циклах – начиная от выбора драматургического материала и кончая его сценическим воплощением – несет (или, по крайней мере, должен нести) черты программности, поскольку конечной его целью является воздействие на зрителя. А если это так, то представляется весьма важным исследовать, каким образом программность театра реализуется в творческой актерской

практике, в частности, в какой мере актер на различных этапах работы над ролью ориентирован на будущее зрительское восприятие.

В нашем эксперименте была затронута лишь одна грань названной проблемы: мы просили актеров высказаться о том, в какой мере при работе над тем или иным сценическим образом, они ориентируются на предполагаемую зрительскую реакцию и какие художественные средства представляются им наиболее эффективными для достижения контакта со зрителем.

Только 18 человек из 106, принявших участие в опросе, без колебаний ответил «да» на первую часть вопроса – «о примерке» своего образа на будущую реакцию публики; 40% участников опроса категорически возразили против такой ориентации, остальные дали неопределенные ответы.

Подобное распределение мнений показалось вначале несколько неожиданным. Однако более детальное знакомство с мотивами ответов пояснило сложившуюся картину. Позиция «противников» ориентации на реакцию зрителей основана прежде всего на предубеждении: это разрушает логику творческого процесса, ставит актера в подчинение зрительской моде или конъюнктуре, ведет к заигрыванию с публикой.

Для части актеров, особенно из периферийных театров, ориентация спектакля в целом и конкретного сценического образа на ту или иную зрительскую реакцию – забота режиссуры. Распространена точка зрения, в соответствии с которой коррекция образа и спектакля в зависимости от зрительской реакции должна осуществляться только после премьеры, после встречи с публикой.

Мало кто из актеров берет на себя смелость утверждать, что может заранее предвидеть характер зрительской реакции. Часть актеров полагает, что зрительскую реакцию можно с большей вероятностью предвидеть на комедийном спектакле, нежели в том случае, когда к постановке готовится психологическая драма.

Для выявления общей картины актерских мнений о сегодняшней публике интересно сопоставить две цифры: если о необходимости учитывать будущую зрительскую реакцию в работе над ролью заявили только 15,5% участников анкеты, то выразительные средства, способствующие достижению наиболее тесного контакта со зрительным залом, названы в 75,2% анкет. Это наводит на мысль о том, что подавляющее большинство актеров, как бы они не «отстранялись» от зрителя во время работы над образом (или, по крайней мере, считали, что это так), уже в самом выборе художественно-выразительных средств для его создания – интуитивно ли, сознательно ли – стремятся к наибольшей тесноте контакта со зрителем, к точности и полноте «донесения» сценического образа воспринимающей его публике.

Каковы же те художественные средства, которые по мнению актеров, позволяют достичь кратчайшего пути к сердцу зрителя? Почти каждый второй участник опроса счел необходимым ответить: правдивость и жизненность сценического образа, его «узнаваемость». Сюда же следует

отнести требование «социальности» героя, гражданского пафоса и разрешения выдвигаемых спектаклем проблем. Заявляя, что социально содержательное, идейно-художественное звучание образа имеет сегодня первостепенное значение для установления контакта со зрителем, актеры в то же время подчеркивают и необходимость мобилизации всего персонала художественно-выразительных сценических средств, которые бы делали фигуру героя яркой, впечатляющей, убедительной. Здесь речь вновь идет в первую очередь об искренности актера в передаче мыслей, чувств, поступков персонажа, наиболее глубоком проникновении в его человеческую сущность, «органическом вживании в образ». Гораздо реже участники опроса упоминают о достижении контакта со зрителем благодаря специфическим актерским «приемам», тем или иным «сценическим находкам».

Но вот «взвившись, занавес шумит», и актер остается лицом к лицу со зрительным залом. Когда и как начнет актер воспринимать эмоциональные токи, идущие на сцену? Так в нашей анкете появилась группа вопросов, выясняющих отношение актеров к проблеме непосредственного контакта со зрительным залом во время спектакля. Прежде всего нам казалось важным установить ту точку отсчета, тот момент, с которого возникает у актера «чувство зала» – сегодняшнего зрителя на сегодняшнем спектакле.

Несколько участников анкеты ответили, что «предощущение» сегодняшнего зала формируется у них еще до выхода на сцену: по атмосфере перед входом в театр и в фойе, по шумовому фону радиотрансляции и т.д. Еще 18 актеров сообщили, что публику они начинают «чувствовать» с первого появления на сцене, с первой реплики. В ряде анкет говорится об интуитивном, «подсознательном» ощущении публики. Этим оценкам противостоит иная – аналитическая позиция: «Реакцию зала проверяю по контрольной фразе в начале спектакля». Есть, наконец, весьма немногочисленная категория актеров, для которых ощущение зала приглушено, ступеновано, оно «растворено» для них в реакциях партнеров, в ощущении себя на сцене.

«Чувствовать зал – моя обязанность» – так ответил один из участников нашей анкеты, и это высказывание, пожалуй, в большей мере, чем другие, характеризует позицию и стиль мышления сегодняшнего актера. Оно объясняет высокий уровень настроенности большинства актеров на восприятие многообразных реакций зрительского зала. По существу, «чувство зала», ощущение сегодняшней публики формируется в процессе интегрирования этих реакций, которые, в свою очередь, служат сигналами о характере контакта, складывающегося между сценой и залом.

Какие же сигналы из зала являются для актеров наиболее верными «индикаторами» наличия или отсутствия контакта со зрителем, тем или иным образом характеризуют этот контакт?

Один из участников анкеты напомнил о четырех «китах» эмоционального отклика, на которых «держится» театр: тишина, смех, слезы и аплодисменты зрителей. Заметим, что именно эти реакции зала – и даже в такой же последовательности по числу «голосов» – были названы

большинством актеров в качестве показателей контакта, установившегося между сценой и зрительным залом.

Самым точным «индикатором» связи участники анкеты считают соответствие зрительской реакции заранее рассчитанному в процессе работы над ролью эмоциональному отклику. Это и тишина, «когда она запрограммирована театром», и «смех в нужных местах», и вообще – «определенная реакция в выверенных местах». По словам одного из участников анкеты, если реакция публики совпадает с ожиданием, «это вселяет в актера уверенность в правильности выбранного пути». Однако такая позиция имеет и противников. «На каждом спектакле, в зависимости от того, каков зритель, устанавливаются свои правила игры», – замечает столичный актер. «Для меня контакт с залом установлен тогда, когда я могу беседовать со зрителем, как с единомышленником», – высказывается его коллега с периферии.

А если актер воспринимает сигналы «о «неблагополучии» контакта со зрителем, о наличии помех в коммуникационной связи «сцена – зал»? Происходит ли в зависимости от характера зрительской реакции перестройка, коррекция игры актера, и если «да» – то в каком направлении, каким образом?

Примерно каждый шестой участник анкеты решительно возражает против корректировки актерской игры в соответствии с реакциями зрительного зала. Некоторая часть наших респондентов занимает промежуточные позиции: принципиально не возражая против учета зрительских реакций, они предупреждают о сложности и тонкости этого процесса. Несколько человек считают, что корректировка роли должна происходить не по ходу спектакля, а после него – в результате анализа и собственной игры, и спектакля в целом, и реакции публики.

Для 45% участников опроса нет сомнений в том, что сигналы из зала должны послужить поводом для размышления о причинах разлада с публикой и, как следствие этого, – уточнения смысловых акцентов образа, изменений в рисунке роли, выборе художественных средств и т.д. Однако в числе тех, кто ориентирован на зрительское восприятие, нет единства в определении путей и средств перестройки образа в соответствии с сигналами из зала. Есть, например, категория актеров, полагающих, что корректировка роли под влиянием зала происходит безотчетно, почти неосознанно, интуитивно. Для части актеров коррекция роли в ходе спектакля «сродни импровизации», в этом случае арсенал средств включает весь комплекс «психотехники», разработанный К.С.Станиславским. В противоположность им, другие участники анкеты полагаются на логический анализ, усиление смысловых акцентов роли.

В актерских анкетах представлен и различный набор выразительных средств, сценических приемов, которые используются для восстановления контакта со зрителем, настраивают его на более глубокое восприятие образа.

«Единицей» художественной образности театра все в большей мере становится спектакль в целом, где слиты воедино творческие усилия

драматурга, режиссера, актера, художника, композитора и т.д. А главное – основным «полем» взаимного притяжения зрителя и театра все чаще выступает проблематика социальная: восприятие сегодняшней публики ориентировано в первую очередь на смысловые, содержательные акценты спектакля. Тон в сегодняшнем зале задает не только сочувствующий, сопереживающий, но главным образом соразмывляющий вместе с актером и другими создателями спектакля зритель.

Взаимное уважение, «климат доверия», готовность к «сочувствию к соразмывлению» – вот нравственные «условия» сегодняшних взаимоотношений актера и зрителя. Это заставляет вновь вернуться к мысли о творческом партнерстве актера и зрителя – и не только во время спектакля.

Театральная практика 80-х–90-х годов XX столетия выработала множество форм и путей «внесценического» контакта актера и зрителя. В числе наиболее традиционных – встречи со зрителями на конференциях, обсуждениях спектаклей, творческих отчетах театральных коллективов. Мы предложили участникам анкеты поделиться своими суждениями о творческой эффективности этих встреч со зрителями, о том, что дают они актеру для расширения кругозора, понимания интересов и вкусов массовой аудитории.

Прежде всего выяснилось, что сегодня во многих театральных коллективах обсуждения спектаклей, зрительские конференции и творческие отчеты как таковые практически не проводятся: 80,3% опрошенных заявили, что такие встречи у них либо не проводятся, либо бываю крайне редко, эпизодически (на это указывают как столичные актеры, так и актеры областных театров). Мы не встретили среди актеров единодушия в общей необходимости и эффективности традиционных форм общения со зрителем. Участники опроса разделились на две почти равные группы: 42,2% опрошенных склонны положительно оценивать встречи со зрителями после спектакля на конференциях, творческих отчетах; 38,8% занимают противоположную позицию; 5,2% актеров не ответили на этот вопрос, остальные высказались неопределенно. Выше ценят возможность общения со зрителем актеры столичных театров; наиболее резко разошлись во мнениях друг с другом актеры, работающие в театрах областных городов.

Следует подчеркнуть, что предубеждение против всякого рода массовых конференций и обсуждений, которые, как заметил один из участников анкетирования, часто проводятся «для галочки», сочетается в большинстве случаев со стремлением к «неформальным» контактам, «неорганизованному» общению с разными категориями зрителей. Многие актеры отмечают, что они любят и предпочитают встречаться со зрителями «в одиночку». Но это не исключает и коллективных контактов – при условии, что к организации их осуществлен творческий подход.

Представление об актере, творящем по наитию, повинуюсь «голосу свыше», все далее уходит в прошлое. Сегодняшний артист сцены, и об этом говорится в ответах на нашу анкету, должен обладать широким кругозором, быть в курсе важнейших социальных событий, много читать, непременно

заниматься философией. Размышляя о проблеме контакта со зрителем, актеры нередко «выходят» за пределы театрального здания и внутритеатральных дел. Вот почему наше исследование контактов актера и публики, сцены и зрительного зала охватило не только «внутритеатральные» темы, но и коснулось более общих вопросов, связанных с жизнью современного белорусского театра, с его завтрашними заботами и надеждами.

Именно поэтому круг суждений, высказанных актерами в анкете, оказался весьма широким и касался самых различных сторон взаимоотношений публики и театра. Коллективное мнение воссоздает сложную и неоднозначную картину зависимостей между уровнем развития основных компонентов театрального процесса – драматургии, режиссуры, актерского исполнения – и характеристиками театрального зрителя. И здесь, как и раньше, выявились не только общие позиции, но и расхождение мнений по поводу путей и средств, ведущих к оптимальному решению проблемы «театр и зритель». Так, 33,6% опрошенных считают, что ведущая роль в сближении театра и зрителя, укреплении их контактов принадлежит самому театру (а в рамках театра – повышению уровня драматургии); 21,6% участников опроса полагают, что решение этой проблемы следует начинать со зрителя, его воспитания; 20,7% участников анкеты, пришли к выводу, что решающим звеном в оптимизации связей между театром и публикой является фигура актера (прежде всего резкое повышение актерского мастерства). Остальные наши респонденты не отдают ясного предпочтения какому-либо из этих компонентов театра, считая, что к желанному результату можно придти лишь совместными усилиями театра и зрителя.

В актерской среде настойчиво пробивает дорогу сознание того, что аудиторию театра, публику спектакля, ее интересы, вкусы, пристрастия надо не только представлять, интуитивно предугадывать, но и изучать. Если 22,4% участников опроса считают, что для осуществления наиболее тесного контакта с публикой достаточно положиться на опыт и интуицию актера, то за изучение зрителя, опору на научные знания высказывались 43,1% опрошенных нами актеров.

Размышления участников проведенного анкетирования сконцентрированы главным образом вокруг двух моментов – зрительского отношения к фигуре и личности актера и собственного отношения актера к сценическому труду, своему социальному и творческому предназначению.

Лишь несколько человек смотрят вперед пессимистически. Менее десятой части опрошенных полагают, что в развитии театра и его взаимоотношений с публикой никаких особых изменений в сравнении с существующим положением не произойдет. А три четверти актеров уверены в дальнейшем прогрессе театра, в оптимизации, качественном улучшении его связей со зрителем. Расцвет театра они связывают в первую очередь с повышением качества драматургии, совершенствованием всей системы художественно-выразительных средств сценического искусства, ростом культуры зрительской аудитории. Все это, по мнению актеров, должно

сказаться на усилении идейно-воспитательных функций театра, в особенности его роли в формировании духовного мира человека, развитии эмоционально-психической сферы личности.

Участники анкетирования не единодушны в представлении о том, какими путями и в каких формах будет развиваться театр будущего. Одним видятся «огромные аудитории (часто под открытым небом) с идеальной акустикой и технической оснащённостью», другие возражают: театр – это «не спортивные дворцы, а храмы искусства». Точке зрения, что «театров должно быть гораздо меньше», противостоит иная: «много разных театров – простор для актерской индивидуальности и чтобы зритель мог выбирать...». «Произойдет дальнейшая дифференциация групповых интересов зрителей и театров, их обслуживающих», «появятся многочисленные и разнообразные камерные театры». Вместе с предложением, что «театр примет такие формы, что и представить трудно», высказывается убежденность: да, «многообразие форм, но всегда правда чувств». Оценивая будущее место театра в духовной жизни нашего общества через 10 – 15 лет, участники опроса особенно подчеркивают две его функции – творческую и воспитательную.

Театр будущего видится актерам «менее коммерческим, более творческим», «освобожденным от мелочной опеки», «с высокоорганизованным творческим процессом».

В еще большей степени, чем прежде, центральной фигурой в театре явится актер – таково убеждение многих участников опроса. В облике завтрашнего актера, каким он рисуется со страниц анкет, сконцентрированы черты новой развивающейся личности, обладающей помимо таланта незаурядными человеческими качествами. В театре 2020 года основой отношений Актера и Зрителя будут «взаимозаинтересованность и взаимовлюбленность».

Организационно-правовые и финансово-экономические основы деятельности театров разных форм собственности. Первое десятилетие XXI ст. стало для белорусского сценического искусства периодом сложной адаптации к новым историческим вызовам, периодом напряженных творческих испытаний, разнообразных экспериментов, а также накопления ценного собственного опыта и соответствующего идейно-эстетического потенциала. Одновременно современный период в истории белорусского театра обнаружил и наличие ряда разнообразных проблем, трудностей и противоречий, обусловленных различными причинами как объективного, так и субъективного характера.

Например, коренным изменением социально-экономической жизни, процессом постепенного внедрения и расширения рыночных механизмов в области художественной культуры и профессиональной творческой деятельности. Этот факт очевиден: сегодня рыночные механизмы входят во многие сферы нашей жизни, нашего сознания. Они вносят ощутимые коррективы не только в экономические законы, но и в законы творческие. Деятели профессионального искусства вынуждены сегодня учиться жить и работать в новом формате бытия – формате постепенного установления

рыночных законов и, хотим мы того или не хотим, формирования буржуазного общества потребления.

Следует отметить еще одну принципиально важную особенность сегодняшнего времени: отечественное театральное искусство испытывает все более возрастающее давление самых разнообразных проявлений мирового процесса глобализации в сфере культуры. Как и в любом крупном, сложном и противоречивом явлении, этот процесс приносит как положительные, так и отрицательные последствия. С одной стороны, глобализация культурной сферы способствует развитию, обновлению национальных культур путем расширения международных контактов и внедрению современных технологий, с другой – глобализация несет опасность стагнации, упадка, ассимиляции национальной культуры.

Еще одна очень важная особенность нашего времени – бурное развитие так называемой «массовой культуры». Она уже довольно прочно вошла в общую систему эстетических, экономических, политических, национальных и других индивидуальных и общественных координат современной цивилизации. Массовая культура существует объективно, она набирает мощь, становится все более влиятельной во многих сферах жизни человека, общества, государства, наконец, всей современной глобализационной человеческой общности. Естественно, массовая культура все активнее влияет и на профессиональное творчество отечественных деятелей театра. Все это оказывает самое разнообразное влияние на процессы развития театрального творчества. Таким образом, можно сделать вывод: в начале XXI ст. белорусский театр продолжил прежний курс своего творческого, организационного и материально-технического развития, приобрел значительный художественный потенциал, что и обусловило важную роль сценического искусства в национально-культурной и общественно-политической жизни.

Особо следует отметить, что формы государственной поддержки театральной культуры стали в прошлое десятилетие более системными и разнообразными. Например, более эффективно стал действовать специальный фонд Президента Республики Беларусь по поддержке деятелей культуры, творческой молодежи; установлены правительственные стипендии для ведущих мастеров литературы и искусства. Более системно начала действовать в сфере театрального искусства такая форма поддержки, как госзаказы Министерства культуры на создание литературных произведений для театра, спектаклей, проведение фестивалей, конкурсов, конференций, научных и социологических исследований.

Это принесло свои определенные результаты.

Во-первых, были созданы новые государственные драматические театры в Минске и других городах страны, также стали довольно регулярно появляться спектакли белорусских драматургов на языке оригинала.

Во-вторых, исчезла цензура, свобода творчества стала реальным фактом современной театральной жизни. Отсюда – рождение новых творческих направлений и стилей в современном белорусском театре, что,

безусловно, обогатило палитру сценического искусства новыми красками и оттенками.

В-третьих, одновременно с новыми государственными репертуарными театрами стали возникать творческие коллективы с другой формой собственности. Родилась довольно отличительная белорусская антреприза – «Современный художественный театр», «Театральный ковчег», «Компания», «Блеф», «Арт-театр» и др.

В-четвертых, активизировалось фестивальное движение, которое не только реально расширило международное сотрудничество белорусских деятелей театра, но и довольно ярко засвидетельствовало, что отечественное сценическое искусство занимает в европейской культуре свое достойное место, более того, является неотъемлемой частью мирового театра.

Исключительно важную роль сыграла инициатива Министерства культуры по принятию Советом Министров Республики Беларусь в 2010г. отдельного Постановления о создании «Национальной театральной премии» с целью поощрения деятелей сценического искусства для более активного развития и совершенствования театрального дела в нашей стране.

Определенные сдвиги в театральном деле связаны с отечественным артменеджментом, который зарождается сегодня. Есть определенная надежда, что белорусский театральный менеджмент сможет в ближайшее время провести последовательную реформу репертуарной и экономической политики, а также всех руководящих структур сложного театрального организма.

Социологические исследования становления белорусского арт-рынка, в том числе и в сфере театрального искусства, показывают, что развитию цивилизованных рыночных отношений в искусстве мешает прежде всего несовершенство нормативно-правовой базы, а также довольно низкая платежеспособность населения. Пока еще не разработана нормативная база меценатства. Например, в европейских странах меценатство, благотворительность и патронат – важнейшие источники финансирования культуры и искусства, важная часть бизнеса, деловых отношений и маркетинговой политики предприятий, организаций, частных лиц. Все это закреплено законодательно. Мы же еще только начинаем понимать, что меценатство и другие формы обязательно должны стать неотъемлемой и заметной частью государственной политики, которая будет гарантировать не только престиж благотворительности, но и определенные налоговые льготы для мецената.

Одним словом, проблема театральной экономики, управления, а также реформирования существующей государственной модели белорусского театра требует самого пристального внимания со стороны всех заинтересованных сторон и структур, глубокого осмысления и практического решения.

Назрела также насущная необходимость разработать отдельный Закон о театральной деятельности в Беларуси (такой закон, например, уже давно

есть и успешно работает в Украине). Кадровый и научный потенциал для разработки такого очень нужного законодательного документа у нас есть.

Из других мер для развития современного белорусского сценического искусства, на наш взгляд, следует модернизировать определенные структуры в государственных органах управления. В частности, следовало бы создать в аппарате Министерства культуры отдельный Департамент по делам театрального искусства с соответствующими полномочиями, целями и задачами. Деятельность такого Департамента позволила бы сконцентрировать и направить все экономические и интеллектуальные усилия государства и общества на успешное развитие театральной отрасли (будем помнить, что у нас сейчас более 30 государственных и частных профессиональных театров и их количество по объективным причинам будет в ближайшее время увеличиваться!), на укрепление и расширение ее роли в культурной и духовной жизни нашего народа.

В современном рыночном «интерьере» времени, как показывает анализ некоторых творческих процессов в белорусском театральном искусстве, нужно всем заинтересованным участникам культурного строительства в нашей стране действовать инициативно, системно, креативно, одним словом, с учетом явных признаков и объективных законов жизни.

Здесь стоит еще раз подчеркнуть, что вся история белорусского театра, а также его современный этап развития свидетельствует красноречиво и убедительно: вместе с другими сферами интеллектуальной и художественной жизни театр был и остается надежным гарантом духовного здоровья и крепости нации, ее устойчивого развития в условиях тревожного и непредсказуемого современного мира.

Расширение театральной сети и укрепление материально-технической базы. Белорусский театр сумел в сложных современных условиях расширить сферу своего воздействия на духовную жизнь общества. Ведущие деятели театрального творчества довольно активно участвовали в созидательных процессах национально-культурного развития и государственного строительства. В конце 2010 г. в нашей стране действовало 27 государственных профессиональных театров (17 драматических, 7 кукольных, 3 музыкальных). Они имели разный статус – национальные, академические, республиканские, областные, городские, что соответствовало традициям отечественного театрального дела. Если же к ним добавить еще несколько негосударственных театральных трупп, то в среднем на 1 миллион населения в Беларуси насчитывалось 3 театра. (Для сравнения: в Австрии на 1 млн. населения приходится 24 театра, в Швеции – 13,6, во Франции – 9,6, в Англии – 8,9, в соседней России – 3,2. Не лучшая ситуация и в сравнении европейских столиц. В Минске на 1 млн. населения приходится 7 театров, в Москве – 20, в Вене – 63.)

Таким образом, проблема расширения государственной театральной сети является не только проблемой театральной культуры Беларуси, но и вопросом престижа нашей страны. Количество театров – яркий показатель

состояния и уровня культурных и экономических условий в той или иной стране.

Очевидно, что в ближайшей перспективе целесообразно сконцентрировать государственные финансовые средства на строительство, ремонт и реконструкцию театральных зданий в Минске, Гомеле, Могилеве, Мозыре, Слониме.

Отдельного внимания со стороны центральной и местной властей требует к себе положение с развитием театрального дела в областных и районных центрах (в городах с населением более 100 тысяч жителей). Здесь следует подчеркнуть одно обстоятельство: театр в городе является признаком богатства и состоятельности города. Поэтому расширение театральной сети за пределами белорусской столицы – одно из приоритетных направлений развития отечественной художественной культуры.

Одна из самых больших и острых проблем театрального дела – слабость материально-технической базы. Большинство существующих театральных зданий требуют капитального ремонта и реконструкции. Есть театры, которые работают в непригодных для сценического искусства условиях. Во многих театрах отсутствует современное сценическое оборудование. Отечественная промышленность (например, «Светаком») их производит пока недостаточно. Поэтому стоит задача развития отечественной промышленности по изготовлению современной театральной техники.

Таким образом, приоритетными направлениями в расширении театральной сети и укреплению материально-технической базы должны быть следующие шаги:

1. Системная поддержка со стороны центральной и местной властей деятельности государственных репертуарных театров. Финансирование работ по ремонту и реконструкции следующих театров в 2016–2020 гг.

- имени М. Горького;
- имени Я. Купалы;
- Оперы и балета;
- Новый драматический театр;
- Республиканский театр белорусским драматургии;
- Молодежный театр;
- Белорусский республиканский театр юного зрителя;
- Могилевский областной драматический театр;
- Минский областной драматический театр (Молодечно);
- Мозырский драматический театр имени И. Мележа;
- Слонимский белорусский драматический театр;
- Гомельский городской молодежный экспериментальный театр-студия;
- Белорусский академический музыкальный театр;

2. Подготовка документов, базы, кадров для создания новых государственных профессиональных театров в гг. Барановичах, Борисове, Полоцке, Лиде и др.

3. Разработать программу эстетического воспитания детей средствами сценического искусства (2020), в которой предусмотреть открытие государственных профессиональных театров для детей (ТЮЗов) в областных центрах: Бресте, Гомеле, Гродно, Витебске, Могилеве, а также укрепление материально-технической базы существующих театров кукол до 2025 года.

4. Провести капитальный ремонт и модернизацию помещений Студенческого театра Белорусской академии искусств (2020).

5. Инвестировать развитие по изготовлению специального театрального оборудования (свет, звук и т.д.) и распространением лизинга специального оборудования (2025).

6. Требуется дальнейшей разработки развитие схемы создания новых театральных коллективов:

- а) преобразование любительских театров в профессиональные (как это произошло в Слониме, Молодечно, Мозыре);
- б) организация филиалов республиканских и областных драматических и кукольных театров в районных центрах.

Эти приоритетные направления в деле расширения театральной сети (государственной и негосударственной), укрепления материально-технической базы сценического искусства Беларуси на период к 2025 году позволяют:

- создать юридические, организационные, экономические и творческие условия для деятельности театров разных форм собственности и моделей;
- укрепить и расширить государственную театральную сеть в стране;
- принять меры для развития и обогащения национального сценического искусства;
- организовать на уровне современных требований подготовку кадров, пропаганду театрального искусства;
- обогатить новыми подходами и формами фестивальное движение и международные театральные связи.

Концентрация государственных и общественных усилий по решению этих задач позволит повысить эффективность многих функций театра, будет способствовать развитию всей художественной культуры, укреплению гуманистических идеалов и ценностей в духовной жизни народа, сохранению и обогащению национального своеобразия белорусов, их достойного места в сообществе славянских и европейских народов.

Зарождение фестивального движения, международное сотрудничество белорусских деятелей театра. Активизации творческого процесса, задаче расширения круга зрителей способствует существующее в республике фестивальное движение. Сегодня практически каждая область имеет свой театральный праздник: г. Гомель — фестиваль «Славянские театральные встречи», г. Могилев — «Свята лялькі», г. Минск — международный фестиваль театров кукол, г. Брест — фестиваль «Белая вежа», г. Бобруйск — фестиваль национальной драматургии им. В. Дунина-Марцинкевича, г. Гродно — фестиваль творческой молодежи, г. Молодечно — «Маладзечанская сакавіца». Широкий творческий резонанс получили

проведенные в 2013–2018 годах Международный фестиваль «Белая вежа» в Бресте, фестиваль национальной драматургии в Бобруйске, Республиканский смотр творческой театральной молодежи в Гродно. Белорусские театры принимали участие в международных фестивалях России, Украины, Англии, Югославии, Турции, Польши, Италии и были отмечены наградами. В свою очередь в Беларусь приезжали театры драмы, кукол из 15 стран мира.

Среди наиболее авторитетных фестивалей следует отметить ежегодный Международный театральный фестиваль «Белая Вежа», который проводится с 1996 года при поддержке Министерства культуры Беларуси. Его цель – представить искусство национальных театров различных стран мира, развивающих классические сценические традиции и устремленных к поиску современных средств театральной выразительности. За почти 25 лет творческий форум обрел авторитет в международном фестивальном движении. За это время в нем приняли участие творческие коллективы из 54 стран мира. Фестивальные программы представлены постановками разных жанров и направлений театрального искусства. Это классическая драматургия и смелые новаторские постановки, кукольные спектакли и театр теней, уличные представления и карнавальные шествия, пластическая драматургия и современная хореография.

Другим не менее значимым театральным форумом является Международный фестиваль «Славянские театральные встречи». В Международном статусе фестиваль существует с 1994 г. и проходит раз в три года. «Славянские театральные встречи» – это творческое объединение театральных коллективов, укрепление традиций и продвижение новых тенденций белорусского театра, а также знакомство зрителей с шедеврами мирового и национального художественного наследия. Фестиваль ориентирован на восстановление общего театрального пространства. Он способствует укреплению и развитию творческих связей между театральными коллективами, взаимообогащению театрального искусства. В программе фестиваля – постановки различных театральных жанров от утонченной классики до современных перформансов. В качестве характерного примера можно привести репертуарную афишу этого фестиваля, приуроченную к 75-летию со дня основания Гомельского областного драматического театра.

В открытии фестиваля Калининградский областной драматический театр (Калининград, Россия) представлял на суд зрителей трагикомедию в 2-х действиях «Валентинов день». Эта история о несостоявшейся любви советских Ромео и Джульетты трогала и волновала необычной по тем временам откровенностью. В 70-е годы не было театра, где не шёл бы с аншлагами спектакль Михаила Рощина «Валентин и Валентина». А в 2001 г. Иван Вырыпаев, популярный автор «новой крутой волны», написал драматическое продолжение легендарной пьесы.

Брянский областной театр им. А.К. Толстого (Россия) рассказал о любви в спектакле в 2-х действиях «Эти свободные бабочки». Герой сюжета – Дональд — с рождения лишен способности видеть. Его страстное желание

– вдохнуть настоящую самостоятельную жизнь, почувствовать себя полноценным и свободным от чрезмерной материнской любви. И все его мечты вот-вот могут исполниться...

Черниговский областной Академический украинский музыкально-драматический театр им. Т.Г. Шевченко (Украина) удивил настоящим театральным концертом. Зрителей фестиваля ожидало множество сюрпризов и ярких номеров, сочетающих в себе профессиональное концертное исполнительство и театральную драматургию.

Брестский академический театр драмы им. Ленинского комсомола Беларуси показал спектакль-фарс «Дорогая Памела», в котором, спасаясь от преследования полиции, трое аферистов попадают в домик чудаковатой старушки Памелы Кронки. И тут им в голову приходит блестящая идея: застраховать Памелу, устроить несчастный случай и получить деньги по страховке.

Государственный Академический русский театр драмы им. М.Горького (Астана, Казахстан) представлял мелодраму «Смешанные чувства». «Смешанные чувства» – это нежная, не лишенная юмора история о людях уже не второй, а третьей четверти жизни. О людях, потерявших свои половинки и наивно пытающихся возродить их друг в друге.

Государственный молодежный драматический театр «С улицы Роз» (Кишинев, Молдова) вдохновлял зрителя лирической комедией «Левушка». Это спектакль о воспоминаниях, в котором детство – волшебный, чудесный мир, где все было радужным, где исполнялись мечты и строились планы на будущее. Мир, где мы – центр Вселенной, в окружении близких и родных людей.

А на торжественном закрытии фестиваля Гомельский областной драматический театр представит комедию в комедии «Театр». Спектакль «Театр» по пьесе Майкла Фрейна «Шум за сценой» стал увлекательным сценическим действием перенесшим зрителей за кулисы на генеральную репетицию и подробно рассказавшим, чьими руками создается магия театра.

Не менее значимым является Международный форум театрального искусства «ТЕАРТ», который проводится в г.Минске с 2011 года при поддержке Министерства культуры Республики Беларусь. «ТЕАРТ» — это не только самые значимые и громкие театральные постановки года. В рамках форума регулярно проводятся дискуссии и круглые столы с участием белорусских и зарубежных экспертов, посвященные наиболее актуальным вопросам развития современного театра, а также взаимодействия культуры и бизнеса.

Театральные фестивали всегда имели особое значение. Это связано с самой природой театра, его специфической технологией. Все белорусские театральные фестивали условно можно разделить на две группы.

Государственные фестивали. Их организуют на базе гостеатра. Государственные фестивали чаще всего имеют ярко выраженную идеологическую окраску. Ясно, что упоминавшиеся ранее «Славянские встречи» в Гомеле – дитя доктрины славянского братства. Фестиваль

«Надзея» в Гродно призван обеспечить заботу государства о творческой молодежи. А идейная нагрузка «Славянского базара», в рамках которого регулярно проходит театральная программа, уже давно определена странами-участниками этого международного форума искусств.

Независимые фестивали. Чаще всего инициатива их проведения исходит от отдельных деятелей культуры или организаций. Примером может служить фестиваль пластических театров «Х-Традиция», который проводил в Минске театр «ИнЖест» Вячеслава Иноземцева. Или фестиваль моноспектаклей «Я» под эгидой Международного института театра. Независимые инициативы без объемного финансирования и льгот не могут обеспечить того масштаба, как госфестивали. Но качество представляемого продукта таких проектов нередко оказывается значительно выше, чем у них.

Среди новых форм фестивального движения можно назвать фестиваль современного театра «Открытый формат», который был проведен в прошлом году в Минске. Он не может быть причислен ни к государственным, ни к частным проектам. Его учредители – Национальный театр им. Я.Купалы и театральный продюсер Владимир Ушаков, арт-директор – драматург Андрей Курейчик. О своей поддержке фестиваля объявили Минкульт и Мингорисполком. В программе фестиваля было более 20 спектаклей, из которых около 10 – спектакли зарубежных театров. В Минск приезжали беспрецедентные по уровню спектакли-победители самых престижных международных премий и фестивалей. В нем также был визит двух крупнейших режиссеров современности: Эймунтаса Някрошюса и Кирилла Серебрянникова. «Открытый формат» – первая попытка создать фестиваль, построенный на передовых европейских принципах, которые в корне отличались от обычной практики. В рамках фестиваля был реализован уникальный творческий проект – «Театр *ONLINE*», предполагающий создание спектакля объединенными силами лучших российских и белорусских режиссеров и драматургов.

Коммерциализация сценического искусства, проявление в нем рыночных отношений. В первой половине 90-х годов XX ст. в театральной практике начали закладываться основы рыночных отношений. И становилось ясно, что не все рыночные законы хорошо стыкуются с законами художественной жизни, что возникающие на практике противоречия необходимо решать путем создания специальной государственной программы поддержки сценического искусства и зрителя. Серьезное классическое искусство, репертуарный театр не могут существовать без государственной дотации и адресной поддержки. Но и здесь время вносит свои коррективы, совершенствуя формы дотации и механизмы ее реализации. Сегодня творческие работники театра должны заботиться не только об идейно-художественном уровне создаваемого сценического произведения, но и думать о том, где взять деньги на свой проект и как с наибольшей выгодой продать свой товар. Это особенно актуально для г. Минска, где сосредоточено большое число театральных коллективов, в том числе и коммерческого направления. Коммерческая деятельность,

внедрение ее элементов в работу государственных театральных коллективов сегодня воспринимается с пониманием и уже никого не шокирует. Таким образом, современная белорусская театральная культура становится все более многоцветной и реально разнообразной.

Прошедшее десятилетие XXI ст. показывает, что в сложных условиях «переходного периода» белорусский театр в целом смог расширить сферу своего влияния на духовную жизнь общества. Ведущие деятели театрального творчества довольно активно участвовали в социальных процессах национально-культурного развития и государственного строительства, способствовали укреплению дружбы и единства народа нашей страны.

Проблема развития, реформирования театрального дела в контексте современных рыночных преобразований – проблема сложная и одновременно очень насущная для белорусской театральной культуры. Рыночные отношения, которые утверждаются в современной жизни страны «подталкивают» и процесс реформирования театрального дела. Тут важно подчеркнуть одно существенное обстоятельство: выработанная Министерством культуры стратегия реформирования – эволюция, постепенность, умеренность, никаких шоков и революций, а главное, – создавая новое не разрушить то, что доказало свою жизнедеятельность и эффективность. Именно такая стратегия, на наш взгляд, и является главной, определяющей, имеющей хорошую перспективу.

Театр и массовая культура. Массовая культура уже довольно давно вошла в общую систему эстетических, экономических, политических, национальных и других индивидуальных и общественных координат современной цивилизации. Поэтому не замечать этого явления в культуре XX и XXI столетий не приходится. Массовая культура существует объективно, она набирает силу, становится все более влиятельной во многих сферах жизни человека, общества, государства, наконец, всей современной глобализации. Естественно, массовая культура все активнее влияет и на профессиональное искусство, в том числе и на белорусское.

Совершенно очевидно, это – объективная социально-культурное глобальное явление. Оно существует независимо от нашего воспитания, наших желаний, нашей национальной ментальности, народных традиций и т.д. Короче, массовая культура – довольно значительная и неотъемлемая часть современной жизни: художественной, экономической, идеологической, индивидуальной и общественной.

Здесь стоит подчеркнуть, что и театру, как одному из самых древних и уникальных видов художественного творчества сегодня грозит это тревожное явление – тотальное наступление массовой культуры, которая берет в «плен» все новые и новые ряды зрительской аудитории, и прежде всего молодежной.

Такие процессы не могут не вызывать в обществе обеспокоенность. Не замечать негативных последствий этих процессов для театрального искусства никак не приходится. Одним словом, к многочисленным вызовам, угрожающим естественному и плодотворному развитию театрального

искусства на современном этапе, присоединилась еще одна – достаточно агрессивная массовая культура.

В театральном искусстве была одна исключительно важная особенность, которую в прежний советский период нашей отечественной истории XX века властные партийные структуры старались как бы не замечать, делая вид, что такой проблемы у советского театра вообще нет. Но она была, есть сегодня и будет завтра. И заключается она в том, что театр всегда был и остается элитарным видом искусства. А это в свою очередь означает, что массовой зрительской аудитории в театре никогда не было в прошлом, нет, естественно, и сегодня.

Так может театру и не нужно стремиться в ряды массовой культуры?

Вопрос на первый взгляд простой, но ответить на него очень сложно, особенно в наше время рыночных преобразований, глобального господства философии прагматизма во всех сферах жизни. Для иллюстрации этого тезиса можно вспомнить выступление одного из ответственных сотрудников нашего правительства на коллегии Министерства культуры, где обсуждали проблемы национального театрального искусства, когда он высказал довольно сомнительную идею перевода всех государственных театров нашей страны на полную самокупаемость в ближайшей перспективе. Вот такой «рыночный прагматизм» в отношении к театральному искусству.

Мировая, в том числе и белорусская социально-гуманитарная наука давно определила одну фундаментальную закономерность в процессе развития современной цивилизации. Эта закономерность заключается в том, что науку, культуру, экономику, политику любой развитой страны определяют прежде всего усилия лишь 3-5 процентов ее населения. Остальные граждане (среди них большинство также образованных, умных, опытных, способных и т.д.) делают все то, что им «подсказывает» вот это 5-ти процентное «меньшинство».

В контексте этого принципиально важного обстоятельства нужно напомнить еще одну известную константу: интерес искусства (без принуждения, а исключительно по собственному эстетическому и интеллектуальному желанию!) проявляют 3-10 – процентов населения той или иной страны. Беларусь в этом смысле – не исключение. Отсюда можно сделать вывод, что белорусский театр по своей эстетической природе и творческой сути также является элитарным видом современного национального искусства.

Естественно, элитарный статус театрального искусства порождает много проблем разного порядка как для самого театра и его деятелей, так и для государства, общества, а также и для зрителей, – того самого явного меньшинства.

Прежде всего, сделаем акцент на проблеме талантов в сценическом искусстве, так как именно они – одаренные актеры, режиссеры, драматурги, сценографы, критики и другие деятели театра доказывают право на существование театра как элитарного вида искусства. Если их, талантливых, ярких, выдающихся и самоотверженных ощутило не хватает, тогда – прямой

путь в ряды массовой культуры. Что мы и видим сегодня, когда многие белорусские театры в тяжелой борьбе за зрителя (в том числе и за кассу!) используют художественные средства и приемы массовой культуры в ее самом худшем антиэстетическом варианте. Таких примеров много: и в областных театрах, и в столичных в Минске. Оставим за скобками анализа такое досадное явление как нашествие на белорусскую столицу и областные центры многих московских театральных антреприз. Это – отдельная тема, хотя и очень показательная для современной массовой культуры на постсоветском пространстве.

Из множества разнообразных проблем, существующих сегодня в белорусском театральном искусстве, нужно сосредоточить внимание на нескольких, наиболее актуальных с точки зрения перспектив дальнейшего развития национальной драматической сцены в пространстве XXI ст.

Во-первых, это всегда очень сложная и насущная проблема государственной дотации, другими словами, – финансовой поддержки репертуарного театра. Известно, что размеры дотации напрямую влияют на решение разнообразных и всегда сложных социальных и бытовых вопросов, в значительной степени определяют режим работы коллективов, количество премьер, количество спектаклей, в том числе и выездных, постановочные расходы, сроки подготовки новых спектаклей, уровень зарплат, возможность приглашать в театр нужных специалистов и т.д. Но как ни странно, до сих пор нет никаких научных разработок о сущности дотации, о принципах ее размеров и распределения. Так исторически сложилось, что дотации всегда распределялись эмпирически. Печально, но факт: сегодня отсутствуют серьезные попытки исследований социально-экономической и, если хотите, политической сути дотации, нет четкого ответа на, казалось бы, простой и ясный вопрос: а кому собственно и за что государство тратит деньги налогоплательщиков...

Во-вторых, анализ современного творческого процесса показывает наличие сложных проблем не только в материально-экономических, финансовых и организационных сферах бытия театра, но и в сферах собственно художественных, эстетических, мировоззренческих. Например, сегодня одной из важных проблем творческого процесса стала объективная необходимость перестройки театрального сознания. Дело в том, что сегодняшние старшие поколения белорусских художников воспитаны определенной театральной системой. Ее основные признаки: монополия государства в организации театрального дела, жесткая цензура, твердое управление, чрезмерная идеологизация и т.д. Естественно, это не могло не сказаться на сознании художников, их подходах и принципах сценического творчества. В частности, конформизм, конъюктурность и другие известные «болезни» не способствовали плодотворному раскрытию всего художественного потенциала белорусских режиссеров и драматургов, а также национального сценического искусства в целом.

Обнадеживает, что в последнее десятилетие творцы разных поколений почти сбросили с себя тяжелые цепи прежних идеологических догматов.

Однако было бы ошибкой думать, что это легкий и простой процесс. Свобода творчества – явление сложное и противоречивое. А во-вторых, свобода творчества вовсе не есть синоним вседозволенности. Но как свидетельствует современный театральный процесс этот безусловный тезис некоторые режиссеры ясно и четко не осознают, более того, они попадают в плен массовой культуры, где царят иные цели и задачи, другие законы «творчества».

Еще одна проблема, которую мы считаем принципиально важной и актуальной для современной театральной ситуации, это проблема «художественного плюрализма». Белорусский театр, как известно, вырос и достиг высокого художественного уровня развитых европейских сценических культур на базе всем хорошо известной системы К.С.Станиславского. Именно театр психологического реализма наиболее близко и естественно соотносится с национальной ментальностью белорусов, эстетическим опытом и традициями народной жизни. В этом ярко убеждает многолетняя творческая практика, значительные художественные достижения наших театров, в том числе не только ведущих академических, но и областных, городских государственных театров.

Активно выступая за реальный «театральный плюрализм» во всей его многообразии, за профессиональное и творческое освоение различных слоев богатой и уникальной мировой театральной культуры, будем понимать, что возможности творческого направления, которое мы условно называем «психологическим реализмом», – практически неисчерпаемы. Еще одна очень важная деталь: душой психологического театра всегда был и остается сегодня Актер. Именно его искусство придает белорусскому психологическому театру некую волшебную магию своеобразной соборности, храма, в котором исповедуют и исповедуются. А это уже не привычная всем массовая культура, а эксклюзивный Театр с большой буквы, театр, который любят эстетически образованные зрители.

Сегодня для многих белорусских авторов, независимо от их художественного, эстетического «верования», главная забота – поиск новой театральной правды, новых подходов к осмыслению и отображению жизни людей на современном историческом переломе. Массовая культура этого никогда не сделает, потому что никогда не ставила и не ставит перед собой такой сложной и ответственной задачи. У массовой культуры другие цели. Это может сделать только настоящий талантливый драматический Театр с большой буквы.

Вопросы и задания для самопроверки

1. Чем вызвано появление театров-студий в 1990–2010 гг. в Беларуси? Назовите основные театры-студии этого периода и наиболее интересные в творческом отношении спектакли.

2. Где и когда открывались новые драматические татры в республике в конце XX – начале XXI ст.?

3. Охарактеризуйте наиболее важные процессы современного развития театра.

4. Назовите приоритетные направления в расширении театральной сети и укреплении материально-технической базы театров.

5. Какие театральные фестивали, которые проводятся на территории Беларуси, Вы знаете?

Литература

1. Беларускі тэатр у прасторы XXI стагоддзя : Праблемы адаптацыі і развіцця. – Мінск : Беларус. дзярж. акад. мастацтваў, 2009. – 248 с.

2. Беларусы. Т.13. Тэатральнае мастацтва. – Мінск : Беларус. навука, 2012. – 758 с. : іл.

3. Бузук, Р.Л. Беларускі тэатр і глядач на парозе XXI стагоддзя / Р.Л.Бузук.– Мінск: БелДШК, 2004. – 254 с.

4. Гаробчанка, Т.Я. На мяжы стагоддзяў: Сучасны беларускі драматычны тэатр / Т.Я. Гаробчанка. – Мінск: Беларус. навука, 2002. – 367 с.

5. Орлова, Т.Д. Современная белорусская театральная культура : учеб.–метод. пособие для фак. журналистики / Т.Д.Орлова. – Минск : БГУ, 2001. – 35 с.

6. Смольскі, Р.Б. Конуры новага часу : Праблемы беларускага тэатра і мастацкай адукацыі ў прасторы XXI стагоддзя / Р.Б. Смольскі. – Мінск : Беларус. дзярж. акад. мастацтваў, 2011. – 196 с.

7. Современная Беларусь : энцикл. справ. В 3-х т. Т. 3. Культура и искусство. – Минск: Белорус. наука, 2007. – 773 с.

8. Тэатральная Беларусь: энцыклапедыя. В 2-х т. Т.1. – Мінск : Беларус. энцыкл., 2002. – 568 с.

9. Тэатральная Беларусь: энцыклапедыя. В 2-х т. Т.2. – Мінск : Беларус. энцыкл., 2003. – 576 с.

РАЗДЕЛ II

ОРГАНИЗАЦИЯ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ ЛЮБИТЕЛЬСКОГО ТЕАТРА

2.1. Создание и деятельность любительского театрального коллектива

Любительское и профессиональное сценическое искусство. Общеобразовательное значение знаний и умений в области театра. Психолого-педагогические основы создания любительского коллектива. Известные театральные деятели об основах создания театрального коллектива.

Любительское и профессиональное сценическое искусство. Многие (если не сказать большинство) знаменитые актёры и режиссёры Беларуси начинали свой творческий путь с участия в постановках любительских театров. Классический пример в России – К.С.Станиславский и В.И.Немирович-Данченко. Список крупных мастеров сцены сделавших первый шаг на любительской сцене бесконечен, в нём такие имена как Е.Евстигнеев, Р.Быков, И.Саввина, А.Демидова, С.Юрский Г.Макарова, З.Конопелько, С.Бирило, Г.Глебов, В.Дедюшко.

Народный комиссар просвещения РСФСР А.В.Луначарский писал: «В смысле искусства самодеятельный театр – это не «второй сорт», а второй эшелон на фронте борьбы за высокую театральную культуру». Большой вклад в искусство русского театра внес не только любительский кружок под руководством К.С. Алексеева (Станиславского), из которого вырос МХАТ, но и такие любительские театральные коллективы как «Синяя блуза», ТРАМ, студенческие театры МГУ и ЛГУ, Молодёжный театр ЛИИЖТа, самодеятельные театры «Манекен», «Суббота», театр под руководством Спесивцева и многие другие. В эпоху 30–50-х годов XX ст. в Советском Союзе самодеятельный театр (в городе) «развивался, ориентируясь на профессиональный, используя его методы работы и поставляя в высшие сферы искусства «talанты из народа»». В частности, «в 30-е гг. и в послевоенное десятилетие большое значение придавалось шефству профессиональных театров и мастеров сцены над театральными коллективами. В этом видели один из главных рычагов повышения идейно-художественного уровня режиссуры, исполнительского мастерства. В программах любительского спектакля часто рядом с постановщиком называлась фамилия консультанта – профессионального режиссера или актера. Были случаи участия профессиональных актеров в спектаклях любительских театров. Подобные факты всячески рекламировались». Однако деятельность любительских театральных коллективов отнюдь не сводилась только к задаче «поставки талантов» в профессиональные театры.

«Заботясь о судьбе самодеятельного искусства, и в частности театра, надо, в первую очередь, освободиться от предрассудка, что он должен быть всего лишь подобием театра профессионального, – писал режиссер З.Я.Корогодский. – Для любителя актерская техника второзначна. На первом

месте для него должны стоять любовь к самостоятельному активному творчеству, к игре, к сочинению. Пусть любитель не владеет в совершенстве голосом или телом, но он обязательно должен быть на сцене отзывчивым, подвижным, увлеченным, и, поверьте, его чувство радости, рожденное процессом творчества, заразит, передастся другим. Именно этим самодеятельный театр, в первую очередь, воздействует на зрительный зал. Это чувство радости творчества необходимо постоянно поддерживать и сохранять».

Чем ещё отличается любительский театр от театра профессионального? В любительском театре всё делают сами. В профессиональном театре существуют цеха: декорационный, осветительный, существуют звукорежиссеры, гримеры, рабочие сцены и пр. Словом все те, кто обслуживает спектакль. В любительском же театральном коллективе все эти функции ложатся на плечи руководителя коллектива и его актеров.

Вместе с тем, тот же З.Корогодский, указывая на то, что в профессиональном и любительском театре могут отличаться методики и подходы, утверждает, что «всё-таки учебный и репетиционный процесс, что в профессиональных условиях, что в народном театре, всего равно преследует две цели: воспитание личности и воспитание психотехники, то есть средств воплощения».

В профессиональной театральной среде сложилось некое снисходительное отношение к любительскому театру. Об этом говорил известный московский режиссер М.Захаров. Он писал так: «При нашем в целом презрительном отношении к любителю стоит подчеркнуть, что любитель, достигший высокого интеллектуального уровня, обладающий человеческой незаурядностью, может продемонстрировать такие качества, до которых не дотянется иной преуспевающий профессионал. Г.А.Товстоногов, рассуждая о Треплеве – герое чеховской «Чайки», убедительно доказал, что «нигилисты», подобные Треплеву, ниспровергатели общепризнанных норм в искусстве, необходимы обществу даже в том случае, если сами мало что умеют и уступают в профессионализме Тригориным». Захаров, вспоминая артистов-любителей, так называемых «воинствующих дилетантов» студенческого театра МГУ 50-60гг. XX ст., писал о том, что «они часто весьма невнятно играли на сцене, городили что-то неумелое и несуразное в режиссуре и драматургии, но вместе с тем постепенно создавали благодатную почву для интенсивного творческого созидания, для неординарного мышления, для поиска театральной истины».

А Олег Павлович Табаков, вспоминая о самодеятельном детском театре «Молодая гвардия» в саратовском Дворце пионеров, утверждал, что этот театр был конкурентоспособен местному ТЮЗу и «...даже было интереснее. Мальчишки играли мальчишек, девочки – девочек, а в ТЮЗе дамы среднего возраста изображали детишек в пионерской форме».

Отметим неправомерное противопоставление любительства как деятельности противоположной профессиональной. Ибо любительский театр является сегодня важной составной частью социально-культурной жизни

Беларуси. Рассматривая понятие любительства как специфической формы труда, формы деятельности, следует обратить внимание на три основных момента. Во-первых, любительство – это форма творческого труда (научного, технического, художественного). Во-вторых, кроме нее в любительстве существует еще одна грань формы творческого труда (реализация творческих способностей человека). И, наконец, любительский театр – это качественно новое явление в народном искусстве (фольклоре). При подробном рассмотрении можно выявить существенные различия любительского театра и фольклора.

Следовательно, любительские театральные коллективы имеют свою специфику, свои цели, их творчество оценивается несколько по иным критериям, нежели творчество профессиональных театров. Вместе с тем, они также посвящают свою деятельность театральному искусству и не только часто достигают в нем подлинных художественных высот, не только открывают новые таланты, но и открывают новые двери в мире театрального воображения и действия.

Среди наиболее важных особенностей воспитательного процесса, диктуемых спецификой любительского театрального коллектива следует назвать: добровольность объединения, занятия в часы досуга, массовость, самоуправление и пр. Все они несомненно влияют на критерии общественной значимости любительского театрального искусства. Например:

- уровень развития коллектива как социального организма;
- степень удовлетворенности процессом работы и его результатами участников коллектива;
- идейно-художественные достоинства создаваемых коллективом спектаклей, их общественная ценность (взаимосвязь творческого процесса и результата);
- уровень развития у участников общественных качеств личности, нравственного сознания любви к искусству.

Общевоспитательное значение знаний и умений в области театра. Театральное искусство, как известно, синтетическое по своей природе. Театр – это и литература, и история, и музыка, и поэзия, и изобразительное, и пластическое искусство. Сценическое творчество развивает самый широкий спектр способностей человека: эмоциональность, интуицию, коммуникабельность, аналитичность суждений, фантазию, эстетическое чувство, самоконтроль, социальную активность, гражданскую сознательность. Актерская деятельность развивает речь, дикцию, пластику, чувство ритма, способность сопереживанию, эмпатии. Занятие театральным творчеством развивает эстетический вкус, расширяет круг познавательных интересов, развивает пылливость ума.

Из воспоминаний известного советского актера и режиссера Ролана Быкова: «Должен ли актёр быть умным? Казалось бы, что за вопрос?.. Какие могут быть сомнения?.. Чему может в творчестве помочь глупость?.. Однако

именно этот вопрос мучил меня все годы обучения в театральном училище имени Б.В.Шукина при театре Евг. Вахтангова, куда я поступил в 1947 году.

... После первого же показа наших самостоятельных работ один из старшекурсников, о котором мы были наслышаны как о признанной «звезде» института, откровенно беседовал с нами. Одного пожурит, другого похвалит, и вдруг обратился ко мне:

– А ты ничего. Есть органика, юмор... Ты пойдёшь...

Ну, сами понимаете, какое у меня было ощущение, – при всех услышать о себе такое. Но он вдруг разом срубил мне голову:

– Только вот умный ты, – добавил он неожиданно.

И в голосе у него было столько искреннего сочувствия, что сердце у меня оборвалось, и я уже твёрдо знал, что всю жизнь буду несчастен.

– Как это? – переспросил я, готовый сделаться полным дураком, если потребуется.

– Главное – это нутро! – сказал он каким-то особым голосом и стукнул себя кулаком куда-то между грудью и животом. – А это всё, – и он постучал себя красивыми тонкими пальцами по лбу.

– Это все актеру не нужно».

Авторитет «звезды» старшего курса был так велик, что я изводил себя и педагогов в поисках возможности избавления от «излишков ума». Но вот началась работа над ролью Кузовкина из «Нахлебника» И.Тургенева. Репетируя под руководством Рубена Николаевича Симонова, я – юный студент – постепенно стал постигать простую истину: сначала надо понять, а потом – сыграть, то есть – создание образа невозможно без тщательного предварительного анализа. И тут «никакое нутро не заменяет умения».

«Нет! Конечно же, – продолжал Ролан Быков, – актерское творчество – профессия! Профессия в самом великом смысле этого слова. Вот отчего настоящего артиста называют мастером, а настоящего мастера – артистом своего дела. Филигранная точность ювелира и вдохновение художника. Они взаимосвязаны, они – дальняя точка пересечения, от которого берет начало «гамбургский счет»! Профессия, требующая огромного напряжения и, главное, глубокого анализа».

Так должен ли актер быть умным?

«В душе моей легенде о глуповатом актере был нанесен сильнейший удар. И вот прошло много лет, и я позволю себе назвать одно имя из тех, кого в нашем училище называли «умствующим».

Его всегда любили и уважали. Он всегда выделялся из общей студенческой среды, но над ним подчас подтрунивали, когда он вместо милых сердцу студента забав, захватив под мышку буханку черного хлеба и пачку книг, уходил в «общагу» заниматься. Это был студент Михаил Ульянов. Упрекали в умничанье и Алексея Баталова, и Иннокентия Смоктуновского, и Сергея Юрского. Я не буду называть имена погасших «звезд», которые тогда, в училище, более всего полагались на «нутро», а на экзаменах на вопрос, что такое Ренессанс, отвечали: «Лошадь Дон-Кихота!», их творческая судьба не сложилась».

Таким образом, как мы видим серьезная и очень сложная сфера театрального творчества требует серьезной и сложной профессиональной подготовки. В чем же она заключена? Бывает, что и сценическое дарование у человека есть, а актер все-таки из него не получается. Почему? А вот теперь вспомним, как определял актерский талант К.С.Станиславский: «счастливая комбинация многих творческих способностей человека в соединении с творческой волей».

Следовательно, прежде всего творческая воля. Сколько одаренных людей так и не реализовали своих способностей только из-за отсутствия творческой воли! Неумение систематически трудиться, низкая работоспособность, нежелание по необходимости отказывать себе в удовольствиях – все это приводит к снижению интеллектуального уровня личности и, в свою очередь, к профессиональной непригодности. Обучение профессии должно быть активным со стороны обучающегося. Не случайно многие театральные педагоги часто повторяют фразу: «Научить быть актером нельзя, научиться – можно». Многие, из пытающихся стать актерами, по своей поразительной наивности не подозревают, что труд актера это так же, как и всякий другой род полезной деятельности, прежде всего работа.

Именно поэтому перед руководителем любительского театрального коллектива прежде всего стоит первостепенная задача: пробудить у участников пытливость ума, научить их самостоятельно мыслить.

Психолого-педагогические основы создания любительского коллектива. Казалось бы, если само по себе занятие театральным творчеством несет воспитательное значение, то нет необходимости в специальной целенаправленной психолого-педагогической деятельности по организации процесса воспитания. Однако «участие в любительском театре может иметь локальное педагогическое значение (развитие художественных навыков и умений, расширения знаний по искусству и т.п.), если не подкреплено целенаправленной и систематической учебно-образовательной и воспитательной работой».

Не редки случаи, когда участники, научившись петь, играть на музыкальном инструменте, танцевать, держать себя на сцене, остаются художественно не образованными. Или нравственно-эстетически не воспитанными людьми. Их знания в области искусства носят по сути формальный, умозрительный характер, не оказывают заметного влияния на эмоционально-духовную сферу и поведение.

Психолого-педагогические знания очень важны для руководителя любительского коллектива. И дело не только в том, что сама по себе режиссерская профессия тесно связана как с педагогикой, так и с психологией, а в том, что подчас в любительский коллектив приходят люди не столько для того, чтобы реализовать свои потребности в театральном творчестве, сколько для того, чтобы решить свои психологические проблемы. В качестве иллюстрации можно привести пример из наблюдений актрисы Аллы Демидовой (пример не из театральной сферы жизни, но в чем-

то близкой): «Однажды я случайно попала в один клуб. Среди прочих секций там была секция массовиков-затейников. Когда все молодые люди разделились на группы, я, конечно, пошла посмотреть именно на этих – как их учат, чему? И что это за смельчаки, добровольно пожелавшие стать массовиками-затейниками.

Их было человек тридцать-сорок. Они расселись по углам большого зала, молчали, с трепетом ждали, когда их начнут учить. Некоторые хихикали в кулак. Кто-то загородился газетой. У кого-то слетели от волнения очки. Когда их стали вызывать – знакомиться, представляться, – видно было, как каждому из них трудно оторваться от стула, а тем более выйти в круг. Все они, как на подбор, – самые застенчивые из застенчивых, некрасивые, сутулые, близорукие...

Одни краснели пятнами, другие заикались, третьи щепелявили, и никто не умел танцевать. И когда обучавший их известный затейник совсем отчаялся, перестал улыбаться и острить и понял, что его гигантский опыт не может расшевелить эту аудиторию, он предложил им игры, как в доме отдыха, – что-то искать с завязанными глазами или прыгать в мешках. Тут некоторые немного осмелели – с завязанными глазами легче: кажется, что тебя никто не видит. И в мешках они прыгали с удовольствием, с каким-то облегчением. А в общем это было зрелище мучительное, и я думаю, из этой затеи ничего не вышло.

Но всё-таки интересно – и у меня было много поводов вспомнить этот случай, смешной, но более печальный, чем смешной, – интересно, почему же в массовики-затейники пошли те самые ребята, которые пишут письма в журнал «Наука и жизнь» или известным психиатрам: «Что такое застенчивость? Как научиться не краснеть, не робеть перед чужим порогом, перед незнакомым человеком?»... массовики-затейники в клубе пришли как бы испытать себя, преодолеть себя, познать невозможное».

Эта забавная история позволяет нам не только ещё раз обратить внимание на существенную разницу любительских и профессиональных театральных коллективов (разные цели участия), но и на то, что руководитель должен понимать исконные причины прихода того или иного участника в коллектив и не избавляться от них в силу профнепригодности, а, напротив, используя свой психолого-педагогический потенциал, всячески помогать каждому войти в коллектив и так или иначе приобщить к общему делу.

Известный русский актер Л.М.Шихматов вспоминает, как осенью 1918 года он будучи студентом медицинского факультета пришёл в студию Е.Б.Вахтангова, где попал в доброжелательную творческую атмосферу и где через две недели ему доверили открывать и закрывать занавес на исполнительских вечерах: «Главным театральным принципом было создание талантливого, спаянного, увлеченного, готового ради студии пожертвовать многим коллектива, объединённого единым пониманием искусства и своих задач служения ему. В подобном коллективе не могло быть места случайным людям, людям, ставившим на первое место свои личные интересы, свой

успех, не было места дилетантам, не было места равнодушным. Если некоторые члены коллектива и не имели больших актерских способностей, то они оказались прекрасными организаторами, педагогами. Без тех принципов, которые тогда определялись словом «студийность», не могло быть уважения к работе товарищей, нельзя было бы научиться подавлять в себе чувство зависти, ревность к успеху других студийцев, нельзя было бы охранить коллектив от «театральных интриг».

Руководитель театрального коллектива должен уметь найти индивидуальный подход к каждому участнику, способствовать его духовно-нравственному развитию в процессе коллективного творчества. Особое внимание нужно уделять социально-психологическому климату в коллективе. Понятие «климат в коллективе» вовсе не является образным выражением, поскольку наука уже не одно десятилетие изучает это общественное явление, дала ему весьма конкретное определение, определила конкретные пути его целенаправленного формирования и оптимизации.

В частности «под социально-психологическим климатом подразумевается преобладающая и относительно устойчивая духовная атмосфера, или психический настрой коллектива, проявляющийся как в отношениях людей друг к другу, так и в их отношении к общему делу».

Социально-психологический климат аккумулирует в себе и общий эмоциональный настрой, и отношения в системе руководства и подчинения, и межличностные отношения, и самочувствие отдельной личности в коллективе. Отношения могут быть деловыми и неделовыми, личными или безличными, но социально-психологический климат вовсе не исчерпывается отношением людей друг к другу и общему делу, а «неизбежно сказывается и на отношениях людей к миру в целом, на их мироощущении и мировосприятии». Более того, социально-психологический климат коллектива оказывает мощное влияние на самооценку личности, на её самосознание и самоотношение в процессе общественной жизни.

Первостепенную роль в формировании морально-психологического климата в творческом коллективе имеет его руководитель, который задаёт тон общения, определяет цели совместной деятельности и организует весь учебно-творческий процесс.

Известные театральные деятели об основах создания театрального коллектива. Выдающийся режиссер Г.А.Товстоногов полагал, что главное в создании театрального творческого коллектива – это создание союза единомышленников, и что этот союз строится на фундаменте, прежде всего, этического воспитания. Он утверждал, что воспитание коллектива является сложнейшей, тончайшей областью работы режиссера, которая требует знания актерской души. Товстоногов писал: «Вл. Немирович-Данченко очень верно сказал, что жизнь в театре есть непрерывная цепь компромиссов, важно только в каждый момент идти на компромисс наименьший. Абсолютно бескомпромиссная жизнь теоретически возможна, но она требует тех идеальных условий, которых никто из режиссеров не имеет. Поэтому

необходимо искать тот минимальный компромисс, который не скомпрометирует вашей цели».

Единомышленники собираются вокруг лидера. В театре лидер – это режиссер. «Режиссер, не обладающий качествами лидера, не имеющий четко выраженной гражданской позиции, – профессионально неполноценная фигура в современном театре». «Мы часто говорим о коллективе единомышленников. Но ведь нельзя же просто прийти к актерам и сказать: «Давайте полюбим друг друга!» Люди объединяются только вокруг конкретной работы. Здесь рождается или не рождается их вера в режиссера, здесь они становятся или не становятся союзниками, соратниками, друзьями. Единственный путь к объединению – каждодневная практическая работа над спектаклем, поиск путей к единству взглядов в вопросах эстетики и этики»

То, что театр искусство коллективное, общеизвестно, однако известный театральный педагог-режиссер М.Л.Рехельс, признавая огромную силу воздействия коллектива, обратил внимание на то, что не всегда правым оказывается коллективное большинство и не всегда «коллектив ведет за собой человека, но случается, что и один человек может повести за собой коллектив». Он писал о том, что сила коллектива «может поставить на ноги споткнувшегося, может помочь ему найти свое место в жизни. Но беда, когда сила коллектива из доброй превращается в злую, из требовательной в мстительную. ... Не всякая общность вкусов и интересов создает коллектив. Ее создают только высокие идейно-творческие задачи, благородные стремления, объединившие честных, влюблённых в своё дело людей. Коллектив понятие не административное, а организационное. Он не создается приказом – он складывается постепенно, иногда годами... Идейность же режиссера-руководителя – во всей его деятельности, а не только в выборе пьес. Она в конечном счете определяет и нравственные и этические критерии творческого коллектива».

Об этом же, но более жестко, писал О.П.Табаков, категорично утверждающий что «демократии в театре быть не должно. Потому что естественным результатом этой искусственности бывают уродливые плоды. Все эти институты свободного волеизъявления нужны, но только для того, чтобы выстроить определенную систему координат, подтверждавшую, что все в коллективе «одной крови»... Важнейшим условием общего роста в театре – во всяком случае, роста способных людей – является ситуация, когда в коллективе прорывается вперед кто-то один... Что иногда противопоставление индивидуальности коллективу и есть благо, как будирование сомнений, как фактор развития... «театр не может быть управляемым коллективно – точно так же, как весьма маловероятным мне представляется, что вообще что-либо может управляться таким образом. Коллективное управление – значит, безответственное, или же «управляющий» коллектив – лишь статисты, не обладающие властью, а на самом деле управляет кто-то один».

Многие любительские театры сетуют на то, что у них нет материальных и технических возможностей театров профессиональных. Но

вот знаменитый режиссер Малого театра, народный артист СССР Б.И.Равенских сетовал в последнем своем интервью (1980г.) на то, что «Сценография, свет, острые мизансценические решения, музыка – все это богатство сцены. Но порой всего этого так много в спектакле, что, как свежего глотка в душный вечер, начинаешь жаждать хоть минуты тишины, дабы осмыслить происходящее. Не мчаться, не спешить, поглощая в избытке поток эстетической информации, а остановиться и вслушаться в сокровенное, что объединяет актеров и зрителей в сотворчестве... Я мечтаю о маленьком театре, с труппой не более 20 человек. Я вижу этот театр почти без художника, без яркого оформления. Считаю, что излишний свет, сценография, даже музыка могут разрушить сценическое произведение, его душу. Мне же, наоборот, хочется ограничить себя, сосредоточиться, потому что то, о чем я думаю, это серьезно».

Интересно и замечание К.С.Станиславского о преимуществе небольшой по масштабу сцены (у любительских театров, как правило, сцены такие) для начинающих артистов: «Малые размеры сцены... нужны... не только по материальным соображениям, но и по художественно-педагогическим. Практика показала нам, что ученик с неокрепшей творческой волей, чувством, темпераментом, техникой, голосом, дикцией и проч. не должен первое время излишне напрягать себя, чтобы не получить нежелательного вывиху и надрыва. Сцены больших размеров требуют большего, чем может дать начинающий артист, она насилует. На первое время молодому артисту нужно небольшое помещение, посильные художественные задачи, скромные требования, расположенный зритель».

Каждый режиссер – лидер, каждый режиссер мечтает о своем театре и у каждого режиссера есть свое видение «строительства» театра. Существует множество изданий, посвященных творчеству знаменитых театральных режиссеров, в которых всеобъемлюще освещены их взгляды по этому вопросу. Эти книги являются неоценимым источником профессионального становления любого режиссера, в том числе и в опыте организации театрального коллектива.

Вопросы и задания для самопроверки

1. Чем по-вашему отличается любительское театральное искусство от профессионального?
2. Каков спектр способностей человека, который развивает театральное искусство? Назовите их.
3. Каково значение психолого-педагогических знаний для руководителя любительского театрального коллектива?
4. Что такое «социально-психологический климат» театрального коллектива?
5. Назовите основные принципы создания любительского театрального коллектива.

Литература

1. Завадский, Ю.А. Об искусстве театра / Ю.А.Завадский. – М. : Всерос. театр. о-во, 1965. – 347 с.
2. Захава, Б.Е. Мастерство актера и режиссера: воспоминания, спектакли и роли, статьи / Б.Е.Захава. – М. : Искусство, 1982. – 312 с.
3. Ирд, К. Размышления о театре : статьи разных лет / К.Ирд. – Л. : Искусство, Ленингр. отд-ние, 1973. – 207 с.
4. Каверин, Ф.Н. Достижения и ошибки театральной самодеятельности / Ф.Н.Каверин. – М. : Искусство, 1953. – 215 с.
5. Кнебель, М.О. Поэзия педагогики : 2-е изд. / М.О.Кнебель. – М. : Искусство, 1984. – 287 с.
6. Марков, П.А. Правда театра: статьи / П.А. Марков. – М. : Искусство, 1965. – 540 с.
7. Попов, А.Д. Воспоминания и размышления о театре / А.Д.Попов. – М. : Всерос. театр. о-во, 1963. – 311с.
8. Стреллер, Дж. Театр для людей : мысли записанные, высказанные и осуществленные: Сб. статей / Дж.Стреллер. – М. : Радуга, 1984. – 310 с.
9. Сухомлинский, В.А. О воспитании / В.А.Сухомлинский. – М. : Молодая гвардия, 1973. – 207 с.
10. Товстоногов, Г.А. Круг мыслей: статьи, режиссерские комментарии, записи репетиций / Г.А.Товстоногов. – Л.: Искусство, Ленингр. отд-ние, 1972. – 287 с.
11. Цимбал, С.Л. Разные театральные времена / С.Л.Цимбал. – Л. : Искусство, Ленингр. отд-ние, 1969. – 414 с.

2.2. Режиссер любительского театра: творческие, педагогические и организационные функции.

Виды и формы любительского коллектива. Руководитель театрального коллектива – педагог, лидер, организатор. Система К.С.Станиславского в любительском театре. Сценическая грамота. Тренинг. Методика работы с актером любительского театра.

Виды и формы любительского театра. Классифицировать любительские театры по видам и формам задача непростая, во-первых, в силу того, что какой-либо официальной классификации не существует, во-вторых, что любительские театральные коллективы могут существовать в самых разных формах и иметь самую разную организационную и содержательную основу, иметь необычное самоназвание. Их количественный состав может варьироваться от нескольких человек до нескольких десятков. Они могут иметь разный статус, который зависит от опыта работы коллектива, его художественных традиций, зрительского успеха. Судьба каждого коллектива во многом зависит от участия в смотрах, конкурсах, фестивалях любительских театров, от той оценки, которую он получает в процессе этих акций и т.д.

Вместе с тем сложились следующие основные формы существования любительских театральных коллективов:

- Театральные (драматические) кружки
- Любительские театры
- Любительские студии
- Народные театры.

Они могут быть детскими, юношескими, взрослыми. Существующих в школе называют школьными, в вузе – студенческими. Любительские театральные коллективы обычно создаются в клубах, Домах и Дворцах культуры. Они могут называться по-разному, например, Театр юного зрителя, ТЮЗ (подобно профессиональному), но от этого они не перестают быть любительскими театрами.

Если разница в понятиях «кружок» и «театр» очевидна (количественные и качественные характеристики), то понятия «любительская студия» и «народный театр» требуют уточнения. Народный театр в Беларуси имеет двойное значение. В частности, следует не смешивать определение Народного театра понимаемого как традиционный белорусский фольклорный театр (скомороший, батлеечный и т.п.) и определение Народного театра как успешного самодеятельного театра, с постоянной труппой, обширным репертуаром и залом для регулярных спектаклей. Второе определение вошло в обиход с 1959 года, когда оно стало званием и которое нужно было заслужить, т.е. его официально присваивали коллективу руководящие органы по итогам творческих фестивалей и смотров. Звание это существует по сей день, коллективы им гордятся и борются за его подтверждение каждые три года.

Понятие «любительская студия», прежде всего, подразумевает наличие процесса обучения, а также творческого экспериментального процесса. Театральная студия – творческий коллектив, созданный с целью обучения сценическому мастерству, объединённый едиными художественно-мировоззренческими позициями, занимающийся творческо-экспериментальной деятельностью.

Любительские театры отличаются большим жанровым разнообразием, они могут быть пластическими, поэтическими, публицистическими, театрами теней и пантомимы, кукол, сказок и т.д. Именно жанровое разнообразие и лежит в основе классификации видов любительских театров.

Руководитель театрального коллектива – педагог, лидер, организатор. В Беларуси руководителей любительского театра готовят специально на кафедре театрального творчества Белорусского государственного университета и культуры. Готовили их и в эпоху СССР в 80-е годы в Минском государственном театрально-художественном институте.

У каждого режиссера-педагога есть свой индивидуальный стиль работы, своя харизма. «Влюбленность» в педагога-режиссера чуть ли не обязательное условие для формирования любого театрального коллектива, тем более любительского, в деятельности которого принимают участие «по любви», где не получают зарплату, а только удовлетворяют свои насущные потребности в художественном творчестве, самовыражении, в общении. Личное общение с педагогом в любительском коллективе очень важно для его участника, это и общение с мастером, и с другом, и с наставником. Это общение часто происходит во время индивидуальных репетиций с исполнителем роли. «Индивидуальная репетиция, – писал З.Я.Корогодский, – это, по существу, разговор с актером по душам». Такое общение оставляет, как правило, глубокий след на всю жизнь, поскольку окрашено эмоционально-позитивными воспоминаниями (без получения позитивных эмоций человек покинет любительский коллектив).

Руководитель должен постоянно вести беседы, которые выходят за тематические рамки репетиционного процесса. Вызывать на непосредственный диалог-обсуждение произведений искусства, актуальных проблем современности, нравственных тем повседневной жизни. С восторженной любовью, например, вспоминал о руководителе детского театра при саратовском Дворце пионеров Наталье Иосифовне Сухостав О.П. Табаков, называвший ее своей крестной матерью в актерской профессии: «Наталья Иосифовна – человек, показавшая нам «систему координат», прежде всего человеческих, в театре. То есть взаимозависимость, взаимовыручаемость, необходимость людей театра друг дружке, невозможность подвести товарищей. Пару раз я опоздал на репетиции, и она при всех устроила мне такие executions, что это навсегда запечатлелось в моем премьерском умишке.

Сухостав была настолько старше нас и столь безусловно авторитетна, что воспитательных мер воздействия почти не применяла. Любое ее слово

воспринималось как директива. Замечания ее касались не столько профессии, сколько вопросов жизни, этики, что для меня было очень важно, потому что мое представление о демонстрации актерской свободы отличалось от того, каким оно должно быть на самом деле. Ее влияние на меня было столь сильно, что и подумать не мог, что я стану кем-нибудь еще, а не артистом». Табаков справедливо называл феноменальным то, что из школьного театра Сухостав вышло сто шестьдесят актеров! Но, очевидно, что результат деятельности этого педагога вовсе не ограничивался этим профориентационным фактом, так как было понятно насколько эффективно сказывалось участие в таком кружке на становлении личности подрастающего человека (стал ли он впоследствии служить на театральном поприще или нет).

Для режиссера любительского театра важнее всего умение организовать коллективное творчество, разбудить инициативу, включить в работу всех участников, каждому найти дело, «завлечь» людей в коллективную игру.

Руководитель любительского коллектива всегда, по крайней мере, «на пол-уха» должен быть впереди своих питомцев. Он, как опытный психолог, должен находить разные манки, чтобы поддерживать в труппе «температуру горения». Есть множество способов для этого, но принцип один: коллектив должен верить, что сегодня, сейчас он создаёт нечто истинное, высокое, свое.

Известный театральный педагог А.С.Каргин сформулировал некоторые важнейшие нравственные положения и принципы, которым должен следовать руководитель любительского, художественного коллектива в своей повседневной практике:

- не повторять критические замечания участнику о допущенных промахах, которые он исправил;
- без нужды не вмешиваться в действия участников, предоставлять им возможность проявить себя, самостоятельность в решении задач коллектива;
- соблюдать в разговоре, объяснениях краткость, не подавлять своими знаниями и опытом, чаще говорить «мы», нежели «я», «наше», чем «мое»;
- согласовывать интересы каждого и всех, сегодняшнее и на отдаленную перспективу;
- не игнорировать знания о жизни, интересах отдельного участника, но не выставлять их на показ и не использовать в личных интересах;
- помнить о том, что изъяны, несовершенство руководителя отражаются на участниках. Заметив в них недостатки, посмотреть, не проявление ли это твоего влияния;
- уметь выслушивать, говорить;
- воспитывать в себе терпение и терпимость к слабостям и несовершенству человека;
- быть всегда ровным, дружелюбным;
- руководитель не имеет права обижаться, обижать, пользоваться преимуществом своего положения;

- научиться благодарить участников не только за хорошую работу, но и за хорошее отношение к занятиям, за желание выполнить порученное, не забывая, что для этого они тратят личное время;
- уметь поощрить, убеждать, помогать, наказывать;
- помнить: чтобы участник оставался в коллективе, есть одно средство – уважать его; чтобы он покинул коллектив – сотни причин.

Роль художественного руководителя коллектива в процессе формирования коллектива огромна. Он должен прежде всего установить атмосферу взаимного уважения и доверия, то есть совместный с коллективом способ существования. Он должен воспитать уважение к слову, к точному смыслу сказанного. Это одно из самых важных условий для создания атмосферы взаимного доверия и уважения. Уважение к слову в жизни переходит в отношение к слову на сцене, то есть к словесному действию.

Свойство слова-действия – одно из коренных свойств природы актерского искусства. Руководитель должен обеспечить индивидуальный подход к каждому и вместе с тем равенство всех перед ним и перед искусством. Не надо забывать о педагогическом такте при оценке игры и поступков участников, развивать и укреплять в каждом чувство подлинного человеческого достоинства. Он должен проявлять ровное и равное отношение к своим питомцам в сочетании с подлинной заинтересованностью их человеческой и творческой личностью. Вряд ли при этом следует быть на короткой ноге с кем-нибудь из членов коллектива или с отдельной группой участников. Это порождает обиды, отчужденность, ведет к разобщенности в коллективе.

Руководитель любительского театра должен проявлять страстное отношение к делу, увлеченность работой, влюбленность в выбранную пьесу. Это сразу заражает коллектив. Он должен добиться четкого расписания и столь же четкого его выполнения.

Руководитель должен учитывать особенности коллектива, находить индивидуальный подход к каждому, иметь план работы не только на текущее время, но и план работы стратегического характера. Руководитель любительского театра сочетает в себе функции режиссера, педагога, психолога, организатора, духовного лидера. Для того, чтобы быть способным выполнять эти функции, нужно иметь не только природные способности, но и специальные знания, которые нужно усвоить и постоянно пополнять.

Самого же руководителя при этом должны отличать творческое отношение к делу, компетентность и инициативность, чувство ответственности, простота и доступность в общении с людьми, глубокое знание их интересов и запросов, честность, принципиальность, скромность. Только такой руководитель способен вести за собой коллектив, ставить перед ним сложные задачи.

Система К.С.Станиславского в любительском театре. Учение К.С.Станиславского о режиссуре – это учение об искусстве создания спектакля на основе творчества всех его участников. Учение о природе и законах актерского творчества, о методах и приемах управления им –

бесценный вклад К.С.Станиславского в историю мировой культуры. Поскольку природа и законы актёрского творчества не зависят от того на профессиональной или любительской сцене выступает актер, то говорить о какой-либо специфике использования системы в любительском театре бессмысленно. Другое дело, этические принципы системы, которые в целом едины для всех театров, в любительском театре должны подвергаться некоторой корректировке с учётом любительского характера сценической деятельности, в процессе которой члены коллектива отдают театру свой досуг, а не профессиональное время.

Овладение системой Станиславского при работе с неопытными участниками будущего спектакля имеет не меньшее, а может быть большее значение, чем при работе с профессионалами. Им (любителям) необходимо особенно подробно и тщательно объяснить все события, цели роли. Таким участникам показ вреден, ибо они в этом случае не поймут сути персонажа, а будут слепо, механически копировать режиссера. И если в ходе такого «натаскивания» и удастся достичь некой слаженности, исполнителям будет причинен вред. Их органика будет подавлена, быть может непоправимо, вследствие узко утилитарной эксплуатации их способностей. Это прямой путь к штампам.

Следовательно, режиссер должен идти по пути использования объективных законов природы сценического искусства, открытых Станиславским, т.к. именно этот метод предохраняет начинающих актеров от ремесленных навыков. Поскольку основы системы К.С.Станиславского являются самым надежным фундаментом воспитания актера, ее основные принципы должны стать руководством к действию для руководителя любого любительского театра.

О том, что актер должен изучать жизнь, русское актерство знало еще со времен Шекспира. Но вот то, что он должен изучать и наблюдать свой собственный душевный мир, исследовать собственную душевную природу, открывая ее новые стороны, об этом впервые сказал К.С.Станиславский. До него великие актеры прошлого (Мочалов, Щепкин, Ермолова, Комиссаржевская и др.) утверждали, что их работа над ролью осуществляется бессознательно, свое творчество они называли «тяжелой душевной работой», «шаманством». Таким образом, и у них, и у зрителей сложилось устойчивое мнение, что механизм актерского творчества невозможен для изучения и анализа.

Станиславский же сделал вывод о связи сознательного и бессознательного в творчестве актера и впервые показал возможности сознательного управления подсознательными процессами творчества. Он писал: «Истинное искусство должно учить, как сознательно возбуждать в себе бессознательную творческую природу для сверхсознательного творчества».

Каким же образом возможно сознательно управлять бессознательным? Отвечая на этот вопрос, Станиславский сделал выводы, перевернувшие представления об актерском творчестве. До него в старом театре являлось

классическим требованием как можно дальше уйти от самого себя, «изгнать из роли свой жизненный и духовный опыт». На этом постулате базировалась так называемая кокленовская Теория, которая занимала господствующее положение в большинстве театров вплоть до конца 20-х годов XX столетия.

Станиславский предложил принципиально иной подход: «Познайте свою природу, дисциплинируйте ее, и при наличии таланта вы станете великим артистом». Сущность нового подхода К.С.Станиславский выразил формулой **искусство переживания**. Игра актера здесь не сводится к имитации состояния. На каждом спектакле он заново проживает роль в соответствии с заранее продуманной логикой жизни и развития образа. Станиславский предложил актерам «идти от себя». Это предполагает, что актер пытается достоверно представить себя в рамках тех жизненных условий (предлагаемых обстоятельств), в которых находится в пьесе его герой, и в соответствии со своей природой реагирует на происходящее. Станиславский делает важный вывод: «Не играть образ, а стать образом – это высшая форма актерского творчества». Именно такой подход рождает «искусство переживания», «искусство душевного реализма». Жить жизнью образа, достигая при этом абсолютной достоверности психологического состояния, – такова ключевая установка Системы.

Концепция психологического реализма стала ключом к новому театру. Открытие Станиславского заключалось в том, что именно душевный мир актера он увидел как основной источник его творчества. Станиславский показал, что у «артистического рая» есть свои «ворота», а к ним ведет определенная дорога. И рассказал, как по ней идти.

Вот как комментировал М.Чехов этот важнейший раздел учения Мастера с позиции актера: «Истинное значение и смысл системы ученик должен понимать так: система не может создать актера, не может вложить в него талант и не может научить человека играть на сцене, если об этом не позаботился сам бог. Система сберегает актеру его творческие силы. Указывает ему пути, по которым следует направлять свой талант с наименьшей затратой сил и с большим успехом для дела... Настоящая, единственная цель системы – дать актеру в руки самого себя...».

Создание каждым из участников спектакля психологически правдивого образа делает возможным его абсолютно достоверное, органичное поведение на сцене. Психологическая оправданность поведения на сцене, поступков персонажа, убедительность общения с партнерами (к «технике общения» Станиславский относился очень внимательно) рассматривались Станиславским как закон нового театра. Общим результатом утверждения в актерском творчестве новых установок становится актерский ансамбль – единый стиль существования актеров на сцене. Только такой ансамбль позволяет добиться общего художественного единства сценического произведения.

Совершенствование актерского творчества требует постоянной работы актера над собой: повседневной тренировки его физического и душевного начала, развития артистической техники, мастерства. Применив свои

открытия, Станиславский получил поразительные результаты: появилась целая плеяда актеров, поражающих мастерством и душевной правдой, органичностью сценического поведения, искренностью; появились гармоничные и художественно цельные театральные спектакли.

Одним из важнейших компонентов Системы стало создание новой концепции сцены и зала и их взаимодействия. Стремление убедить зрителя в подлинности происходящего на сцене породило высокую «культуру детали». В спектаклях Станиславского утвердился реализм оформления сцены как обязательный элемент подлинно реалистического спектакля. На первых порах дало о себе знать даже некоторое увлечение натурализмом: для создания атмосферы достоверности происходящего в спектакле слишком большое внимание уделялось падающему листу в осеннем саду, пению сверчков летним вечером и т.п. Позже, отказавшись в этом отношении от максимализма, Станиславский сохранил основную установку: реализм оформления и реквизита должен помогать актеру.

Общей задаче театра соответствовали и шаги по ликвидации сложившейся в начале XX века разобщенности зрительного зала и сцены: была снижена высота сценической площадки, уничтожена оркестровая яма, которая как крепостной ров разделяла сцену и зал. Произведена была и «демократизация» зала. Была ликвидирована многоярусность зрительного зала и оставлены только два яруса. Таким образом, галерка была упразднена, вместо нее появились достаточно удобные для просмотра спектаклей места.

Театр на практике оправдывал свою установку на демократизм и общедоступность. По убранству зал был приближен к обычной комнате: исчезли позолота, бархат. Даже занавес – важнейший атрибут убранства сцены – стал простым, коричневато-серым, с единственным украшением – небольшим контуром белой чайки, выполненным в виде аппликации. Спокойный, нейтральный тон окраски стен и мебели помогал концентрировать внимание на том, что происходило на сцене.

Основные установки Станиславского, его Системы конкретизировались в многочисленных, весьма подробных и разнообразных уточнениях, разъяснениях, комментариях на репетициях Станиславского, в его беседах и на занятиях с учениками, в его книгах, но, прежде всего – на его спектаклях.

Оценивая значение Системы и выступая против реальных или мнимых критиков, М.Чехов, один из первых, кто понял значение Системы, писал: «Есть опасение, что найдутся люди, которые скажут: «Система суха, теоретична и слишком научна, акт же творчества – акт живой, таинственный и бессознательный». Вот ответ: система не только «научна», она просто «наука». Теоретична она для тех, кто не способен на практике, то есть для всех неодаренных и нехудожественных натур. О тех, которые просто не желают понять Системы, речи не будет. Система есть исключительно «практическое» руководство... Система – для талантливых, которым есть что «систематизировать».

Элементы Системы Станиславского – суть объективные законы жизни. Чтобы искусство драматического актера было правдиво, оно должно подчиняться в условных (неестественных) обстоятельствах сцены объективным (естественным) законам жизни. По существу, речь идет об одном законе – законе действия. Условное же разделение его на составные элементы (внимание, воображение, свобода мышц и т.д.) необходимо для изучения, воспитания в себе и тренажа каждого из них в сочетании с комплексным освоением всех одновременно.

Элементы системы Станиславского, которые являются инструментом анализа, иногда называют «*понятиями системы*». К ним относятся: предлагаемые обстоятельства, событие, сквозное действие, сверхзадача и т.д. Те же элементы системы, которые являются объективными для поведения человека в жизни (а стало быть, и на сцене), называют «*законами системы*». К ним в первую очередь надо отнести *действие* как основной закон учения Станиславского, ее краеугольный камень, и его составляющие, то есть то, что помогает актеру им (действием) овладеть: внимание, воображение, мышечная свобода, отношение, оценка и т.д.

Остановимся на некоторых элементах системы, вызывающих безусловный интерес с точки зрения творческого развития метода Станиславского. Главное условие, основной закон, с помощью которого происходит овладение действием и которому в жизни человек подчиняется, не затрачивая при этом никаких усилий, совершенно органично – *внимание*. С него-то и начинается практическое обучение актёра по системе Станиславского.

Закон внимания заключается в том, что каждую секунду своего существования человек к кому-либо или к чему-либо внимателен. *Внимание есть активный и сознательный процесс концентрации воли на каком-либо объекте*. В жизни объект внимания возникает легко и естественно, а на сцене, в условных, предлагаемых обстоятельствах, все усложняется. Внимание рвется в зрительный зал, поэтому надо уметь увлечь себя каким-либо объектом на сцене. Главное, что следует из первого закона Станиславского, – *это необходимость воспитать в артисте способность искусственно сосредоточить внимание на условном объекте*. При этом самое трудное – обнаружить точный объект внимания.

Подлинное сосредоточенное внимание связано с рациональным использованием энергии на сцене, т.е. с *мышечной свободой*. В жизни человек тратит столько мускульной энергии, сколько необходимо для совершения того или иного действия. Это и есть мышечная свобода. Если человек тратит энергии больше или меньше, чем необходимо, то неминуемо попадает в неловкое положение, из-за которой возникает «зажим», ибо сценическое внимание всегда находится в конфликте с вниманием жизненным. Снять «зажим» в естественных условиях легче, чем в сценических, неестественных, условиях публичности. Профессионал и отличается от дилетанта отсутствием у последнего подлинного сценического внимания.

Как сделать, чтобы сценические объекты были так увлекательны, чтобы отвлечься от естественной жизни? Для этого надо обладать развитой *фантазией и воображением*. Они свойственны каждому человеку. Но творческое (то есть преувеличенное) воображение не является обязательным законом жизни. Мера его преувеличенности по отношению к норме и есть одно из качеств творческой личности.

Что же такое воображение и фантазия? Чем они отличаются? Представим себе самолет, в нем летчик, пассажиры. И вдруг самолет падает. Я *фантазирую* по поводу того, как будут вести себя летчик и пассажиры. Это абстрактно. А *воображение* – это я в самолете. Фантазия имеет отвлеченный характер, поэтому предполагает конкретное видение. Творчество писательское в этом отношении сродни режиссерскому и актерскому. С большим писателем происходит то же, что и с большим актером. Он должен прожить жизнь героев своего произведения. Хорошему писателю герой диктует законы поведения, а не писатель навязывает их герою. Толстой заболел, когда Анна Каренина бросилась под поезд. У Флобера оказались признаки отравления, когда отравилась мадам Бовари. Андреева услышала крик и, вбежав в кабинет Горького, увидела у него на животе кровавые полосы. Горький работал в это время над сценой поножовщины в «Жизни Матвея Кожемякина». Итак, воображение – способность человека из его прежних представлений, знаний творить новые образы.

Жизнь – постоянная смена предлагаемых обстоятельств. Разделим их на *большой, средний и малый круги*. Необходимость этой условной классификации вызвана многообразием жизни, состоящей из огромного количества обстоятельств, обуславливающих и не обуславливающих поведение человека. **Большой круг предлагаемых обстоятельств действует на большой этап времени, пространства; охватывает большую группу людей.** Например, я живу на планете Земля в XXI веке. Этот круг охватывает всю жизнь человека. **Средний круг предлагаемых обстоятельств определяет наше поведение в меньшем отрезке времени, охватывает часть жизни:** я студент, живу в Барнауле. **Малый круг составляют обстоятельства, которые движут мною каждую секунду, с которыми я непосредственно, сейчас вступаю в борьбу.** Постоянно изменяющиеся обстоятельства малого круга непосредственно побуждают нас к тем или иным сиюминутным поступкам. Подлинная жизнь отличается от художественного произведения тем, что последнее всегда организуется для какой-то цели. Это дает нам право говорить о том, что **малый круг предлагаемых обстоятельств определяет действие, средний круг предлагаемых обстоятельств определяет сквозное действие роли и большой круг предлагаемых обстоятельств – сверхзадачу героя.** В отборе предлагаемых обстоятельств нужна точность. То, с **какой позиции рассматривается режиссером отрезок жизни, определяет, что будет для него большим, средним и малым кругом.** В особом способе отбора предлагаемых обстоятельств лежит жанр. Актеру же надо знать предлагаемые обстоятельства жизни своего героя, поверить в них, сделать

своими. От сферы умозрительной они должны перейти у него к сфере эмоциональной, чувственной. Точно найденное режиссером логичное, правдивое предлагаемое обстоятельство помогает актерской фантазии, вере.

Предлагаемые обстоятельства связаны с магическим «если бы». В жизни мы всегда действуем в окружении предлагаемых обстоятельств. На сцене они заданы автором. Умение поверить в вымышленные обстоятельства, как в свои, определяет меру таланта актера. «Если бы» – то особенное свойство воображения, которое помогает поверить в условные, придуманные предлагаемые обстоятельства как в подлинные. «Если бы» – свойственно и актеру, и зрителю. Зрительское воображение – опосредовано (через актера), творческое воображение актера – непосредственно (если бы я). У актера «если бы» должно проходить через себя. Всегда Я, а не Он. В этом коренное отличие театра переживания от театра представления, где Он, а не Я.

Закон действия (мы уже упоминали о нем) – центральный закон поведения человека в жизни, которому он подчиняется органично, не затрачивая никаких усилий. Нет ни одной секунды сознательного поведения человека, когда бы он не действовал. Человек не может ничего не хотеть! В любой, самой пассивной форме поведения человека должно быть активное утверждение действенного начала. Жить значит действовать! Что значит человек живет? Говоря так, мы имеем в виду жизненный процесс, состоящий из *четырех потоков: 1. Поток действий 2. Поток мыслей 3. Поток чувств 4. Поток выражения поведения человека.*

Поток действий – процесс сознательный, поток чувств и поток выражения поведения – бессознательные. Что касается потока мыслей, то здесь необходима оговорка, ибо являясь по своей природе процессом сознательным, он, тем не менее, тесно связан с потоком чувств, процессом бессознательным. Именно поэтому Станиславский, пытаясь сознательным путем возбудить подсознательную деятельность, начал с мысли. Он утверждал, что, воссоздав жизнь мысли в предлагаемых обстоятельствах, можно воссоздать весь процесс жизни. Это дало результат. Но мысль материально не ощутима. Кроме того, мысль – действие надо отличать от мысли сопровождающей. Сопровождающая мысль так же неуловима, как и чувство. Мысль-действие то же действие, поэтому если оно было найдено верно, это помогало идти к нужному результату. Но путь этот длителен и не ведет к искомому импульсу творчества. То, что чувством играть нельзя, было известно Станиславскому давно, так как чувств (названий) мало, а проявлений их бесчисленное множество. Кроме того, он понимал, что эмоция неуправляема, т.к. она бессознательна, поэтому нельзя сыграть ревность, страх, зависть и т.д. До Станиславского жизнь воспроизводили по приспособлению и по чувству. Казалось бы это естественно: мы видим приспособление, за которым лежит чувство. Актеры искали яркие приспособления, минуя остальные элементы жизненного процесса.

В этих случаях получалось обозначение, ибо путь копирования жизни обречен на ложь. Конечно, и до Станиславского были случаи стихийного

проникновения в правду. Дело в том, что все элементы жизненного процесса взаимосвязаны и один тянет за собой остальные – автоматически. Поэтому великие актеры, интуитивно найдя один из элементов существования, выходили на верную дорогу и создавали на сцене жизнь.

Почему же приспособление, чувство не ведут нас к искомому результату? Потому что они – бессознательны. Станиславский приходит к выводу, что тем искомым, которое наиболее продуктивно вызывает за собой весь клубок органической жизни, является **действие**. Только обращение к сознательному звену для того, чтобы вызвать все бессознательные процессы, дает нужный результат. Только поток действий, если он верно определен, потянет за собой и поток мыслей, и поток чувств, и поток выражения поведения человека. Самые сложные психологические состояния выражаются в физических действиях. Сознательно совершенное действие будит бессознательное чувство. Только изучив логику действий, можно вскрыть логику чувств.

Напомним, что процесс действия складывается из трех элементов: 1. Процесс волевого начала (чего я хочу?) 2. Процесс психофизической реализации волевого момента (что я делаю?) 3. Момент выражения двух первых процессов (как я делаю?). Первые два элемента – сознательные, третий (приспособление) – подсознательный. Но если человек начинает думать о приспособлении (как я это делаю?), то приспособление становится действием. Одно и то же выражение поведения человека может быть и действием и приспособлением. Если я просто курю – это привычка и, следовательно, приспособление. А если я курю на пари? Тогда это приспособление превратится в действие, т.к. станет моей целью, а стало быть, акцией сознательной. Для того, чтобы понять действие ли это, надо задать себе вопросы: сознательно человек делает это или нет?

Действие – это волевой, сознательный акт. Оно всегда находится в столкновении, в борьбе с предлагаемыми обстоятельствами. Чем активнее действие, чем больше борьба, – тем сильнее сопротивление предлагаемых обстоятельств. Действие всегда: целенаправленно, логично, органично, предполагает борьбу.

Итак, действие – это единый психофизический процесс достижения цели в борьбе с предлагаемыми обстоятельствами, выраженный во времени и пространстве. Почему единый? Потому что нельзя разделить в жизненном процессе психическое и физическое. В жизни человека нет ни одной секунды (кроме сна и потери сознания), когда бы он не действовал, т.е. не осуществлял бы какой-то психический акт. Акт этот не может не иметь какого-либо физического выражения. Почему процесс? Потому, что предполагает борьбу, которая ведет к определенной цели. Наша задача – определить предлагаемые обстоятельства, поверить в них и начать сознательно, органично, волево, искренне, продуктивно и логично действовать. Тогда мы и достигнем «истины страстей и правдоподобия чувствований».

Мы привыкли к тому, что система Станиславского воспринимается многими как система воспитания актера, забывая, что в той же мере она предназначена и для воспитания режиссера. Слово воспитание здесь является ключевым, ибо оно, по Станиславскому, предполагает упорный, каждодневный тренинг, без которого заниматься сценическим искусством нельзя ни в профессиональном, ни в любительском театре.

Сценическая грамота. Тренинг. Начальный этап обучения актера, именуемый обычно «школой», самый важный. Любитель ли это или профессиональный артист – в любом случае они не могут выходить на сцену, не овладев сценической грамотой. Поэтому будущих артистов приходится все время учить и воспитывать, независимо от того, учебный ли это процесс или репетиция спектакля. В каком-то смысле артист – саморазвивающаяся система. От того, какое направление дано его развитию – таков будет и результат. Верное направление – результат ограничен и творчески перспективен; ошибка – и мы получаем брак, который потом куда труднее исправить, чем учить новичка, начиная «с чистого листа».

Театральная педагогика обязательно базируется на основах психологических знаний, на понимании того, что такое человек, и не только в реальной действительности, но и в противоестественных условиях сценической игры. Как же человека научить быть естественным в противоестественных обстоятельствах? Актерская игра противоречит основным принципам человеческого естества. Она предполагает публичную демонстрацию самых сокровенных и интимных чувств, поступков, переживаний. То, что в жизни мы тщательно скрываем от постороннего взора, – на сцене выставляется для всеобщего обозрения. Значит одна из главных задач «школы» состоит в том, чтобы приучить человека к естественности поведения в условиях публичного сценического творчества.

Научить быть естественным в заданных предлагаемых обстоятельствах можно практически каждого. Это свойство – разыгрывать вымышленные ситуации – отпущено всем без исключения. Способность к лицедейству есть у всех. Только у кого-то она более открыта, у кого-то закрыта почти наглухо, она дремлет или не может открыться сразу по причине различных комплексов, зажимов, психических травм, стеснительности. И в таком случае театральные педагог должен заниматься с учеником почти как психотерапевт с пациентом. Раскрыть в человеке способность к актерской деятельности, вернуть ему веру в свои силы, объяснить ему, в чем его проблема, мешающая правильному публичному творчеству, – задача педагога-профессионала. Вот только со всеми ли нужно так мучиться, оправданы ли эти педагогические усилия?

Надо четко разделять наличие у человека, пришедшего в любительский театр, способностей и его данные. Способности есть у каждого. А вот то, что дано не всем, что сугубо индивидуально и неповторимо, – это данные. Данные то, что есть у человека от природы, родителей, Господа Бога: обаяние, голос, внешность, заразительность, темперамент, музыкальный слух, чувство ритма, чувство юмора. Данные, по сути, почти не развиваемы.

Они таковы, каковы есть, они только поддаются профессиональной шлифовке, чем занимаются педагоги – специалисты по сценической речи, движению, вокалисты... Способности можно открыть и развить, данные же важно обнаружить и при этом не ошибиться. Зачастую на первом этапе ярче проявляются именно те, у кого способности к актерской деятельности уже открыты; они схватывают задания «на лету», сходу выполняют предложенное, их и учить-то, по сути, не надо. Но вот, к сожалению, порой у такого «способного» человека можно обнаружить недостаток данных: непропорциональное телосложение, отсутствие обаяния, не музыкальность, не пластичность, больной голос и т.д. Однако, если для профессионального театра важно – будет ли артист востребован, состоится ли он в профессии, то в любительском театре эти требования не столь существенны, поскольку у его артистов другая жизнь, другие цели.

Случается и такое, когда актер «неумеха» в процессе творческого обучения неожиданно и ярко раскрывает свои сценические выразительные и заразительные способности. Или же наоборот, человек с отличными внешними данными и обещающим актерским потенциалом в дальнейшем не оправдывает ожиданий. Случается по-разному, но в любом случае воздействие театра строится на живом контакте между артистом и зрителем. Если этот контакт возник, на нем базируется все остальное; если контакт не возникает, если от артиста не исходит энергетическое поле, способное заразить зрителя, – все другие ухищрения будут бессмысленны. Вот эту-то энергетику, таящуюся в человеке, порой бывает очень трудно обнаружить и развить именно энергетическую заразительность, как самое ценное качество актерской индивидуальности.

Видимо, энергетика и есть основа сценического обаяния, качества далеко не всегда совпадающего с обаянием житейским, вне сценическим. Сценическое обаяние бывает разным (положительным и отрицательным), но оно всегда магнетически притягательно. Причем притягательность эта проявляется иногда весьма неожиданно. Как часто приходится наблюдать казалось бы невзрачных и малопривлекательных на первый взгляд людей, буквально преображающихся, стоит им только выйти на подмостки. Глаз не оторвать! И наоборот, – очаровательное существо, поднявшись на сцену, может миг утратить все свое очарование. Отличить подобные задатки на этапе первого знакомства и прослушивания бывает непросто.

Действия педагога должны быть направлены на то, чтобы личную, человеческую, творческую индивидуальность актера сохранить, развить, раскрыть. Человеческая личность в искусстве играет решающую роль. Все остальные качества только помогают или мешают раскрытию личности, но они являются качествами дополнительными по отношению к имеющейся индивидуальности, расширить диапазон возможностей которой педагог должен в ходе учебно-воспитательного процесса. Для этого нужно дать обучающемуся актерскому мастерству возможность попробовать себя в самых разных планах с тем, чтобы лучше понять свою творческую индивидуальность, раскрытие которой есть главная забота педагога. Часто

человек почему-то уже заранее знает, как надо играть ту или иную роль, как вести себя в той или иной ситуации, как следует выражать чувство, как читать стихи и т.д. Даже если начинающий любитель ни разу не бывал в театре, он уже напичкан штампами. Откуда это? Откуда только берутся противоестественные ужимки, фальшивые интонации, чудовищные представления о том, как нужно «подать себя»? Это наивные штампы начинающих.

Но есть и более опасные штампы, штампы опытных педагогов. Они точно знают: вот так надо слушать, так видеть, общаться, воспринимать. И все их усилия подчинены одной задаче – научить ученика вести себя именно так, как это им представляется верным, а если он ведет себя нешаблонно, как-то по-своему, это объявляется нарушением «школы». В результате – уничтожение творческой индивидуальности в самом зародыше. Человеческий организм так устроен, что его первая реакция наиболее непосредственна, естественна, подлинна, а значит и наиболее интересна.

Когда мы впервые переживаем какую-то ситуацию, у нас еще не выработаны стереотипы, мы как бы «забываем» о том результате, к которому должны идти. Наше внимание занято именно тем, чем оно должно быть занято в реальной жизни, нам некогда анализировать свое поведение. При повторе же значительная часть сознания освобождается от забот действенного порядка и включаются «анализаторы», толкающие артиста к вторичному воспроизведению внешнего проявления эмоционального результата. Теряется подлинность процесса, уходит непосредственность. Это и есть штамп. Откуда они берутся? В чем их природа? Почему, например, выходит артист на сцену, и мы сразу понимаем: злодей!? В реальной жизни ни один злодей не станет показывать специально, что он негодяй, а актер стремится всем своим видом доказать именно это.

Почему Ромео и Джульетта уже заранее знают, что они обречены? Откуда вообще берутся ужасные искусственные актерские интонации, движения, жесты? Откуда возникает преувеличенная мимика, на которую режиссер обычно кричит: «Не хлопчи лицом!» Видимо дело здесь – в недоверии. Мы изначально не доверяем ни себе, ни зрителям, нам кажется, что зритель нас не поймет, что до него не дойдет смысл происходящего на сцене. Это подсознательное недоверие вынуждает актера «пояснять» свои намерения дополнительными «выразительными средствами». При этом напрочь забывается то обстоятельство, что в реальной жизни человек сам по себе стопроцентно выразителен. Его подлинная выразительность проявляется в том, что нам каждое мгновение понятно, что происходит с человеком. Именно поэтому мы можем говорить об абсолютной выразительности людей в реальной жизни, ведь здесь мы всегда понимаем, чем человек занят, в каком он состоянии, настроении.

Но как только артист вышел на сцену и начал делать то же самое, что он совершает каждый день в жизни, он почему-то перестает быть самим собой и считает своей обязанностью послать в зрительный зал некий сигнал: «Вы видите, это я пришел домой, я очень устал!» – Да ведь это и так видно.

Почему нельзя переиграть животное? Да потому что животное всегда равно самому себе, оно никогда ничего не играет (в театральном смысле), оно занято делом, и мы всегда можем сказать, каким именно делом животное занято в данный момент. И в людях точно так же все понятно, пока они не становятся актерами. Когда актер выходит на площадку, он начинает что-то изображать, и именно тут-то понять про нас уже ничего нельзя. Задача педагога вернуть исполнителя к абсолютной естественности, которая и есть основа подлинной выразительности.

Для этого надо сначала изучить самого себя. Казалось бы, что там изучать? Интерес к самому себе преследует нас всю жизнь. Научиться слушать друг друга (т.е. партнера). А мы друг друга слушаем, кажется, для того, чтобы, улучив момент, перебить говорящего и начать свою тему. Люди, умеющие слушать, очень редки, это те, кому другой человек на самом деле интересен. Таким образом, самая главная задача первого этапа обучения – вернуть учащегося к самому себе, научить его на сцене пользоваться своими собственными реакциями, своими индивидуальными качествами и свойствами и при этом не ухитриться подменить их штампами.

Существует разница между «Я в предлагаемых обстоятельствах» и «Я есмь». В чем она? Если мы говорим «Я в предлагаемых обстоятельствах», то это действительно, именно «Я», а не что-то иное. И какие бы обстоятельства мне не предлагались, я могу брать из них только те, которые свойственны лично мне, моей биографии, моему опыту. Но как только мы переходим от первых упражнений к так называемым «этюдам», ситуация «Я в предлагаемых обстоятельствах» становится вредной. Почему? – Да потому, что обстоятельства, которые сочинены для «этюда», уже не мои! С какой стати я должен относиться к своему партнеру не так, как я в реальности отношусь к своему товарищу, а как если бы это был мой отец, брат, враг.

Совсем иное дело, если я меняю свое отношение к предложенной ситуации. Я говорю – это только игра, это только плод творческой фантазии. Но в этой игре я участвую искренне и лично. Это уже «Я есмь»! И тому персонажу, который в этой ситуации участвует, я отдаю свою природу, нервы, реакции, но уже не несу никакой нравственной ответственности за его поведение, отношения, поступки, в которые он вступает со своими партнерами. И чем этот результат отстоит от меня дальше, – тем лучше. Мне становится свободно и легко. Скажут, какая мелочь! Не все ли равно, какими мы пользуемся формулировками, учащиеся все равно не придают им никакого значения. Неправда! На уровне подсознания сидит очень точно внушенное задание: это – ТЫ! Все, организм заработал, он уже настроился честно попытаться быть именно этим «Я». Поэтому, начиная с какого-то определенного момента, надо внушать своим ученикам: «Я в предлагаемых...» кончилось, теперь это уже не вполне вы, можете не беспокоиться о последствиях, никто лично про вас ничего не подумает. Теперь мы соблюдаем другие условия игры. Теперь этими условиями становится закон: «Я есмь». Итак: до поры до времени «Я в предлагаемых обстоятельствах» работает отлично и этот этап программы важно серьезно

освоить, основательно проработать, но потом он может стать мешающим, вредным.

Понять возможности творческой индивидуальности на первом этапе очень сложно, и часто тот, про кого говорят, что он «наигрывает», потом, оказывается, может быть искренним и правдивым, а произошло это по той причине, что он дорвался, наконец, до возможности переступить ту проклятую установку, которая давила ему на подсознание, требуя публичного выявления собственного «Я» в условиях, этому «Я» неприемлемых. Сказанное не означает, что формула «Я в предлагаемых обстоятельствах» не имеет права на существование. Наоборот! Она предельно эффективна для любого типа актерской индивидуальности исполнителя, но только на определенном этапе. Умело отбирая для первых упражнений эти самые «предлагаемые обстоятельства», мы должны растормозить обучающегося, дать ему почувствовать радость быть самим собой на сценической площадке, с тем, чтобы дальше, переходя к условиям пребывания в заданных обстоятельствах по принципу «Я есмь», он уже не мог существовать иначе, чем в своей собственной органике.

Именно на этом самом первом этапе мы должны внушить ученику, что нет ничего прекраснее его индивидуальности, мы должны научить его эту индивидуальность полюбить, со всеми ее уникальными реакциями и проявлениями. Надо убедить его в том, что он хорош сам по себе, тогда, когда он не пытается быть на кого-то похожим, когда он полностью доверился своему творческому подсознанию. Несмотря на то, что участник любительского театрального коллектива делает только первые шаги на этапе проведения актерского тренинга, актерских этюдов, а создание характера, сценического образа в спектакле еще впереди, черты характера будут возникать в ходе упражнений уже на начальном этапе обучения под воздействием предлагаемых обстоятельств.

Главное в профессии режиссера-педагога – помочь актеру в понимании мотивации поведения персонажа. Для актера же, при воплощении характера этого персонажа, главным становится умение присвоить себе чужие мотивы. Почему человек поступил так, а не иначе? Почему Ромео полюбил именно Джульетту? Как случилось, что она ответила ему взаимностью? Обычно этот эпизод играется очень просто: увидели друг друга, глаза сделались большими и поплыли друг к другу. Зазвучала сентиментальная музыка, – и это все в театре называется любовью. Пошло. А вот как объяснить артистам, почему так случилось?! Каковы были мотивы героев, как они вообще нашли друг друга.

Если обратиться к Шекспиру, то выясняется, что у него все правдиво и гениально логично. Надо только понять глубинные мотивы героев и предлагаемые обстоятельства. Ромео только сегодня понял, что у него с Розалиндой ничего не получится, и хотя он пошел на бал якобы доказывать друзьям, что Розалинда самая замечательная на свете, но внутренне, подсознательно он на нее уже обиделся. Мы видим, какое противоречие разума и чувства! Ему все друзья говорят: «Да плюнь ты на нее, хочет идти в

монашки – пусть идет! На балу столько девиц будет, у тебя глаза разбегутся!» Ромео на словах упорствует: «Пойдем на бал, а не на смотр соборня, А ради той, что выше описанья», а самого так и сосет червь уязвленного самолюбия, обида не дает покоя.

А что в это время происходит с Джульеттой? Ей этот бал был, в общем-то, не очень интересен. Но перед самым его началом, мать бросила почти невзначай: «За тебя посватался Парис!», – дочь что-то невнятное пробормотала в ответ, но Природа ее, опять-таки подсознательно, уже возмутилась. И получилось, что два человека зажаты обстоятельствами. Их ведущая потребность настоятельно стремится осуществить свое право на свободный выбор, а обстоятельства требуют подчинения чужой воле. Вот он конфликт! Рассудок говорит одно: «Хорошо, мама, посмотри на этого Париса», а подсознание уже бунтует, ищет кого-то, кто полюбился бы без чужой указки. И вот два человека, находящиеся практически в одинаковой психологической ситуации, подсознательно ищут друг друга. И вот встретились! Произошло короткое замыкание, определившее дальнейший ход трагедии.

Как организовать на сцене такую встречу, это уже забота режиссера. А вот разобрать психологическую природу ситуации с артистами, объяснить им, что не нужно тут играть никаких Ромео и Джульетту, а надо ощутить в себе бунтующую подсознательную потребность осуществления свободного выбора, – обязанность режиссера-педагога. Артисту, совместно с режиссером, нужно выяснить, что происходит у его героя в подсознании (во «втором плане»), а поиск того, как этот «второй план» в себе ощутить, как его развить и реализовать, становится основной проблемой дальнейшего репетиционного процесса.

Сознательно и целенаправленно осваивать в учебном процессе технологию перевоплощения мы можем начать только в момент встречи с авторским текстом. На первом же этапе элементы перевоплощения будут обязательно возникать произвольно, как только обучающийся столкнется с чужими ему заданными предлагаемыми обстоятельствами и несвойственными его личности ведущими мотивами. Грубо говоря, научить действовать на уровне «первого плана» – это и есть освоить упражнения по формуле «Я в предлагаемых обстоятельствах». Как только мы перейдем к ситуации «Я есмь», как только мы начнем осваивать чужие мотивы, так мы неизбежно окажемся на подступах к созданию характера, даже если это происходит еще только на уровне простых упражнений.

Занятия мастерством актера с первых шагов должны стать творчеством. А для того, чтобы психофизический аппарат был готов к творчеству, нужна «школа». Здесь человек незаметно как бы разбирается на составные части: все пластические дисциплины занимают телом, ритмика – телом и психикой, танец соединяет тело с ритмом, речь занимается голосовым аппаратом, вокал – слухом. При этом для воспитания драматического артиста важно именно развитие музыкального слуха, а не голосовых модуляций. На всех этих занятиях учащийся, действительно, занят

разными сторонами своего организма, причем сам он об этом даже не задумывается. А «мастерство актера» – это предмет, который призван, по существу, синтезировать то, что достигнуто учащимся на других дисциплинах. Что же касается определения того, чем должны стать уроки «мастерства», здесь напрашивается слово Е.Гротовского «ПРИКЛЮЧЕНИЕ». Приключение, как увлекательный поиск самого себя, исследование своих возможностей и, главное, своей профессии, которая просто не имеет права быть скучной. Этот постулат особенно важен для жизни любительского театрального коллектива.

Условия театрального пространства должны быть соблюдены с первого занятия. Эти условия состоят в том, что с первого упражнения мы производим разделение репетиционного зала на «зрительный зал» и «сцену», а участники коллектива делятся на зрителей и исполнителей. Опыт показывает, что это очень эффективно. Индивидуальные упражнения – значит, индивидуальные, парные – значит парные. Большее количество участников пока нецелесообразно. Педагог, естественно, садится в «зрительный зал». Сразу же мизансцена изменилась, она стала естественной: педагог вместе со «зрителями», теми, кто не работает в данный момент на площадке, смотрит, что делает актёр на сцене, потом все вместе разбирают, анализируют, как получилось у исполнителя на площадке.

Таким образом, польза бывает для всех участников, иногда для смотрящих и разбирающих даже больше, чем для тех, кто что-то делал на площадке. Как говорится, «только дурак учится на своих ошибках, умный учится на чужих». Когда мы видим все глупости, которые на первых порах по наивности делают наши товарищи, когда мы убеждаемся, как интересен человек, занятый делом, а не пытающийся забавлять собой аудиторию – мы начинаем понимать что к чему. У актёров вырабатывается чутье на сценическую правду, вырабатывается любовь к естественности и подлинности. Мы учимся профессионально оценивать происходящее на сцене, искать причины ошибок, предлагать пути их исправления. Это, разумеется, не значит, что надо отменять творческий полукруг. Он необходим для коллективных игр и коллективных упражнений.

Необходимо отказаться от всех упражнений, которые якобы воспитывают отдельные качества актера и тренируют отдельные элементы системы Станиславского. Организм человека нельзя разделить на отдельные составные части и пытаться развивать эти части по отдельности – это глупость! Иначе что получится: сегодня мы делаем упражнения на «внимание», завтра на «фантазию», а послезавтра переходим к «раскрепощению мышц»... Человеческая природа целостна, поэтому и упражнения должны быть комплексными. В учебном процессе надо не растаскивать человека на составные части, а наоборот, – собирать.

Ну, например, раскрепощение. Есть много тренингов, которыми любят заниматься некоторые педагоги. Вот ученики раскрепощаются, раскрепощаются, вот уже на пол легли. Звучит медитативная музыка, все уже расслабились так, что, кажется, совсем скоро по полу растекутся. А в это

время над учениками произносятся всякие красивые заклинания: вам хорошо, тепло, поют птички, шуршат волны... И ученикам действительно так хорошо в этом «раскрепощении», что потом их собрать нет никакой возможности. Но самое главное – такое отдельное освоение мышечной свободы отнюдь не в такой раскованности, когда человек превращается в безвольную тряпку, а предполагает способность артиста затрачивать усилия в соответствии с выполняемым действием и заданными предлагаемыми обстоятельствами, и, что не менее важно – в условиях публичного творчества. Что значит «раскрепощение», когда ты колешь дрова? Человек, орудующий топором, тоже должен быть раскрепощен, иначе он быстро попадет в больницу. Но при этом его мышцы напряжены и вся воля сосредоточена на том, чтобы расколоть чурку. Если штангист не раскрепощен, – он не поднимет штангу, но если он будет ее поднимать расслабляясь, получится конфуз.

Научить актеров адекватности напряжения сценическому действию – вот к чему мы должны стремиться. Всякое несоответствие затраченных усилий предмету, на который направлено действие – уже неправда. Формула Станиславского: «Действие должно быть подлинным, целенаправленным и продуктивным» – осваивается уже с самых первых упражнений. И желательно, чтобы это освоение происходило комплексно, затрагивая весь организм будущего актера.

Профессионализм в любом деле начинается именно тогда, когда человек точно знает, что ему нужно. Поэтому, например, ведя разговор о фантазии, нельзя ставить обучающегося в заведомо нелепое положение, в котором он себя начинает ощущать бездарнее, чем это есть на самом деле. Наша фантазия работает замечательно, если ее обладателя загнать в угол. Как здорово мы врем, оправдывая свои поступки! Как идеально служит нам фантазия, если надо объяснить даже такой пустяк, как опоздание на занятие! Значит дело не в «развитии фантазии», а в методе, в выработке навыков сознательно ставить себя в такие условия, чтобы фантазия, «загнанная в угол», неизбежно выдавала бы необходимый результат. Любая неконкретность в постановке задачи приводит к провалу. Если мне скажут: «Сочините рассказ!», я ничего не сочиню, ибо это задание не конкретно. А вот отличное упражнение, работающее безотказно: сочинить монолог от имени предмета. Берешь любой предмет... Часы... Все, творческий процесс начался. Другое дело, интересен предмет или нет, что вам удастся из него выжать и т.д. Но вы больше не мучаетесь проблемой выбора, вы занялись творчеством.

Именно это и есть самое важное: с первых шагов пришедший в театральный коллектив должен приобщаться именно к творчеству. В результате очень жесткого отбора складывается цепочка упражнений, позволяющая ученику органично освоить технику публичного целесообразного поведения на сцене в заданных обстоятельствах. Все упражнения строятся таким образом, чтобы человек, выйдя на сценическую площадку, неизбежно вынужден был бы быть самим собой в присутствии

своих сотоварищей. В каком-то смысле каждый выход ученика на площадку превращается в спектакль, в акт публичного творчества, т.е. именно в такую деятельность, к которой мы готовим будущего артиста всем ходом учебного процесса.

Важно, чтобы с первых шагов пришедшие в коллектив вместо того, чтобы «слушать потолок» или хлопать в ладоши, не понимая, зачем они это делают, осмысленно и целенаправленно осваивали актерские навыки. Они с первых занятий должны понимать, что от них требуется, они должны убедиться, как интересен и выразителен человек, если он правдив и искренен, если он ничего не играет. На начальном этапе важно задать определенную планку, выработать определенные критерии, и лучше всего это делать, ставя исполнителя в такие обстоятельства, в которых он просто не мог бы не проявиться эмоционально, не мог бы врать и «обозначать процесс» вместо того, чтобы в этом процессе находиться подлинно и целесообразно. Важно одно: мы убеждаемся в том, что человек, даже еще не производящий никаких внешних действий, обладает способностью к сильнейшему воздействию на зрителя, он может передать зрителю самую разнообразную информацию, не прибегая при этом ни к каким ухищрениям. Нужно только стремиться к подлинности собственных ощущений и избегать любой имитации.

Все упражнения нужны для того, чтобы приучить человека быть самим собой на сценической площадке. Все! Привыкнуть к этому, освоиться и обязательно освободить свою природу для творчества подсознания. Что самое страшное в театре? Обозначение и имитация, две родные сестры. Человек интересен только в своей подлинности. Исполнителю кажется, что если он станет по-настоящему писать письмо, это будет неинтересно, и историю, требующую изложения на двух страницах, он якобы написал за несколько секунд. Это и есть обозначение! Точно так же набрать вместо семизначного телефонного номера пятизначный. За этим надо следить очень внимательно, вырабатывая у учеников уверенность в том, что только подлинное действие и интересно, что они имеют право тратить сценическое время как угодно долго, если это требуется для дела. Имитация же, это – когда вместо того, чтобы подлинно воспринять происходящее, исполнитель усиленно делает вид, что он что-то воспринимает.

Здесь мы подошли к самому, быть может, принципиальному моменту, к разговору об учебном этюде, которому и в любительском коллективе, и в профессиональных учебных заведениях уделяют значительное время. На этом этапе мы должны бороться за чистую импровизацию, ничего никогда не повторять и, тем более, не фиксировать. Почему? Потому что, если мы начинаем с действительного изучения человеческой природы, будущего артиста следует поставить в такие условия, когда он не знает, что произойдет с ним на площадке через секунду. Тогда это качество спонтанности, непреднамеренности реакций он потом перенесет и на свое пребывание в роли. Сейчас же, самое важное для обучающегося – понять, почувствовать, усвоить, как зарождается и совершается поступок в своей неорганизованной

подлинности. Все навыки, накопленные учащимся в упражнениях, должны быть реализованы и проверены в импровизационном существовании в заданных предлагаемых обстоятельствах.

Чем искусство отличается от реальной жизни? Прежде всего тем, что в реальности все получается произвольно, без различия главного и второстепенного, художник же отбирает то, что ему представляется важным. Поэтому, когда в жизни мы входим в какую-либо ситуацию, этот процесс может длиться очень долго. Пока ситуация возникнет, созреет, разовьется, пока она, наконец, проявится и станет внятной. В театре же мы вынуждены экономить сценическое время. Как спровоцировать участников упражнения на то, чтобы ситуация (событие) начала развиваться незамедлительно, без пустых разговоров, объяснений, необязательных действий? Один из важнейших приемов здесь – общая завязанность участников в исходном событии. Например, сидит человек, пьет чай. Он существует в каком-то своем исходном событии. К нему подходит другой – со своим исходным. Садится пить чай. Когда еще их исходные соединятся! Начинается взаимный обмен информацией, возникает неизбежная и абсолютно излишняя для упражнения болтовня: «Как у тебя дела?» «Да так... А что ты ко мне пришел?» «Да так...». И если то, что произошло с пришедшим окажется важным для того, кто изначально пил здесь чай, глядишь, они дойдут до того, что между ними начнет что-то происходить. Если же я сижу и пью чай, находясь в том же исходном событии, в котором существует и тот человек, который ко мне придет, все ускоряется.

Этюд в современном представлении – действенный способ режиссерского и актерского мышления. Сформировать в процессе обучения у будущего режиссера именно такой способ мышления – одна из главных задач воспитания руководителя любительского театра. Ведь в любительском театральном коллективе этюдная работа над спектаклем – единственно возможная форма работы, органично подводящая начинающего исполнителя к сложному психофизическому действию от лица определенного характера. Репетиционная этюдная работа в любительском театре не только защищает актера от штампов, но и воспитывает его – помогает становлению гражданских качеств исполнителя, расширяя круг его представлений о жизни, о сложных явлениях действительности, что очень важно, потому что в основе любого этюда лежат жизненные, личностные представления актера. В этюде лучше раскрываются как человеческие, так и актерские качества участника коллектива любительского театра. Этюдная работа в театральном коллективе дает возможность режиссеру-руководителю методологически верно построить репетиционный процесс, развернув на его основе большую воспитательную работу.

Обучение – это игра. В любительский театральный коллектив приходят учиться играть на сцене. Поэтому игра, игровой момент в обучении обязательно должны присутствовать как способ увлечения их поставленной задачей. Педагог не может научить. Он только может помочь научиться! Поэтому педагогам надо находить такой стиль общения, который бы не

унижал, не оскорблял, но создавал атмосферу доброжелательности и доверительности. Это не исключает и взаимных критических замечаний. И нужно всегда помнить, что и руководитель-педагог, и участник коллектива-ученик равны в том смысле, что оба имеют право на ошибку.

Мы много говорим об импровизационном самочувствии актера, но в своей практической работе все фиксируем, требуя от артистов как можно более точного выполнения найденного рисунка, приучая их быть исполнителями, а, точнее, механическими «выполнителями» наших режиссерских задач, сами формулируем действия, обездушиваем их, засушиваем и штампеем. Очевидно, только наличие импровизационного самочувствия делает действия актера убедительными, жизненными. Импровизация, импровизационное самочувствие и субъективная правда – это, как мы видим, основы сценического действия. На этих основах держится искусство сценического действия, но надо думать о том, как на этих основах организовать это действие практически. Тенденция развития сценического действия сегодня в современном театре ясна – это тенденция к увеличению его достоверности.

Одним из важнейших признаков творческой индивидуальности участника коллектива является его способность к импровизации, которая вырастает из его активности и самостоятельности в творческой работе. Реализация этой установки связана с формированием в коллективе непримиримого отношения к пассивности, творческой лени на учебно-творческих занятиях. Импровизация предполагает авторство актера, его творческую самостоятельность. Личностное начало – это собственный, оригинальный взгляд на мир, на самого себя, на искусство. Это желание постигнуть явления жизни, способность увидеть, осмыслить и воплотить увиденное в сценическом действии, выразив отношение к происходящему в образной форме.

Какими средствами воспитывается это начало? Очевидно, через воспитание постоянной потребности восприятия, вкуса к наблюдениям, жажды новых впечатлений (искусство, природа, человек). И тут необходимы, совместно с педагогом, просмотры и обсуждения спектаклей, фильмов, прочитанных книг, посещение музеев, выставок, концертов и т.д. Венцом работы над ролью, завершающей стадией этой долгой, почти всегда мучительной работы является не только создание сценического образа, но и личностный рост, личностное совершенствование члена творческого коллектива.

Методика работы с актером любительского театра. В работе с актёрами в любительском театре руководитель опирается на их природные данные и способности, учитывая неповторимую индивидуальность каждого исполнителя. С чего начинать когда уже есть коллектив? Прежде всего – это не объяснять, не убеждать, а увлечь, заразить, взволновать учащегося. Каждый участник любительского коллектива должен знать свою функцию объективно, то есть с точки зрения зрителя. И если исполнитель считает не важной функцию своего героя – надо либо переубедить его, либо поменять

исполнителя, либо вычеркнуть роль. На этом этапе заражения не надо жалеть ни времени, ни сил. При этом увлекать не тем, как это будет выглядеть, а тем, что мы будем выражать в спектакле. Самое губительное здесь, ведущее к катастрофе – болтовня по поводу.

Драматургическое произведение является отражением какой-то определенной жизни. Но в пьесе режиссер имеет только текст, слова персонажей, он должен помочь актеру увидеть ту жизнь, которая отражена в этой пьесе, которая лежит за текстом, увидеть время, людей, эпоху. При этом режиссер не должен рассказывать об эпохе, а стремиться все это сделать осязаемым. Одним словом, имея пьесу, режиссер должен уметь сделать из нее роман. Увлекать актера-любителя надо только с позиций жизни, нужно уметь разбудить его фантазию, исходя из того, что с ним происходит сегодня, сейчас, в настоящем. Весь творческий поиск должен идти на основе импровизации. Работа с актером и есть импровизационный поиск, приближающий нас к постижению психофизического действия, которое при этом должно логически развиваться. Почему? Потому что мы живем в непрерывной смене событий.

На встрече с режиссерами любительских театров Г.Товстоногов рассказывал: «...сцена в трактире «Кабанья голова» из «Генриха IV» Шекспира. Там, как вы помните, розыгрыш принца Гарри Фальстафом, в нем участвуют все присутствующие в кабачке, у каждого свои симпатии, кабачок раскалывается на две партии, идет веселая свалка... И вот мы, еще не зная текста (основополагающее обстоятельство) – это была первая репетиция на сцене, – точно определили те восемь или девять событий, которые происходят в этом трактире, и что каждый из участников (а их было довольно много) должен в каждом событии делать. Потом я сказал: «Забудем о шекспировских словах. Попробуйте сыграть эти события сами». И так как Гарри и Фальстафа играли актеры, в высокой степени владеющие даром импровизационного поиска, то все актеры, заразившись этим состоянием, немедленно подключились, и вся сцена была прекрасно сыграна своими словами. Более того, я вам скажу, что потом, когда мы это перевели на шекспировский язык и такой она и вошла в спектакль, мы ни разу не смогли достичь той высоты, как на этом первом этюде».

Подобный импровизационный поиск есть то, что, по словам П.Брука, отделяет живой театр от мертвого. Природу этого очень точно определил Мейерхольд: «Импровизационный способ существования при точном режиссерском рисунке». Под режиссерским рисунком он имел в виду логику и точность построения. Но у актера при этом внутри режиссерского рисунка должна быть полная свобода. Он знает, чего добивается, какой у него конфликт, но то, как он делает это сегодня, должно отличаться от вчерашнего или завтрашнего. Не в логике, а в способе выражения. Тогда это будет живой театр. Если же это раз и навсегда зафиксировано — тогда катастрофа. Если бы спектакли – долгожители Ю. Любимова, Г.Товстоногова, М.Захарова не были замешаны на импровизации, вряд ли мы имели бы возможность сегодня видеть их.

Режиссер должен владеть способностью создавать условия для импровизационного поиска, иначе его методика, какой бы хорошей она ни была, превращается в догму. Это нужно уметь делать на основании имеющегося текста, ибо это есть событийно-действенный анализ. И здесь, на этом этапе, для режиссера важно не дать исполнителю уйти в область фантазии. Для актера импровизация – это когда на основе существующего текста и постоянных ключевых мизансцен он может каждый вечер играть по-новому, так, как будто поступки рождаются сейчас, в тот момент, когда он действует, а слова произносятся в первый раз. Уметь разрушать ощущение заведомой предварительной подготовленности, освободить естественное течение сложного жизненного потока. Самое опасное в действенном анализе при импровизационном методе репетиций – метод «заклинаний» (когда актеру говорят – вы его не любите... любите... любите сильнее... и т.д.).

Прежде чем режиссер приступит к практическому осуществлению своих замыслов с исполнителями, ему еще предстоит разрешить очень ответственную задачу – произвести распределение ролей. Эта задача ответственна потому, что от правильной расстановки актерских сил в спектакле зависит успех всей работы. В условиях любительского театра это задача сложная, она требует определенных компромиссов, учета индивидуально-психологических особенностей каждого члена коллектива, а не только его объективных актерских способностей или данных. Режиссер-педагог должен думать при этом о сохранении эмоционально-позитивной психологической атмосферы в коллективе, о перспективе его сохранения и развития, о совершенствовании личностного роста каждого участника.

К распределению ролей режиссеру надо подходить вооруженным, с одной стороны, глубоким и всесторонним знанием всех выведенных в пьесе образов, с другой – пониманием возможностей всего коллектива и каждого исполнителя в отдельности. Только при этом условии режиссер будет застрахован от ошибок, которые очень трудно, а иногда и невозможно исправить в разгаре работы над спектаклем.

Основанием для распределения ролей служит сравнение данных актера с теми признаками, которыми должен обладать задуманный режиссером образ. Надо учитывать, с одной стороны, признаки внешнего порядка (высокий, низкий, красивый, тонкий и т.д.), с другой – внутренние данные (жизнерадостный, добрый, спокойный, нервный, волевой). Разумеется, лучше всего, если и внешние и внутренние данные актера подходят к внутренним и внешним качествам, которых требует предлагаемый образ (роль). Однако надо помнить, что в тех случаях, когда совпадения данных актера и образа нет, внутренние данные все-таки являются решающими. Лучше поступиться за счет внешних данных и отдать предпочтение совпадению внутренних качеств. Особенно важно это в любительском коллективе.

Что же мы называем этими внутренними качествами? Конечно, не надо понимать так, что добрый актер должен играть добрые образы, а злой – злые. Речь идет не о совпадении личных человеческих черт актера и образа – доброта, злость, честность и т.д., а о качестве актерского темперамента.

Актерский темперамент, его качество определяется сочетанием силы и быстроты реагирования. При этом сила – это глубина реакции, а не внешнее проявление. Быстрота и глубина реакции имеют множество степеней – слабее или сильнее, быстрее или медленнее. Отсюда бесконечное множество различных актерских темпераментов, отличающихся друг от друга своим качеством и окраской. Надо помнить, что главное внутреннее свойство актера – темперамент. Сочетание темперамента с интеллектуальными свойствами актера дает окраску внутренних данных актера – драматичность, комедийность, лиричность и т.д. Эти свойства имеют решающее значение при распределении ролей.

В условиях любительского театра мало быть режиссером–профессионалом, мало уметь ставить цель и ясно видеть образ спектакля. Главное – надо уметь понять исполнителя-непрофессионала. Как помочь неопытным, начинающим исполнителям? Как быть с теми, кто уже успел нажать груз штампов? Как помочь одаренному человеку? Это все важные и, увы, далеко не решенные проблемы режиссуры любительского театра.

Цель режиссера заключается в том, чтобы максимально содействовать раскрытию индивидуальности каждого члена коллектива, пробудить его инициативу. Нужно как можно больше подсказывать исполнителям и как можно меньше показывать, навязывать. При этом во всем надо быть примером. Ведь режиссер в любительском коллективе – в первую очередь руководитель, учитель, педагог, старший друг. Его отношения с коллективом не могут строиться только на подготовке спектакля.

Что касается трудового воспитания, то в любительском театральном коллективе все делают всё – будь то главный герой или исполнитель эпизодической роли или массовки. Нет серьезных и несерьезных ролей с точки зрения отношения к ним. В спектакле все важно, а особенно уважение к искусству, уважение к делу. «Люби искусство в себе, а не себя в искусстве», – эти слова К.С.Станиславского надо помнить всегда.

При подготовке спектакля больше всего сил и времени режиссер любительского театра затрачивает на работу с актером. До встречи с актером вся работа режиссера носит только подготовительный характер. Чем лучше подготовился режиссер, чем глубже он разобрался в авторском материале (пьесе), чем полнее ощутил тему и идею будущего спектакля, тем более он обеспечил успех дальнейшей работы. Однако практическое осуществление всех его замыслов начинается только с совместной работы с актером. Если в подготовительный период все внимание режиссера сосредоточено на том, чтобы как можно лучше и полнее подготовиться самому и подготовить материал ко второму периоду – работе с актерами, то во втором периоде – работе с актерами – большая часть внимания должна быть направлена на осуществление результатов подготовительной работы.

Не следует думать, что подготовительным периодом заканчивается самостоятельная работа режиссера, и что с момента начала работы с актерами самому режиссеру уже больше делать нечего. Это заблуждение. Наоборот, режиссер должен рассматривать результаты своей

подготовительной работы только как материал для дальнейшей совместной работы с актерами, материал, который в порядке репетиционной работы может и должен подвергнуться существенным изменениям. Как бы тщательно режиссер ни провел подготовку к своей работе с актерами, все же в работе с исполнителями он получит массу нового материала.

В ходе репетиций актеры сознательно и бессознательно «подскажут» режиссеру много интересных мыслей, которые раньше не пришли ему в голову. Ему, конечно, следует разобраться, какие из этих мыслей должны быть использованы. Таким образом, режиссер все время будет вносить поправки и дополнения к своему плану, к результатам подготовительной работы, и режиссерский план в совместной работе будет обогащаться. Поэтому никогда не следует подходить к определенным режиссерским моментам спектакля (характеристика образов, сквозное действие, события, действия, мизансцены) как к чему-то совершенно незыблемому, что актеры должны выполнять точно и безропотно. Это значит проявлять ненужное упорство и отказаться от возможности обогащения и углубления работы.

Начало репетиционного периода не означает, что режиссер кончил готовиться к спектаклю и теперь должен только суметь заставить актеров выполнить на практике то, что им задумано. Параллельно с репетициями режиссер должен проводить непрерывную самостоятельную работу, готовиться к каждой последующей репетиции. Материалом для такой подготовки служит предыдущая репетиция. Режиссер должен учитывать все, что имело место на ней, все мысли и предложения, которые высказали исполнители, а также и те новые мысли, которые пришли в голову самому режиссеру. Он должен отбросить все неверное, идущее вразрез с основным замыслом (идеей) спектакля, даже если это и талантливо, использовать все ценное и сделать соответствующие поправки в своих требованиях.

Первую читку выбранной пьесы режиссер должен использовать для проверки непосредственного впечатления от неё. Поэтому целесообразно читку делать до распределения ролей, иначе исполнители (если роли распределены заранее) будут следить каждый за своей ролью и лишатся непосредственного восприятия. Далее режиссер проводит разбор (анализ) пьесы, то есть сообщает как понята тема пьесы, что мы должны сказать своим спектаклем в связи с данной темой, то есть определяет идею спектакля, разъясняет сквозное действие. Необходимо, чтобы все сказанное было очень хорошо понято коллективом исполнителей. Кроме того, надо увлечь исполнителей, дать им возможность самим высказаться. Возникнет обмен мнениями, в результате которого произойдет взаимное обогащение.

После разбора пьесы, режиссер приступает к оговариванию (разъяснению) образов. На этом этапе должно быть приведено в полную ясность все то, о чем уже шел разговор: характеристика каждого образа, отношение его к окружающей действительности, и в первую очередь к другим действующим лицам и, кроме того, индивидуальные особенности каждого образа. Для достижения этой цели надо пробудить творческую фантазию самого актера. Поэтому режиссер не сразу все говорит актеру об

образе. Он увлекает актера, заставляет его высказаться об образе и только помогает ему в этом, направляет, подталкивает его мысли и фантазию в необходимом направлении.

После знакомства исполнителей с темой и идеей спектакля, оговорив сквозное действие, характеристики и взаимоотношения действующих лиц, режиссер вместе с исполнителями приступает к вскрытию текста, то есть к определению сценических событий, действий персонажей в этих событиях и подтекста. Причем, режиссер должен как бы подтолкнуть исполнителей к определению действий и вскрытию подтекста. Направлять этот поиск. Читая еще не разобранный текст, актеры не должны ничего играть, ибо им играть еще нечего. Ранние попытки играть образ или определять те или иные краски, интонации ни к чему, кроме наигрыша, штампа, привести не могут. Что касается текста, то учить его следует только тогда, когда отношения, действия, подтекст ясны исполнителю. Тогда текст, положенный на эмоцию, быстро запоминается на репетициях. Заученный же текст заштамповывается исполнителем и препятствует дальнейшей работе над ролью. Очень важный этап работы – отыскание «подтекста». Что такое «подтекст» и в каком взаимоотношении он находится с текстом? Часто и в жизни человек говорит не то, что хочет сказать – или он взволнован и не находит сразу нужных слов, или он скрывает свои мысли, или стесняется, или хочет заставить высказаться другого.

И понимаем мы собеседника, конечно, не только по тем словам, которые он произносит, но и по тому, как он их произносит, по его интонации и жестам. Интонация и жест и являются главными средствами, которыми пользуется актер в своей работе. Каждая фраза может быть произнесена десятки раз, и каждый раз она может иметь другой смысл, в зависимости от тех интонаций и жестов, с которыми она будет произнесена. Тот смысл, который хочет вложить в ту или иную фразу актер, и называется подтекстом. Подтекст – сквозное действие в речи.

Репетиции не следует начинать на сцене и с нахождения мизансцены. Первоначальная часть работы происходит за столом. После того, как вскрытие текста произведено, события, действия и подтекст определены и актерами уяснены, режиссер работает с актерами над овладением действиями и завязыванием отношений. Актеры говорят и читают текст, но уже не просто, как это требовалось при первой читке, а с ощущением нужного отношения к партнерам, выполняя установленное действие, вкладывая в текст подтекст. На этом этапе можно уже выходить на сцену.

Если же актер еще слабо чувствует отношение, еще недостаточно полно ощутил действие, нельзя требовать от него больше того, что он на данный момент может. Актер должен давать только то, что у него на данный момент имеется, тогда он будет чувствовать себя свободным, постепенно все острее понимая отношения и все глубже ощущая и выполняя действия. Если актер нашел правильное отношение и живое общение в одном событии, это будет для него ключом ко всей последующей работе.

Необходимо усвоить, что материалом для человеческой фантазии служит жизнь. Никакая фантазия не может себе представить ничего, что в целом или в отдельных элементах не существовало бы в реальной действительности. Надо всегда пополнять свой запас жизненных наблюдений. Если режиссер плохо знает ту действительность, о которой он говорит с актером, его слова ни для кого не будут убедительными. Актер-любитель, знающий эту действительность нередко лучше режиссера, всегда будет чувствовать слабость режиссера. И режиссер, и актер должны знать изображаемую действительность, и это знание жизни станет питательной средой для работы их творческой фантазии. Понятно, что образ, который должен играть актер, будет ему близким только тогда, когда он будет знать его так же, как мы знаем близких к нам людей. Значит, актер должен чувствовать, как поступил бы его герой в том или ином случае, как бы реагировал на то или иное событие. Если актер намечает образ правильно, режиссер должен помочь ему это осознать и развить дальше. Работа над ролью продолжается непрерывно, и режиссер непрерывно наблюдает и направляет эту работу.

Как только разобрались с пьесой, надо сразу пробовать этюдно выходить на сцену, в поиске верного психофизического действия. Верное психофизическое действие провоцирует верное самочувствие на сцене. Постепенно воспроизводя образ, актер пользуется всеми имеющимися в его распоряжении выразительными средствами. Такими средствами актерской выразительности являются слово (интонация), движение (жест), мимика и пластика. По интонации, жесту, мимике и пластике актера зритель воспринимает внутреннее состояние образа.

Все, что говорилось в отношении актерских действий и обязанности режиссера, сделать для актеров единственно верными и необходимыми, в полной мере относится к мизансценам. Простое разведение исполнителей есть формальность! Каждая мизансцена должна быть оправдана логикой внутреннего действия. Актер должен осознать, что в данных обстоятельствах действующее лицо может перейти только так, а не иначе, что только такой переход является единственно верным в данных обстоятельствах. Верно построенная режиссером мизансцена вытекает из действия и, следовательно, для актера, верно выполняющего действие, не может оказаться неудобной.

Актер может подсказать более выразительную мизансцену и режиссер не должен отмахиваться от предложений актера, и наоборот, уметь вовремя подметить и развить его ценную инициативу. Часто при переходе на сцену оказывается, что то, что было доведено до достаточного звучания за столом, на сцене не звучит. Не надо теряться. Это вовсе не значит, что вся предварительная работа пропала даром. Наоборот. Оказалось, что сцена требует более звучного, более крупного исполнения, чем это могло быть достигнуто в работе за столом.

Зритель находится на большем расстоянии от исполнителей, чем режиссер, сидящий вместе с ними за столом. Поэтому при переносе репетиций из-за стола на сцену режиссеру полезнее следить за репетицией из

зрительного зала и добиваться, чтобы все, что говорят и делают исполнители, «доходило» до зрителей. Речь идет не о простом усилении звука. Главное в том, что с увеличением расстояния реже и четче произносятся слова. Такая же разница существует между произнесением текста на близком расстоянии и на сцене, и тем больше разница, чем больше сцена и зрительный зал. Задача режиссера – добиться, чтобы все, что делает и говорит актер, легко доходило до зрителя.

Все, что говорилось о голосе, о звуке, имеет отношение и к мимике, к жесту (движению). Слишком быстрое движение руки, мельком брошенный взгляд на сцене пропадают. Сцена требует более крупных, более выразительных движений, большей выразительности, чем в жизни. Речь идет не о механическом усилении звука и укрупнении жеста, а о таком выполнении сценических задач, при котором средства выразительности приобретают большее звучание.

В работе с актером все внимание режиссера должно быть направлено на то, чтобы пробудить творческую фантазию актера в нужном направлении и вызвать у актера творческое состояние... Что же такое творческое состояние? Это такое состояние, когда актер свободно и верно (то есть так, как нужно) может реагировать на происходящее на сцене (то есть ненастоящее, условное, заранее актеру известное) как на действительное и неожиданное. В репетиционном процессе режиссеру приходится делать очень много различных указаний, но указать актеру режиссер должен так, чтобы актер не только понял, но и почувствовал намерение режиссера. Режиссерские указания могут быть сделаны или в форме объяснения, или в форме показа-подсказа. И в том и в другом случае это указание должно требовать от актера действия, а не чувства.

Главным способом указаний надо считать объяснение. Режиссер должен убедить актера, увлечь его, он может привести актеру один или несколько примеров, которые бы оказались для актера близкими и убедительными. Наконец, он может сделать с актером этюды, по условиям близкие к тому, что хочет получить от актера режиссер. Может быть, режиссеру и не сразу удастся добиться результатов, – надо быть терпеливым. Пока нет творческого состояния, режиссер должен прилагать все старания, чтобы объяснить и устранить все препятствия, тем самым добиться творческого состояния актера, должен подчинить его определенным требованиям.

Важнейшее требование – чтобы режиссерский показ-подсказ ставил себе задачу раскрытия общего, а не демонстрации частного в образе. Поэтому следует показывать отдельную интонацию или отдельный жест не ради них самих, а ради того, чтобы через интонацию или жест сообщить актеру внутреннюю сущность данного образа. Лучше всего, если режиссер при показе будет пользоваться не текстом актера, а импровизировать (выдумывая) текст. Показывая, режиссер не должен проигрывать за актера целую сцену. Он должен только намекнуть, направить поиски актера по верному пути. Почувствовав верное направление, ощутив сущность образа,

актер сам сумеет развить и дополнить то, что дано в режиссерском показе. Он сделает это на основании своих жизненных наблюдений и знаний.

Часто режиссер, прибегая к показу, демонстрирует, как он сам бы сыграл данную роль. В этом случае режиссер исходит из своих собственных актерских данных, из своих личных (индивидуальных) особенностей. Между тем, прибегая к показу, режиссер должен отталкиваться не от своего личного, актерского материала, а от материала того актера, которому он показывает. Он должен показывать не то, как он сам сыграл бы эту роль, а то, как следует сыграть ее данному актеру. Поэтому, показывая различным актерам, режиссер не может предлагать им одни и те же сценические приемы, хотя бы эти актеры играли одну и ту же роль.

Теперь попробуем разобраться, какие бывают внутренние препятствия в актерском творчестве. Отсутствие внимания к партнеру и к окружающей актера сценической среде. Каждую секунду пребывания актера на сцене его внимание должно быть занято (то есть актер должен иметь определенный объект внимания). Это одно из необходимейших условий творческого состояния. Актер должен на сцене все видеть и все слышать. В первую очередь, конечно, он должен видеть и слышать партнера, с которым разговаривает. При этом актер не должен делать вид, что слушает и видит партнера, он должен на самом деле видеть и слышать. Больше того, он должен не только слышать, но и понимать то, что говорит партнер. Только при этом условии он может верно относиться к тому, что он видит и слышит, и верно на это реагировать.

Мышечное напряжение (зажим) также есть одно из серьезных препятствий для творческого состояния. Находясь на сцене в движении или в неподвижности, актер всегда должен быть мышечно свободным. Это значит, что на каждое положение или движение своего тела на сцене актер должен затрачивать столько мышечной энергии, сколько ее для этого положения требуется. Не больше и не меньше. Отсутствие оправдания мельчайшего факта может служить препятствием для творческого состояния.

Творческое состояние актера невозможно, если что-то на сцене или в заданиях режиссера – любое действие, мизансцена, место действия, отношение к партнеру и т.д. – для него не вполне оправдано. Сосредоточенное внимание, мышечная свобода, верное выполнение действия, вытекающее отсюда сценическое общение между партнерами и чувство сценической правды – все это необходимые условия для творческого состояния. Отсутствие одного влечет за собой исчезновение других. Режиссер обязан найти причину сбоя, чтобы ее устранить.

С утверждением в театральной практике метода действенного анализа пьесы и роли расширились функции этюда, возросла его значимость и масштабность. Целую пьесу, оказывается, можно сыграть этюдно! Этюд становится фундаментом спектакля, опрокидывая традиционное мнение о «первичности» авторского текста, сменяя старые театральные штампы, принося в театр дыхание жизни. Как-то, будучи на дипломном спектакле одного из своих учеников, я смотрел довольно слабую пьесу, но она

настолько импровизационно, настолько живо и заразительно игралась, что заставляла зрителей живо реагировать. И все в один голос говорили – в какой хорошей манере они играют. Я поинтересовался, как они репетировали, и режиссер сказал – этюдным методом. Верно. Именно этот метод рождает именно такую манеру.

Этюд прочно связан с жизнью, он заимствует, черпает материал из жизненных наблюдений, опыта, основа его, как правило, «сиюминутна», импровизационна. Этюдный метод – сверхпрактическая вещь. После действенного разбора все должно быть так ясно, чтобы сразу можно было выйти на сцену и симпровизировать... Мысль работает аналитически. Фантазия художника работает точно в психофизическом, действенном плане. Основа становится действенной, динамичной. Необходимо мыслить действенно-психофизически. Основы такого мышления в том, что человек видит все через действие, через столкновение. Если подходить так к спектаклю, то в нем никогда не будет скуки, и это все будет взято не с неба, а из самой жизни.

Современный режиссер должен быть на репетиции немногословен, он должен быть действенен: не объяснять актеру, а заставить его действовать, поставив в такие условия, в которых не действовать он не может. Но, чтобы овладеть этюдным репетиционным методом, режиссеру любительского театра надо уже в процессе своего обучения уверовать в эту методологию, быть в ней последовательным и не изменять выбранному репетиционному методу в практической деятельности, не превращаться в режиссера-постановщика, который засучив рукава, «разводит» исполнителей по сценической площадке, не заботясь об органике, общении, не считаясь с индивидуальностью актера.

Первые встречи с публикой, с одной стороны, дают большие возможности для роста исполнителей, с другой стороны, при недостаточно строгом к себе отношении исполнителей эти же первые спектакли таят в себе и серьезные опасности. Главная из них – соблазн играть, как говорят в театре, «на публику», то есть стремление получить возможно больше проявлений реакций зрительного зала. Например, смеха. Смех – не единственная форма выражения внимания зрителя. Смешить зрителя там, где не следует, значит наносить сознательный вред спектаклю. Самое же страшное – то, что актер, заботящийся о реакции зрителя, перестает жить по существу и этим нарушается художественная правда исполнения.

Мерилом качества в любительском театре является стремление к художественной точности, когда все психофизические силы актера, все его действия направлены на воспроизведение жизненного поведения изображаемого персонажа. Мерилом верности действенного бытия актера является эстетически обусловленное сочувствие, радость, умиление, благородное негодование и другие реакции зрительного зала. В этом отношении профессиональное и самодеятельное искусство едины и неделимы.

Вопросы и задания для самопроверки

1. Назовите виды и формы любительского театрального коллектива.
2. Каковы основные слагаемые личности руководителя театрального коллектива?
3. Назовите важнейшие нравственные положения и принципы, которым должен следовать руководитель любительского театра.
4. Каково значение Системы К.С.Станиславского для создания и работы любительского театрального коллектива?
5. Что является наиболее важным в методике работы режиссера с актером любительского театра?

Литература

1. Гиппиус, С. Гимнастика чувств : тренинг творческой психотехники / С.Гиппиус. – М. : Л., Искусство, 1967. – 160 с.
2. Голубовский, Б.Г. Наблюдения. Этюды. Образ : учеб. пособ. для студентов театральных вузов / Б.Г. Голубовский. – М. : ГИТИС, 1990. – 206 с.
3. Горчаков, Н.М. Работа режиссера театрального коллектива с исполнителями / Н.М.Горчаков. – М. : Искусство, 1963. – 215 с.
4. Ершова, А.П., Букатов, В.М. Актерская грамота – подросткам / А.П.Ершова, В.М.Букатов. – Ивантеевка: НИО, 1994. – 170 с.
5. Кристи, Г.В. Воспитание актера школы Станиславского: учеб. пособ. для театральных ин-тов и училищ / Г.В.Кристи. – М.: ГИТИС, 1978. – 320 с.
6. Михайлов, Л.Д. Семь глав о театре: размышления, воспоминания, диалоги / Л.Д. Михайлов. – М.: Искусство, 1985. – 335 с.
7. Рехельс, М. О режиссерской этике / М.Рехельс. – М. : Всерос. театр. о-во, 1968. – 185 с.
8. Сухомлинский, В.А. Мудрая власть коллектива / В.А. Сухомлинский. – М. : Молодая гвардия, 1975. – 320 с.
9. Шихматов, Л. От студии к театру / Л. Шихматов. – М. : Всерос. театр. о-во, 1970. – 185 с.
10. Шмойлов, М. Мастерство актера. Упражнения и игры начального этапа обучения : Методическая разработка / М. Шмойлов. – Л. : ЛГИТМИК, 1990. – 125с.

2.3. Художественные и организационные принципы формирования театрального репертуара.

Принципы отбора творческого репертуара. Работа над спектаклем как художественно-воспитательный процесс. Театральная этика в любительском коллективе. Внутренняя жизнь коллектива: режим, расписание, атмосфера, праздники, устав театра.

Принципы отбора творческого репертуара. Репертуар в любительском театре это не просто материал, над которым работает творческий коллектив, это и цель, и средство, и результат не только художественно-творческого, но и воспитательного процесса. Поэтому проблеме выбора сценического материала, над которым предстоит работать любительскому коллективу, необходимо уделять самое пристальное внимание.

Проблема репертуара в любительском театральном коллективе появилась вместе с их появлением в конце XIX века. В частности, не все пьесы разрешались к постановкам цензурой. Специальными государственными комитетами царской России составлялись списки разрешенных пьес. В послереволюционные годы советской власти репертуар стал строиться на основе пьес и инсценировок произведений, затрагивающих тему классовой борьбы. Создавались пьесы-сценарии открыто агитационно-пропагандистского характера. Вместе с тем ставились и пьесы классического репертуара по произведениям В.Шекспира, А.Пушкина, А.Островского, А.Грибоедова и др.

Выбор репертуара в современном любительском театре дело непростое. С одной стороны, любительским исполнителям проще, легче и интересней работать над пьесой, которая близка их жизненному опыту, их интересам, их пониманию жизни. С другой – работа над пьесой может дать новое представление о жизни, расширить кругозор, дать новое направление личностным раздумьям. Однако выбор материала может оказаться «неподъемным». В любом случае, при выборе репертуара нужно не просто ориентироваться на индивидуальные предпочтения и характеристики будущих исполнителей, не просто приобщать их к активному обсуждению содержания выбранных руководителем пьес, но и привлекать их к самому активному участию в поиске вариантов выбора материала возможных постановок.

При выборе пьесы следует учитывать следующие основные принципы:

- художественное качество произведения;
- актуальность произведения (для коллектива, для зрителя);
- доступность для исполнения в конкретном любительском театральном коллективе (учёт возрастных особенностей, творческих сил, сценических амплуа, материально-технических возможностей);
- наличие духовно-эмоционального отклика членов любительского коллектива на содержание произведения.

При работе в детском театральном коллективе следует соблюдать принцип педагогической целесообразности выбранной пьесы, то есть единства идейно-художественного содержания и ее воспитательного значения. Нужно учитывать «в какой мере сценическая работа и сам спектакль будут в данном случае способствовать решению одной из самых главных воспитательных задач в занятиях со школьниками детского и юношеского возраста – укреплению у юных исполнителей и зрителей верной жизненной позиции, высокого нравственного идеала».

Сегодня немало напечатано специальных изданий, которые публиковали и публикуют пьесы для постановок в любительских театральных коллективах. В частности, ежемесячно с 1997 года в Москве выходила репертуарно-методическая библиотечка «Я вхожу в мир искусств», в которой можно было найти и пьесы и рекомендации по организации театрального творческого процесса. Ещё ранее выпускались специальные сборники, посвященные репертуару художественной самодеятельности. В России издавались многочисленные сборники пьес как отдельных авторов, так и альманахи. Регулярно печатали пьесы журналы «Театр» и «Современная драматургия».

Подбирая репертуар следует обратить особое внимание на следующие аспекты данной проблемы. Как указывал известный деятель театрального творчества Марк Розовский: «Репертуар художественной самодеятельности – это часть общетеатрального репертуара. Он может и должен создаваться и формироваться с учетом специфики самодеятельных коллективов, но его нельзя адресовать только самодеятельности, противопоставляя ее таким образом профессиональному театру».

Пьеса, достойная самых лучших профессиональных театров и доступная самодеятельным, – наиболее необходима для самодеятельной сцены. Пьеса, адресованная только самодеятельности важная по теме, но художественно упрощенная, не позволяет создать современный спектакль, в котором могли бы проявиться творческие силы коллектива участников, и потому служит не опорой, а препятствием в развитии театральной самодеятельности. Слабость художественного уровня ряда пьес, предназначенных исключительно для самодеятельности, – одна из причин высокой текучести состава театральных кружков. Стабилизация работы театральных коллективов достигается с помощью постепенно усложняющегося сильного репертуара».

В профессиональных театрах целенаправленно занимается поиском материала для будущих постановок специальный человек – заведующий литературной частью. В любительском театре – его руководитель. Режиссер всегда эрудированный, читающий человек, и уровень его художественного вкуса находит свое отражение в материале, выбранном им к постановке. Если профессиональный театр может заказать профессиональному драматургу осуществить инсценировку понравившейся прозы, то в любительском театре эта инсценировка также является уделом режиссера. В любительских коллективах часто осуществляются постановки на основе самодеятельной

публицистической драматургии – «на злобу дня». Обычно это результат коллективного творчества, где сюжетная линия строится на основе документального материала из опыта жизни участников самодеятельной труппы, монтируемого с художественным материалом (поэзией, музыкой и т.д.).

Михаил Чехов придавал огромное значение этапу первого знакомства творческого коллектива с пьесой. Он писал о том, что такое знакомство в будущем будет проходить «подобно тому, как ребенок «прочитывает» последовательные события жизни. ... Читая намеченную к постановке пьесу, они (актеры) сознательно отдадутся во власть первого впечатления в смутном, но властном предчувствии красоты будущего спектакля. И всем своим существом они будут жаждать этой постановки. И так же как дети не относятся к окружающей их жизни с холодной и расчетливой рассудительностью, актеры будущего станут сознательно и целенаправленно освобождаться от холодного, рассудительного, рассудочного восприятия пьесы. Всем своим существом, всей силой воли и чувств они будут впитывать в себя первые впечатления от текста пьесы. В глубине их души возникнет жизнь – начнется процесс творческого созидания. ... Первый период творческого процесса – время первой любви, и горе художнику, которому этот период не ведом!».

Работа над спектаклем как художественно-воспитательный процесс. Цель деятельности театрального коллектива, в том числе и любительского, – создание спектакля и его демонстрация зрителю. Руководитель-режиссер коллектива, чтобы создать спектакль, должен уметь создать постановочный план спектакля и организовать репетиционную деятельность. Процесс работы над спектаклем можно разделить на следующие основные этапы:

1. Выбор пьесы;
2. Литературный анализ пьесы;
3. Перевод пьесы на язык театра;
4. Режиссерский анализ пьесы (первый этап);
5. Режиссерский анализ пьесы (второй этап);
6. Решение и его реализация (воплощение);
7. Композиция спектакля;
8. Организация и методы ведения репетиционного процесса.

И хотя анализ пьесы – это прерогатива режиссера, в любительском театральном коллективе все этапы работы над спектаклем должны стать частью единого воспитательного процесса.

1. Выбор пьесы

Режиссер есть человек, и его окружают и волнуют те же жизненные явления, что и любого другого человека. Поэтому, как художник, он видит и осмысливает жизненные явления, которые волнуют его как человека. Жизненные впечатления, о которых он хотел бы высказаться, не дают ему покоя, он мучительно начинает искать драматургический материал, через который он мог бы поделиться своими мыслями со зрителями. Работая с

творческим коллективом, он должен заразить всех его участников своей авторской позицией, своим выбором соответствующего драматургического материала, предварительно сам заразившись идеями автора пьесы.

Произведение делает современным проблема, волнующая автора. Почему одно произведение оставляет нас равнодушными, а другое волнует, делает богаче? Потому что в одном случае произведение рассказывает о жизни необходимое, сущее, пробуждая нашу совесть, гражданское чувство, а в другом мы остаемся равнодушными. Вот почему режиссер должен обладать особым слухом и чутьем к художественным и гражданским возможностям пьесы. Только то произведение, которое стучит в наше сердце, дает соответствующий результат.

Первое знакомство любительского коллектива с пьесой – очень ответственный момент. В художественном произведении, как известно, действует закон не прямого отражения жизни. В нем предстает мир, отраженный под определенным углом зрения режиссера, который, как и актер, должен быть на страже своей чувственной природы, довериться интуитивному восприятию мира автора, настроиться на его волну. Только тогда, возможно, он сумеет потом воспламенить в нужном русле воображение актера, заразив его собственной влюбленностью в пьесу.

Если пьеса выбрана, если в ней автор раскрывает жизнь как художник и гражданин, то такая пьеса несомненно будет волновать режиссера. Он еще может быть, не до конца понимает чем, но чувства драматурга передаются режиссеру. Они (чувства) пробуждают ассоциации (быть может, отличные от ассоциаций автора), устанавливая связь между пьесой и современностью. Режиссер вместе с коллективом решают эту пьесу ставить. В воображении режиссера начинают мелькать художественно-образные видения, связанные с проблемой, которая взволновала автора, а вслед за ним и режиссера. Творческий процесс режиссера начался.

При выборе пьесы в условиях любительского театра неизбежно возникают дополнительные трудности: несовершенная по составу труппа, где, как правило, не хватает исполнителей мужских ролей, возрастные несоответствия исполнителей, уровень актерских возможностей, нестабильность репетиционного процесса. На практике самыми оптимальными днями для назначения репетиций могут быть среда, суббота, воскресенье, ибо каждый из участников коллектива учится или работает. Но самым важным для режиссера любительского театра является необходимость заечь, увлечь коллектив выбранным материалом, чтобы у каждого была интересная роль. Тогда может состояться интересный, увлекательный творческий процесс.

В творческом процессе режиссера театральная практика четко обозначила *два основных этапа работы. Первый – освоение драматургического материала, когда режиссер изучает пьесу, определяет ее художественные особенности.* В поиске образного решения формируется режиссерский замысел будущего спектакля, составляется постановочный план. *Второй этап — воплощение, реализация замысла через творчество*

актера и другие компоненты театра. Подлинную доказательность и убедительность режиссерская концепция приобретает лишь в завершенной реализации, т. е. спектакле. Но вот решена исходная задача: накоплены и осмыслены сведения, заключенные в тексте. Это еще не замысел спектакля, хотя в процессе анализа и раздумий, замысел подспудно складывается и вызревает. Думая о характерах, о мотивах поступков, о скрытых пружинах действия и понимая их смысл, режиссер начинает «видеть» и «слышать» жизнь этих людей. Теперь режиссеру легче организовать эти знания и ощущения в замысел спектакля. Область чувственного постижения мира пьесы происходит в дальнейшей практической работе режиссера.

На первом этапе работы режиссера над замыслом – это определить для себя, к чему он будет стремиться, куда будет направлять свое воображение, исходя из образа спектакля, заданного автором, не ограничивая себя ничем и не связывая себя конкретным сценическим видением и технологической стороной дела. Между нахождением «идеального» замысла и его конкретным воплощением существует огромный этап постижения драматургического произведения. И это самое трудное для режиссера. Мы часто начинаем фантазировать, находясь уже в плену будущего спектакля, мы «видим» его и ценим это «видение». И это плохо, т. к. это «видение» обманчиво, банально, оно не таит в себе возможностей неожиданного хода, оно заведомо ложное.

Когда воображение достаточно насыщено подлинным фактическим материалом, и среда, в которую погружается это воображение, ясна, тогда только можно думать о том сценическом выражении, которое должно отвечать строю произведения. С этого момента можно начинать думать о том, каковы особенности пьесы, какой угол зрения взят автором на изображенные в ней события жизни, то есть думать об адекватном авторскому замыслу сценическом решении.

Первый этап работы над спектаклем надо рассматривать, как способ борьбы с банальным, привычным, с тем штампом, на что непреодолимо тянет. Только тогда, когда «роман жизни» (по Товстоногову) будет так переполнять режиссера, что пьесы будет мало, для того, чтобы рассказать о своем «романе», только тогда у нас появляется право думать, как это перевести в сценическую форму. Чтобы говорить об 'образном видении, нужно тренировать воображение. В этом суть режиссуры. Если отсутствует образная сторона решения спектакля, то остается только организационная сторона, и это уже не имеет отношения к искусству.

Пройдя сложный путь от нахождения «идеального» замысла, через этап жанрового постижения драматургического материала, мы подойдем непосредственно к реализации замысла, к поискам путей его конкретного сценического решения. Таким образом, процесс формирования замысла условно можно разделить на три этапа:

1. поиск «идеала»;
2. постижение;
3. реализация.

При этом все три этапа протекают, в сущности, одновременно. Ведь и реализация есть поиск путей сценического решения.

Замысел должен содержать в себе гражданское, идейное толкование драматургического произведения, пока еще не реализованное в конкретных формах. Замысел (по Товстоногову) – неосуществленное решение. А замысел, реализованный во всех сценических компонентах и, прежде всего через актера (живого человека), – это уже решение. Следовательно, решение – это овеществленный замысел. Рассказ о решении и есть замысел.

Как излагать замысел членам коллектива, чтобы он стал осязаемым? Надо рассказать его так, чтобы ясна была сюжетная основа произведения, чтобы прослеживалась внутренняя жизнь героев, чтобы слушатель увидел в воображении будущий спектакль, пусть пока еще фрагментарно. И, конечно, необходимо своим замыслом увлечь участников будущего спектакля. Психологические мотивировки поведения героев должны стать основой решения каждой сцены. Если же решение не связано с психологией людей, на столкновении которых строится конфликт и действие пьесы, – это не решение. Должен быть понятен эмоциональный импульс каждой сцены, только это поможет создать нужную среду, максимально выражающую внутреннее течение жизни спектакля. Надо найти психологический камертон сцены. Без этого души в решении не будет. И, наконец, надо рассказать, как все это будет выражено в конкретной зрительной среде, как будет связано со сценическим ходом. Надо доказать единственность того хода, который будет избран.

Сформулировав замысел, мы получаем определенность критерия и в процессе можем проверить, удалось ли осуществить то, что было задумано, или наше решение не реализовано. Характер рассказа должен быть очень пристрастным и определенным. Рассказывать о будущем спектакле надо через обстоятельства данной пьесы, а не в каком месте погаснет свет или вступит музыка. Решение только тогда будет решением, когда кажется, что иначе не может быть. А это будет возможно только, если лейтмотивом через весь рассказ пройдет внутренняя жизнь героев. Если режиссер не готов изложить исполнителям свой замысел, тогда лучше вообще не рассказывать о нем, т.к. решение у режиссера, вероятнее всего, отсутствует.

Смысл режиссерского решения состоит в том, чтобы найти единственную связь между существом «идеального» замысла и способом его реализации, найти путь выразить существо содержания пьесы образно и убедить зрителя в правильности гражданской позиции через точное сценическое решение, через его реализацию в актере. Главное – не уйти в мир рассуждений по поводу пьесы. Увидеть ее (пьесу) в пространстве, во времени, в непрерывно развивающемся действии, в конфликтах, в определенных темпо-ритмах. Для любого произведения важно найти единственное решение, присущее данному автору, данному произведению, данному жанру.

Замысел – это догадка, моментальное озарение. Это внутреннее воздействие, опережающее анализ, хотя, конечно, на нем же и выросшее. Это

ощущение целого, возникшего вдруг из обдумывания частных. Это прыжок воображения, но для того, чтобы этот прыжок воображения совершился, для этого требуется большая предварительная работа ума, фантазии и воображения. Не потому ли этим элементам в учебном процессе придается так много внимания?! И, безусловно, процесс формирования замысла протекает у каждого режиссера сугубо индивидуально, в его воображении возникают мысли и картины по поводу прочитанной пьесы. Как только она была прочитана, как только режиссера пронзила молния – «вот оно», «мое», с этого момента началась работа мысли и воображения.

Г.А. Товстоногов писал, что режиссер должен угадать «природу чувств» – угол зрения, под которым Чехов или Шекспир рассматривают жизнь, оценить, насколько он близок взглядам моих современников. Существует известная триада Евгения Вахтангова: «автор – коллектив – время». Согласно этой формуле единственно возможное решение спектакля складывается тогда, когда угадывается естественное соединение материала пьесы, времени постановки и особенностей жизни театра, эту работу осуществляющего.

2. Литературный анализ пьесы

Как правило, любой драматург отражает в своей пьесе объективно возникающий в ходе развития общества вопрос или комплекс вопросов, решение которых представляет для него самого (а также для тех, кто интересуется его искусством) практический и теоретический интерес. Чаще всего это общие социальные и вместе с тем глубоко личные, нравственные проблемы. Драматург берется решить данные проблемы посредством целой системы художественных образов своей пьесы через героев – персонажей.

Режиссер изучает поставленную автором проблему со всех сторон и позиций, чтобы потом выразить ее во взаимоотношениях действующих лиц, подать ее через личности актеров. Данное пьесой обострившееся социальное противоречие должно превратиться в театральные формы, прозвучать внятно, от лица автора. Изучая проблему, представленную автором в пьесе, режиссеру необходимо помнить, что театральное искусство живет сегодня и сейчас. Оно одномоментно, завтра спектакль неизбежно изменится, зал становится другим, и контакт становится иным в соответствии со зрителем.

Угадать потребность зрителей, общества в насущности проблемы, данной автором, либо изменить ее очертания, открыть ее заново для зрителя – главная задача режиссера, анализирующего пьесу сегодня. Он должен сформулировать проблему автора своим творческим воображением, ассоциативно, образно, присвоить театру, своему актерскому коллективу «чувство поколения», т.е. дать художественную концепцию, выделить основную и особенную черту современной жизни. Вл. И. Немирович-Данченко говорил о неизбежном «триединстве», которое отмечает талантливый спектакль. **В нем должны соединиться «три правды»: жизненная, социальная, театральная.**

Развитие человечества – непрерывный поток тем. Определить тему – значит определить объект изображения, те явления действительности, которые нашли свое художественное изображение, или, точнее, воспроизведение в данной пьесе. Тема отвечает на вопрос: «о чем?». В художественном произведении не бывает одной темы. Каждый персонаж пьесы – уже отдельная тема. Поэтому, когда мы говорим о теме, мы имеем в виду, главную тему. В драматическом произведении нет одинаково важных тем. Есть главная тема, остальные вытекают из нее. Пьеса – это соотношение тем. Главная тема подчиняет себе все остальные. Не определив главной темы, не сможешь определить идеи. В самой постановке вопроса – «о чем?» может таиться большая тема.

Тема реализуется в сюжете. Сюжет – форма существования темы. Сюжет – это содержание всей борьбы, развитие, движение характеров. Сюжет надо изучать, постигать. Постигнув сюжет, мы изучим характеры, вскроем тему. Сюжет есть разработка фабулы. Фабула – суть сюжета, каркас на котором строится сюжет. Надо начинать с фабулы. Фабула – краткое изложение событий. Поэтому режиссер при дальнейшем анализе должен связать фабульный ряд с событийно – действенным рядом. Сюжет – содержание борьбы в пьесе. Фабула – краткое изложение событий в пьесе.

Сюжетная структура пьесы открывает путь к идее автора. Режиссеру важно почувствовать идею в ее общечеловеческом, философском смысле, на уровне окружающей его современной жизни, обращая непосредственно к этой жизни, не находясь в плену раз и навсегда сложившихся представлений.

Что такое идея с точки зрения театрального искусства? Это главная мысль пьесы. То, ради чего автор написал пьесу. Идея должна быть сформулирована так, чтобы она не была абстрактна, а была горячим лозунгом – «не могу молчать!». Если идея не ранит сердце, то произведение не воздействует. Идеальный момент очень опасно превращать в формальный, декларированный. Понимание авторской идеи должно в себе заключать сегодняшний день. Но если идея не согрета гражданским чувством современности, то она не родит того, что может волновать зрителя. Идея – понятие эмоциональное, но, тем не менее, в художественном произведении, оставаясь принадлежностью своего времени, транспонируется в современную, и этот процесс дает идее смысл.

Нельзя путать идею с моралью. Драматурги-моралисты, например Островский, Фонвизин и др., в своих пьесах стремились решить те или иные этические проблемы морального свойства. Тут мораль смыкается с субъективной идеей. Но нам не надо обращаться к этой стороне произведения, ибо мораль уводит к субъективной точке зрения автора. Надо уметь отделить внешнюю сторону от глубинных свойств произведения. Время сохраняет только те произведения, в которых за моралью встает большая идея.

Точно почувствовать идею в ее общечеловеческом, философском смысле – важнейшее средство в решении спектакля. Это необходимое качество режиссера-гражданина. В силу особенностей актуального искусства

театра режиссер не может не быть гражданином. Режиссеру нужно почувствовать идею, найти в себе ту волну взволнованности, которой живет автор, и найти корни этой взволнованности. Для этого надо обладать первородностью восприятия, чтобы не быть в плену создавшихся представлений. Если режиссер прочел пьесу и не смог определить ее мысль, значит, он ничего не понял. Объективная идея произведения и субъективная идея автора часто диаметрально противоположны. Например, «Ревизор» Гоголя. Автор писал верноподданническое произведение, а получилось обличение всей николаевской России.

Идейное толкование произведения должно находиться в пределах авторского замысла с современной точки зрения, но при этом не должно ломать художественную ткань произведения. Тема всегда конкретна. Она – кусок живой действительности. Идея абстрактна. Она – вывод и обобщение. Тема – объективная сторона произведения. Идея – субъективна. Она есть вывод автора об изображаемой действительности. Поэтому идея – это мысль, ради которой автор написал пьесу.

Искусство без идеи быть не может, так же, как голой идее не просуществовать на театральных подмостках без хорошей художественной формы. Таким образом, идейное толкование произведения должно находиться в пределах авторского замысла, оно должно осуществляться с современной точки зрения, с современным поворотом темы, но при этом нельзя ломать художественную ткань произведения.

Следующим этапом работы над пьесой является изучение жанра драматического произведения. Жанр зависит от отношения автора к изображаемым им в пьесе событиям и образам, это язык и способ общения автора с теми, кто читает или будет читать его пьесу.

Жанр (для драматурга) – угол зрения на проблему. Жанр (для режиссера) – угол зрения на пьесу, содержащую проблему. Постигнуть жанр невозможно без создания верной сценической атмосферы. Схемы живут в безвоздушном пространстве, а живым характерам необходим дух времени. Сложная борьба, происходящая в пьесе, связана с определенной атмосферой действия. Атмосфера – это воздух спектакля, воздух времени. Атмосфера спектакля – его воздух, «силовое поле», которое создается усилиями всего коллектива. *Сам актер, мир, окружающий его в спектакле: тишина, пауза, звуки, свет, темнота, напряжение борьбы между персонажами, мизансцены, цвет и костюмы, декорация и музыка (все это темпо-ритмически организовано режиссером) – все, что излучает пространство сцены, создает атмосферу спектакля.* Атмосфера о многом рассказывает зрителям. Вместе с тем она является важным стимулом творчества актера. Атмосфера – понятие результативное. Верно выстроенная жизнь пьесы (прежде всего через актера) – условие рождения искомой жанровой атмосферы.

Остановимся отдельно на проблеме стиля произведения. Этот момент необходимо рассмотреть применительно к пьесе. Стиль автора – это манера, особенности его образного мышления, его художественного мира, в который

он нас погружает. Через что можно приблизиться к постижению авторского мира? Для того чтобы понять, как преломляется действие через авторский почерк, нам необходимо уяснить, что, прежде всего, нужно всегда начинать с изучения самой действительности. Только тогда можно понять меру и степень преломления. В первую очередь нужно максимально погрузиться в тот реальный мир, который стоит за автором. Эта максимальная объективность нужна для того, чтобы представить мировоззрение автора.

Для того чтобы понять, что взволновало В. Шукшина в Степане Разине, нужно очень ясно представить этот бунт таким, каким он был на самом деле. После этого мы сможем обнаружить тот точный ракурс, в котором увидел его (бунт) В. Шукшин. Для того, чтобы мы смогли почувствовать авторский ход, мы должны суметь объективно взглянуть на историю, на действительность.

Иногда, особенно в классических произведениях, автор просто выдумывает действительность. Шекспир действие своих пьес переносит из Англии в другие страны. Работая над его пьесами, мы можем пренебречь тем, чем пренебрегал сам Шекспир, но только в той мере, в какой это взволновало самого автора. Ромео – это не Италия XIV века. Нужно знать елизаветинское время Англии для того, чтобы понять, что «Ромео и Джульетта» – это страстный протест против пуританства. Чтобы понять силу страстности Шекспира, необходимо понять то время, в которое он жил. И, тем не менее, перенос действия из Англии в Италию не случаен, ибо в пьесе есть сила страстности и темперамента Италии эпохи Возрождения. Это дух свободной любви, борьбы за свободного человека. Здесь нужно разобраться в мере соотношения идей и страстей действительного мира и авторского угла зрения. Эта мера соотношения и даст авторский стиль. Стиль – это мировоззрение эпохи, выраженное в образах.

Историзм, этнографичность жизни в художественном произведении нужны ровно настолько, чтобы они не разрушали художественной правды. Главная задача – войти в образный мир автора, взглянуть на жизнь его глазами и понять, в каких условиях это произведение было создано. Постижение авторского мира и есть постижение стиля автора.

3. Перевод пьесы на язык театра

Прежде всего здесь идёт речь о единстве стилистического выражения пьесы языком сцены, о переводе одного вида искусства в другой. Наиболее прямая аналогия (в какой-то мере опасная) – это иллюстрация. Если не придирается к слову «иллюстрация», то процесс подлинного иллюстрирования (перенос пьесы на язык сцены) литературного произведения – это рождение нового художественного образа. Вместе с тем, подлинный художник, берясь за раскрытие произведения другого художника, с помощью своего художественного языка создает новый мир. Возьмем, к примеру, рисунки художника Доре к роману «Дон Кихот» Сервантеса. Это не просто рисунки к книге, в них есть своя мысль, свое прочтение автора. То же можно сказать о спектаклях «История лошади» Г. Товстоногова по повести Л. Толстого, «А зори здесь тихие...» Ю. Любимова по повести Б. Васильева,

«Юнона и Авось» М. Захарова по поэме А. Вознесенского. Здесь налицо свое прочтение каждого автора каждым режиссером. И Товстоногов, и Любимов, и Захаров создали свой мир, свое видение и понимание выбранных для постановки произведений.

В каждом авторском мире все люди этого мира совершенно иные, чем люди иного мира. Задача режиссера – обнаружить то, что их не связывает с другими людьми. Людей нужно искать не в их приближенности к жизни, а в их причудливой необычности, т.е. в человеке нужно искать то, чего нет в других людях. Сравним, например, мир героев Шукшина и Распутина. Это люди одного времени, но разных миров. Они становятся понятными нам в силу того, что они общечеловечны, это делает их живыми людьми, которые нас волнуют и интересуют. Но если эти люди были бы даны вне этого конкретного, особого мира, то в таком случае мы имели бы дело с чем-то, что выходит за границы искусства.

Искусство не терпит приблизительности. Это самая страшная беда искусства и, прежде всего, театрального искусства. Это случается тогда, когда авторский мир не обнаруживается в единственно неповторимых чертах, когда есть не единство, а общее. Как это происходит? Например, нужно сделать замок Макбета. Какая у нас возникает мысль? Средневековье. Шотландия. Смотрим материалы, что-то видим, находим. Даем заказ художнику (если он есть в условиях любительского театра или учебного процесса) или сами организуем пространство. В результате находим приблизительно верное решение, приблизительно верный костюм. И разыгрывается кровавая драма.

Чего нет? Нет шекспировского мира. Нет тех – одного или нескольких предметов, которые могут создать атмосферу той жизни. Можно изучить тьму иконографического материала, чтобы попасть в мир Шекспира и не достичь цели. Но достаточно найти один-два предмета действующих, говорящих, и вот уже найден путь к тому, что создаст и поддерживает атмосферу. Если мы выпустили на сцену Людей, одетых в костюмы определенной эпохи, поставили их в интерьеры того времени, а затем стали искать то, что этих людей с ними связывает, то мы не создали того особого воздуха эпохи, в котором эти люди действительно жизнеспособны.

Если в людях мы видим только общечеловеческое, если мы помещаем людей не в их воздух, эти люди задыхаются, как рыбы в чужих аквариумах. В изобразительном искусстве у каждого художника есть неповторимость того мира, в котором данный художник творит. Театральное же искусство, будучи одним из самых сочных, в то же время самое дилетантское. Всегда надо помнить: все прочее становится дилетантским, когда имеется общее, а не художественное.

Может возникнуть вопрос: у актера свой мир, у автора свой, а у режиссера свой, не будет ли это «борьба миров»? Конечно, она возможна. Но в таком случае режиссер обязан найти между этими «мирами» точку соприкосновения. Здесь вопрос в том, как и насколько режиссер сможет заразить актера видением мира автора, убедить его. Поэтому в процессе

работы над пьесой идет коллективный процесс поиска одного мира, а не нескольких миров.

4. Режиссерский анализ пьесы (первый этап)

Сверхзадача – режиссерская концепция спектакля. Определяя ее, необходимо учитывать и автора, и время создания произведения, особенно классического, и восприятие его сегодняшним зрителем. Только автор и сегодняшний зритель должны интересовать режиссера, только они – источники сценического решения произведения. Надо знать круг вопросов, волнующих современного человека, точно выбрать автора, который может на них ответить, и уметь прочесть пьесу непредвзято, минуя все его прошлые сценические интерпретации. Определить сверхзадачу дело довольно сложное. Еще сложнее воплотить свой замысел, реализовать его через систему образных средств. Слушаешь иного режиссера и просто дух захватывает от его замысла, а посмотришь спектакль и ничего, о чем он так убедительно говорил на сцене, нет.

Проделав работу по осмыслению драматургического материала, мы непосредственно приступаем к режиссерскому анализу, начиная с главного – поиска сверхзадачи. Что же такое сверхзадача? Это угол зрения режиссера на идею автора, то, ради чего мы сегодня ставим спектакль. Как я, человек и гражданин XXI века, понимаю идею автора. Что я, как гражданин, вижу и хочу сказать сегодня людям. Это мое гражданское отношение к проблеме.

Сверхзадача и идея для режиссера – одно и то же. Дело в терминологии. Термин литературы – идея, термин режиссера – сверхзадача. Идея – сверхзадача должна быть в сердце. Произведением надо переболеть. Сверхзадача – то, во имя чего мы сегодня ставим спектакль. Сверхзадача реализуется через сквозное действие. Сквозное действие спектакля – это та борьба, в результате которой утверждается сверхзадача. Это то, за чем должен следить зритель. Для актера верно найденное сквозное действие – рождает верное сквозное самочувствие.

Основой работы является установление сквозного действия пьесы в целом, затем установление сквозного действия каждого события в событийно-действенном ряду, а также сквозного действия каждой роли. Ряд отдельных задач, лежащих в данном событии, разрешение которых должно создать определенный смысл действия, подсказывает сквозное действие события. Ряд режиссерских событий (событийно-действенный ряд), заключенных в акт или картину, определяется сквозным действием этого акта или картины, а сквозное действие актов или картин определяются сквозным действием всей пьесы. То же самое можно сказать и о ролях. Каждая роль имеет свое сквозное действие. Все сквозные действия роли в пределах событий пьесы объединяются единым сквозным действием.

В современной драматургии не просто вскрыть сквозное действие, его надо найти, обнаружить и оно станет тем стержнем, на который нанизывается борьба. Поскольку сквозное действие – борьба, то само собой существует и контрсквозное действие, которое обычно не называют, но оно подразумевается. Правильно определить сквозное действие это значит

правильно разгадать содержание, идею. Сквозное действие это та борьба, в результате которой утверждается сверхзадача.

Еще одним важнейшим понятием режиссуры является «конфликт». Разговор о конфликте спектакля – это разговор о том, как раскрывает режиссер духовное содержание борьбы действующих лиц. Режиссеру нужно видеть в борьбе действующих лиц не столкновение абстрактных идей, а столкновение конкретных духовных сил, которые являются пружинами человеческих поступков. Назовите эти силы нравственными силами, духовными принципами, жизненными позициями, чувствами или потребностями, говорите о жажде власти, стремлении к свободе, о любви к Родине, о накопительстве или любви к добру – все это движущие силы человеческих поступков. В делах человека и его поступках скрыта самая великая энергия – энергия человеческого духа. Вот это и следует режиссеру постичь и передать зрителю. Важно, чтобы за формулой «столкновения идей» режиссер видел, понимал и чувствовал духовные силы. Конфликт – это столкновение идей, приводящее к борьбе.

Возьмем для примера рассказ В. М. Шукшина «Хозяин бани и огорода». Рассказ всем знаком. Его часто берут в работу студенты режиссерского отделения. В рассказе действуют двое. Это Николай и Иван. Начинается рассказ с их столкновения по вопросу: нужно ли хоронить человека с оркестром или без оркестра. Спор выливается в непримиримое столкновение, которое обнажает противоположное отношение к людям, к жизненным благам и вообще к смыслу жизни. В течение короткого повествования ясно раскрывается, что их жизненные принципы несовместимы: душа Ивана полна любви к окружающему миру, он добр к людям, чуток и поэтичен, в то время как Николай – полная ему противоположность, он приобретатель. Не зря Иван называет его «куркулем». Николай подозрителен и зол, он способен изувечить ребенка за похищенную морковь. Принцип жизни Николая – холодный расчет, замешанный на жестокости. Как видим, к инсценируемому рассказу «Хозяин бани и огорода» вышеназванная формула конфликта вполне подходит, ибо борьба персонажей раскрывает противоположные, взаимоисключающие жизненные принципы, так что тут вполне можно говорить об идейном столкновении.

Всякое произведение – это борьба идей. Поэтому конфликт – всегда понятие идейное, он реализуется в пьесе через сквозное действие. Сверхзадача произведения, которая реализуется через сквозное действие, утверждает конфликт. Формы конфликтов могут быть разные, со временем они меняются, но суть их всегда одна – столкновение идей. Конфликт раскрывается через нравственные, этические категории.

Инструментами в режиссерском анализе (по Товстоногову) являются:

- ведущее предлагаемое обстоятельство;**
- исходное событие;**
- центральное событие;**

главное событие;
сверхзадача;
сквозное действие пьесы.

Ведущее предлагаемое обстоятельство это событие, совершившееся до начала пьесы, но обусловившее движение всей фабульной структуры произведения. Поскольку оно свершилось за пределами пьесы, а не на наших глазах и от него зависит весь дальнейший ход пьесы, оно называется ведущим. Если бы чиновники не разграбили город, не было бы пьесы «Ревизор». Но поскольку «разграбление» произошло не на наших глазах, то оно является для нас обстоятельством, причем ведущим, так как в дальнейшем от него зависит весь ход событий пьесы. Иными словами, ведущее предлагаемое обстоятельство – это то, без чего не было бы пьесы.

Это событие начинается за пределами пьесы и кончается на наших глазах. С него начинается действие пьесы. Оно связывает ведущее предлагаемое обстоятельство и начало борьбы по сквозному действию. В пьесе Н. В. Гоголя «Ревизор», как и в лучших образцах мировой драматургии, исходное событие является одновременно и начальным, так как экспозиция и начало борьбы по сквозному действию лежат в одном событии. Однако во многих пьесах, особенно современных авторов, в начале идет экспозиция (начальное событие), затем исходное событие (начало борьбы по сквозному действию).

Во многих пьесах существуют начальное и финальное события. Начальное событие означает экспозицию, а финальное послесловие, т.е. что было с героями после окончания борьбы по сквозному действию. Поэтому, например, ставя «Маскарад» М. Ю. Лермонтова режиссеры нередко полностью исключают последний четвертый акт, т.к. борьба по сквозному действию заканчивается в третьем акте и напряжение сразу спадает, поскольку с гибелью главных героев зрителю вряд ли будет интересно, что стало с остальными персонажами спектакля.

В «Ревизоре» «экстренное совещание» есть одновременно и исходное, и начальное событие, а в пьесе А. Макаенка «Трибунал» действие начинается с экспозиции – автор вводит нас в курс событий, предшествующих содержанию пьесы. Поэтому здесь пьеса начинается с начального события – «репрессии», затем идет исходное событие «выборы старосты» – начало борьбы по сквозному действию.

Центральное событие выражает конфликт спектакля. Его вершина, кульминация борьбы по сквозному действию, наиболее значительное событие, после которого борьба идет в открытую. Например, в «Ромео и Джульетте» таким событием будет гибель Тибальта. В «Ревизоре», например, центральным событием будет публичное разоблачение Хлестакова (чтение письма на балу). Именно здесь борьба по сквозному действию достигает своей кульминации.

В главном событии всегда доказывается идея. Режиссеру важно держать зрителя в напряжении до самого конца. Главное событие всегда должно быть в финале, и для него надо сберечь все свои силы. Главное

событие разрешает конфликт, именно поэтому оно и называется главным. В главном событии заканчивается борьба по сквозному действию. Таким образом главным событием в «Ревизоре» является немая сцена (шок), а ведущим предлагаемым обстоятельством этого события будет сообщение о прибытии нового ревизора.

Событийно-действенный ряд. Пьеса обычно имеет несколько действий. В каждом действии есть несколько событий, которые режиссер обязан для себя найти и дать каждому из них действенное название. Таким образом, образуется цепочка событий главных и второстепенных. При анализе режиссеру необходимо выстроить эти события последовательно, начиная с исходного, дать каждому событию действенное название и определить в каждом событии действия каждого персонажа, участвующего в данном событии.

Действия персонажей будут верными, если внутри события точно найден предмет борьбы. Событие – всегда процесс, который происходит сейчас, на наших глазах во времени и пространстве. В каждом событии может быть только одно действие и одно контрдействие. Таким образом, событие – это сумма предлагаемых обстоятельств с одним действием. События – это кирпичи, из которых строится здание спектакля.

Нас заставляют действовать обстоятельства. Поэтому с изменением обстоятельств изменяется действие, с изменением действия изменяется событие. Следовательно, действие определяет событие. Событие – сторона результативная, т.к. все начинается с обстоятельств. Событие развивается во времени и пространстве, поэтому оно временно – пространственно. Процесс перехода одного события в другое есть оценка.

Жизнь состоит из цепи событий. Есть актерское событие (более узкое), состоящее из одного действия, и есть режиссерское событие (этап), связанное со сквозным действием спектакля. Сочетание режиссерских событий формирует сквозное действие. Таким образом, спектакль представляет собой ряд режиссерских событий.

Когда действие исчерпало себя, кончается и событие, начинается следующее действие, следующий этап жизни, следовательно, следующее событие. Поэтому событие – всегда этап жизни, процесс, а не мгновение. Вся жизнь состоит из событий (происшествий). Событие – это реальное происшествие. Происшествия происходят непрерывно. В любом событии (происшествии) у каждого свое отношение и, следовательно, свое действие. Важно для режиссера научиться мыслить событийно. Как уже говорилось, событие, как происшествие, всегда содержит реальную борьбу. То, что можно играть – событие, то, чего сыграть нельзя – предлагаемое обстоятельство.

События всегда меняются обстоятельствами. Чтобы определить, событие это или нет, надо узнать, что происходит дальше. Событие меняется по двум причинам: или исчерпывает себя, или его меняет обстоятельство. Оценка – это процесс перехода одного события в другое. Этот процесс может быть длительным и мгновенным.

Оценка состоит из 3-х этапов: 1. смена объекта внимания, 2. соби́рание признаков от низшего к высшему, 3. момент установления наивысшего признака.

Как только наивысший признак установлен, устанавливается новое отношение, рождается новый ритм, начинается новое действие, осуществляется переход к новому событию. Во времени это длится иногда секунды, иногда часы. Поэтому пьеса делится не на куски, а на события (этапы, процессы, происшествия). Отношения рождаются в процессе оценки. В оценках – все мотивы нашего действия. Самое интересное в театре – следить за оценками. Интересный артист определяется интересными оценками. Надо томить зрителя – не торопить оценки. Это самое дорогое в театре. Очень важна неожиданность оценок.

Часто ошибка допускается во втором элементе, когда не собирают признаки. Это идет от неверных оценок и отношений. Главное – понять смысл события и верно отнестись к нему. Действие – оценка – действие. Это закон всей жизни. Событие на сцене всегда одно для всех, но отношение к этому событию различно.

Определение сути событий и есть основа работы по реализации сквозного действия независимо от того, отрывок это или вся пьеса. Главное в этом методе действенного анализа – точное, глубинное, яркое определение событий, вскрытие их на основе существа действия и построения спектакля или отрывка от события к событию. Событие – пружина, приводящая в действие людей, сталкивающая их в конфликтах.

Режиссер, вскрывающий сменяющие друг друга события на сцене, осуществляет этим сквозное действие спектакля, ищет точное поведение действующих лиц, вызванное вскрытым событием. Он определяет отношения героя к происходящему и стремится выразить это отношение через психофизический процесс исполнителей. Режиссер обязан вскрыть глубинные причины поведения, часто противоположные тому, что лежат на поверхности. Он сознательно заостряет предлагаемые обстоятельства, добиваясь выразительного, эмоционального поведения актера, т.к. воображение режиссера направлено на создание сценического художественного образа, способного через исполнителей воздействовать на зрителей, вызывая в них жизненные ассоциации.

5. Режиссерский анализ пьесы (второй этап)

Определив на первом этапе режиссерского анализа сверхзадачу будущего спектакля, иными словами, сверхзадачу режиссера, мы приходим к режиссерскому разрешению идеи спектакля (воплощению). На данном этапе режиссер должен для последующей работы определить следующие компоненты:

Жанр спектакля – угол зрения режиссера на данную проблему и отношение к персонажам пьесы. Смысловую структуру жанра режиссер выявляет из соотношения «концепции жизни» режиссера и «концепции жизни» автора. Концепция жизни есть социальное чувство, которое вызывает то или иное явление. Природа жанра состоит из двух составляющих:

качественной и смысловой. К примеру, режиссер определил жанр как «трагический балаган». Здесь первая часть жанрового определения «трагический» будет иметь отношение к смысловой стороне жанра и, следовательно, будет иметь отношение к среде и атмосфере на сцене. Вторая же часть жанрового определения «балаган» относится к качественной стороне жанрового определения и определяет способ существования человека – актера в спектакле. Поэтому при определении жанра будущего спектакля режиссер должен найти его и смысловую, и качественную стороны. Именно поэтому мы обычно говорим: «социальный фарс», «лирический парадокс», «драматическая пародия» и т. д. И если драматурги часто определяют жанры своих пьес нейтрально – «драма», «комедия», «мелодрама», то режиссер должен для себя точно определиться в жанре, т.к. от этого зависит, как уже говорилось, способ существования актеров и, в конечном счете, решение спектакля.

Любительский театр активно использует одну форму, в которой природа театра проявляется с наибольшей очевидностью. Это капустник. Капустник представляет собой зародыш театра, в котором проявляется вся его игровая сущность. Способ существования в капустнике – игровой, ярко условный. Здесь совершенно ясен посыл, адресат. Каждому участнику дана заранее та предпосылка, на которой строится все это представление. В капустнике существует как бы негласный договор о некой игре между его участниками и зрителями: вы (зрители) все знаете и мы (участники) это знаем. И на основе этого договора возникает электрическая искра общения. В капустнике способ существования обнаруживается на все сто процентов, чего так не хватает в спектаклях – и любительских, и профессиональных.

Способ существования в капустнике постигается стихийно. Участникам представления нет надобности его оговаривать, что вот мы будем играть этот капустник в такой-то манере условности, что у нас, будет такой-то способ существования. Просто хорошо зная все обстоятельства, зная предел в своей игре, люди договариваются только о некоторых конкретных вещах и выходят на сцену, и здесь начинает работать могучий момент – элемент импровизации.

Капустник это игра. Но представим, насколько труднее, когда мы играем в игру «Чехов», «Вампилов», «Петрушевская»... И, тем не менее, это игра, серьезная игра. И чтобы играть в нее, необходимо понять нужные только для этой пьесы – игры правила, задаваемые драматургией. Каждая репетиция есть игра с актерами, игра по определенным для данной пьесы правилам игры.

Способ существования характеризуется тремя признаками, из которых возникает природа чувств, присущая только этой пьесе. Первый признак способ общения со зрительным залом. Способов огромное количество, столько, сколько существует пьес. Природу общения надо ощущать. Второй признак – отбор предлагаемых обстоятельств. Когда, например, играем Чехова, важно, какая погода, воздух, откуда пришел герой и т.д. Это и есть обстоятельства. Третий признак – отношение к обстоятельствам. Как,

например, я отношусь к потерянному кошельку? При этом важно ощутить способ существования.

Среда обитания. Сценография. Все, что участвует в спектакле должно быть соединено в подчинении тому главному, что составляет суть, смысл и специфику театра – сценическому действию. Определяя среду обитания, режиссер должен обозначить свои требования к сценографу, исходя из особенностей, фактурности и образности будущего спектакля. И здесь мы вплотную подошли к проблеме соотношения условного и безусловного в спектакле. Поскольку в театральной литературе материалов по этой проблеме нет, необходимо сделать отступление.

Условный язык есть одна из особенностей или способов поэтического существования, образного выражения мысли. Но и условность есть обоюдоострое оружие, если подходить к ней непродуманно, безответственно. Еще Мейерхольд говорил, что есть готовые приемы и схемы условного театра. Они ничего не несут в себе; ни мысли, ни глубины, ни жизненной сути. «Я ставлю спектакль в условной манере», – говорит режиссер и пользуется ходовыми приемами некоего «условного театра». И сажает штамп на штамп.

Условность настоящего поэтического театра – это позиция, с которой художник начинает сложный путь в сфере творчества. Он не остановится на выдумке приемов для игры, как сделал бы стилизатор, а будет искать ту степень поэтической концентрации, того сгущения смысла, при котором главное становится художественной материальностью, живой плотью. Условность призвана прояснить безусловность, не прибегая при этом к упрощению. Они всегда находятся в очень тонкой и сложной взаимосвязи. Возьмем «Джоконду» Леонардо да Винчи. Этот портрет – одновременно и тайный многозначный символ человеческой души, который не постигнут до конца (условность), и в то же время – это живая чувственная красота (безусловность). Джоконда – то, что она есть, и Джоконда – неподдающаяся логике проникновения в человеческую душу.

Желание донести до зрительного зала многоплановую художественную информацию приводит к неизбежной концентрации этой информации, к определенному образному шифру. Каждая грань замысла вносит свои поправки, диктует свои условия и все слагаемые режиссерского решения в целом. Если требования пьесы и режиссерский замысел приводят к скрупулезному воспроизведению натуральной застройки сценического пространства, значит, в данном случае она является единственно необходимым художественным решением к созданию образа спектакля. Впрочем, и тут оформление спектакля вряд ли можно называть безусловным, ибо четвертая стена будет существовать лишь в воображении актеров и зрителей. Ведь если выстроить в «натуре» эту стену, придется отказаться от показа спектакля. Значит, и эта, самая безусловная декорация, оказывается все-таки условной. Вот и выходит, что подлинно натуральное оформление можно выстроить разве что в кино, где нет зрителей, а есть всюду проникающая камера. Но тут уже действуют законы другого искусства.

Итак, условность в решении сценического пространства остается единственным выходом для режиссера и художника, стремящихся честно и полно решить те художественные задачи, которые на них возлагает посредничество между сценой и зрительным залом. Мы обычно называем спектакль условным только по отношению к спектаклю натуралистическому. Такое деление примитивно. Объединение всех отклонений от натуралистической иллюзорности в одно понятие «условность» – упрощение, опасное тем, что способствует нивелированию режиссеров и театральных коллективов – и любительских, и профессиональных.

Или же музыка. В одном случае музыка и шумы оправдываются тем, что кто-то на сцене или за сценой играет на гитаре, запел, включил радио. В другом – оркестровая музыка правдой сценического быта не оправдывается. Ее слышат зрители, но, как бы, не слышат персонажи спектакля. В третьем – музыка включается в ткань спектакля активно, и действующие лица поют, танцуют, подчиняются ее ритму. Все это разные качества условности. Мера условности выражается в способе общения действующего лица со зрительным залом. Таким образом, в искусстве актера, в работе режиссера все образные средства существуют лишь как конкретное выражение избранной меры условности. Мера условности – это форма движения идейно-образного строя пьесы, форма существования режиссерского замысла спектакля.

Мера же безусловного (достоверного) наиболее наглядно обнаруживает себя во внешней, декоративной, предметной организации сцены, т.е. в том, что обычно называют бытом. Какие-то пьесы традиция относит к бытовым. Например, пьесы Островского, Ибсена, Горького. К не бытовым можно отнести античных авторов, Расина, Гоцци, Шекспира, и т.д. «Бытовые» произведения иногда относят почему-то ко второму сорту. Необходимо отказаться от предвзятого отношения к этому термину. Ведь слово «быт» с некоторых пор чуть ли не стало бранным. Видимо, потому, что это слово сделали синонимом понятия «бытовщина». А между бытом и бытовщиной такая же разница, как между литературой и литературщиной, театральностью и театральщиной. Быт не вещи. Это соответствующее стилистике пьесы отношение людей к окружающему их предметному миру, это соответствующая поэтике автора норма принятых взаимоотношений, обычаев, обрядов. Условность и быт не противопоставляются друг другу. Подлинные предметы быта сами по себе не делают спектакль бытовым. Скрип дверей и хриплый бой часов в спектакле БДТ им. Горького «Мещане» не делают его натуралистическим.

Для некоторых режиссеров полное отсутствие быта – первый признак условности. Но такая условность схематизирует пьесу, делает ее умозрительной, абстрактной. Спектакли, которые играют вне времени (безусловность быта прежде всего говорит о времени), сцены, ничего конкретно не изображающие, персонажи, не имеющие характеров, ибо они не люди, а лишь озвученные человеческие категории, конечно, условны, условны по форме. В то же время абстрактный костюм или униформа не

гарантируют от грубого натурализма и даже патологии в изображении человеческих страстей.

Часто, установив на сцене лестницу, ведущую в никуда, или сложную металлическую конструкцию, не имеющую никаких примет времени, режиссер дезориентирует зрителя. Зрителю предлагается нечто необъяснимое. Актерам же ничего не остается, как играть быт (безусловность) во имя философичности, масштабности проблем, режиссеры превращают полнокровные художественные образы в бесплотные тени. Условия игры, даже самые странные и сложные, не могут отменить правды, ибо безусловность – это атмосфера, воздух пьесы. Именно таким воздухом драмы является безусловность быта.

В каждой пьесе быт всегда конкретен, неповторимо индивидуален. Его может быть больше или меньше, но он всегда есть. Он прежде всего в принятой системе отношений, в норме поведения людей, соответствующей социальным, сословным порядкам. Сегодня не так, как сто лет назад, принимают гостей, не так ссорятся, мирятся. А ведь именно это и составляет понятие безусловность (быт). Исключить безусловность из условий игры можно только ценой выведения спектакля из реалистического ряда.

Говоря о соотношении условного и безусловного, необходимо помнить, что критерием художественности является гармония трех элементов: мысли, вымысла, достоверности (правдоподобия), где вымысел соответствует условности, достоверность – безусловности. Уже то обстоятельство, что одни люди смотрят, а другие показывают, есть условность данного искусства. У каждого вида искусства свои правила игры. К бронзовой фигуре нельзя приделать восковой нос от манекена. В изобразительном искусстве мы рисуем на плоскости. Это условность данного искусства. Если пренебрегать этой условностью, возникает смешение данного вида искусства. Например, опера «Евгений Онегин» в кино. Здесь смешана природа двух различных искусств. Кажется странным, что Ольга и Татьяна поют, бегая по настоящему полю, среди живых колосьев.

Соотношение условного и безусловного всегда колебалось на разных этапах развития искусства. Понятие «реалистическое» отнюдь не исключает понятие «условное». В то же время минимальная условность не всегда является признаком реализма. Следовательно, главным признаком реалистического является гармоническое соединение трех элементов, о которых мы уже говорили (мысль, вымысел, безусловность).

Верное соотношение условного и безусловного, т. е. правды и той меры условности, которая свойственна данному автору, и есть театральность. Очень трудно бывает найти ту комбинацию условного и безусловного, которая необходима данному автору в данном произведении. Что должно быть в данной пьесе условным и что безусловным? Надо себе ответить на этот вопрос. Тут все дело именно в пропорции, т. к. не может быть спектакля, где бы абсолютно все было безусловным. Или все было только условным – это никому не будет понятно.

Режиссер определяет меру быта, свойственную данной пьесе. И эта допустимая мера быта должна присутствовать в спектакле. А все остальное должно быть условным, но эта условность должна будить воображение зрителя в нужном для автора направлении. Если условность не будит воображение зрителя, значит, она разрушает природу драматургического произведения, т.к. привлекает внимание зрителя и этим заслоняет главное – ради чего ставится спектакль.

Главной частью быта является живой человек – актер. Поэтому-то и в человеке надо найти меру условного и бытового (безусловного), которая будила бы воображение зрителя. Если за разговорами и действиями актеров не встают образы, скажем, бюрократов, чинуш и т.д., то грош цена такому представлению, его никто не будет смотреть.

Современная театральность – это множество всевозможных способов сценического существования. Это система приемов, сумма приспособлений, с помощью которых обеспечивается связь между сценическим действием и собравшимися зрителями. Исходя из вышеизложенного, при составлении постановочного плана спектакля режиссер должен осмыслить пьесу по следующим параметрам:

Проблема

Тема

Идея

Жанр пьесы Атмосфера

Ведущее предлагаемое обстоятельство

Исходное событие

Центральное событие

Главное событие

Сверхзадача

Сквозное действие

Конфликт

Предмет борьбы

Жанр спектакля

Способ существования

Среда обитания

б. Решение и его реализация (воплощение,)

Решение. Это существование в театральном плане смысла, идейного существа спектакля. Решением может быть психофизическое действие, пластический рисунок, повторение приема, контраст действия, среды и т.д. Найти решение – значит найти, что играть в пьесе, сцене, роли и, главное, что должно удивить зрителя значительным содержанием впервые раскрытого противоречия.

Известный русский актер и режиссер А.Д.Дикой решение формулировал кратким вопросом: «Чем будем удивлять?». Режиссерское решение пьесы распространяется на все без исключения сцены и эпизоды спектакля, как логические выводы из взятого в основу противоречия. Верное решение А.Д.Дикой сравнивал с верно взятым направлением в начале

построения режиссерской композиции. Он говорил: «Ошибешься на полградуса в исходном направлении... на большом расстоянии удалишься от цели на километр...» Поэтому он требовал в решениях «абсолютной логики». Отсюда его формула: «Искусство режиссуры есть искусство логики». Но это – логика, в которой строго последовательно реализуется парадоксальное жизненное противоречие, найденное режиссером в основном конфликте пьесы. Оно значительно потому, что вызывает множество самых разных ассоциаций. Именно поэтому все, что знакомо зрителю в окружающей его действительности, видится им в многозначном концентрате событий сюжета и в художественных образах действующих лиц.

«Смысл режиссерского решения, – читаем у Г.А. Товстоногова, – состоит в том, чтобы найти единственную, непосредственную связь между существом «идеального» замысла и способом его реализации, найти путь образно выразить самое существо содержания пьесы и убедить зрителя в правильности вашей идейной позиции через точное сценическое решение, через его реализацию в актере. Важно не уйти в мир рассуждений по поводу пьесы, а увидеть ее в пространстве, во времени, к беспрерывно развивающемуся действию, столкновению характеров, определенных темпоритмах. Для любого произведения важно найти единственное решение, свойственное данному произведению, данному жанру, данному автору».

Главной фигурой в реализации решения спектакля, конечно же, является актер. Поэтому огромное внимание режиссер должен придавать работе с исполнителем. Решение – это осуществленный замысел. Создание образа места действия. В условиях любительского театра обычно функции сценографа берет на себя постановщик спектакля. Это обусловлено тем, что профессионалов-художников очень мало в провинции. С другой стороны, даже если и есть сценограф, он зачастую не может найти решение, адекватное замыслу режиссера. В лучшем случае получается иллюстрация места действия. Поэтому художник любительского театра должен иметь ясное представление о современном уровне пластического и сценического мышления, знать характерные черты творческого метода современного искусства сценографии, отчетливо понимать основные направления развития данной сферы творческой деятельности.

Искусство, решавшее задачи сценографии, раньше называлось декорационным. Как система оформления спектакля, оно сложилось в эпоху Возрождения, когда театральные представления перешли с площадных подмостков в закрытые пространства сцены-коробки. Однако декорационное искусство являлось отнюдь не единственным в истории мирового театра способом оформления спектакля. Задолго до его возникновения существовала система игровой сценографии, которая использовалась в древнейших представлениях, во всех формах театра как европейского, так и восточного, опиравшихся на традицию народного искусства.

Игровая декорация (сценография) являлась органической, невыделенной в самостоятельный вид творчества (как это произошло потом с декорационным искусством) частью исполнительского искусства актера. Ее

основные элементы – костюм, маска, предметы, с которыми работает актер. Соответственно его главная доминирующая функция – непосредственное участие в игре актера. Вместе с тем, народный театр обладал также множеством игровых приемов изображения места действия. То есть та функция, которая, как мы видим, стала основной и доминирующей для декорационного искусства, была исконно присуща и игровой сценографии. С другой стороны, в представлениях игрового театра разных народов можно увидеть и еще один, третий, тип использования сценографии: предмет или вещь, как органический элемент его игры, уже не подчинены актеру, а выступают в качестве противостоящего ему независимого объекта, требующего по отношению к себе не столько игры, сколько реального действия.

Темпо-ритм спектакля. Ритм – это степень эмоционального напряжения, которое возникает одновременно на сцене и в зрительном зале. Ритм спектакля это его эмоция. Эмоции сценические должны быть адекватны эмоциям жизненным, иначе зритель не поймет, не воспримет происходящего на сцене. Логика происхождения эмоций должна быть обычной понятной, доходчивой, каждый раз неожиданной, но не противоречащей логике жизни.

Ритм не только размеренность, он есть и сильнейший психологический фактор: стремительно несущийся хоккеист, заноса клюшку, чтобы забить гол, заражает своим напряжением многотысячную массу болельщиков; увлеченный оратор нарастающими пассажами своей речи способен довести до энтузиазма своих слушателей. То же и режиссер, и актер. *Говоря о сценическом ритме, мы не имеем в виду особой упорядоченности движения тела.* Ритм в нашем понимании – это лишь в последнюю очередь пластическое понятие. *Для нас сценический ритм представляется как внутренний строй чувств, определяющий внешний рисунок роли и спектакля.* Лишенный своего внутреннего, эмоционального содержания, сценический ритм становится лишь показателем голы техники и убивает живую душу актера.

Когда мы говорим о внутреннем сценическом ритме, то речь идет о способности драматического искусства передать истинное напряжение изображаемой действительности, выразить дух и значение реальных событий. Сценический ритм спектакля определяется масштабностью темы, темпераментом и яркостью характеров, динамикой сценического языка. Сценический ритм лишь в том случае содержателен, когда актеру с помощью режиссера удастся передать «истину страстей в предполагаемых обстоятельствах», когда во внутреннем мире героев раскрывается та степень душевного напряжения, которая создается внешними обстоятельствами, воздействующими на человека и определяющими его судьбу. Высшая форма овладения ритмом достигается тогда, когда актер внутреннюю жизнь образа с помощью режиссера воспринимает эстетически, как реализацию своего замысла, как поэтическое творчество, приобретающее конкретный сценический облик. Внутренний сценический ритм определяет глубокую психологическую правду исполнения.

Жизненная правда ритма заключается в его психологической сдержанности – переход из внутреннего состояния (ритм) во внешнее действие (темп) воспринимается как результат душевного развития, как акт воли, рождающий действие. Актер, овладевший ритмом, ощущает смену чувств как движение внутренней мелодии. Один и тот же актер, переходя от роли к роли, органически меняет и свой внутренний ритм. Закон взаимодействия внутреннего и внешнего ритма заключается в том, что внешний ритм (темп) определяет собой пластический рисунок роли, а точность и ясность этого рисунка, в свою очередь способствует более глубокому и определенному выявлению внутренней сущности образа (ритм).

Точно найденный темпо-ритм спектакля является выражением целого, способствует ансамблю спектакля, достигая этого единством внутреннего напряжения и пластического выражения через образ. Итак, темпо-ритм. Что это такое? Темп это скорость выполнения действия. Ритм это внутренняя интенсивность жизни. В спектакле эти два момента взаимосвязаны и взаимозависимы. Соотношение темпа – ритмически организованных между собой частей, создает ритм спектакля. В жизни человека нет ни одной секунды, когда бы он не находился в определенном ритме. Ритм поведения человека в данный момент это степень интенсивности выполнения им действия. Это пульс жизни.

Соотношения ритма и темпа в жизни человека могут быть многообразными. Смена ритма происходит в момент оценки. Соотношение темпо-ритмов действующих лиц в событии называется темпо-ритмом события. Темпо-ритм спектакля связан прежде всего с открытием сверхзадачи режиссера. Ритм времени, услышанный художником, является основным раздражителем, особенно в начале работы над спектаклем. Далее этот ритм перерастает в услышанный режиссером темпо-ритм будущего спектакля. Этот ритм режиссер обязан сформулировать для себя, осуществив его в композиционном построении спектакля.

Итак, реализовав все вышеперечисленные компоненты, связанные с воплощением замысла режиссера, мы приходим к образу спектакля. На этой проблеме хотелось бы несколько подробнее сконцентрировать внимание начинающего режиссера. Чтобы яснее представить, что же такое образ спектакля, как он создается, нам придется на время отвлечься от театральной практики и обратиться к общей теории художественного образа. **Образ художественный – форма отражения действительности в искусстве в конкретно чувствуемой, эстетически значимой форме, где правдивость неотделима от условности.**

На сцене за фактом встает явление, обобщение. Такова природа театра. У каждого человека в большей или меньшей степени существует воображение. Именно к этому свойству человеческой природы и адресуется искусство. Зрительные, слуховые, литературные ассоциации воздействуют на человека, на его воображение. Воображение в той или иной степени определяет характер дарования художника-режиссера, меру его таланта. Для создания любого художественного образа нужно обладать развитым

воображением. У одних воображение находится на той стадии, когда они способны воспринимать произведения искусства. Это зрители. Но есть люди, которые обладают таким богатым воображением, что они способны сами создавать художественные ценности. Это люди искусства.

Оформившийся в сознании образ-замысел руководит всем ходом создания спектакля, он стоит между постановщиками и всем будущим спектаклем как его закон. В осуществлении образа спектакля самое страшное – это впасть в стилизацию. Стилизация – это отбор штампов. Еще только формируясь, образ спектакля уже указывает нам, как воспринимать себя. Это становится возможным потому, что режиссер и художник формируют этот образ, организуют его развертывание. Напомним, что подобное становится возможным, коль скоро в образе – замысле имеются данные к развитию, к движению. Как бы изобретательно и красиво ни было оформление, но если оно не способно участвовать в действии, помогать ему, не способно к взаимодействию с актером, со всем рисунком спектакля, со всеми другими компонентами, оно не вырастет в образ спектакля.

7. Композиция спектакля

Важнейшим элементом современной режиссуры является искусство сценической композиции. Выстроить спектакль так, чтобы точно ощущалась его внутренняя логика, выявилась динамика борющихся сил, естественно сменялись эмоциональные куски, выдерживалась определенная ритмическая партитура, были найдены четкие пространственные решения вот нормы современной сценической композиции. Очевидно, что режиссеру построить композицию действия, а актеру органически в нем пребывать – дело сложное. Композиция есть каркас театрального действия, и законы ее родились вместе с самим сценическим искусством.

Сценическая композиция, какой бы сложной она ни была, не терпит между событиями зазоров, «швов». Добиваясь контрастности между отдельными эпизодами, режиссер должен помнить, что контрастность таит в себе и угрозу разрушить композицию, превратить ее в серию отлично поставленных, но внутренне чуждых друг другу событий. В то же время при верном решении событий контрастность только стимулирует, обостряет динамику действия и одно событие как бы «толкает» другое; создается своеобразная цепная реакция, движущей силой которой является ритм. Он выступает здесь уже *в трех своих видах: психологическом, пластическом и музыкальном*, которые существуют совместно или переходят один в другой.

Так все сценические средства – слово, звук, свет, движение, несмотря на различие их форм, в силу настроенности на единый ритмический лад сольются в целостный образ, и в силу безостановочности ритма наметится переход к следующему звену действия, и движение это пройдет через всю композицию спектакля. Зритель должен воспринимать сценическую композицию, как динамически развивающийся образ спектакля, который создается в результате оригинальной трактовки той или иной пьесы, своеобразия сценической игры, точно найденной структуры оформления и музыки спектакля.

Сценическая композиция, исходя от образа целого, от общей идеи постановки, сразу же выражает режиссерский подход к материалу пьесы, и каждая сцена становится звеном в цепи «аргументов», подтверждающих главную мысль спектакля всеми средствами эмоционального и эстетического воздействия на зрителя. *Композиция — форма существования замысла.* Она заложена уже в распределении ролей, выборе художника и композитора. Ее диктует движение конфликта. Старые словари говорят, что композиция есть соотношение частей и целого. В условиях любительского театра мы не располагаем идеальной труппой, функции художника приходится брать на себя режиссеру, музыкальную сторону оформления спектакля тоже приходится брать на себя руководителю постановки. Это отнюдь не способствует созданию полноценного спектакля.

Целое – это спектакль. Часть спектакля – акт. Часть акта – событие. Но любое событие складывается из ряда поступков. Обстоятельства времени, места действия – целое, а создаются они многими частностями. Что считать целым, что частностью зависит от «точки отсчета». Ибо композиция спектакля сплетена из многих композиций: композиции тем, идей, ритмов, пространства, цвета, света и т. п. Композиция спектакля это гармоническое соединение всех компонентов спектакля.

Замысел и его композиция взаимосвязаны, как форма и содержание. *Композиция есть сочетание, взаимосвязь и взаимозависимость частей и целого, а не механическое сложение хорошо сделанных сцен. Основным содержанием композиции спектакля является сквозное действие.* Станиславский сравнивал его с ниткой, на которую нанизаны бусы (события). Искусство театра не знает композиционных форм, следуя которым можно приблизиться к совершенству. И вряд ли когда-либо удастся вывести композиционную формулу трагического или комедийного спектакля. Ибо композиция – это сочинение. Режиссер, интерпретируя пьесу, по существу сочиняет спектакль. **Можно было бы назвать режиссера композитором спектакля, но это понятие уже закреплено за музыкантами.** Поэтому назовем это авторством.

В искусстве театра «композиция» означает связь и последовательность событий во времени и пространстве. Можно еще более локально рассматривать композицию как связь и развитие событий только во времени. Или же рассматривать только пространственно-пластическую композицию, построение мизансцен. Можно рассматривать отдельно световую или музыкально-шумовую композиции, фиксируя их как отдельные партитуры. Словом понимание композиции зависит от того, насколько широко или узко мы рассматриваем построение компонентов спектакля.

Композиция – это процесс, в результате которого создается взаимосвязь компонентов спектакля в единое целое. Этот процесс характеризуется тремя моментами: отбор, взаимосвязь, акцент. Композиция – это овеществленный ритм. Это атмосфера, которую создает режиссер через триаду: жанр, способ существования и среду. Это реализация решения спектакля, т.е. весь комплекс раздражителей, применяемых режиссером.

Структурное театральное зрелище-спектакль создается режиссером постепенно, в процессе репетиций, но параллельно с этой практикой у него зреет план соединения отдельных частей в общее целое. Режиссера заботит гармония текстового и пластического выражения, сочетание декорационного, музыкального и пластического рядов, синтез живой актерской плоти с психологическим содержанием пьесы. Занимаясь композицией спектакля, режиссер задает себе тысячу вопросов, касающихся распределения обязанностей для художника и композитора, он думает об акцентах и находках в будущем спектакле, ищет правду чувств, действий и поступков для персонажей, устанавливает связи между всеми событиями и характерами, отработывает световую партитуру, следит за неточностями актерского существования и на ходу исправляет все ошибки, борется за импровизационное актерское существование на сцене, находит опорные мизансцены, объясняет непонимающим обязательность и необходимость своего видения, стремится к логичному и выигрышному, с точки зрения будущего спектакля, переходу одного события в другое, заботится об ансамбле исполнения всех участников спектакля, отвлекается на массу побочных вопросов технического порядка, страдает от не получившихся моментов спектакля и радуется получившимся, бегаёт, кричит, кричит и шепчет... **И все это с одной целью — добиться полнокровного художественного образа спектакля.**

8. Организация и методы ведения репетиционного процесса.

Рассмотрим следующие вопросы:

- *метод действенного анализа*
- *метод импровизационного поиска*
- *организации репетиционного процесса*

Метод действенного анализа. Каждый педагог имеет свои неповторимые способы, ходы, приспособления на пути воспитания артиста. Еще в 1905 году Станиславский сообщил своим товарищам, в частности, Мейерхольду, что у него возникла мысль немного по-другому начать работу над спектаклем. Тогда впервые родилось понятие, которое потом десятилетиями не звучало, а снова зазвучало в 1935-1938 гг., получив уже форму обоснованной методики. Тогда и было сказано – «действенный факт». Станиславскому хотелось начать с анализа действенных фактов (событий) пьесы. Была масса причин, которые мешали ему тогда поставить и развить этот эксперимент, и опыт был отложен на долгий срок. Затем он теоретически обосновал эту новую позицию, развил и логически выстроил ее в методике действенного анализа пьесы и роли. Дело в том, что открытый и введенный им прежде метод анализа за столом, замена механической разводки в сценической коробке логическим мизансценированием на основе предлагаемых обстоятельств и действий самого артиста, — все это было огромным скачком вперед, обновлением театра. Но породило это не только радости, но и серьезные опасности.

Станиславский тревожился, что в артисте постепенно формируется «иждивенец», который рассчитывает на режиссерскую волю, становится

ленивым, неповоротливым, теряет самое главное в природе артиста – страсть к пробе, желание сделать, совершить. И еще Станиславский подметил в «застольном периоде и в логическом мизансценировании» опасность поощрения склонности актера к излишнему теоретизированию, к умозрительному подходу к роли, вместо проявления живого непосредственного чувства артиста. Он заметил ранее, и сформулировал позднее, что существует зияющая пропасть, нарушающая всю органику процесса созревания роли в артисте и органику рождения спектакля как целостного произведения. Это пропасть между анализом за столом и работой на площадке. Все «застольные» находки вдруг тускнели, исчезали и момент перехода на площадку и очень редко компенсировались. Жизнь тела почему-то не подчинялась предварительному умственному анализу. Это открытие, которое он сделал для себя, побудило его на поиски такого метода работы, который не делил бы процесс создания роли на какие-то отдельные этапы и был бы целостным.

Существо вопроса, которым занимались за столом, стало иным, но «стол» (застольный период) совсем не отменен. В новой методике застойный период сохранился, вопрос лишь в том, в каком самочувствии и с какими целями артист и режиссер сидят за ним. Вот что принципиально ново: цели застойного периода, время застойного периода и самочувствие артиста и режиссера за столом.

Была еще одна причина, носящая этический нравственный характер, неделимо связанная с созданием целостного спектакля. Это вопрос актерской эгоизма. Трудно назвать большую опасность для театра, чем актерский эгоизм, раздергивающий целое на части, растаскивающий пьесу на отдельные роли и сольные выступления вместо создания актерской ансамбля. Актерский эгоизм способен развалить любые методические ходы режиссера. Поэтому важно найти возможности отрезать пути к какому-либо актерскому самовыпячиванию. И методика, которую потом Станиславский формулирует как метод действенного анализа, направлена также на то, чтобы защититься от этого растлевающего эгоизма, чтобы не отдать целое роли и спектакля – личному, частнособственническому интересу артиста. Методика предусматривает и отрезает пути к самопоказу, когда артист демонстрирует внешнее техническое умение, интонацию и т.д., — то, что уводит от целостного восприятия спектакля.

Особенность методики действенного анализа в том, что она включает в себя нравственно-этические требования к артисту с той же определенностью, как и профессиональные требования. Профессиональные и этические свойства человека-артиста переплетаются, сливаются с той мерой целостности, которая является искомой в спектакле.

Методика эта практически осуществима только в творческом коллективе, каждый член которого осознает свою зависимость от других и связь с ними. Само существо методики – в чувстве коллективизма, в нерасторжимой связи себя и целого. Взаимозависимость между этическими и профессиональными качествами человека-артиста, требуемая в методе

действенного анализа, подразумевает, что если артист в жизни и на сцене склонен к фальши, к актерствованию, к самопоказу, а не к подлинному поведению, то это приводит его в такое противоречие с самой технологией и закономерностями действенного анализа, что делает его участие в общей работе бессмысленным. В этой методике может работать только человек, принцип которого в жизни и на сцене – «быть, а не казаться». И этот профессионально-этический закон в одинаковой степени касается и автора, и артиста, и режиссера.

Метод действенного анализа делится на три принципиально связанных между собой этапа:

1. разведка умом;
2. разведка действием;
3. отбор выразительных средств.

Это как будто соответствует привычному разделению работы на застольный анализ, логическое мизансценирование и окончательный постановочный отбор. Но сходство это только на первый взгляд. Новизна метода действенного анализа – во взаимосвязанности этапов, в неразрывности разведки умом и разведки действием, в отборе выразительных средств на основе постоянного углубления и освоения материала в этой двусторонней разведке.

Разведка умом отличается от прежней работы за столом тем, что на этом этапе ничто не фиксируется намертво, а предполагаемое тут же проверяется действием (телом). В разведке умом самочувствие актера принципиально ново по сравнению с традиционным застольным периодом. Он каждую минуту может и должен встать, оторваться от стула и выйти на площадку для пробы предполагаемого, что очень важно, так как с самого первого момента связывает анализ материала с творческой природой артиста, будит эту природу.

Особенность метода заключается в том, что вся работа над спектаклем – непрерывный и все углубляющийся процесс психофизического познания. Поскольку инструментом анализа и искомым является событие, а взаимосвязь логически последовательных событий составляет главное в спектакле, то метод действенного анализа с самых первых шагов уже требует элементов воплощения.

Проверка найденного умом — суть первого этапа познания события. Попытка «побывать телом» в событии, сблизить себя с материалом пьесы, сделать его своим, то есть проверить событие действием – суть второго этапа – разведка действием.

Анализ события умом и действием (телом) постоянно соседствуют, идут рядом, это стороны единого процесса познания. Основным приемом познания на этом этапе является этюд. Этюд в разведке действием (телом) – это не этюд вообще, не этюд ради этюда, а проба в обстоятельствах данной пьесы, этюд на событие этой пьесы, найденное в разведке умом.

На сегодняшнем уровне знакомства с обстоятельствами пьесы, предположив в разведке умом определенное событие, артист допускает:

«Если бы это происходило со мной, как бы я при этом себя вел? Дай-ка я проверю, попробую!» Через эту этюдную пробу артист с развитым чувством правды и способный к подлинному существованию чувственно осознает событие и проверяет верность его логического вскрытия в разведке умом, тем самым сближает себя с материалом пьесы. Сразу же после пробы необходимо сесть «за стол» и сравнить найденное телом и разведанное умом, сверить черновик с авторским оригиналом. Таким образом «стол» непрерывно то отодвигается, то придвигается. Неоднократно повторяя этот процесс, артист совершает несколько кругов движения по событийному ряду пьесы, строит линию действенного поведения в роли, все более углубляется в предлагаемые обстоятельства пьесы, постоянно имея перед собой перспективу событийной логики пьесы, то есть не теряет целого.

Вот этот непрерывный процесс познания через этюд на этапе «я – в роли» приводит артиста к этапу «роль во мне» – к перевоплощению, к тому, без чего нет драматического искусства. Непрерывный процесс постижения роли и пьесы через этюд есть этюдный метод репетиций.

Иногда возникают суждения, что в методике действенного анализа все отдано на откуп артисту, в ущерб замыслу. Замысел, конечно, должен быть, но для того, чтобы заманить живую природу артиста, ему надо дать самому, лично найти истину, и тогда все силы души артиста станут защитниками истины. Станиславский как бы скрывал свое режиссерское знание, чтобы спровоцировать непосредственное знание творца – у артиста. Поэтому замысел должен существовать, но реализуется он дальше с помощью различных педагогических ходов, постепенно и незаметно.

Говоря о третьем этапе работы над пьесой методом действенного анализа, необходимо отметить, что переход к нему возможен лишь при скрупулезно подробной проработке событийного ряда пьесы. Таким образом, метод действенного анализа предполагает все более тщательное, все более скрупулезное познание обстоятельств пьесы, глубинное проникновение в коренные пласты жизни. Это создает в артисте такой опыт, такое чувственное осознание материала, что перевоплощение становится возможным и органичным, естественным результатом такого процесса.

На этом третьем этапе, наиболее подробном, который мы назвали «этап отбора выразительных средств», особенно ошутима связь методики действенного анализа с практическими приемами работы Вл.И.Немировича-Данченко (кинолента видений, внутренний монолог, второй план и т.д.). Но углубляясь в проработку этих моментов, нельзя упускать главного накопленного качества: движения артиста от события к событию.

Особо следует остановиться на проблеме импровизации и импровизационного самочувствия в методике действенного анализа. Метод немыслим без того, чтобы работа не протекала в импровизационном самочувствии. Но провозглашение этого принципа способно нанести ущерб сознанию учащегося и профессионального актера из-за путаницы и подмены понятий «импровизация» и «импровизационное самочувствие».

В этапе «разведки действием» артист работает импровизационно, и по тексту и по самочувствию. Но это не значит, что он – вовсе без руля и без ветрил. Его поведение жестко связано последовательностью событий в русле авторского и режиссерского замысла. Но бывает, что эта импровизация в разведке засоряет речь, искажает строй авторского текста. Возникает вопрос, следует ли артисту соревноваться с автором в изобретении текста, зачем ему импровизировать? Подобный вопрос отражает только лишь непонимание существа методики действенного анализа. Дело не в импровизации текста. Импровизируется событие. Но если сознание актера специально настраивается на то, чтобы импровизировать текст, вот тогда действительно возникает бесплодное стремление соревноваться с автором.

Какова цель импровизации? Это стремление «побыть от себя» в происшествии, в событии. При этом надо сказать столько, сколько нужно сказать артисту по действию в этом событии. Если же он начнет болтать и в болтовне будет удаляться от сути происходящего – это уже не этюд и не импровизация. Цель этюда в том, чтобы натренировать в артисте ощущение происходящего, дать ему возможность проверить свое поведение в событии. Следовательно, внимание педагогов должно быть направлено на то, что происходит с учащимися, верно ли он действует, а не на то, что он говорит. Надо воспитать в учащемся такой подход к этюду, чтобы для него факт, событие были главными, тогда он не будет прикрывать свое бездействие болтовней, не станет «прятаться» за слово. Этюд должен помочь созданию черновика, который был бы под авторским текстом своего рода опорой, чтобы текст не терял своей действенной основы.

Теперь, рассмотрев принципы методики действенного анализа, хотелось бы подчеркнуть, что именно эта методика способна быть полноценной основой процесса воспитания артиста в театральной школе. Научить учащегося самостоятельно работать над ролью, научить его чувствовать событие, жить событием – возможно именно по этим объективным законам построения спектакля и роли, открытым Станиславским.

Спектакль, возникающий при работе с актерами-любителями, неадекватен спектаклю, созданному на профессиональной сцене. В чем эта неадекватность? Может быть, в том, что любители из-за непосредственности не справляются полностью с ролями, что еще не окрепли их профессиональные навыки? Очевидно, это тоже имеет место, но, думается, что любительские спектакли отличаются от профессиональных своими лучшими свойствами. К этим отличиям следует отнести общую атмосферу студийности в процессе работы над спектаклями, когда актеры любительского театра не только делают все, что способствует рождению спектакля (оформление, костюмы, свет и т.д.), но и много репетируют самостоятельно, непрерывно в этюдах познавая авторский материал, неторопливо сближая себя с ролью, направляя энергию сознания, прежде всего – на построение события, стремясь к цели через ряд последовательно реализуемых действий. В результате, как правило, любительский спектакль

отличается от профессионального большей степенью импровизационное, более свободным поведением.

Именно методика действенного анализа и есть этот наиболее органичный, кратчайший путь от пьесы к артистической природе. Почему прежний метод постижения пьесы «по кускам» Станиславский заменил постижением по событиям? Станиславский видел, что жизнь не делится на куски, что если она и распадается, то на события большие и малые, на какие-то происшествия, где что-то случается. Понимание этого непрерывного состояния событийности, последовательности происшествий в жизни и легло в основу его методики.

Если актёр-любитель научится анализировать роль, импровизационно сближать себя с авторским материалом, научится самостоятельно отбирать выразительные средства, тогда театральная педагогика выполнит свою миссию воспитания действительно творческого артиста, а не пешки в руках режиссера.

Метод импровизационного поиска. Основой методики, разработанной К.С.Станиславским, является импровизационный поиск на пути от сознательного к подсознательному, от действия к чувству. При этом надо ясно и осознанно представлять себе цель, ради которой ведется этот поиск. Без осознанной цели действие невозможно, ибо цель реализуется через действие. И если оба эти элемента определены и выполнены верно, возникает то, что Константин Сергеевич называл приспособлением, то есть выражением цели через действие. Причем, как уже говорилось, само по себе приспособление – подсознательно; по существу, это и есть импровизация – именно то, что вызывает чувство радости и правды у актера и у зрителя.

В каждом Человеке непрерывно и одновременно происходят четыре процесса: мы – мыслим, действуем, чувствуем и каким-то образом выражаем эти чувства. **Выражения чувств К.С.Станиславский и называл приспособлением.** В жизни мы, конечно, над этими процессами не задумываемся. Но в своей педагогической и режиссерской практике Станиславский обнаружил, что **мысль и действие – явление сознательное, а чувство и приспособление – подсознательное.** Поэтому и надо апеллировать к сознательному, чтобы вызвать подсознательное; в этом и состоит процесс творчества артиста. Он доказал, что **если мы апеллируем к действию, мысль и чувства возникают сами, естественно и правдиво.** Это и была его цель – найти подлинную эмоцию, не начинать с результата, а прийти к нему, через сознательное к подсознательному. *Ведь человек не думает о том, что он радуется, волнуется, завидует – это происходит с ним в результате того, что он в данных предлагаемых обстоятельствах действует. И уже отсюда возникают чувства. Оказывается, что самые высокие философские, нравственные, моральные проблемы, в конечном счете, сводятся вот к этому атому физического воздействия, к непрерывной смене конфликтов, когда мы переходим от одного события к другому. Только за этим следит зритель – за непрерывно развивающейся цепью психофизических действий и через это возникают те высокие*

понятия, о которых говорилось выше. Весь этот поиск должен идти на основе импровизации. То есть работа с актером должна стать импровизационным поиском, приближающим режиссера к постижению психофизического действия, которое должно при этом логически развиваться. Почему? Потому что мы живем в непрерывной смене событий. Эта смена предлагаемых обстоятельств и определяет существование человека, все его поведение. И событие — самая малая, неделимая единица в этом ряду.

В процессе поиска верного действия и в отборе предлагаемых обстоятельств важнейшим звеном и является импровизационный поиск. Здесь режиссеру необходимо увлечь весь коллектив, зарядить его к импровизационному поиску. Сценическая импровизация — явление коллективное. Она основана на взаимном партнерстве и утрачивает свое значение вне коллектива. Импровизационный поиск есть то, что, по выражению Питера Брука, отделяет живой театр от мертвого. Природу этого очень точно определил В.Э.Мейерхольд: «Импровизационный способ существования при точном

режиссерском рисунке». Под режиссерским рисунком он имел в виду логику и точность построения. Но у актера при этом внутри режиссерского рисунка должна быть полная свобода. Он знает чего добивается, какой у него конфликт. Но то, как он делает сегодня, обязательно должно отличаться от вчерашнего или завтрашнего. Не в логике, а в способе выражения. Тогда будет живой спектакль. Если это зафиксировано — тогда катастрофа. Режиссер должен владеть способностью создавать возможность для импровизационного поиска, иначе вся методика моментально мертвоет, превращается в словесный способ общения с актерами и становится догмой.

Основой импровизации является воображение. Если оно тренировано, если оно пропущено через исполнителя, затрагивает весь его организм, только тогда появляется основа для импровизации, для поиска единственно верного психофизического действия. Ведь, как мы знаем, материалом театрального искусства является именно организм актера — ни один элемент системы не может существовать вне его, лишь в рассуждениях, словах. Но и пластика актера не может существовать независимо от слов, от мысли — она выражает весь итог в комплексе.

Конечно, дар импровизации должен быть изначально заложен в человеке, решившим выйти на театральную сцену. Но эта способность у одного выражена довольно отчетливо, а у другого существует подспудно, в самом зачаточном, не разбуженном состоянии. Ее требуется развивать. Импровизационные свойства режиссера и актера можно и необходимо воспитывать. Нужно сознательно культивировать эту способность, постоянно тренировать творческое воображение, развивать интуицию, совершенствовать умение в нужный момент вызывать в себе импровизационное самочувствие.

Импровизационное самочувствие — это сегодняшность актера, сиюминутность происходящего с ним, непредвиденность. Это когда

незаметна сделанность роли, незаметен ее рисунок, когда актер воспринимает происходящее первично, когда у него возникают незапланированные реакции; и когда вместе с тем жизнь персонажа развивается по точно разработанной логике, продиктованной замыслом драматурга и решением режиссера.

Замечательный русский актер Михаил Чехов так играл Хлестакова, что специалистам-литературоведам, великолепно знающим «Ревизора», казалось, что он засоряет отсебятиной гениальный гоголевский текст. На спектакле они внимательно следили по печатному экземпляру за каждым словом актера. И что же оказалось? М.Чехов не внес в текст роли ни одного своего слова. Это ли не пример поразительного импровизационного самочувствия?! Не только специалисты, но и зрители, следя за игрой М.Чехова, никак не могли предположить, что он скажет через секунду и, главное, как он себя поведет. А ведь и они с детства отлично знали гоголевского «Ревизора»! Чем неожиданнее и естественнее поведение персонажа на сцене, тем скорее возникает у зрителя ощущение непреднамеренности, незаготовленности и тем раньше он станет наивным и непосредственным соучастником происходящего на сцене.

Огромное значение импровизационному самочувствию актера придавали К.С.Станиславский, В.Э.Мейерхольд и другие крупнейшие мастера режиссуры. Импровизация была излюбленным методом работы Е.Вахтангова. Он не признавал вообще застойного периода репетиций, долгих разговоров с артистами о пьесе и ролях. Выяснение действий и сверхзадач, обсуждение предлагаемых обстоятельств, уточнение частных и деталей происходили в действии, по ходу работы на сценической площадке.

Репетиции Вахтангова, начинавшиеся сразу на сцене, тогда были почти сплошной импровизацией. Он давал своим студийцам часто весьма неожиданные, но всегда конкретные и действенные задания. Борясь со штампами сценического поведения, намеренно подстраивал артистам на репетиции всевозможные ловушки и хитрости, тем самым вынуждая их мгновенно, правдиво и точно реагировать на изменившиеся предлагаемые обстоятельства, помогая учиться выражать на сцене подлинные, живые, а не условно-театральные эмоции. И сам очень активно включался в игру артистов на репетиции, способствуя поиску импровизационного самочувствия.

Импровизационный характер работы как одна из самых ярких отличительных черт творческой манеры Вахтангова не только не противоречил, но напротив, полностью опирался на систему К.С.Станиславского. Почему Станиславский с таким восторгом принял вахтанговскую «Принцессу Турандот», где все строилось по принципу свободной импровизации, хотя, казалось бы, спектакль его ученика был далек от его собственных художественных устремлений? Потому что он убедился, что открытая им, Станиславским, методика не теряет своего значения даже при совершенно иной эстетике.

Можно ли добиться импровизационного самочувствия у каждого участника любительского театра, даже у такого, чьи творческие возможности весьма скромны? Или это волшебное свойство признак таланта, дар природы и не поддается воспитанию? Но ведь талант редкость, и даже в труппе профессионального театра есть не только талантливые, но и просто способные, нужные в репертуаре актеры. Известный театральный критик Ю.Юзовский (кстати в статье о спектакле любительского театра) отвечает на этот вопрос так: «...Дело в общем наживное при наличии одаренности или по крайней мере склонности к сценическому искусству». Иначе говоря, не только талантливый актер может заниматься подлинным творчеством (а оно не мыслится без импровизационного самочувствия), но и тот, у кого есть склонность к сценическому искусству.

Известно, что есть прямая связь между репетиционным процессом и качеством выпускаемого спектакля. Если методика ведения репетиций примитивна, груба, то вряд ли появится тонкий, трепетный, одухотворенный спектакль. Режиссеру любительского театра надо особенно серьезно относиться к методике ведения репетиций еще и потому, что он ставит спектакль не с готовым актером, а с теми, кто приобщается к творчеству в процессе постановки спектакля. **Здесь соединяются воедино две задачи: постановка спектакля и воспитание участника любительского коллектива творчеством.**

Иногда режиссер, стремясь увлечь коллектив своим замыслом, рассказывает о нем так, что участники влюбляются и в пьесу, и в режиссерское видение будущего спектакля. Это хорошо. Но нужно оставлять простор для фантазии исполнителей. Иначе получается, что исполнители заранее знают не только содержание будущего спектакля, сквозное действие, конфликт, взаимодействия персонажей, но и буквально все о своем будущем герое: какой он, что у него за характер, как внешне этот характер проявляется, во что он одет, как ходит, говорит и т.д. Актер, таким образом, психологически подготавливается лишь к тому, чтобы быть исполнителем воли режиссера. Таким образом, чуть ли не с первой репетиции участник спектакля не провоцируется на самостоятельные поиски и решения. Для него уже спланирован результат, то, к чему он должен стремиться.

Если в условиях профессионального театра подробное и детальное изложение режиссерского замысла не столь опасно, так как профессиональные актеры обязаны уметь выращивать и сохранять импровизационное самочувствие, то в условиях любительского театра это чревато опасными последствиями. Самодеятельные исполнители, в отличие от профессиональных артистов, не всегда имеют возможность длительно исследовать роль. Они порой более пассивны, ждут от режиссера указаний, разъяснений, показа и т.д. Поэтому особой, специфической для самодеятельного театра проблемой является проблема творческой активизации исполнителя. Режиссер должен изыскивать способы провокации на самостоятельные поиски, вовлекать участника творческого процесса в организацию замысла. Нельзя с первой же репетиции лишать его права

чувствовать себя соавтором будущего спектакля, ибо это чувство – стартовая площадка для возникновения импровизационного самочувствия.

Многолетние наблюдения за актерами-любителями дают основание сделать, вывод, что подавляющее большинство из них начинает свою творческую жизнь, имея слабое, поверхностное, а подчас и неправильное представление о творческом процессе исполнителя. Им кажется, что процесс перевоплощения – есть прежде всего создание роли, которая ничем бы не напоминала самого исполнителя. Все должно быть другое: и походка, и речь, и манеры, и природа темперамента, и характер восприятия словом, все. К.С.Станиславский называл такое понимание перевоплощения **дилетантизмом**. А ведь любое сценическое создание формируется из опыта, образа мышления, биографии, нервов, характера восприятия, ассоциаций исполнителя. И поскольку в человеке все едино – физическое и психическое, то и внешний рисунок роли должен вырастать из психофизических данных исполнителя, а не наперекор им.

Многие участники театральной самодеятельности абсолютно неверно представляют себе процесс возникновения чувств в сценических условиях. Им кажется, что чувства можно вызвать волевым способом, сознательно и, уж во всяком случае, довольно точно выразить их внешне. Это заблуждение стойкое. *К.С.Станиславский убеждает, что чувства сопротивляются насилью, прячутся, что их можно и нужно выманивать с помощью определенным образом настроенной линии действия.* И тогда чувства появятся сами, как следствие. Если же их пытаться вызвать насильно, то ничего, кроме грубой подделки, не получится. А внешнее выражение чувств будет ни чем иным, как штампом, примелькавшимся представлением. Ну, а если с первых репетиций исполнителям предлагается чувствовать, переживать? Старание исполнителя выполнить это противоестественное задание убьет возможность появления истинного чувства и импровизационного самочувствия, ибо оно также не может быть вызвано диктатом. Видимо, нужно идти по пути постепенного накапливания, осмысления всего того, что составляет внутренний мир человека, воссоздаваемого исполнителем, весь строй его мыслей, желаний, надежд и, наконец, действий.

Самое основное – уметь создавать условия, при которых может возникнуть самое сложное сочетание чувств. А это, в свою очередь, приведет к появлению и импровизационного самочувствия. Диктат, насилие, преждевременность вызывают лишь обратное действие. Чрезмерное старание (в соответствии с требованиями режиссера) в выполнении рисунка мизансцен или фиксированность, повторяемость интонации никак не сочетаемы с импровизационным самочувствием. И как только зритель улавливает такого рода заданность, у него пропадает активность, заинтересованность в происходящем.

Возникновению импровизационного самочувствия способствует создание спектакля и роли по методу действенного анализа. Поэтому хотелось бы остановиться на некоторых особенностях репетиционного

процесса, характерных для этой методики. Так, например, работал Г.А.Товстоногов при постановке в БДТ спектакля «Три мешка сорной пшеницы» по повести В.Тендрякова. Репетициям с актерами у него предшествовала напряженная работа с художником, композитором и т.д. Словом, режиссер встретился с актерами во всеоружии сформировавшегося замысла. Но при этом актеров не угнетал этот груз режиссерской подготовленности. Все началось с того, что они вместе с режиссером докапывались, в каком направлении будет развиваться действие (хотя, конечно, Г.Товстоногов и до встречи с актерами точно об этом знал). Стремилась определить, во имя чего сегодня будет сыгран спектакль. При этом Товстоногов не требовал «железных» формулировок сверхзадачи спектакля. И эта, на первый взгляд, неясность только будоражила воображение исполнителей. Проигрывалась сцена. Границы ее определялись достаточно крупным событием, которое поворачивало действие в ту или иную сторону. Читалась сцена актерами легко, просто, без прицела на будущий образ. Никто еще не знал и не предполагал, каким он будет. Сначала все занятые и не занятые в данной сцене актеры принимали участие в поисках ответа на вопрос: «какое у вас действие?».

Г.А.Товстоногов не одергивал, не останавливал, если кто-нибудь из исполнителей заносился в сторону от главного: пробуйте, пожалуйста, посмотрим, проверим. Актеры могли искать, пробовать, в общем, делать все, что угодно, в пределах определенного события и своего действия в нем. Эти репетиции назывались «разведкой умом»: ничего не утверждаем, ни на чем не настаиваем, ищем, пробуем. Так с первых же репетиций спектакля создавалась обстановка, при которой каждый участник чувствовал себя одним из авторов всего спектакля. Актеры не перегружались знаниями об эпохе, авторе, стиле. Эти знания им понадобятся позже. А пока шли поиски действенной линии роли.

Затем начинались этюды с импровизированным (своим собственным) текстом. Почему со своим, а не авторским? Да потому, что текст никто из актеров еще не знал. И поэтому пока оперались на мысли автора, а не на то, как они выражены. И этого было вполне достаточно, чтобы начать этюд с импровизированным текстом. Никто из участников репетируемой сцены не знал заранее, что один скажет другому, что тот ответит и как развернется сцена. Вот это ощущение неизвестности великолепно для актера, для рождения импровизационного самочувствия. После этюдов с импровизированным текстом начинался разбор. В разборе принимали участие все, иногда дело доходило до горячих споров, крика, шума, хохота. Актеры радовались каждой находке, отбрасывали все, что было пусть ярким и интересным, но не обязательным для развития действия. От авторского текста они шли к поискам действия, мысли, конфликта и снова возвращались к авторскому тексту, обнаруживая пропуски и отклонения, находя ранее недостаточно понятые и оцененные блестящие моменты ума, глубину, юмор, трагизм. И постепенно, как бы незаметно, текст запоминался. Но это уже был не чужой, а как бы свой текст.

На встрече с народным артистом России З.Я.Корогодским слушатели лаборатории народных театров спросили его: «Что главное в этюдном, методе работы над спектаклем?» И Корогодский ответил: «Спровоцировать самостоятельность и импровизационность творческого процесса у исполнителя!» З.Я.Корогодский не разрешал своим актерам переходить к этюдам с импровизированным текстом, пока они с максимальной для сегодняшней репетиции точностью не выстроят логический план действия. *Ибо импровизация без точно определенной цели, без предположительно, пунктирно прочерченной логики действия – это плавание без руля и без ветрил.* Это приучало к точности в поисках, к внутренней нацеленности на искомое.

З.Я.Корогодский, по его словам, набирая курс, стремится прежде всего воспитать мыслящего, интеллектуально развитого современного актера. Определив логику действия, он быстро и решительно переходил к этюдам с импровизированным текстом. Ведь именно эти комплексные этюды требовали предельной остроты и самостоятельности мышления, мгновенной и всесторонней оценки предлагаемых обстоятельств, как бы сложны они ни были. Одна репетиция никогда не была похожа на другую. И, значит, исполнитель не мог повторять то, что делалось им вчера. Даже если бы захотел.

Характер создавался как бы пунктирно, от всех репетиций понемножку. И до самой премьеры шли очень непохожие репетиции. Поэтому исполнитель постепенно сам начинал мыслить. Невольно. И в этом было главное, что актер должен был брать от режиссера. Конечно же, глубина познания партнерами друг друга приводит в результате к пониманию всей сложности мыслей и чувств актеров, играющих те или иные роли. Импровизируя, партнеры нередко обнаруживают авторские пустоты в развитии действия, заполняют их сами, сочиняя целые сцены. Таким образом, они доводят до зрителя интересные проблемы, темы, вопросы.

Руководитель любительского театра должен стремиться к тому, чтобы все исполнители чувствовали себя авторами своих ролей, чтобы они все более погружались в предлагаемые обстоятельства пьесы и роли. Такой репетиционный процесс помогает работе фантазии и воображения, возникновению новых мыслей и чувств и в конечном счете импровизационного самочувствия.

Таким образом, именно в импровизации – действии, рожденном сегодня, насыщенном сегодняшней «жизнью человеческого духа» исполнителя, данному дню принадлежащим отношением его к своему герою и к спектаклю в целом, в действии, связанном живой связью со зрительным залом – именно в импровизации ясно и определенно открывается неразрывная взаимная связь профессионального языка (действия) с истинным сценическим творчеством, а творчества – с самой личностью исполнителя.

Организация репетиционного процесса. Репетиционная работа режиссера предусматривает следующие этапы: вступительное слово

постановщика; чтение пьесы; сверку текста; беседу-обсуждение с участниками; чтение по ролям; беседу об образах и характерах; логический и психологический анализ; действенный анализ; изучение и конкретизацию предлагаемых обстоятельств; уточнение подтекста, второго плана, создание внутреннего монолога; сочинение «романа жизни»; установление атмосферы; способа существования; среды обитания; показ и обсуждение эскизов и макетов; поиск физического действия; рождение мизансцены; закрепление и развитие найденного; работу над событиями, картинками, актами; прогоны; репетиции на сцене; доработку событий, картин, актов; освоение сценографии; генеральные репетиции; корректуру.

Основное содержание репетиционной работы режиссера заключается в организации взаимодействия актеров в предлагаемых обстоятельствах пьесы и спектакля на основе замысла режиссера. По существу содержание репетиционной работы актера следует интерпретировать как создание сценического образа — образа действия персонажа путем погружения в предлагаемые обстоятельства пьесы.

Методологической основой репетиционной работы в театре является созданный К.С.Станиславским и продолженный его ученицей М.О.Кнебель метод действенного анализа, сущность которого состоит в том, чтобы выявить в самой пьесе событийно-действенный ряд, разделить пьесу на цепь событий, найти, по выражению Г.А.Товстоногова «молекулу сценического действия». *Существуют частные методики действенного анализа: это метод физических действий и этюдный метод.*

Метод физических действий. Своеобразие этого метода репетиций состоит в создании жизни человеческого духа роли через правильную организацию жизни человеческого тела актера в предлагаемых обстоятельствах. Это значит, что в репетиционной работе любые самые сложные творческие, психологические, философские задачи доводятся до полной конкретности через четкую и ясную линию физических действий, выполнение которой одновременно формирует у актера верное переживание. Физические действия оказывают непосредственное влияние на физиологические механизмы эмоций. Важно помнить, что работа над ролью по методу физических действий осуществляется по принципу «от простого — к сложному». Она начинается с нахождения и выполнения грубой схемы физических действий на основе немногих, определяющих поведение персонажа предлагаемых обстоятельств, и постепенно усложняет и обогащает эту схему.

Преимущество метода физических действий перед этюдным проявляется при работе с малоопытными, низко квалифицированными исполнителями, а также в ситуации лимита времени. Поэтому *в условиях любительского театра предпочтительнее применять именно метод физических действий.*

Сущность этюдного метода сводится к тому, что избранная к постановке пьеса на раннем этапе не репетируется как принято, за столом. После предварительного разбора материала, пьеса анализируется в действии

путем этюдов с импровизированным текстом. Психологический и логический анализ пьесы осуществляется в процессе нахождения психофизического действия.

Методические принципы проведения репетиций. Каждая репетиция должна иметь свой план. Наличие конкретной задачи делает репетицию наполненной и конкретной. Каждая репетиция преследует две цели в отношении каждой своей темы и каждого события пьесы: 1) найти, 2) закрепить.

Основное содержание репетиций – творческие поиски. Каждый раз они должны быть доведены к какому-то итогу, иначе смысл репетиции исчезает и время будет потрачено впустую. Актер должен ощущать движение вперед и знать, куда ему двигаться дальше. Для этого важно закрепить то, что найдено на каждой репетиции. Оно может быть временным, но без него вся дальнейшая работа теряет свою направленность. Закрепление найденного требует повторения. Поэтому как бы детально ни шла работа по какому-нибудь событию, в конце надо собрать все вместе.

Длительность репетиции (репетиционной «точки») составляет 3 часа. За это время актер успеет и «разогреться», и войти в предлагаемые обстоятельства образа, и закрепить найденное. Режиссер должен принимать во внимание тот факт, что работоспособность исполнителей достигает максимума после первых двух часов работы, затем начинает снижаться. Вот тут-то и требуется перерыв.

Нормальная репетиционная работа требует прежде всего покоя, тишины, чистоты и элементарных удобств. Репетиции «где-нибудь» всегда пойдет «как-нибудь»; спектакль, рожденный в уродливых условиях, чаще всего бывает несовершенным. Плохое настроение исполнителей может более чем на половину снизить продуктивность репетиционной работы.

Поисковые и повторяющие, закрепляющие репетиции отличаются как по задачам, так и по способам ведения репетиции, хотя нередко эти задачи могут совпадать в процессе одной репетиции. В первом случае перед режиссером стоит задача стимуляции коллектива на интенсивный творческий поиск, во втором – стимуляции улучшения результата при обработке какого-либо технологического элемента. Характер репетиции зависит, во-первых, от технической подготовленности исполнителей и, во-вторых, от степени сложности играемого репертуара.

Для развития интереса у исполнителей, настроя их на работу, репетицию целесообразно начинать с тренинга, небольшой «разминки», повторения сделанной на одной из предыдущих репетиций удачной сцены. Такого рода начало репетиции (тренинг) придает приподнятое, радостное настроение, служит отправной точкой для дальнейшей углубленной работы.

Некоторые приемы работы режиссера с актером.

а) **Режиссерский показ** – это не демонстрация того, как надо играть, а указание на то, что надо играть. Плохой показ может причинить много вреда. Полезным бывает только тот показ, который пробуждает творческую фантазию актера, возбуждает интерес к самостоятельной работе,

творческому поиску. Хороший показ объясняет и освещает, целый ряд моментов роли, но он не должен носить утилитарно-прикладного характера. Режиссерский показ должен быть талантливым, иначе режиссеру не надо выходить на сцену. Не все хорошие режиссеры могут быть хорошими актерами. Многие выдающиеся режиссеры современности были мастерами режиссерского показа: К.С.Станиславский, Е.Б. Вахтангов, В.Э.Мейерхольд, Н.П.Охлопков, А.А.Гончаров, Ю.П.Любимов и т.д.

Среди режиссеров есть противники режиссерского показа, разделяющие мнение К.С.Станиславского, что после талантливого показа артист теряет свободу, лишается своего мнения о роли. Однако показ не означает повторения того, что показал режиссер актеру. Актер должен только уловить то, что хочет от него режиссер.

б) **Режиссерский рассказ** занимает большое место в репетиционной практике. Вскрывая предлагаемые обстоятельства пьесы, их взаимосвязь, режиссер должен стремиться к тому, чтобы разбудить воображение актера: «задеть» его жизненные ассоциации, эмоциональную память. Поэтому режиссерский рассказ не должен быть чересчур детальным, подробным, иначе он будет сковывать инициативу актера. От этой распространенной ошибки, предостерегал Г.А. Товстоногов, подчеркивая, что сегодня репетиции многих режиссеров чересчур многословны. Исполнители приходят на репетицию не для того, чтобы выслушивать длинные, порой, несущественные монологи режиссера. Частые словесные пояснения сбивают темп репетиции, расхолаживают исполнителей, снижают у них желание самим дойти до истины. Больше внимания нужно обращать на выполнение исполнителями задач при минимальном словесном пояснении.

Часто актеры, испытывая молодых режиссеров, забрасывают их вопросами, не имеющими прямого отношения к роли и пьесе. Такие диалоги надо прерывать на корню. Они к делу не имеют отношения. Творческие споры лучше всего разрешать делом: сыграть оба варианта, предложенные актером и режиссером. После этого спор становится предметным, а чаще всего просто исчерпывается. При необходимости обсудить творческие проблемы полезно прибегать к широко используемому в научной и производственной деятельности методу «мозговой атаки».

в) **«Мозговой штурм»** – групповой метод решения проблем, активизирующий творческую мысль. Стимулирование творческой активности достигается благодаря соблюдению определенных правил: исключается критика; можно высказать любую мысль без боязни, что ее признают плохой; поощряется самое необузданное ассоциирование (чем более «дикой» кажется идея, тем лучше); количество предлагаемых идей должно быть как можно большим; разрешается как угодно комбинировать, высказанные идеи, а также видоизменять и улучшать идеи, выдвинутые другими членами труппы. Один из наиболее вредных приемов режиссерской работы – требование режиссером от актера определенного результата. Нельзя забывать, что результат в актерском искусстве чувство и определенная форма его выражения, то есть сценическая краска.

г) **Режиссерский подсказ** – один из наиболее действенных приемов работы режиссера на репетиции, своеобразная провокация актера на действие-поступок, манок, помогающий актеру вызвать необходимое творческое самочувствие, психофизическое состояние. В качестве подсказа могут быть использованы мизансцена, ритм, пауза, разбуженные жизненные ассоциации актера и т.д. Особой формой режиссерского подсказа является создание им жизненного события в процессе репетиции. Например, В.И.Немирович-Данченко, репетируя пьесу Н.В.Гоголя «Ревизор», так построил одну из репетиций спектакля: на репетицию он пришел с большим опозданием, чего с ним никогда не бывало. Полтора часа исполнители сидели и ждали. За эти полтора часа Владимир Иванович четыре раза звонил и говорил, чтобы никто не расхотелся, что произошла большая неприятность и поэтому он задерживается к Наркомпросе (Народный комиссариат просвещения), но непременно приедет. Тревога нарастала: полчаса не едет, час не едет. Наконец приезжает взволнованный Немирович-Данченко, входит в репетиционную комнату и говорит о том, что их театр закрывают. Кто-то вскрикнул. Потом наступило молчание. Все побледнели. Прервав тишину, режиссер призвал исполнителей именно так играть начало «Ревизора».

Подсказы-розыгрыши, мгновенно вводя актеров в предлагаемые обстоятельства, помогают найти верную природу чувств.

д) **Режиссерские замечания** — основной способ воздействия на исполнителей. Без замечаний актер жить не может. Замечания – потребность и спасение актера, профессиональный долг режиссера. На практике, в процессе репетиций, актеры быстро распознают «режиссер ли вообще» данное лицо. Двух-трех режиссерских указаний для этого достаточно. Поэтому первыми узнают об этом актеры. Отсутствие замечаний (оценки) оказывает сильное воздействие на процесс работы, но в плане ухудшения ее. Неоцененность ведет к формированию неуверенности у исполнителей, к потере ориентировки. Поэтому отсутствие замечаний – самый худший вид оценки, вызывающий депрессию и дезориентирующий актера. Отсутствие оценки, писал А.В.Эфрос, удручает актера так же, как и преувеличенные, неискренние похвалы.

В.И.Немирович-Данченко рекомендовал начинать разбор проделанной работы со слов: «Вася, ты хороший человек», после чего можно откровенно анализировать проделанную работу. В.Э.Мейерхольд кричал: «Хорошо!» не только тогда, когда на сцене происходило что-нибудь действительно хорошее, но и когда работа шла отвратительно. Это он делал для того, чтобы поднять настроение актера. Довольно часто актер, делая что-то неверно, спрашивает режиссера: «Хорошо?». И если режиссер видит, что одним движением рычага может повернуть того в нужную сторону, он должен сказать: «Хорошо, только это нужно развивать и сделать вот так, тогда будет совсем хорошо». Иногда вместо замечаний режиссера актеру достаточно мнения коллег, которые часто бывают более жесткими и эффективными потому, что замечания режиссера порой воспринимаются как надоевшие. А когда замечания делают товарищи, это действует сильнее и выслушивается

активнее. По форме замечания режиссера должны быть конкретны, лаконичны, корректны, понятны актеру, действенны. Язык режиссерских заданий – действие. На ошибку в исполнении нужно указывать лишь тогда, когда режиссер знает, как ее исправить. В противном случае замечание теряет смысл.

В период совместной работы с исполнителями режиссер «нащупывает» индивидуальный подход к каждому, становится все более проницательным и мудрым, до тонкости постигает характеры и души актеров любительского коллектива, совершенствует искусство ведения репетиции. При этом успех или неудача психологического воздействия зависит в большей степени от личных качеств режиссера, его знаний, опыта и умения наблюдать, понимать, чувствовать другого человека (актера, персонажа, зрителя), «строить» репетицию.

Практическое овладение репетиционным мастерством приходит с опытом, приобретение которого в режиссерской профессии может быть длительным и болезненным процессом. *Режиссура как практическая психология выработала ряд положений, принципов и рекомендаций, лаконичных советов и требований, напоминание о которых поможет начинающему режиссеру целесообразно и продуктивно строить общение с театральным коллективом, планировать репетиционный процесс, и тем самым сделать менее болезненным процесс профессиональной адаптации.*

Основные этические, производственные и творческие принципы построения репетиции обобщены ниже.

Советы режиссеру:

- **Режиссер обязан быть примером для своих актеров: одежда, речь, мимика, пластика, поведение – все должно служить образцом для его подопечных.**

- **Первую беседу режиссер должен начинать с тех вопросов, по которым легче будет достигнуть согласия, и тогда актер вынужден будет соглашаться с ним; вместо приказаний следует задавать вопросы.**

- **Режиссер готовит свой первый вопрос таким образом, чтобы он был коротким, интересным, но не дискуссионным; следи чтобы вопросы содержали слова «как», «когда», «почему»; это исключит однозначные ответы.**

- **Режиссер должен ставить вопросы так, чтобы собеседник оказался перед необходимостью выбора между двумя вариантами ответа: конкретные вопросы заставят его высказать то, что, по его мнению, нужно сказать, независимо от его собственной точки зрения.**

- **Режиссер должен поставить себя на место актера и попытаться увидеть проблему его глазами.**

- **Рассуждать о людях только с позитивных позиций, т.е. все хорошее, что знаешь о них, говорить не стесняйся.**

- **В спор не вступай – ищи мирные пути, а значит соглашайся, и помни, что пререкаясь, нельзя выиграть.**

- Режиссер должен проявлять к актерам подлинный интерес и поступать с ними так, как хотел бы, чтобы они поступали с тобой.
- Провоцируй актеров на то, чтобы они могли свободно выговориться. Больше слушай, меньше говори.
- Дай актерам почувствовать и, по возможности, присвоить твои идеи, чтобы они ощутили, что хорошая идея принадлежит им.
- Режиссер никогда не должен кричать на актера на репетиции, надо иметь бесконечное терпение.
- После репетиции всегда благодари актеров за хорошо выполненную работу, потом мягко покритикуй за допущенные просчеты.
- Решай только те вопросы, которые только ты, как режиссер, можешь решить в силу личного авторитета, опыта, крутозора и т. д.
- Режиссер всегда должен быть объективен в оценке мнений и предложений, исходящих от любого члена коллектива своего театра.
- Режиссер всегда должен создавать благоприятную атмосферу как на репетиции, так и вне репетиции, ибо это способствует творческому процессу.
- Путь, который проходит режиссер от формирования замысла к воплощению концепции спектакля, сугубо индивидуален, но общие принципы этого процесса для всех одинаковы.

Разумеется, режиссер должен владеть этюдным методом репетиции, но самый метод ведения репетиций, и самый характер их, и планирование работы над спектаклем зависит от режиссерского замысла. Кажется, что этюдные репетиции в любительском театре – явление само собой разумеющееся. Однако это далеко не так. К сожалению, еще низок профессиональный уровень режиссеров, работающих в любительских коллективах, спектакли любительских театров зачастую репетируются методом разводки, заучивания текста, и одно это уже свидетельствует об отсутствии режиссерского замысла в спектакле. Репетиционный этюдный метод помогает воплощению режиссерского замысла. Созданию же этого замысла, как ни покажется это на первый взгляд парадоксальным, помогает тоже этюд – этюд режиссерский. На практике преимущество этюдного метода работы с актером неоспоримо.

Очень часто малоопытные режиссеры любят устраивать так называемые «прогоны», то есть заставлять исполнителей проиграть (прогнать) тот или иной отрывок или акт, а иногда и два или три акта без остановок. Делается это обычно для того, чтобы получить общее впечатление от проделанной работы. Надо сказать, что преждевременный прогон вредит работе. Сначала надо несколько раз проработать тот или иной отрывок или акт, пока режиссер не добьется подлинной художественной правды актерского исполнения. Если это не достигнуто, если хотя бы в отдельных местах осталось недоработанное, и актеры еще не овладели достаточно органично теми или иными, пусть даже отдельными незначительными

местами, устраивать прогоны вредно. Это может привести только к тому, что неверные места будут механически закреплены.

Когда правда актерского исполнения уже достигнута, прогоны актов и всей пьесы в целом имеют и для режиссера, и для актеров огромное значение. Режиссер впервые может получить более или менее полное впечатление от результата работы, может яснее обнаружить ошибки – как свои, так и отдельных исполнителей. Актеры впервые могут ощутить практически всю линию развития действия (сквозное действие роли). Поэтому на прогонах не следует часто, по мелким поводам, останавливать репетицию. Лучше по ходу прогона записывать замечания, чтобы сделать их по окончании репетиции. Все сказанное выше полностью относится и к генеральным репетициям, которые по существу являются прогоном всего спектакля в монтажке, костюмах и гримах.

Первый спектакль – долгожданный и волнующий момент встречи со зрителем. Обычно у всего состава участников торжественное, праздничное состояние. Но не следует смотреть на это событие как на окончание творческой работы, не надо полагать, что до первого спектакля трудная и упорная работа, после просмотра остается пожинать лавры. На первых спектаклях все то, что искалось, все то, что было выработано на репетициях, постепенно получает свое завершение, окончательно органически уясняется, и именно первые спектакли дают особенно заметные сдвиги, ясно ощущаемый рост спектакля. Конечно, при добросовестном и вдумчивом отношении актеры проявляют неуклонный рост в исполнении ролей в течение длительного времени последующих постановок, но первые спектакли дают наиболее ощутимый подъем.

Примечание: руководитель любительского театрального коллектива также должен работать над:

- афишей спектакля,
- эскизами оформления спектакля,
- музыкальной партитурой спектакля,
- макетом к спектаклю,
- разрабатывать материалы по воспитательной работе с участниками коллектива, расписание репетиций, вести дневник режиссера.

Театральная этика в любительском коллективе. Существуют общие этические требования (нормы поведения) к человеку, живущему в современном обществе. Этикой называют также область знаний, изучающую мораль и нравственность. На слуху понятия «медицинская этика», «научная этика» и т.д. В этом ряду стоит и понятие театральной этики, родоначальником осмысления которой стал К.С.Станиславский. Этике и дисциплине он посвятил специальный раздел и своей книге «Работа актера над собой», но тема этических принципов театральной жизни, поднятая великим реформатором театра, выходит далеко за рамки названного раздела и пронизывает весь репетиционный процесс из его практики, все его письменные труды, все его учение.

Этические требования Станиславский предъявлял не только к тем, кто занимался непосредственно творческим театральным процессом, но и ко всем работникам театра, начиная от швейцара, кассира, билетера, гардеробщика и кончая театральными конторскими служащими, поскольку деятельность их всех направлена на достижение основной цели – духовного развития человека посредством театрального искусства. Поскольку духовное развитие человека неразрывно связано с этическими его установками, то выходит, что все разговоры о театральной этике тесно связаны с темой назначения театра как общественного института, выполнения им, среди прочих, функции духовно-этического воспитания. То есть театральная этика является одной из основ учения Станиславского и поэтому пронизывает его насквозь. Театральный идеал Станиславского имел своим источником, своей основой разработанную им идейно-этическую программу театрального искусства. Именно театральная этика Станиславского ставит перед актером такие задачи, предъявляет ему такие требования, выполняя которые он должен подняться до высоты мастерства самостоятельного художника сцены. Отсюда естественно вытекает заключение, что успешный рост современного театра в первую очередь зависит от «последовательной, всесторонней реализации театральной этики К.С.Станиславского».

Все принципы театральной этики К.С.Станиславского имеют прямое отношение и к любительскому театру. Нелепо представить некую сортировку – «эти принципы относятся исключительно к профессиональному театру, а эти можно отнести и к любительскому». Другое дело, что эти принципы в любительском театральном коллективе должны соблюдаться с учетом специфики его состава и его деятельности. Так если для профессионального актера утверждение принципа поведения в театре «плачь дома или про себя, а на людях будь добр, весел и приятен», возможно, и верно, то для «семейной» атмосферы в любительском театре, это как-то «не по-русски». В любительском театре не может не учитываться индивидуальное эмоционально-психическое состояние каждого члена коллектива, поскольку все они не члены одной профессиональной гильдии, а имеют разное место работы, учебы, часто очень разные условия жизни и т.д. Более того, многих из них приводит в театр не столько жажда творчества, а дефицит общения, лично окрашенного общения, необходимость быть кому-то интересным. В любительском театре участники, как правило, бывают в курсе основных перипетий жизни сотоварищей и в особые моменты жизни (рождение детей, успех на работе, семейный разлад и т.д.) стараются поддержать друг друга.

Очень актуальны для любительского объединения заповеди Станиславского о необходимости изгонять из театра зависть и интриги, хвастовство, зазнайство, всемерно поддерживать авторитет лидера, вставшего во главе творческого коллектива, о необходимости актеру работать над ролью не только в процессе репетиций, вести себя достойно и вне стен театра, чтобы не вешать тень на всю труппу. Станиславский, утверждающий, что театральному организму необходима железная дисциплина, имел в виду не только внешнюю общую дисциплину, но и

внутреннюю духовную дисциплину, которая тесно связана с моральным обликом актера. «Охраняйте сами ваш театр от «всякия скверны» – писал Станиславский, – и сами собой создадутся благоприятные условия для творчества и для создания сценического самочувствия».

Главный девиз К.С.Станиславского – «Люби искусство в себе, а не себя в искусстве». Следовательно, театральная этика Станиславского – «живая этика», она как бы всегда «заново рождается» в каждом театральном коллективе, она «заново» осознается в учебно-творческом процессе каждым его руководителем. З.Я.Корогодский утверждал, что «творчеству предшествует сговор о правилах взаимоотношений в коллективе. Причем нельзя договориться об определенных границах добрых отношений: на уроках и репетициях поклянемся уважать друг друга, помогать друг другу, беречь друг друга и т.д., а уж дальше... В нашем деле все и до, и после репетиций, и в спектаклях связано с отношением друг к другу». Необходимо, чтобы у всех членов любительского коллектива было сформировано чувство причастности к общему делу.

Нельзя не согласиться с позицией Г.Ф.Богданова, который определяет главным моментом в этике руководителя любительским коллективом уважительное отношение к своим воспитанникам. Он утверждает, что для реализации этого положения необходимо *выполнять следующие требования: «обозначать» человека (участника, участницу), людей, к которым он обращается, то есть обращение не должно быть безликим, не конкретным; прежде чем приступить к занятиям, осведомиться о психо-физическом самочувствии участников, об их готовности к работе; выразить благодарность участникам в конце занятий, за то, что пришли и хорошо потрудились.*

Несмотря на то, что автор этих требований работает с любительским коллективом иной специфики, нежели театральной, вектор этих требований верен для руководителя любого творческого коллектива. Руководитель любительского театра не просто вежлив, а добросердечен, внимателен, радушен, тактичен, он должен оберегать достоинство каждого члена коллектива.

Внутренняя жизнь коллектива: режим, расписание, атмосфера, праздники, устав театра. В отличие от профессионального театра в любительском театре творческая деятельность проходит в зоне свободного времени, но и это время должно быть структурировано, ведь театр дело коллективное. Поэтому деятельность творческого коллектива должна проходить по определенным правилам и в определенных рамках времени.

Любительский коллектив – это общественная, добровольная организация, демократическое объединение, не регламентированное, в отличие от профессионального, ученического, студенческого, военного и др., законодательными актами. Некоторые коллективы художественной самодеятельности сами разрабатывают и принимают устав, в котором фиксируются основные организационные и морально-этические принципы их взаимоотношений, права и обязанности. Но добровольность подчинения

этому уставу означает и добровольность отказа от него, выхода из коллектива. Следует добавить также, что абсолютное большинство коллективов действует без устава на основании не гласных, но внутренне одобряемых и выполняемых нравственно-эстетических норм. Атмосфера, дисциплина и этика не создаются распоряжением, правилом, циркуляром и взмахами пера, строгостью и требованиями сразу для всех. У каждого коллектива любительского творчества могут быть свои писанные и неписанные законы. Так, в студенческий театр при Белорусском государственном университете «На балконе», может прийти любой студент университета, «но каждый вновь пришедший туда хорошо знает, что если он дважды не придет на репетицию без уважительных причин и без предупреждения, то немедленно будет отчислен, исключен из коллектива. И это является незыблемым положением Устава театра».

Некоторые правила следует соблюдать неукоснительно. В частности, репетиции всегда начинать вовремя, независимо от того сколько человек пришло к положенному часу. Если дожидаться опоздавших, вскоре соблюдать точное время станет необязательным для всех. Руководитель должен приходиться на репетиции заблаговременно, всегда иметь репетиционный и перспективный план работы с коллективом. Вместе с тем, серьезная учебно-творческая работа не должна планироваться без включений моментов отдыха и развлечений. Если профессиональный театр может продержаться на неких формальных установках, то любительский театр так жить не может. Стихия и природа любительского театра – неформальное установление. Он полноценно может жить только по собственному режиму творческого содружества, играя в театр. Игровым характером пронизана вся деятельность любительского театрального коллектива. Это и актерско-режиссерские игры-тренинги, и игровой характер межличностного общения, и празднично-игровое общение.

Увлеченность игрой рождает следующую увлеченность, и это постоянное увлечение – длинная перспектива жизни любительского коллектива. Игра раскрепощает и в то же время дисциплинирует человека, делает его обязательным по отношению к людям. Игра развивает находчивость, изобретательность, сочинительство. Сочинительство, как элемент профессии, развивает, воспитывает ум, волю, чувство. Игра лечит и объединяет коллектив – это уже открыто наукой и широко применяется в человеческой деятельности.

В любую игру входят все элементы актерского мастерства. Она невозможна без актерского начала. Она способствует общению, игровому самочувствию, выявляет творческую индивидуальность, воодушевляет на новые находки, возбуждает фантазию. В игре иногда совершенно по-новому раскрываются люди.

Творческий коллектив любительского театра не может жить без проведения совместного досуга, в том числе и организованного – посещение театров, экскурсии, загородные поездки. Праздники – великая объединяющая сила, они возникают там, где есть духовные связи между людьми и укрепляет

эти связи. Любительские коллективы существуют в сфере свободного времени, а праздник по определению его исследователя А.И.Мазаева является «коммуникацией по поводу свободы». То есть природа любительского объединения сродни праздничной.

Любительское объединение создается духовно близкими людьми, в процессе сотворчества эти связи углубляются, а традиции совместных праздников эти связи эмоционально возвышают и пробуждают чувство радости от принадлежности к общему коллективу, от солидарной ценностной ориентации. Поэтому без внутренних коллективных праздников не может существовать ни одно любительское объединение, поскольку оно единение. Любой праздник в любительском театральном коллективе – это праздник единения вокруг той или иной радостной эмоции «по поводу» Дня рождения коллектива, успешного творческого выступления, Дня рождения товарища, новогоднего торжества или же просто выпавшего повода выехать вместе на пленэр. Праздники могут быть «вне плановыми» и вошедшими в ежегодную традицию. Последние очень позитивно влияют на социально-психологический климат коллектива.

В любительских коллективах часто принято выезжать всем вместе на природу. Впрочем, эта традиция встречается и в обычных трудовых коллективах. По этому поводу есть суждение и у К.С.Станиславского: «Люди, встречающиеся ежедневно в нервной атмосфере кулис, не могут установить тех тесных дружеских отношений, которые необходимы для коллектива артистов. Но если помимо закулисной жизни те же люди будут встречаться в природе в общей работе над землей. На свежем воздухе, под лучами солнца, – их души раскроются, дурные чувства испарятся и общий физический труд поможет их слиянию». Здесь Станиславский говорит не просто об отдыхе на природе, а о совместном физическом труде в свободное от занятий время как о дополнительном средстве эмоционального объединения студийцев. Его мечты сегодня выглядят несколько утопично, но верно то, что молодые люди с удовольствием могут соединить выезд на природу с тем, чтобы помочь сотоварищу выкопать посаженный им картофель или помочь деревенской бабушке (родственнице члена коллектива) нарубить дрова и т.д. Да и сам выезд на природу предполагает совместный труд (соорудить костер, начистить рыбу, поставить тент и т.д.). Такая ситуация может по-новому раскрыть человека, стимулировать дружелюбные отношения друг к другу, обогатить историю коллектива новыми эмоционально-положительными воспоминаниями.

Руководитель любительского театра должен обеспечивать регулярное участие коллектива в фестивалях, конкурсах, смотрах, мастер-классах разного уровня, а также подготовку и проведение подобных мероприятий на базе своего учреждения культуры. Такие массовые акции тоже должны проходить в праздничной атмосфере радости коллективного творчества. Здесь необходимы и точно определенные художественно-воспитательные цели, и умение привлечь к подготовке, организации и проведению этих акций весь коллектив. Причем сама подготовка, к примеру, театрального

фестиваля должна носить радостный характер, который свойственен любому кануну настоящего праздника. Разумеется, масштабы фестивалей и смотров бывают разными, но даже самые малые смотры театральных объединений должны проходить в эмоционально-приподнятой атмосфере всеобщего праздника. Понятие «атмосфера в коллективе» почти идентично понятию «социально-психологический климат в коллективе». Однако, в отличие от понятия «климат», понятие «атмосфера» характеризует более неустойчивые, подвижные, переменные черты психо-эмоционального состояния коллектива. На социально-психологическую атмосферу любительского коллектива оказывают влияние все векторы его жизнедеятельности, которая, в отличие от жизни коллектива профессионального, базируется на времени досуга. И именно этот момент определяет специфику жизни коллектива в целом.

Вопросы и задания для самопроверки

1. Что является главным при выборе репертуара любительского театрального коллектива?
2. Укажите основные принципы отбора творческого репертуара.
3. Назовите основные этапы работы над спектаклем.
4. В чем Вы видите «триединство правы» (по Вл.И.Немировичу-Данченко) в талантливом спектакле?
5. Что такое жанр для драматурга и для режиссера?
6. Назовите инструменты режиссерского анализа (по Г.А.Товстоногову).
7. Что такое метод действенного анализа?
8. Назовите и охарактеризуйте основные приемы работы режиссера с актером.
9. Значение театральной этики в любительском коллективе?
10. Назовите важные организационные и морально-этические принципы, на которых основывается внутренняя жизнь любительского театрального коллектива.

Литература

1. Буров, А.Г. Учебно-воспитательная работа в самодеятельном театре / А.Г.Буров. – М. : Всерос. театр. о-во, 1985. – 192 с.
2. Выготский, Л. Воображение и творчество в детском возрасте / Л.Выготский. – М. : Просвещение, 1991. – 237 с.
3. Ершов, П.М. Технология актерского искусства : 2-е изд. / П.М.Ершов. – М. : Искусство, 1992. – 352 с.
4. Калашников, Ю.С. Театральная этика К.С.Станиславского / Ю.С.Калашников. – М.: Всерос. театр. о-во, 1971. – 82 с.
5. Кнебель, М.О. О том, что мне кажется особенно важным : ст., очерки, портреты / М.О.Кнебель. – М.: Искусство, 1971. – 488с. : 24 л.ил.

6. Немирович-Данченко, Вл.И. О творчестве актера / Вл.И. Немирович-Данченко. – М. : Искусство, 1984. – 420 с.
7. Покровский, Б.А. Ступени профессии / Б.А. Покровский. – М. : Искусство, 1984. – 293 с.
8. Цимбал, С.Л. Театр. Театральность. Время / С.Л.Цимбал. – Л. : Искусство, Ленингр. отд-ние, 1977. – 263 с.

РЕПОЗИТОРИЙ БГУКИ

2.4. Театр и зритель: проблемы взаимосвязи.

Исследования театральной жизни. Основные принципы функционирования системы «театр-зритель». Театр как пространство реализации отношений сценического искусства и его аудитории. Проблемы театральной публики.

Исследования театральной жизни. Изучение театральной жизни предполагает целостное представление о ее деятельности как социально-художественной организации. В этих рамках театральная практика осмысливается в интеграции социологического и театроведческого анализов как совокупность их явлений и процессов.

Многие исследователи рассматривают театр как средство социализации личности в обществе, особо выделяя влияние театра на процесс включения индивида в общность и непосредственного и опосредованного усвоения им социального опыта в целом. Социологическая интерпретация театрального переживания строится на учете эстетического (театр как вид искусства), гносеологического (театр как форма отражения действительности), социально-психологического (театр как форма общения) и социологического (театр как система общественно-значимых отношений) аспектов. Г.Суворова пишет, что «социальной функцией театра является повышение жизненной приспособляемости, адаптации к окружающей среде, компенсации недостаточной информации о ней и тем самым достижение эмоциональной разрядки и уравнивания эмоций, и поскольку этот процесс всегда осуществляется в рамках группы, коллектива, он способствует повышению ее организованности и сплоченности, заставляя ее членов при помощи социально-психологических механизмов внушения, заражения, подражания переживать похожие или одинаковые эмоции. Таким образом, в процессе театрального действия создается организованно и духовно объединенная общность».

Функционирование театра в современном обществе подвержено множеству объективных и субъективных факторов. Совершенствование социальной, экономической, политической, правовой структуры нашего государства, отказ от прежних идеологических догм и стереотипов, переосмысление концепции взаимоотношений человека и общества, личности и государства, ценностных ориентаций, с одной стороны, влияние научно-технического прогресса в распространении культуры, совершенствование каналов информации, например, расширение зоны уверенного телевизионного приема, увеличение выпуска кинофильмов и телевизионных программ и т.д., с другой стороны, – все это прямо или опосредованно влияет на положение театра в обществе, в художественной культуре, определяет его место в объеме и структуре потребляемых зрелищ, в иерархии социально и художественно значимых видов искусств и их повседневном функционировании среди широких слоев населения.

Значимость театра как вида искусства и как социально-культурного института, наряду с множеством театрально-зрелищных организаций и учреждений, осуществляющих свою деятельность в масштабах страны в целом и в рамках отдельного региона или города в общем плане может быть определена тем, насколько эффективно театр осуществляет присущие ему функции. Их реализация существенным образом координируется местными условиями и возможностями, обусловленными статусом каждого конкретного театра. Так, например, положение единственного в городе театра отличается от положения одного из многих работающих в городе театров, так же, как роль и место, например национального или академического театра во многом отличны от роли и места, которые играет и занимает в жизни населения рядовой городской театр.

Известное различие функций может быть обнаружено в деятельности одного и того же театра, работающего в разных конкретных условиях – спектакль, играемый на стационарной городской площадке, и спектакль, показываемый в условиях сельских гастролей – это, по сути дела, разные спектакли, выполняющие по отношению к аудитории во многом разные функции, в одном случае поднимая аудиторию на следующую ступень художественного развития, в другом случае приобщая аудиторию к театру, разумеется, при условии художественной значимости спектакля.

Социокультурная ситуация начала 1980-х годов способствовала возникновению идеологических, экономических, социокультурных факторов, существенно изменивших взаимоотношения художника и общества, человека и государства, искусства и публики. В этот период спектакль рассматривался как некий феномен, сочетающий в себе уникальность художественного произведения, и как одно из множественных явлений социального порядка, отражавших «температуру» и своеобразие окружающей жизни и являвшихся предметом культурного потребления. Это позволяло оценить не только его эстетическую содержательность, но и определить его место и значение в системе социокультурных связей как «узла», в котором непосредственно осуществлялось взаимодействие театра и аудитории, природу успеха или провала спектакля.

В оценке спектакля выдвигались три важнейшие характеристики:

1) актуальность проблем, поднимаемых спектаклем, выраженность в нем проблем внутренней жизни, нравственной и социальной проблематики, достоверность отражаемых спектаклем жизненных ситуаций, глубины и правды раскрытия характеров персонажей, увлекательность сюжета и, частично, глубина прочтения драматургического материала;

2) оценка как отдельных составляющих спектакля (актерские работы, режиссура, сценография, музыкальное решение, глубина прочтения пьесы), так и оценка некоторых общих художественных качеств (мера условности художественного языка, яркость театрального языка, новизна художественных признаков, художественная целостность и убедительность);

3) оценка таких свойств спектакля, как возможность сочувствия, сопереживание с героями, способность вызвать сильные эмоции, способность

создать праздничное настроение, возможность отдохнуть, отвлечься от повседневности. Сюда же относились оценки возможного успеха у массового зрителя, у искушенного зрителя и «прогноз» возможной длительности сценической жизни спектакля.

В целом же реальные процессы взаимодействия искусства и его аудитории отражались в типах отношения субъектов к художественной культуре, где выделялись следующие типы эстетической деятельности: «*проблемно-ориентированный*», «*нормативно-ориентированный*», «*культурно-престижный*», «*ориентированный на развлечение*». Остановимся на каждом из них в отдельности.

Проблемно-ориентированный тип эстетической деятельности предполагает максимальную включенность субъекта в художественно-культурный процесс, наличие у него высокого уровня гуманитарной культуры и всесторонне развитых эстетических потребностей. Данный тип отношений к художественной культуре характеризуется самостоятельностью и оригинальностью оценки художественных явлений. В этом типе эстетического восприятия искусство наиболее полно реализует себя как социальную и художественную ценность. Проблемное отношение к художественной культуре предполагает два вида ориентаций: ориентацию на определенные социальные ценности (общественную актуальность произведения) и ориентацию на эстетические ценности. В этом случае мы сталкиваемся с устойчивым интересом к отдельным видам искусства. Существуют зрители, не пропускающие ни одной театральной премьеры, ни одного гастрольного спектакля, и систематически посещающие художественные музеи и не пропускающие ни одной выставки и т.д.

Нормативно-ориентированный тип эстетической деятельности предполагает соотнесение произведения с художественным эталоном и эстетическим идеалом, сложившимся в сознании субъекта. Например, произведения искусства, которые когда-то произвели большое впечатление, часто становятся эталонным критерием в оценки аналогичных явлений художественной культуры. Эталонный может стать и определенная эстетическая программа. Яркий пример такого критерия – эстетическая программа Национального академического театра им. Я. Купалы 1980 – 1990-х годов, во многом определившая театральные вкусы большой группы зрителей. С другой стороны, эстетическая деятельность может определяться границами практической деятельности субъекта. К примеру, художественные интересы большой группы школьников, которые не выходят за рамки учебной программы.

Культурно-престижный тип эстетической деятельности предполагает ориентацию на общепризнанные модные произведения искусства. В этом случае оценка всегда совпадает с отношением к данному произведению искусства со стороны определенной референтной группы. Другой стороной такого отношения к художественной культуре является создание целого ряда престижных установок, на основе которых формируется отношение к художественной культуре.

Ориентированный на развлечение тип эстетической деятельности означает для субъекта стремление при восприятии произведения искусства к эмоциональной разрядке, развлечению, отдыху. Такая ориентация предполагает функциональное отношение к художественной культуре, которое характеризуется самым низким уровнем эстетических потребностей.

Исследование «Театр и молодежь», проведенное в 2016 году в Национальном академическом театре им. Я. Купалы, позволило говорить о специфике восприятия молодыми людьми современного театрального спектакля.

Многообразие идейно-художественной проблематики спектаклей в эстетических оценках молодежи в целом отражено правильно. Многие содержательные моменты спектаклей получили интересную и глубокую трактовку, что свидетельствует о самостоятельности эстетических суждений опрошенных.

Идейно-художественная проблематика спектаклей в их оценке соотносится прежде всего с их индивидуальным культурным и социальным опытом. Поэтому в анализе содержания и основной проблематики спектаклей большое значение имеет субъективный фактор.

Вместе с тем, опрошенные плохо владеют понятийным аппаратом искусствоведческого анализа, что проявляется в отсутствии ясного представления о жанрово-композиционных особенностях театрального спектакля. Для многих опрошенных наиболее трудным оказались вопросы о сюжете, конфликте, жанре спектакля. Этот момент можно объяснить двумя причинами: аморфным представлением молодежи о драматургии как о виде словесного творчества и отсутствием навыков такого анализа. Кроме того, выяснилось, что молодые люди мало знакомы с театральными жанрами.

На вопрос «Какие из компонентов спектакля являются для вас наиболее значимыми?» большинство из них ответили, что этими компонентами являются содержание спектакля и актерское исполнение. Этот момент свидетельствует о наличии односторонней направленности в эстетическом восприятии спектакля.

В ряде случаев опрошенные не сумели соотнести режиссерский замысел и его воплощение. В меньшей степени это относится к студентам, старавшимся осмыслить целостность всех компонентов спектакля. Школьники же старших классов, наоборот, открыто декларировали, что воплощение режиссерского замысла в специфической форме спектакля не является предметом их интереса в процессе восприятия спектакля. Их внимание направлено преимущественно на его содержание. Такая же тенденция характерна и для представителей колледжей.

Неравномерное распределение внимания молодых людей в процессе восприятия спектакля приводит к следующим последствиям.

Анализ таких содержательных компонентов театрального спектакля, как режиссерское решение, актерское исполнение, художественное оформление, образ спектакля, его атмосфера, большинством представителей молодежи носит сугубо описательный характер.

Уровень качественного анализа содержательных моментов театрального спектакля оказался доступным только некоторым студентам, уровень общей гуманитарной культуры которых выше, чем у представителей других зрительских групп.

Разрыв между анализом содержания и формы театрального спектакля в эстетических оценках у многих опрошенных приводит к тому, что они часто не в состоянии определенно сформулировать свое отношение к указанным выше содержательным компонентам театрального спектакля.

Описательный уровень эстетической оценки в большой степени свойственен отношению молодых людей к актерскому исполнению. Она колеблется в пределах условной шкалы «понравилось – не понравилось», внутри которой возможны промежуточные варианты. Внешнее и внутренне содержание образа, пластика актера, его речевые особенности в процессе восприятия молодежью театрального спектакля дифференцируется мало. К тому же только незначительная часть опрошенных смогли проследить взаимосвязь режиссерского решения и его воплощения в актерском исполнении.

Еще один интересный результат исследования: наиболее высокий уровень эстетического восприятия театрального спектакля характерен для определенной группы студентов, которая отличается невысокой посещаемостью спектаклей минских и гастрольных театров. А вот другая группа студентов, посещающая театр гораздо чаще, по уровню общей театральной культуры значительно отстают от них. Это подтверждает наш вывод о том, что в рамках количественной оценки художественного потребления невозможно получить реальную картину процесса взаимодействия искусства и публики.

В итоге можно сделать следующие обобщения.

Молодежь в целом слабо знакома со спецификой эстетического объекта – театрального спектакля. В силу этого эстетической деятельности молодых людей присуща некоторая ограниченность.

Эстетическое восприятие театрального спектакля учащейся и студенческой молодежью ориентировано преимущественно на познавательный момент.

Для основной массы представителей студенческой молодежи характерен *нормативно-ориентированный тип* эстетической деятельности, в котором присутствуют элементы *культурно-престижного отношения* к эстетическому объекту. *Проблемно-ориентированный тип* эстетической деятельности характерен только для небольшой части молодежи.

Основные принципы функционирования системы «театр-зритель». Исследования театральной жизни имеют большое значение для совершенствования деятельности театров, для управления развитием театрального дела и укрепления связи театра с жизнью народа. Освоение системного подхода к изучению театральной культуры позволило значительно продвинуться в научном анализе социального функционирования системы «театр – зритель», поскольку существенно

расширились и усложнились представления о внутренней структуре этой системы и социальных механизмах ее функционирования как в контексте сценической культуры, так и общества в целом.

Исходя из реальной исследовательской практики, сегодня можно выделить шесть основных функций театра: 1) *ценностно-ориентационную* (идеологическую, воспитательную), осуществляя которую театр распространяет и регулирует нормы общественного поведения человека, формирует в нем представления об общественном идеале; 2) *информационную* (познавательную, просветительскую), благодаря которой театр расширяет представления человека о мире и выводит его за рамки личного опыта; 3) *творческо-эстетическую, созидательную* функцию, осуществляя которую театр расширяет эмоциональный опыт человека, пробуждает в нем способности художественного, эстетического переживания; 4) *развлекательную, релаксационную*, благодаря которой человек восстанавливает свои физические силы, снимает нервное напряжение, утомление; 5) *коммуникативную* функцию социального общения, посредством которой театр представляет человеку возможность социализации, и наконец, 6) *престижную*, благодаря которой человек самоутверждается в культурном пространстве.

Иерархия, набор и диапазон функций могут в силу разных ориентаций театра и публики, факторов и условий социокультурной деятельности театра изменяться, расширяться или сужаться. «Зритель приходит в театр исключительно с целью развлечься, – писал Г. А. Товстоногов. – Но этот же зритель первый перестанет ходить в театр, который его только развлекает. Зритель не ходит и в тот театр, который только учит. Зритель идет в театр, чтобы его увлекли, чтобы его повели за собой. И в этом смысле развлечение не грех, если понимать это слово как владение театром всеми своими чудесами, как умение подчинять всю свою мощь образному выражению главной мысли, идеи. Театр никогда не сможет неким «волевым» решением отменить свою развлекательную функцию – это было бы для него равносильно самоубийству. Но, увы, театр может оказаться побежденным в этом сражении публикой, решившись только развлекать и развлекать зрителя, изгоняя со сцены всякую серьезную мысль».

Исследователи театральной культуры подчеркивают: в иерархии функций развлечение выступает не только параллельно с воспитательными задачами, но особенно активно проявляет себя на подготовительном этапе активного вовлечения человека в театральное искусство и потому играет весьма важную роль в процессе приобщения населения к театру, в новую культурную общность, в процессе адаптации к нормам поведения.

Понятно, что каждая новая общественная формация выстраивает свою, соответствующую ее требованиям и социальным задачам художественно-зрелищного спроса и предложения иерархию театрального искусства и иерархию публики. Определить динамичную мобильность театра в различных социально-исторических, идеологических, пространственных и временных измерениях может помочь типология театров, осуществленная на

основе характеристик присущих им функций и последующего подразделения театров по жанрам, видам, формам работы и сферам деятельности, специфике репертуара, аудитории и пр.

Если ценностно-ориентационную, развлекательную, воспитательную и коммуникативную функции театра понимать как диалектически взаимосвязанные фундаментальные силы, определяющие поступательное движение сценического искусства, с одной стороны, и влияющие на механизм взаимодействия, взаимоотношения с аудиторией, с другой, то такие функции театра, как *просветительская (познавательная), творческая (созидательная), престижная и другие функции оказываются внутри «силового поля» театра, присутствуют в нем в той степени, в которой это обусловлено проблематикой конкретного спектакля и его жанровыми характеристиками.*

Таким образом, перспективы развития театра обусловлены определенным набором социальных функций, доминирование которых в значительной степени определяет тип театра, отбор репертуара, выразительных средств, характер общения с публикой.

Рост различных видов средств массовой информации – как художественной, так и нехудожественной – существенно изменил характер выразительных средств театра, породил новые формы его общения с публикой. «Традиционные» театры крупных сценических форм, сочетая в себе образовательную, эстетическую, воспитательную, просветительную, развлекательную, коммуникативную и другие функции, опирались прежде всего на две первые функции; экспериментальные же театры «малой сцены» в качестве основополагающих избирали для себя функции коммуникативную и эстетическую, что и определяло развитие этих театров, состав их аудитории.

«Иерархия» и «сопряжение» функций достаточно динамичны, подвижны и могут выстраиваться в разные качественные и количественные сочетания не только на разных спектаклях, но и на разных представлениях одного и того же спектакля, а абсолютизация тех или иных функций может привести, например, к поляризации социокультурных назначений театра, к превращению в мемориал сценических традиций в одном случае или перерождению театра в клубное собрание, лишенное очевидного художественного потенциала – в другом случае.

Постепенный переход общества к существованию в условиях рыночных отношений предполагал отказ от многих внедренных в массовое сознание ценностно-нормативных ориентаций, требовал изначальной готовности к переменам, психологической мобильности и гибкости в оценке действительности и своего положения в ней.

Современные формы функционирования театра отразили с одной стороны, растущие потребности зрителя, потребителя художественной продукции, и возрастающую конкуренцию театров, поставщиков этой продукции, их борьбу за зрителя. Они продемонстрировали резко усилившееся влияние коммерческо-предпринимательских структур,

утверждающих сегодня в качестве главного, приоритетного ориентира деятельности театров и финансовую выгоду. Вместе с тем, с другой стороны, в нынешней театральной жизни наметились попытки сопротивления прагматическому предпринимательству и потребительскому диктату, обнаружилось очевидные тенденции становления и развития театральных организмов, стремящихся к художественной, производственно-коммерческой и организационно-ведомственной независимости.

Предвидя сегодняшние сложности и противоречия театрального процесса, выдающийся мастер советской сцены Н.Акимов писал: «Лишь та театральная система сможет окончательно восторжествовать и вернуть современному театру полное признание зрителей, которая... обращалась бы к привычкам и способностям восприятия, развившимся у зрителя наших дней, воспитанного в современных ритмах жизни...».

Таким образом, вполне правомерно дать общую дефиницию театра как наиболее распространенного и перспективного сегодня социально-художественного организма. **Театр – это такое художественное учреждение, в котором организованным сообществом режиссеров, актеров, сценографов, музыкантов, других специалистов сцены – создаются произведения сценического искусства – спектакли. При этом чрезвычайно важно подчеркнуть, что процесс создания новых спектаклей от начальной и до завершающей его стадии – выпуска премьеры – совмещается с ежедневной демонстрацией текущего репертуара, что обуславливает теснейшую органическую взаимосвязь театрального производства, художественного процесса с конкретными итоговыми результатами творчества, воспринимаемыми публикой.**

Эта взаимосвязь, заключенная в повседневном очевидном и скрытом подразумеваемом присутствии и соучастии зрителей в творческом цикле и конечной интерпретации, определяет постоянную включенность театра в атмосферу социальной жизни, общественного настроения. Она сама по себе прямо и опосредованно влияет на качество и интерпретацию показываемых публике готовых спектаклей, корректирует, иногда весьма существенно, спектакли, находящиеся еще в стадии замысла, в репетиционной работе, на выпуске, воздействует на отбор драматургии, на формирование афиши будущих сезонов, на состав группы и т.д. **Этот механизм прямой и обратной связи позволяет театру не только активно воздействовать на публику, но и публике активно влиять на театр**, ибо от того, как публика воспримет и оценит сегодняшнее представление во многом зависит социальная и сценическая судьба будущих спектаклей.

Театр как пространство реализации отношений сценического искусства и его аудитории. Обобщая исследовательские выводы и реальную театральную практику 1990–2000-х годов театры можно дифференцировать по двум основаниям: 1) по признакам коммуникативной связи со своей публикой, носителями той или иной субкультуры, и 2) по признакам организационно-творческой модели. Определяет пять признаков дифференциации:

1. Стационарный репертуарный театр-дом, коллектив единомышленников, общей художественной культуры, традиций, идеологии, ансамбля.

2. Театр режиссера, сплотившего вокруг себя актеров из разных трупп, объединенных определенной программой, творческим мировоззрением своего лидера, его художественными установками и принципами.

3. Тетр, складывающийся вокруг гастролирующего (мигрирующего) режиссера на каждую отдельную постановку.

4. Антреприза, ставящая спектакль под команду «звезд», исходя из устойчивых общеизвестных имиджей.

5. «Вахтовый» театра, наиболее распространенный на периферии, когда директор театра по своему усмотрению выбирает пьесу и под нее набирает выездную «команду» из столицы – постановщика, художника, композитора, которые вахтовыми наездами осуществляют спектакль, по замыслу директора «гвоздь сезона».

«Можно сетовать на то, – пишет В.Дмитриевский, – что театр-храм, театр-форум, театр-дом в этой иерархии сильно потеснен новыми жизнеспособными и мобильными театральными моделями, однако нельзя не видеть, что именно они сегодня выходят в авангард культурного процесса».

Современное состояние театра позволяет также дифференцировать его по признакам социально-функциональных и культурно-художественных назначений. Это:

1) мемориально-консервативные театры, сохраняющие классический драматургический фонд, исполнительские традиции национальной сценической культуры;

2) традиционные театры, опирающиеся в своей творческой деятельности на традиционные, современные и актуализированные социокультурные ценности;

3) образовательно-просветительские театры, опирающиеся на ценности массового восприятия, общекультурные и художественные ценности хрестоматийного уровня;

4) коммерческие театры, опирающиеся на широко распространенные ценности массового восприятия, актуальную общественную проблематику, решаемую в общедоступных сценических формах;

5) новаторско-экспериментальные театры, ориентированные на актуальные современные проблемы, решаемые в сочетании ценностей массового восприятия и нетрадиционных «новых» сценических форм;

6) экспериментально-авангардные театры, опирающиеся на поиски драматургических и сценических форм, ориентированные на разработку новых способов сценического существования, на самоценные поиски новых способов сценического мышления и самовыражения, на театральные решения, не обязательно предполагающие выход на широкую зрительскую аудиторию;

7) авторский театр-мастерская, театр-лаборатория (с лидирующей фигурой авторитетного лидера – режиссера, драматурга, критика и др.), ориентированный на самоценные поиски новых способов сценического мышления и самовыражения, на театральные решения поискового характера, не обязательно предполагающие выход на широкую зрительскую аудиторию.

Конечно, предложенная дифференциация театров достаточно условна хотя бы потому, что труппы в зависимости от своего творческого потенциала могут принимать на себя несколько художественно-функциональных назначений, создавать спектакли «пограничные», сочетающие признаки разных типов театров. Тем не менее доминантные, приоритетные характеристики репертуара и его интерпретации позволяют отнести тот или иной театр к какой-либо категории. Дифференциация театров отражает структуру социального функционирования театра в аспекте отношений с публикой. Типология театров опирается на приоритеты культуры, этики, искусства. Театры по-разному ориентированы на различные группы аудитории, они с разной мерой избирательности активны в отношении к публике, зрителям, населению, «массам». Одни осуществляют функции приобщения к культуре, образованию, функции эстетического и нравственного воспитания, в этом состоит их социальная миссия. Осуществление ее стимулируется государственной поддержкой этих театров в самих разных направлениях, в том числе и стабильной государственной дотацией. Другую категорию театров и относящиеся к такому типу спектакли можно условно считать уравновешенными в части театральные установок; они закрепляют ориентации на театр, делают их постоянными, устойчивыми.

Сегодняшние организационные, материально-финансовые условия определяют *две основных тенденции типологического развития театров. С одной стороны*, идет активизация развлекательного, коммерческого театра. *С другой*, – возникают условия для поисков новаторского, авангардного, экспериментального, авторского театров.

Театр, ориентированный на коммерческий успех, свой профессионализм подчиняется прежде всего этой цели. Он стремится уловить направленность зрительских стереотипов, является чутким фиксатором моды и барометром массового настроения, его принципиально-функциональная установка – находиться позади зрителя, трезво созная свою зависимость от него, которая в значительной мере определяет и направленность репертуарных, режиссерских, актерских и сценографических поисков. Коммерческий театр в утверждении концепции жизни человека, личности идет за ценностно-нормативными представлениями массового сознания публики. Эти веяния времени привносятся на сцену коммерческого театра зрителем, улавливаются им, отражаются сценой и возвращаются в зал.

Новаторский, экспериментальный, авангардный театр менее зависим от публики и поэтому более мобильный в своих творческих решениях. Он сам генерирует художественные идеи и является своеобразным экспериментальным полигоном их опробования, он способен разрушить

сценические и зрительские стереотипы, хотя при этом часто не имеет общественного авторитета, материальной и организационной поддержки.

Дифференциация театров позволяет наметить оптимальную структуру социального функционирования театра в аспекте баланса отношений с публикой и с художником.

Соотношения мемориально-консервативного, традиционного, воспитательно-образовательного театра, с одной стороны, и развлекательного, коммерческого, авангардного – с другой, долгое время были у нас достаточно устойчивы. Стабилизация соотношений опиралась на признание приоритета идеологических функций театра над всеми иными, на политику материально-финансового обеспечения театра, прежде всего воспитательно-идеологического, путем государственной дотации. Вместе с тем необходимость выполнения плановых финансовых заданий нередко толкала театр на увеличение доли не всегда санкционированного репертуара, но это в большей степени было характерно для находившихся в трудных эксплуатационных условиях периферийных театров.

В это же время, наряду с большими стационарными «театрами-домами», возникали мобильные «неформальные» труппы, в которых духовный контакт осуществлялся на филиальных площадках, в тесном клубном пространстве, на «малой сцене», – на чердаке, «под крышей», в подвале, в фойе, в буфете, в репетиционном зале. От театра-дома, от театра единомышленников отпочковывались театры-студии, филиалы. Это было не только и не столько художественно-эстетическое, сколько социально-психологическое явление. Данные театры стремились таким образом сохранить уже приобщенного, «подготовленного» зрителя, которого отторгала выпренность и примитивность значительной части репертуара государственных театров.

«Малые сцены» балансировали на грани искусства и клуба «по интересам», нередко сочетая и то, и другое, становясь «лабораторией», экспериментальным полем нереализованных замыслов и самостоятельных работ, а иногда и оппозицией внутри театра с серьезными разрушительными потенциями. Малая сцена стимулировала раскрытие творческого потенциала драматургов, режиссеров, актеров, опробировала новые сценические решения, «обкатывала» метафоры, устанавливала новые формы общения. Комплекс идей, проблематики, творческих исканий выходил за пределы сложившейся театральной системы и заполнял пустующие социально-психологические ниши, образуя новые сообщества художников и публики. Зрители и актеры на малых площадках уравнивались в своих количественных соотношениях, сокращалось пространство общения, зритель осваивал территории, на которых создавалось представление и сам становится его участником и творцом.

Место театра в обществе в значительной степени определяется равновесием социальных потребностей общества в театре и способности ответить на эти потребности. Это равновесие поддерживается взаимодействующими силами, которые могут быть условно обозначены

четырьмя ключевыми фигурами, обеспечивающими социальное функционирование театра – Художником, Идеологом, Администратором и Публикой. Образовавшийся в ходе их отношений массив произведений – репертуар – отражает характер производства, распределения и потребления театральной продукции среди населения.

Театру советских лет власть (Идеолог) отводил роль политической пропаганды большевистской идеологии, он был призван спланировать общество лозунгами официоза. Когда в ходе социального функционирования театра активную роль брал на себя Художник, динамическое равновесие нарушалось, алгоритмы существования театра оказывались сбиты. Власть стремилась восстановить равновесие, но тогда активизировалась третья составляющая – Публика. Если театру (Художнику) удавалось выступить под знаменем скрытой оппозиции – власть (Идеолог) помещала отрицательный отзыв в центральных газетах. Однако сам факт критической оценки Идеолога сигнализировал Публике о наличии в спектакле актуальных политических смыслов. Публика реагировала на это сообщение аншлаговыми сборами. Театр, по сути дела, вовлекал Публику в прямой политический диалог с властью. Не случайно именно «гражданственность» определяла «лицо театра» 1960—1970-х годов, за «гражданственность» публика тех лет прощала недостатки художественные. В социокультурном пространстве социально-активные, «гражданственные» театры противопоставлялись театрам «официозным», «социально-пассивным» или чисто «развлекательным», занимавшимся якобы «безыдейным зубоскальством».

На рубеже 1980 – 1990-х годов градус диалога Художника, Идеолога и Публики в граждански-активных театрах повысился — особенно там, где диалог строился не только на публицистических внешних приемах, но подкреплялся содержательной образной художественной метафорой. Причастность, приобщенность к «идейному братству», содержательно, духовно, эстетически обогащало как труппу, так и зрителя, приобщенного к этому театру, – складывалось своего рода неформальное сообщество единомышленников, сформировавшееся вокруг художественного и идейного лидера – известного режиссера. «Театр-дом», «театр-форум» был в одинаково сильной степени нужен и артистам, и публике как относительно защищенное пространство духовной свободы, противопоставленное грубому официозу, как неформальная субкультура, тяготеющая к альтернативным представлениям о человеке, об обществе, об искусстве. Потому любой очередной запрет спектакля лишь обострял конфликт Идеолога, Художника, Администратора и Публики. В театре и широкой околотеатральной среде снятие с афиши спектакля воспринималось как командная репрессия не только против конкретного режиссера, данного театра, но и против реального и потенциального зрителя и его окружения, как посягательство на гражданское достоинство, на духовную свободу. Факт запрещения спланировал субкультурное сообщество, рождал порыв к инакомыслию, к протесту, пробуждал конфронтацию официозу.

Открывшаяся в 1990-х годах возможность плюралистического мышления сместила ориентиры, она привела в растерянность как многих драматургов, режиссеров, руководителей театров, так и приобщенную к ним аудиторию. Старая государственная идеология, опирающаяся на отработанную систему большевистских классовых ценностей и антиценностей, распалась, новая же установка на «человеческий фактор», на общечеловеческие идеалы, ранее объявлявшиеся «идеологически-враждебными», «буржуазными», оказалась неустойчивой, размытой, абстрактно-романтической. В этих условиях многие «театры-храмы», «театры-дома» оказались в идейно-художественном и организационном разброде и кризисе. Конъюнктурное увлечение социальным обличительством, организационные неувязки расслаивали труппы на враждующие группировки и кланы, конфликты, репертуарные шатания роняли авторитет театра в публике, а внутри театра снижали престиж художественного руководства. Сначала Идеолог, а теперь и Художник уступил бразды правления Администратору – «крепкому хозяйственнику». Целостность трупп стационарных театров как творческой единицы оказалась под угрозой – независимость от идеологических нормативов, широкие предпринимательские возможности, свободная конкуренция и другое открыли пути становления разным типам антрепризного театра, легализовали параллельную работу актеров «на стороне», в других театрах и пр. Соответственно и в публике формировались новые субкультуры, новые системные образования.

В 1990-х годах в условиях отмены цензуры, афиша на несколько сезонов заполнилась так называемой «обличительной чернухой» – пьесами, претендующими на серьезное социальное содержание, но чаще всего не выходящими за пределы поверхностной агитки. Уже ко второй половине 1990-х годов репертуар такого типа достиг максимальной степени насыщения, а вот интерес к нему ослаб. Далее театр начал постепенно освобождаться от неактуального «агитполитпровета», но инерция внедренных идеологических стереотипов и представлений, циркулирующих в массовом и профессионально-художественном сознании, изживалась медленно, потому процесс становления новой проблематики, обретения нового сценического языка, осмысление новых отношений Художника и Публики, театра и общества, наконец, понимание роли новых экономических механизмов в условиях свободного художественного рынка осуществлялись противоречиво.

Вслед за снижением интереса публики к театру в самом театре намечается постепенная активизация театральной жизни и, как следствие, возрождение интереса публики к театру. Проведенные в 2000 году исследования зафиксировали: (1) определенный количественный рост театров в республике; (2) расширение и изменение структуры спроса и предложения на спектакли; (3) устанавливающийся баланс художественного рынка, свидетельствующий об интенсивном развитии художественных

потребностей населения; (4) расширившиеся возможности их удовлетворения.

Советский идеологизированный спектакль, как и близкая ему постсоветская социальная драма к середине 1990-х годов исчерпали себя. Театр искал новых установок, формирующихся в массовом сознании. Новый зритель-маргинал, новый горожанин, «новый белорус» изменяли «лицо театра», его эстетику и проблематику, метафорический ряд, язык, соответствующий своей субкультуре – в ответ возникало и соответствующее предложение. Произошло кардинальное перераспределение потоков театрального зрителя и изменение структуры театрального зала. Политизированные слои населения, видевшие в театре своего рода социальную нишу для реализации своих гражданских идеалов, обрели возможность реального участия в общественной жизни и потому идеологическая сторона театра теперь оказалась не востребованной. Зрители, ориентированные на массовые ценности культуры, устремились в русло коммерческого, «релаксационного» искусства, к которому начали тяготеть многие театры. А аудитория, тяготеющая к ценностям художественно-эстетическим, искала на современной сцене содержательных сценических обобщений и художественных метафор.

С середины 1990-х годов наблюдается активизация театральной жизни, возрождение интереса населения к театру, к его родовому качеству как к исполнительному искусству живого личного общения. Это подтверждается развитием театральной сети, а также расширением и изменением диапазона и качества структуры спроса и предложения на сценические зрелища и, наконец, установившейся относительной стабилизацией художественного рынка, свидетельствующей о тенденциях растущего спроса населения и растущими возможностями театрального предложения.

Количественный рост театров напрямую связан с существенными изменениями в жизни населения в целом, в поведении публики, в расширении индивидуального выбора форм досуга, в легализации новых и видоизменении старых субкультурных общностей. По сути дела, каждая новая формирующаяся субкультура востребовала отвечающего ее вкусам и потребностям, имущественному состоянию собственного культурного обеспечения. Театр как вид искусства, крайне зависимый от общественного настроения, осуществляющий через публику социально-художественный диалог с обществом в целом и с отдельным человеком, в частности, мобильно откликается на эту потребность.

Рождение и, соответственно, кончина некоторых театров в 1990-х годах обусловлены не только жесткими организационно-экономическими обстоятельствами – в судьбе театров отразились общие социальные закономерности, которые обусловили системные изменения театральной жизни, перераспределение, переструктуризацию спроса и предложения, формирование новых взаимосвязей, соответствий театральных установок новым общественным потребностям. Отсюда – саморазвитие театральной

системы, поиски новых коммуникационных связей, организационных, финансовых, художественных форм, распространение частных театров, антреприз, освобождение театра от идеологической зависимости, миграция режиссеров и актеров, стремление театров строить творческую жизнь труппы на основе постижения механизмов художественного предложения и удовлетворения зрительского спроса, когда не только театр ведет за собой публику, но и публика влияет на театр своими художественными ожиданиями, формирует свой культурный ландшафт. Отсюда своеобразие литературно-драматургических поисков в проблематике репертуара, в постановочной деятельности, в формировании трупп.

Художник и Администратор ищут новые, нетрадиционные творческие и организационные решения, улавливая направленность интересов публики, ее настроения и моделируя их. Именно в контексте этих обстоятельств актуализируются ценности социальной, духовной, культурной жизни, они определяют лидерство Администратора в труппе, отбор репертуара, характер выразительных средств, тип общения с публикой. В свое время студийное движение, открытие малых сцен, филиалов свидетельствовало о том, что сложившаяся в предшествующем десятилетии типология театров перестала соответствовать структуре зрительских ориентаций. В 1990-х годах активность студийных и малых сцен и их успех у публики открыли возможности установления многообразных коммуникативных связей с новой аудиторией, укрепления контактов со «старой» публикой, обнаружили возможности стимулирования роста интереса к театру населения в целом.

Состояние лидирующей части сводной афиши драматических театров г. Минска свидетельствует о гибкости и оперативности, с какой театральная система отреагировала на изменение социокультурной ситуации в условиях свободного художественного рынка. Из лидеров ушла пьеса политической тематики, фактор искусства стал для публики более значимым, чем фактор идеологии. С другой стороны, публика определила высокий рейтинг классики являющейся индикатором реального спроса и предложения, которые ни Художник, ни Администратор не могут игнорировать. Некогда лидирующая по произволу Идеолога «обязательная» пьеса о нашей современности стала в новых условиях зоной эксперимента – драматургического, режиссерского, актерского и переместилась на периферию афиши. Классика же вышла в лидеры репертуара во многом еще и потому, что формировалась в ходе многолетнего, многовекового отбора, отсева второстепенной драматургии. А при отборе и постановке современной пьесы такой отбор осуществляется уже на первых этапах общения драматурга с театром и публикой. Поэтому определенное число современных отечественных пьес хотя и попадает в текущий репертуар, но уже на начальной стадии реального проката отсеивается зрителем, отказывающимся их смотреть.

Художник не может пренебрегать ни одной из составляющих сложного процесса взаимодействия социальных институтов искусства и его публики. Потакать «плохим» массовым вкусам – плохо, но быть близкими массе –

хорошо. Отрываться от массовых запросов, уходить в «элитарность» – плохо, но вести публику за собой – желательно. В потоке современной художественной жизни обе ориентации представлены довольно отчетливо. Они нередко как бы кристаллизуются в сценических произведениях, различающихся по содержанию, способу постановки, манере игры и т.п. Вместе с тем, в последнее время наметилась специфическая «интегративная» тенденция – ряд спектаклей соединяют в себе установки и на развитие культуры, и на демократизацию искусства.

Приписывание какому-либо жанру или же отдельному произведению искусства установки на удовлетворение массового вкуса иногда воспринимается как некое «уничужение». Вопрос в том – считать ли зрителя заказчиком художественного продукта, соучастником, равным партнером по диалогу, или, наконец, объектом просвещения, окультуривания. В каком качестве видит театр себя – как художник, идеолог, просветитель, наставник, воспитатель, мэтр, миссионер, культуртрегер, клубный затейник, развлекатель, исповедник и пр. Многообразие зрительских установок непременно предполагает и полифункциональность театра, многообразие театрального предложения,

Сегодня театр, перестав быть форумом, кафедрой, «университетом», духовным центром, обозначил новые социальные и художественные проблемы в совмещении низовой культуры с авангардом, классикой, фольклором, в интенсивном процессе коммерциализации всей зрелищно-развлекательной индустрии. *В ситуации экономической и социально-бытовой напряженности для представительной части населения возросла релаксационная роль искусства, эстетическое наслаждение стало вытесняться элементарным удовольствием, освобождающим от усталости, нервных перегрузок, эмоциональных переживаний, интеллектуального перенапряжения.* С другой стороны, очевидный интерес публики к классике может быть осмыслен как свидетельство формирования в ее недрах новой ценностной иерархии. И массовое, зрительское, и театральное, профессиональное, художественное сознание выходят на уровень осмысления жизни через классику, постепенно отказываются от поверхностного, «достоверного» воссоздания узнаваемой бытовой конкретики, обращаются к языку художественных обобщений, к ёмким сценическим метафорам. Можно предположить, что в нынешнем общественном сознании формируется принципиально новая ценностная иерархия культуры, в которой высокое искусство, классика выполняют важную роль, они выводят публику на уровень осмысления современных реалий, формируют у зрителей потребность самооценки, дают возможность увидеть себя в широком контексте новых идеалов социальной и духовной жизни. Установки театра и публики на классику свидетельствуют об их совместном тяготении к ядру культуры, к сохранению и развитию духовной жизни.

Советская модель во главе с Идеологом театральной жизни, делала основной упор на идеологической функции театра, стремясь использовать

его как орудие пропаганды, публике отводилась пассивная роль «воспринимателя» искусства, хотя нередко зритель этому активно сопротивлялся. Свободный рынок сместил прежние организационно-идеологические нормативные установки, он разрушил проблемно-тематические и жанровые репертуарные соотношения, снял табу с «закрытых» и «нерекомендуемых» тем, вернул в реальный оборот имена многих «запрещенных» авторов и прежде всего дал зрителю возможность свободного выбора, активного участия в художественной жизни. Сама эта художественная жизнь может нравиться или не нравиться, но то, что она стала многообразнее и богаче, то, что в ее формировании гораздо энергичнее, чем прежде, реализуются намерения Художника и устремления «частного человека», Публики, зрителей, принадлежащих к самым разным социальным слоям, субкультурам, – это безусловно.

Проблемы театральной публики. Деятельность театра обусловлена определенным набором социальных функций, иерархия которых в значительной степени определяет тип театра, его репертуар, выразительные средства, характер диалога с публикой. По аналогии с массовыми коммуникациями театр можно считать многоканальной системой, в которой под каждым отдельным «каналом» понимается конкретный театр, его репертуар, ориентированный на определенный слой аудитории.

Личностный характер общения театра со зрителем во многом определяется художественной потребностью общения, которая связана с социальными функциями искусства. Театр моделирует общество и, приглашая зрителя к сопереживанию, формирует в его сознании определенные цели, интересы, потребности, художественные критерии, вкус, жизненные ориентации. Театр предлагает образную модель жизнедеятельности, которая обогащает личностный опыт человека, расширяя его границы, формируя определенные ценностно-нормативные ориентации.

Отвечая на потребности эстетического постижения мира, театр воссоздает окружающую человека реальную действительность как объективно существующие, расположенные в пространстве картины жизни, картины мира, поэтому характер самого воздействия, производимого спектаклем, способствует распространению этих представлений на окружающие человека явления и отношения. Театр, тем самым, способствует познанию действительности, освоению жизненного опыта, являясь своеобразным средством социальной ориентации.

Театр как социальный институт, осуществляющий в процессе коллективной деятельности людей производство художественной продукции для потребления его широкой публикой, одновременно предстает как профессиональное сообщество художников, создающих уникальные произведения искусства, рассчитанные на их индивидуальное творческое восприятие личностью. Коммуникативная функция театра, отвечающая потребности человека в живом, непосредственном общении, во многом определяет значение театра и как социального института и как вида искусства, в котором гражданское и эстетическое содержание времени

воплощается в образе живого действующего человека. В этой специфической особенности театра – сфере общения – скрестились сегодня наиболее острые проблемы театрального процесса.

Театр – исполнительское искусство. Спектакль рождается в поле живого эмоционального общения актеров и публики и завершается с окончанием представления. Спектакль не существует в виде материализованно-зафиксированного памятника, как скульптура, живописное полотно, печатный или рукописный литературный текст, кинофильм. К.С. Станиславский называл зрителя «третьим творцом спектакля», ибо в процессе демонстрации спектакля зритель своими реакциями так или иначе воздействует на его течение, темпоритм, трактовку событий и характеров. Спектакль не может быть «продукцией отложенного спроса», он существует только – «здесь и сейчас».

«Публика образует драматические таланты», – утверждал А.С. Пушкин и развивал свою мысль: «Скажут, что критика должна единственно заниматься произведениями, имеющими видимое достоинство: не думаю. Иное сочинение само по себе ничтожно, но замечательно по своему успеху или влиянию. И в этом отношении нравственные наблюдения важнее наблюдений литературных». Великий поэт сознавал огромную роль зрителя в театре и особую значимость общественного резонанса искусства.

С 2000-х годов публика театра выросла количественно и качественно, расширилась ее социальная структура, она осознала свою личностную и гражданскую значимость и это делает ее социально активной. Сегодня в двусторонней игре сцены и зала публика взяла инициативу на себя. Публика востребует и определяет проблемно-тематическое и жанровое развитие, новое пространство театра и даже его организационно-зрелищные формы. В значительной мере именно ее усилиями театр активизируется как самоорганизующая система, проявлял себя в активном социальном общении – именно здесь отчетливо выявляется определенность позиций малых групп, структура их общественных установок. По сути дела, театр этой поры превратил зрителя в соучастника социальных процессов, поставил его в предлагаемые временем обстоятельства, ввел его в общественное «игровое поле» как «сотворца» своей жизни и способствовал формированию новых организационных и творческих форм самого театра.

Социокультурная ситуация начала XXI века отодвинула театр с его традиционных позиций авторитетного рупора идей ушедшего времени. Сегодня ему приходится конкурировать со всем многообразием современных зрелищ – художественных и политических, с различными индивидуальными и массовыми формами проведения досуга. Резко изменилась система и иерархия культурных установок. Ценности сценической культуры в сознании некоторых групп населения девальвировались, а сам театр перестал «работать» как психоэмоциональный регулятор в среде широкой представительской аудитории, уступив эту функцию эстрадным шоу, спортивным зрелищам и пр.

Мера активности театра, как подтверждают многие социологические исследования, проявляется в интенсивности формирования из числа потенциальной публики своего постоянного зрителя. Активность зрителя проявляется, в свою очередь, в выборе театра или группы театров, в отношении к спектаклям, что и создает глубинные предпосылки для интенсивного развития новых театрально-художественных форм, выразительных средств, в своей совокупности образующих исполнительскую манеру, индивидуальность, стиль труппы, образ театра или целого сценического направления.

Правомерно, таким образом, сделать вывод, что расширение культурного предложения обогащает как сам театр, так и воспринимающего, осваивающего его человека, оно свидетельствует о реальной свободе выбора зрителем множества различных систем социального и культурного поведения.

Театра как искусству, наименее подверженному тиражированию и воздействию стереотипов, принадлежит важная роль «противоядия» тотальному напору стандартизованного потока. В этом смысле многообразие сценических интерпретаций, присущее театру как виду искусства, оставляет возможность дифференцировать восприятие публики, пробуждать индивидуальное отношение зрителей к жизни и искусству, формировать навыки самостоятельных оценок. Появление в 1990–2000-х годах множества театральных студий, «малых сцен», камерных театров, разного рода нетрадиционных сценических коллективов привлекло значительную часть публики прежде всего потому, что государственная система театров не учитывала формирующееся вокруг театра общественное мнение и не удовлетворяла изменившиеся духовные и эстетические потребности достаточно представительных слоев населения.

В ходе исследования «Роль театра в современном культурном процессе» нами были получены социально-демографические параметры молодежной аудитории, определена направленность ее поведения в сфере культуры, охарактеризованы количественные и качественные оценки репертуара. Опрос школьников подтвердил выводы исследования Минского научно-исследовательского института социально-экономических и политических проблем о том, что основы театрального опыта закладываются, как правило, в возрасте до 14 лет, а такие социальные факторы, как материальные условия жизни (семейное положение, наличие детей, уровень дохода на одного члена семьи, удаленность жилья от центра города и т.п.) оказывают менее существенное влияние на характер отношения к театру. Сильно влияют на отношение молодежи к театру срок проживания в крупном городе и образование родителей. Эти интегральные характеристики указали на важность овладения культурой крупного города, на среду обитания респондента, на условия и возможности его приобщения к искусству в семье.

Рассмотрение ориентаций молодежи в сфере культуры позволило исследователям ранжировать виды досуга в порядке убывания их предпочтительности: 1 – кинематограф, – 99% опрошенных; 2 –

художественные выставки и музеи – 96%; эстрадные концерты – 93%; драматические театры – 87%; музыкальные театры – 79%; цирк – 77%; народные гуляния и театрализованные представления под открытым небом – 75%; танцевальные вечера – 54%; филармония – 41%; участие в художественной самодеятельности – 10%.

Характеризуя изменения, происходящие в ориентациях и установках молодежной аудитории, исследователи выявили и описали два основных блока коллективных форм досуга молодежи. *В первый блок – традиционные формы* – вошли относительно простые и доступные для восприятия формы культуры – эстрадные концерты, танцевальные вечера, массовые гулянья, цирк, кино; эта группа форм культурного досуга названа «развлекательно-гедонистической». *Второй блок – массовые формы* – составили формы культуры, требующие для восприятия определенной подготовки и навыков.

Общение зрителя и театра в современных условиях определяется такой духовно-практической деятельностью, в которой реализуется целый комплекс духовных потребностей человека, и прежде всего потребность в искусстве. Эта потребность требует философски-социологического истолкования и раскрытия, в ходе которых театр может быть понят как специфический вид искусства, и, вместе с тем, как особый социальный институт, выступающий средством удовлетворения разнообразных человеческих запросов и устремлений.

В силу того, что в общении зрителя с театром реализуется целый набор потребностей современного человека, удовлетворяются разнообразные запросы и устремления личности, личностный характер общения театра со зрителем во многом определяется художественной потребностью общества в целом; эта потребность тесно связана с социальными функциями искусства.

Театр моделирует общество и, приглашая зрителя к сопереживанию, формирует в его сознании определенные идеи, интересы, потребности, художественные критерии, вкус, жизненные ориентации.

В театре следует видеть своего рода образную модель жизнедеятельности, которая обогащает личностный опыт человека, расширяя его границы, формируя определенные ценностно-нормативные ориентации. Важное свойство театра состоит в том, что отвечая на потребность эстетического постижения мира, он воссоздает окружающую человека реальную действительность как объективно существующие, расположенные в пространстве картины жизни, поэтому характер самого воздействия, производимого театральным спектаклем, предполагает и даже способствует распространению этих представлений на окружающие человека явления и отношения к ним.

Индивидуальность зрителя в сочетании с индивидуальностью художника, исполнителя, актера, порождает в восприятии зрителя образно-ассоциативный ряд, свою интерпретацию увиденного, которая возникает при участии индивидуального опыта зрителя, воспринимающего искусство, присущей ему способности соотносить свои оценки и впечатления с атмосферой дня, с содержанием окружающей жизни. Театр там самым

способствует познанию этой действительности, познанию человека, приобретению жизненного опыта, являясь средством социальной ориентации.

Зрительское воображение трансформирует непосредственные впечатления в обобщении, формирует в зрителе интимно-личностные представления о мире, интерпретацию его. В развитой зрительской аудитории интерес к театру основывается во многом на притягательной силе личностного начала художника, актера, режиссера, драматурга, на подлинности живого общения с исполнителями. Это красноречиво доказывает многолетняя популярность классических театральных постановок – содержание пьесы хорошо известно со школьных лет, но зритель идет в театр, заинтересованный прочтением, трактовкой, толкованием драматического произведения на сцене театра, которое воплощается в режиссерском замысле, в игре актера, создающего уникальное зрелище лишь однажды – «сегодня, здесь, сейчас».

Театр как искусство непосредственно живого общения способен обращаться не только к широким зрительским массивам, но и к тем относительно малым группам, которые по тем или иным причинам оказываются за границами массовой аудитории, или, во всяком случае, не входит в ее активную часть. Динамика настроений и ориентаций публики, смена стереотипов и навыков восприятия аудитории в большей степени определяет популярность одних спектаклей и непопулярность других и эти факты театральной и социальной реальности предполагают обстоятельное осмысление.

На наш взгляд, помочь в пропаганде театра и обучении восприятию сценического искусства могут те, кто уже стал настоящим театралом. Театральная аудитория при некоторой специально организованной помощи способна как бы к саморасширению. Поэтому один из важных способов «использования» подготовленных зрителей для обучения неподготовленных – правильное рациональное формирование зрительного зала на каждом спектакле.

В этой связи становится чрезвычайно значимым вопрос о том, кто же и по каким законам будет формировать коллективные эмоции. В идеале, если все места заняты эстетически развитыми зрителями-индивидуумами, восприятие спектакля будет проходить в соответствии с его художественной структурой. Противоположная крайность, когда зал заполнен исключительно «случайным» зрителем, приведет к поверхностному восприятию. В этих условиях новый зритель не усвоит для себя ничего собственно театрального, и, просмотрев спектакль, выйдет, возможно, даже и довольный, но не пополнивший багажа своего театрального образования.

Оптимальный же вариант, вероятно, такой: достаточное количество подготовленных зрителей формирует «дыхание зала», который невольно захватывает и зрителя «случайного», подсознательно привыкающего правильно смотреть спектакль. Те элементы театрального языка, выразительных средств спектакля, имеющие символический характер и не

входящие в структуру «естественного» субтекста, не могли бы привлечь его внимания, даже если бы по замыслу авторов они и несли основную смысловую нагрузку. Содержания спектакля зритель не понял бы. Но, включившись в коллективную реакцию, рожденную поведением ценителей (например, в каком-то месте зал как бы замер от восторга, либо послышались вздохи сочувствия или даже аплодисменты), «нетеатрал» подсознательно запомнит момент участия в сопереживании.

Если же, заинтересовавшись искусством сцены, наш «случайный» зритель придет во второй и третий разы и снова попадет в зал, где поведение диктуют театралы, он начнет постепенно накапливать опыт точного восприятия, хотя в каждом отдельном случае реакции его были бы подсознательны и зависели от коллективного настроения. И в конце концов, язык театра он может усвоить, так сказать, сам того не подозревая.

Отсюда – правильное рациональное формирование зрительного зала на каждом спектакле – элемент общей проблемы формирования аудитории зрителя. И практические выводы: «целевые» спектакли, чрезвычайно удобны для администрации, в частности целевое приглашение учащихся ПТУ или других групп молодежи, с точки зрения целенаправленной работы по воспитанию активного зрителя скорее вредны, чем полезны.

Так называемые «однородные» залы, создавая для зрителя определенный психологический комфорт, может привести к тому, что результаты посещения останутся за рамками художественного восприятия и театрального искусства. Находясь среди членов своей формальной или неформальной малой группы, человек обязательно будет вести себя по законам этой группы независимо от того, соответствует ли это или нет правилам и традициям поведения в данном месте.

И если маленькая группа учащихся приходит в театр, она, например, будет ориентироваться на среду зала и вести себя «по-театральному» только в том случае, если зрителей, которые знают традиции, будет большинство. Если же зал будет заполнен зрителями аналогичными из этой упомянутой группы, они необязательно, так сказать, умышленно, но оставаясь в рамках законов своего общения, будут беседовать во время действия, поддерживать громкие, неадекватные реакции, другими словами проявлять себя друг перед другом, практически не включаясь в восприятие сценического действия.

Актеры, которым нужно будет «преодолевать» такой зал, невольно изменят акценты в партитуре спектакля. В результате посещение театра, в лучшем случае, не будет для зрителя полезным, а может привести и к противоположным последствиям, – создаст впечатление о «неинтересности» сценического искусства. И наоборот, включение новичков, а особенно молодежи, в круг тех, к поведению которых они вынуждены будут прислушиваться, поможет им настроиться на театральную волну.

Постоянное стремление к расширению театральной аудитории, обеспечение представительства в ней всех слоев населения – задача, безусловно, важная, но подлинного социального эффекта театр здесь добьется только тогда, когда в его зале будут сидеть люди подготовленные к

восприятию искусства сцены, способные оценить спектакль во всей полноте его художественно-образного строя.

Вопросы и задания для самопроверки

1. Назовите три важнейшие характеристики для оценки спектакля.
2. Охарактеризуйте следующие типы отношения зрителей к театральному искусству: «проблемно-ориентированный», «нормативно-ориентированный», «культурно-престижный», «ориентированный на развлечение».
3. Укажите шесть основных функций театра.
4. Назовите пять организационно-творческих моделей современного театра.
5. Приведите дифференциацию театров по признакам социально-функциональных и культурно-художественных назначений.

Литература

1. Бузук, Р.Л. Тэатр і глядач: дыялог доўжыцца... Праблемы беларускага драматычнага тэатра і аўдыторыі глядачоў у прасторы XX – пачатку XXI стагоддзя / Р.Л.Бузук. – Мінск : БДУКМ, 2017, – 268 с.
2. Вайнштейн, М.П. Искусство быть зрителем / М.П.Вайнштейн. – М.: Знание, 1977. – 62 с.
3. Зритель в театре : социол. исслед. театр. жизни / А.П.Алексеев [и др.]. – М. : Всерос. театр. о-во, 1981, – 336 с.
4. Калитин, Н.И. Когда происходит чудо. Зритель и театр / Н.И. Калитин. – М. : Мысль, 1964. – 144 с: 16 л. ил.
5. Толстых, А.В. Психология юного зрителя / А.В.Толстых. – М. : Москов. гос. пед. ун-т, 1986. – 192 с.

ЛИТЕРАТУРА

Основная

1. Барышаў, Г.І. Батлейка / Г.І. Барышаў. – Мінск : Беларус. навука, 2000. – 312 с. : іл.
2. Беларусы. Т.13. Тэатральнае мастацтва. – Мінск : Беларус. навука, 2012. – 758 с. : іл.
3. Бузук, Р.Л. Беларускі тэатр і глядач на парозе ХХІ стагоддзя / Р.Л.Бузук, – Мінск: БелДУПК, 2004.– 254 с.
4. Бузук, Р.Л. Тэатр і глядач: дыялог доўжыцца... Праблемы беларускага драматычнага тэатра і аўдыторыі глядачоў у прасторы ХХ – пачатку ХХІ стагоддзя / Р.Л.Бузук. – Мінск : БДУКМ, 2017, – 268 с.
5. Буров, А.Г. Учебно-воспитательная работа в самодеятельном театре / А.Г.Буров. – М. : Всерос. театр. о-во, 1985. – 192 с.
6. Вайнштейн, М.П. Искусство быть зрителем / М.П.Вайнштейн. – М.: Знание, 1977. – 62 с.
7. Выготский, Л. Воображение и творчество в детском возрасте / Л.Выготский. – М. : Просвещение, 1991. – 237 с.
8. Гаробчанка, Т.Я. На мяжы стагоддзяў: Сучас.бел.драм.тэатр / Т.Я.Гаробчанка. – Мінск: Бел.навука, 2002- 367с.
9. Гиппиус, С. Гимнастика чувств : тренинг творческой психотехники / С.Гиппиус. – М. : Л., Искусство, 1967. – 160 с.
10. Гісторыя беларускага тэатра. В 3-х т. Т.2 / Тэатр савецкай эпохі, 1917 – 1945. – Мінск : Навука і тэхніка, 1985. – 607 с .
11. Гісторыя беларускага тэатра. В 3-х т. Т.3, кн. 1 / Тэатр савецкай эпохі, 1945– 1961. – Мінск : Навука і тэхніка, 1987. – 278 с .
12. Гісторыя беларускага тэатра. В 3-х т. Т.3,кн.2. / Тэатр савецкай эпохі, 1962 – 1984. – Мінск : Навука і тэхніка, 1987. – 431 с .
13. Голубовский, Б.Г. Наблюдения. Этюд. Образ : учеб. пособ. для студентов театральных вузов / Б.Г. Голубовский. – М. : ГИТИС, 1990. – 206 с.
14. Горчаков, Н.М. Работа режиссера театрального коллектива с исполнителями / Н.М.Горчаков. – М. : Искусство, 1963. – 215 с.
15. Ершова, А.П., Букатов, В.М. Актерская грамота – подросткам / А.П.Ершова, В.М.Букатов. – Ивантеевка: НИО, 1994. – 170 с.
16. Ершов, П.М. Технология актерского искусства : 2-е изд. / П.М.Ершов. – М. : Искусство, 1992. – 352 с.
- 17.Завадский, Ю.А. Об искусстве театра / Ю.А.Завадский. – М. : Всерос. театр. о-во, 1965. – 347 с.
- 18.Захава, Б.Е. Мастерство актера и режиссера: воспоминания, спектакли и роли, статьи / Б.Е.Захава. – М. : Искусство, 1982. – 312 с.
- 19.Зритель в театре : социол. исслед. театр. жизни / А.П.Алексеев [и др.]. – М. : Всерос. театр. о-во, 1981, – 336 с.
- 20.Ирд, К. Размышления о театре : статьи разных лет / К.Ирд. – Л. : Искусство, Ленингр. отд-ние, 1973. – 207 с.

21. Каверин, Ф.Н. Достижения и ошибки театральной самодеятельности / Ф.Н.Каверин. – М. : Искусство, 1953. – 215 с.
22. Калашников, Ю.С. Театральная этика К.С.Станиславского / Ю.С. Калашников. – М.: Всерос. театр. о-во, 1971. – 82 с.
23. Калитин, Н.И. Когда происходит чудо. Зритель и театр / Н.И. Калитин. – М. : Мысль, 1964. – 144 с: 16 л. ил.
24. Кнебель, М.О. О том, что мне кажется особенно важным : ст., очерки, портреты / М.О.Кнебель. – М.: Искусство, 1971. – 488с. : 24 л.ил.
25. Кнебель, М.О. Поэзия педагогики : 2-е изд. / М.О.Кнебель. – М. : Искусство, 1984. – 287 с.
26. Кристи, Г.В. Воспитание актера школы Станиславского: учеб. пособ. для театральных ин-тов и училищ / Г.В.Кристи. – М.: ГИТИС, 1978. – 320 с.
27. Марков, П.А. Правда театра: статьи / П.А. Марков. – М. : Искусство, 1965, – 540с.
28. Михайлов, Л.Д. Семь глав о театре: размышления, воспоминания, диалоги / Л.Д. Михайлов. – М.: Искусство, 1985. – 335 с.
29. Немирович-Данченко, Вл.И. О творчестве актера / Вл.И. Немирович-Данченко. – М. : Искусство, 1984. – 420 с.
30. Няфёд, У.І. Гісторыя беларускага тэатра : вучэб. дапаможнік для тэатр. маст. ін-та / У.І.Няфёд. – Мінск : Выш. школа, 1982. – 543 с. : іл.
31. Покровский, Б.А. Ступени профессии / Б.А. Покровский. – М. : Искусство, 1984. – 293 с.
32. Попов, А.Д. Воспоминания и размышления о театре / А.Д.Попов. – М. : Всерос.театр.о-во, 1963–311с.
33. Рехельс, М. О режиссерской этике / М.Рехельс. – М. : Всерос. театр. о-во, 1968. – 185 с.
34. Сухомлинский, В.А. Мудрая власть коллектива / В.А.Сухомлинский. – М. : Молодая гвардия, 1975. – 320 с.
35. Сухомлинский, В.А. О воспитании / В.А.Сухомлинский. – М: Молодая гвардия, 1973. – 207 с.
36. Стреллер, Дж. Театр для людей : мысли записанные, высказанные и осуществленные: Сб. статей / Дж.Стреллер. – М. : Радуга, 1984. – 310 с.
37. Товстоногов, Г.А. Круг мыслей: статьи, режиссерские комментарии, записи репетиций / Г.А.Товстоногов. – Л.: Искусство, Ленингр. отд-ние, 1972. – 287 с.
38. Толстых, А.В. Психология юного зрителя / А.В.Толстых. – М. : Москов. гос. пед. ун-т, 1986. – 192 с.
39. Тэатральная Беларусь: энцыклапедыя. В 2-х т. Т.1. – Мінск : Беларус. энцыкл., 2002. – 568 с.
40. Тэатры Беларусі = Theatres of Belarus.– Мінск : Беларус. навука, 1998.– 135 с.
41. Цимбал, С.Л. Разные театральные времена / С.Л.Цимбал. – Л. : Искусство, Ленингр. отд-ние, 1969. – 414 с.

42. Цимбал, С.Л. Театр. Театральность. Время / С.Л. Цимбал. – Л. : Искусство, Ленингр. отд-ние, 1977. – 263 с.

43. Шихматов, Л. От студии к театру / Л. Шихматов. – М. : Всерос. театр. о-во, 1970. – 185 с.

44. Шмойлов, М. Мастерство актера. Упражнения и игры начального этапа обучения : Методическая разработка / М. Шмойлов. – Л. : ЛГИТМИК, 1990. – 125 с.

Дополнительная

1. Акимов, Н.П. Театральное наследие: [сборник: в 2 кн.] / Н.П. Акимов; сост. В.М. Миронова; под ред. С.Л. Цимбала. – Л.: Искусство, 1978. – Кн. 1: Об искусстве театра. Театральный художник. – 295 с.

2. Акимов, Н.П. Театральное наследие: [сборник : в 2 кн.] / Н.П. Акимов; сост. В.М. Миронова; под ред. С.Л. Цимбала. – Л.: Искусство, 1978. – Кн.2: О режиссуре. Режиссерские экспликации и заметки. – 278 с.

3. Алексеев, А. Некоторые современные тенденции функционирования театра в условиях крупнейшего культурного центра / А. Алексеев // Театр и наука : соврем. Направления в исслед. театра: сб.ст./ Ин-т истории искусств; Всерос. театр. о-во; ред.-сост. Н.А. Хренов. – М., 1976. – С.39–58.

4. Безгин, И.Д. Объект управления – театр: опыт комплекс. исслед./ И.Д. Безгин; вступ. ст. Ю.А. Завадского. – Киев: Мистецтво, 1976. – 199 с.

5. Беларуская сучаснае мастацтвазнаўства і крытыка: Праблемы адаптацыі да новых рэальнасцей: зб. арт./ Мін-ва культуры РБ. Беларус. саюз літ. – маст. крытыкаў. Беларус. акад. мастацтваў; адк. рэд. Р.Б. Смольскі. – Мн.: Арты-Фэкс, 1998–391 с.: іл.

6. Берденштейн, Л. Театр и студенты / Л. Берденштейн // Театр и город: сб. ст. / Мин-во культуры СССР. ВНИИ искусствознания; ред.- сост. А.Я. Альтшуллер, Б.З. Докторов. – М.: ВТО, 1986. – С.142–144.

7. Бестужев-Лада, И. Перспективные социальные проблемы театра / И. Бестужев-Лада // Вопросы социологии театра: сб. науч. тр./ Мин-во культуры СССР. ВНИИ искусствознания; ред.- сост. Н.А. Хренов. – М.: ВТО, 1982. – С.267–280.

8. Бузук, Р.Л. Выхаванне тэатра / Р.Л. Бузук // Адукацыя і выхаванне. – 2002. – №9. – С. 52 – 55.

9. Бузук, Р.Л. Размышления у театрального подъезда / Р.Л. Бузук // Современный социум в мире глобальных перемен: к 85-летию академика Е.М. Бобосова: сб. статей. – Минск: Беларуская наука, 2016. – С.444–448.

10. Бузук, Р.Л. Тэатральнае выхаванне: тыпалогія дзіцячага глядача / Р.Л. Бузук // Музыкае і тэатральнае мастацтва: праблемы выкладання. – 2002. – №1. – С. 41 – 46.

11. Гвоздев, А.А. Задачи истории театра / А.А. Гвоздев // Задачи и методы научного изучения искусства. – Пг.: Новый век, 1924, – с. 87–121.

12. Головащенко, Ю. Режиссерское искусство Таирова / Ю. Головащенко. – М.: Искусство, 1970. – 363 с.

13. Дмитриевский, В.Н. Основы социологии театра / В.Н. Дмитриевский. – М.: ГИТИС, 2004. – 166с.
14. Дмитриевский, В. Театр уж полон ...: зритель и сцена глазами социолога и театр. критика / В. Дмитриевский. – Л.: Искусство, 1982. – 191с.
15. Егоров, А.Г. Проблемы эстетики / А.Г. Егоров. – [2-е изд., доп.]. – М.: Совет. писатель, 1977. – 463 с.
16. Каган, М. Искусство и зритель / М. Каган // Искусство кино. – 1970. – №10. – С.108–109.
17. Каган, М.С. Социальные функции искусства / М.С. Каган. – М.: Знание РСФСР, 1978. – 34с.
18. Каган, М.С. Человеческая деятельность / М.С. Каган. – М.: Политиздат, 1974, – 328с.
19. Каск, К. Театр и публика / К. Каск // Проблемы развития культуры в условиях индустриального региона: [сб.ст.] / АН СССР, Ин-т экономики УНЦ, АН ЭССР, Ин-т истории; под ред. Л.Н. Когана, Э.Э. Ранника, – Таллин, 1977. – С. 64–76.
20. Кисилева, Н.В., Фролов В.А. Основы системы Станиславского / Н.В. Киселева, В.А. Фролов. – Ростов-на-Дону: Феникс, 2000. – 128с.
21. Кон, И.С. Социология личности / И.С. Кон. – М.: Политиздат, 1967. – 383с.
22. Конев, В.А. Социальное бытие искусства / В.А. Конев. – Саратов: Изд-во Сарат. Ун-та, 1975. – 188 с.
23. Культурный комплекс г. Минска и пути повышения эффективности его работы / [В.А. Бобков и др.]; Мин. гос. исполн. ком., Мин. НИИ соц.-экон. и полит. проблем]. – Минск: МНИИСЭПП, 2001. – 63с.
24. Леонтьев, А.Н. Деятельность, сознание, личность / А.Н. Леонтьев. – М.: Политиздат, 1975. – 383с.
25. Науменко, В.Т. Театральный эксперимент: Проблемы, поиски, решения / В.Т. Науменко. – Минск: Навука і тэхніка, 1999. – 93с.
26. Немирович-Данченко, Вл.И. Театральное наследие: В 2 т./ Вл.И. Немирович – Данченко. – М.: Искусство, 1952 – 1954, – Т. 1: Немирович-Данченко Вл.И. Статьи. Речи. Беседы. Письма / ред.-сост. В.Я. Виленкин. – 1952. – 442с. : ил.
27. Праграма прыярытэтных напрамкаў развіцця тэатральнай справы ў Рэспубліцы Беларусь. (2001–2010 гады) / Мін-ва культуры РБ; Кіраўнік аўт. Калектыву Р.Б. Смольскі. – Мінск: 2000. – 23с.
28. Пыж, І.В. Сучасныя тэндэнцыі развіцця самадзейнага тэатральнага Мастацтва / І.В. Пыж // Творчасць. – 2001. – №1. – с.5–9.
29. Смольскі, Р.Б. Беларускі тэатр 90-х: Праблемы рэфарміравання і развіцця / Р.Б. Смольскі // Гуманітарныя і сацыяльныя навукі на зыходзе ХХ стагоддзя / НАН Беларусі. – Мінск: Аналітычны цэнтр НАН Беларусі, 1998. – С. – 394 – 401.
30. Смольскі, Р.Б. На скрыжаванні: Тэатр у працэсах станаўлення і развіцця гістарычнай і нацыянальнай свядомасці беларусаў / Р.Б. Смольскі //

НАН Беларусі. Ін-т мастацтвазнаўства, этнаграфіі і фальклору; Бел. Акад. мастацтваў. – Мінск: Беларус.навука, 1999, – 230с.: іл.

31.Сохор, А.Н. О типологии и структуре художественной публики / А.Н. Сохор // Театр и зритель: опыт и перспективы социол.исслед.театра: науч.- практ. конф., Москва, 23–25 дек. 1974 г.: крат.содерж.сообщ. (тезисы) / Ин-т истории искусств; Всерос. театр. о-во. – М., 1974. – С.63–65.

32.Суворова, Г.Д. Театр как социальная ценность / Г. Суворова // театр и художественная культура: социол. исслед. театр. жизни: сб.ст. / ВНИИ искусствознания; Всерос. театр. о-во; ред.- сост. Н.А.Хренов. – М., 1980.– С. 234–246.

33.Суворова, Г.Д. Театр как социальный феномен / Г.Д. Суворова // Искусство в системе культуры. – М: ВТО, 1986.– С. 80–92.

34.Суна, У.Ф. Эстетическая культура студента: опыт социологического анализа / У.Ф. Суна. – М.: Изд-во МГУ, 1977.– 69с.

35.Таиров, А.Я. О театральной политике / А.Я. Таиров // Жизнь искусства. – 1927. – № 20.– С.7.

36.Театр и жизнь: Некоторые проблемы театрального процесса в Белоруссии 70–80 годов: Сб.науч.тр./ АН БССР. Ин-т искусствоведения, этнографии и фольклора; ред.В.И.Нефед. – Минск: Наука и техника, 1989.– 298 с.: ил.

37.Товстоногов, Г.А. Зеркало сцены: в 2 кн. / Г.А. Товстоногов. – 2-е изд., доп., испр. – Л. : Искусство, Ленингр. отд-ние, 1984. – Кн. 1: О профессии режиссера / сост. Ю.С. Рыбаков. – 303с.

38.Тэатр і глядач: Тэатразнаўчы і сацыялагічны погляд на актуальныя праблемы сучаснага сцэнічнага мастацтва Беларусі./ В. Навуменка, А.Ракаў, Р. Смольскі, С. Шавель. – Мінск: Бел ІПК, 1993. – 108с.

39.Энцыклапедыя гісторыі Беларусі: У 6 т. – Т. 4: Кадэты – Ляшчэня / рэдкал.: Г.П. Пашкоў і інш. – Мінск: БелЭн, 1997. – 432 с.: іл.

ПРИЛОЖЕНИЯ*Приложение 1***Краткий словарь терминов****А**

Абстракция (лат. – отвлечение) – способ художественного мышления и построения образа. Данный способ предполагает отвлечение от второстепенного, несущественного в информации об объекте, акцентирование существенных значимых моментов.

Абсурд (лат. – бессмыслица, нелепость) – направление в искусстве, противоречие сюжетности произведения. Если произведение развивается в определенной последовательности и логике событий: экспозиция, завязка, конфликт, его развитие, кульминация, развязка и финал, то абсурд – это отсутствие логики конфликта. Это направление получило отражение в произведениях Ж. Ануя, Ж. П. Сартра, Э. Ионеско и т.д. Абсурд – род творчества, определяющий парадоксальность этого явления; он мало изучен, но представляет особый интерес со стороны режиссуры театра.

Авангард (фр. – передовой отряд) – направление искусства, противоречащее установившимся в искусстве нормам. Поиск новых решений, отвечающих эстетике и запросам нового поколения.

Авансцена (фр. – перед сценой) – передняя часть театральной сцены (перед занавесом). Авансцена в современном театральном искусстве представляется дополнительной игровой площадкой. Возможность непосредственного общения с залом.

Автор (фр. – создатель) – творец, создатель научного, литературного или художественного произведения. Автор инсценировки, спектакля.

Авторская речь – слова, которыми автор от своего имени характеризует своих героев, оценивает их поступки, события, обстановку, пейзаж.

Администратор (лат. – управляю, заведую) – человек, профессиональная деятельность которого, направлена на прокат спектаклей, концертов в театре и на эстраде.

Ажиотаж (фр. – волнение) – сильное возбуждение, волнение, борьба интересов.

Азарт (фр. – случайность) – запальчивость, задор. Сильное увлечение, рвение. Крайнее увлечение игрой.

Акт (лат. – поступок, действие) – Отдельная, крупная, составная часть драматического действия или театрального представления.

Актер (лат. – действующий, исполнитель, декламатор) – тот, кто действует, исполняет роль, становится действующим лицом драматического произведения на сцене театра и в кино. Актер – живая связь между текстом автора, замыслом режиссера и восприятием публики.

Актерский штамп – приемы сценической игры раз и навсегда зафиксированные актером в своем творчестве. Готовые механические приемы актера, которые входят в привычку и становятся его второй натурой, которая заменяет на подмостках человеческую природу.

Актерское искусство – искусство создания сценических образов; вид исполнительского искусства. Материалом для работы актера над ролью служат собственные природные данные: речь, тело, движения, мимика, наблюдательность, воображение, память т.е. его психофизика. Особенностью актерского искусства является то, что процесс творчества в конечной стадии совершается на глазах у зрителя, в процессе спектакля. Актерское искусство находится в тесной связи с искусством режиссера.

Актуальный (лат. – существующий, современный) – важность, значительность для текущего момента, злободневность, современность.

Аллегория (гр. – иносказание) – принцип художественного осмысления действительности, при котором отвлеченные понятия, идеи, мысли выражаются в конкретных наглядных образах. Например, образ женщины с завязанными глазами и весами в руках – а. правосудия. Словесная аллегория в баснях, сказках.

Аллюзия (лат. – намекать) – прием художественной выразительности, обогащающий художественный образ дополнительными ассоциативными смыслами по сходству или различию путем намека на известное уже произведение искусства. Например, в фильме Ф.Феллини “И корабль плывет” прочитывается аллюзия библейской легенды о Ноевом ковчеге.

Амбивалентность (лат. – оба – сила) – психологическое понятие, обозначающее двойственность чувственного восприятия. Одновременное присутствие в душе человека противоположных, несовместимых друг с другом стремлений, чувств по отношению к одному и тому же объекту. Например: любви и ненависти, удовлетворения и неудовлетворения. Одно из чувств иногда подвергается вытеснению и маскируется другим.

Амбиция (лат. – честолюбие, хвастовство) – самолюбие, чувство чести, чванство, спесь.

Амплуа (фр. – применение) – характер ролей исполняемых актером. Тип театральные роли соответствующие возрасту, внешности и стилю игры актера. Виды сценического амплуа: комик, трагик, герой-любовник, героиня, комическая старуха, субретка, инженерю, трагести, простак и резонер.

Амфитеатр (гр. – кругом, с обеих сторон) – сооружение для зрелищ. В современных театрах – ряды кресел, расположенных за портером и выше его.

Анализ (гр. – разложение, расчленение) – метод научного исследования, состоящий в расчленении целого явления на составные элементы. В театре анализ представляет собой (действенный анализ) вид экспликации, т.е. характеризуется место и время происходящего события, мотивация физического и словесного действия персонажей. Элементы композиции пьесы (экспозиция, завязка, развитие конфликта, кульминация, развязка, финал). Атмосфера происходящего действия, музыкальная, шумовая и световая партитуры. Анализ включает в себя обоснование выбора темы, проблемы, конфликта, жанра, сверхзадачи и сквозного действия будущего спектакля, а также его актуальность. Анализ – действенный метод, процесс подготовки осуществления постановки на практике.

Аналогия (гр. – соответственный) – сходство между объектами в некотором отношении. Провести аналогию – это сравнить объекты друг с другом, установить между ними общие черты.

Ангажемент (фр. – договор) – приглашение артиста по договору для выступлений на определенный срок.

Анекдот (гр. – неизданный) – вымышленный, короткий рассказ о смешном, забавном происшествии.

Анонс (фр. – объявление) – объявление о предстоящих гастролях, концертах, спектаклях. Предварительная, без подробных указаний афиша.

Ансамбль (фр. – вместе, целое, связность) – стройное единство частей образующих целое. Художественная согласованность совместного исполнения драматического или другого произведения. Целостность всего спектакля на основе его идеи, режиссерского решения и т.п. Благодаря сохранению ансамбля исполнителей создаётся единство действия.

Антракт (фр. – между – акт) – краткий перерыв между актами, действиями спектакля или отделениями концерта.

Антрепренер (фр. – предприниматель) – частный, театральный предприниматель. Владелец, арендатор, содержатель частного зрелищного предприятия (театра, цирка, киностудии, телевидения и т.д.).

Антреприза (фр. – предприятие) – зрелищное предприятие, созданное и возглавляемое частным предпринимателем. Держать антрепризу.

Антураж (фр. – окружение, окружающие) – среда, обстановка. Антуражем являются не только декорации и выгородки, но и пространство.

Аншлаг (нем. – удар) – объявление в театре, в кино о том, что все билеты проданы. Успешное представление при полном зале. Отсюда речевой оборот – “спектакль прошел при полном аншлаге”.

Апарте (лат. – в сторону.) – сценические монологи или реплики, произносимые в сторону, для публики, и якобы не слышные партнерам на сцене.

Апломб (фр. – отвес) – самоуверенность, смелость в манерах, разговоре и действиях.

Апофеоз (гр. – обожествление) – заключительная, торжественная массовая сцена театрального представления или праздничной концертной программы. пышное завершение какого-либо зрелища.

Арена (лат. – песок) – круглая площадка (в цирке), на которой даются представления. Используются как в театре, так и в театрализованном представлении.

Арлекин (ит. – маска) – комический персонаж итальянской народной комедии в характерном костюме из разноцветных лоскутьев. Паяц, шут.

“Арлекин” (ит.) – узкий и длинный занавес из текстиля, ограничивающий верхнюю часть сцены над основным занавесом. Первая дуга после занавеса.

Артикуляция (лат. – расчленять, членораздельно) – членораздельное произношение. Работа органов речи (губ, языка, мягкого неба, челюстей, голосовых связок и т.д.), необходимых для произнесения определенного звука речи. Артикуляция является основой дикции и неразрывно связана с ней.

Артист (фр. – человек искусства, художник) – человек, занимающийся публичным исполнением произведений искусства. Талантливый человек, владеющий своим мастерством в совершенстве.

Артистическая техника – техника, направленная на развитие совершенствования психической и физической природы артиста. Она включает в себя все составные элементы сценического действия: работу органов чувств, память на ощущения и создание образных видений, воображение, предлагаемые обстоятельства, логику и последовательность действий, мыслей и чувств, физическое и словесное взаимодействие с объектом, а также выразительную пластику, голос, речь, характерность, чувство ритма, группировки, мизансцены и т.д. Овладение всеми этими элементами должно подвести актера к умению совершать подлинные, целесообразные, органические действия в художественно-выразительной форме.

Архитектоника (гр. – строитель) – строительное искусство, зодчество. Построение художественного произведения, которое определяется взаимозависимостью отдельных частей в целом. Соразмерное расположение главных и второстепенных частей. Другими словами, это единство формы и содержания. Исходя из этого, существует понятие

“архитектоника пьесы”. Обнаружить цепь основных событий в результате анализа - значит познать архитектонику пьесы или композицию.

Арьерсцена (фр. – задняя сцена) – задняя часть сцены, которая является продолжением основной сцены, в современных театрах - равна ей по площади. Создание иллюзии большой глубины пространства. Служит резервным помещением.

Ассистент (лат. – присутствую) – помощник. В искусстве зрелищ ассистент – это лицо, помогающее режиссеру-постановщику в осуществлении постановки спектакля или представления. Задачи ассистента многообразны. Он должен понимать творческие задачи своего руководителя, проникнуться ими в поисках художественных решений. Он должен также знать законы сцены, проводить репетиции в отсутствие постановщика, быть связующим звеном между режиссером и актерами, техническими службами.

Ассоциативный ряд (лат.) – картины и представления, вытекающие одно из другого по их совместимости или противоположности.

Ассоциация (лат. – связываю) – способ достижения художественной выразительности, основанной на выявлении связи образов с представлениями, хранящимися в памяти или закрепленными в культурно-историческом опыте.

Атмосфера (гр. – дыхание, шар) – окружающие условия, обстановка. В искусстве театра атмосфера – не только обстановка и окружающие условия, это еще и состояние актеров и исполнителей, которые взаимодействуя друг с другом, создают ансамбль. Атмосфера – это среда, в которой развиваются события. Атмосфера – связующее звено между актером и зрителем. Она является источником вдохновения в творчестве актера и режиссера. Атмосфера коллектива – то же, что и социально-психологический климат коллектива, но, в отличие от последнего более подвижна, переменчива, неустойчива. Атмосфера спектакля – сочетание жанра, способа существования и среды, выявленные в спектакле.

Атмосфера коллектива – то же, что и социально-психологический климат коллектива (см. ниже), но, в отличие от последнего более подвижна, переменчива, неустойчива.

Атмосфера спектакля – сочетание жанра, способа существования и среды, выявленные в спектакле.

Атрибут (лат. – необходимый) – признак предмета или явления, принадлежность чего-либо. Полный атрибут могут с успехом заменить его фрагменты, но время действия от этого не пострадает.

Аттракцион (фр. – притяжение) – номер в цирковой или эстрадной программе, выделяющийся своей эффектностью, вызывающий интерес у публики.

Афиша (фр. – объявление, прибитое к стене) – вывешиваемое объявление о предстоящем спектакле, концерте, лекции и т.д. Вид рекламы.

Афишировать (фр. – объявлять публично) – выставлять напоказ, намеренно привлекать общее внимание к чему-либо.

Афоризм (гр. – изречение) – краткое, выразительное изречение, содержащее обобщающее умозаключение. Для афоризма одинаково обязательны и законченность мысли и отточенность формы.

Аффект (лат. – страсть) – душевное волнение, страсть. Приступ сильного нервного возбуждения (ярости, ужаса, отчаяния).

Аура (гр. – веяние, дуновение) – совокупность энергетических излучений, образующих биополе человека.

Б

Балаган (перс. – верхняя комната, балкон) – ранее служили для торговли на ярмарке. Затем стали приспособлять для выступлений бродячих артистов, отсюда и название - “балаган”. Временное театральное помещение, выстроенное из досок, покрытых брезентом или холстом.

Банальный (фр. – заурядный) – утративший выразительность прием вследствие частого повторения; избитый, очень обыденный, пошлый.

Бард (кельтск.) – у древних кельтов – певец, слагающий песни.

Бельэтаж (фр. – прекрасный этаж) – Первый ярус балкона в зрительном зале над партером и амфитеатром.

Бенефис (фр. – прибыль, польза) – первоначально концерт либо спектакль, сбор от которого в полном объеме или частично поступал в распоряжение одного или нескольких актеров. В наши дни под бенефисом понимают сценическое действие, посвященное какому-либо артисту как выражение признательности его многолетних заслуг на поприще служения искусству.

Бенуар (фр. – ванна) – Нижний ярус театральных лож на уровне сцены или партера.

Беспредметное действие – действие с воображаемым предметом. В данном действии сохраняется иллюзия присутствия предмета с его весом, объемам и формой. Упражнение с целью выработки физического ощущения предмета; начальная форма подготовки актера. (Упражнения на П.Ф.Д.).

Билет (фр. –) – документ небольшого формата, выдаваемый в удостоверение определенного права. Театральный билет, железнодорожный и т.д.

Биомеханика (гр. – жизнь и механика) – раздел биофизики, изучающий механические свойства живых тканей, органов и организма в целом, а также происходящие в них механические явления при движениях, дыхании и т.д.) Биомеханика В.Э. Мейерхольда. Театр, ориентированный

на технические, четкие очертания игрового пространства, жеста, облика, целесообразность движений. Тип актера - инструмента, послушного режиссерской воле и согласного ограничить свой внутренний мир и самостоятельную мысль жестким обликом маски.

Бис (лат. – дважды) – «вторично», «еще раз». Возглас публики в театре, на концерте, требующей от исполнителей повторения “на бис” (сыграть, спеть, исполнить). Вторично, по требованию публики.

Блеф (англ. – запугивание) – хвастовство несуществующими силами и средствами. Выдумка, с целью внушить другому преувеличенное представление о себе, “пустить пыль в глаза”, запугать.

Богема (фр. – цыганщина) – среда художественной интеллигенции: актеров, музыкантов, художников, литераторов, ведущих беспечную и беспорядочную жизнь. Образ жизни.

Бравада (фр. – рисовка) – показная, легкомысленная храбрость; бесцельно-дерзкая выходка.

Браво (ит. – молодец) – театральное восклицание, выражающее похвалу игре артистов.

Бум (англ. – шумиха) – шумиха, сенсация, искусственное оживление, временный подъем. В искусстве бум – сенсационная выставка, сенсационный концерт, сенсационная постановка. Бум рассчитан на аншлаг и хорошие прибыли.

Бурлеск (ит. – шутка) – преувеличенное комическое изображение персонажа (в литературном произведении, на сцене.) Жанр комической, шутливо-подражательной поэзии. В искусстве театра, массовых зрелищ бурлеск завоевывает новые позиции. Комическое становится культовым знаком, особенно в новейший исторический период. Творческие возможности бурлеска неограниченны.

Бутафория (ит. – выбрасывающий вон) – участник спектакля в старом итальянском театре, освобождающий сцену во время представления от уже “отыгравших” предметов, сломанных, забытых. Видимо, после этого ему приходилось чинить и делать новые необходимые вещи. В современном театре – это специально изготовленные предметы сценической обстановки, вещи (декорации, шпаги, ножи, украшения и т.д.) по всем признакам соответствующие настоящим или имитирующие их. Детали костюмов (пояса, пряжки, шляпы, веера, кольчуги и т.п.), необходимые для сценической игры актера; скульптура. Человек выполняющий эту работу – бутафор.

Буффонада (ит. – шутовство, буфф – комический, забавный) – сценическое представление, а также актерские приемы, построенные на преувеличенно-комических, шутовских позах. Подчеркнутое внешнее, смешное преувеличение, иногда карикатурное представление персонажей,

действий, явлений. Театр-буфф, опера-буфф.

В

“Вампука” – термин, которым в театральных кругах называют типичные недостатки плохих оперных спектаклей: несообразность либретто, штампы, фальшь, ходульность режиссуры и актерской игры. Термин происходит от названия пародии на оперу “Вампука, невеста африканская” В. Эренберга, поставленную в 1909 г. в петербургском театре “Кривое зеркало”.

Варьете (фр. – разнообразие, смесь) – эстрадный театр, в представлениях которого сочетаются различные жанры искусства: музыка, цирк, танец; эстрадный театр развлекательного характера с эффектным, пышным оформлением.

Вдохновение – высшее духовное состояние и настроение; восторженность, сосредоточение и необычное проявление умственных сил. Состояние подъема творческих сил, приводящее к результатам, которые в обычном состоянии недостижимы.

Версия (лат. – видоизменять) – одно из нескольких, отличительных друг от друга изложений или объяснений какого-либо факта, события.

Видеоклип (лат. – смотрю, вижу, англ. – стричь, вырезка из газеты) – разновидность видеофильма. Видеоклип отличают быстрый монтаж, насыщенность электронными спецэффектами, краткость. Часто сопровождается игровым исполнением песни, музыки.

Визуальный (лат. – зрительный) – восприятие зрелища “невооруженным” глазом.

Виртуоз (лат. – мужество, доблесть, смелость) – артист, в совершенстве владеющий техникой своего искусства. Человек, достигший высокой степени мастерства в каком-либо деле.

Водевиль (фр. – голоса города) – один из видов комедии положений с песнями-куплетами и танцами. Небольшая комическая пьеса фарсового характера. Присущи – задорное веселье, злободневное отражение действительности.

Внимание – активный и сознательный процесс концентрации воли на каком-либо объекте.

Воображение (фантазия) – свойство психики человека. Запас жизненных впечатлений. Творческий метод воспроизводства в образы событий и фактов, имевших место в действительности, посредством комбинирования в новом порядке пережитого в разное время, группирования их в новое целое. Один из основных элементов актерского мастерства.

Восприятие – процесс приема и переработки человеком различной информации, поступающей через органы чувств, завершающийся формированием образа. Эстетическое восприятие выражается в целенаправленном целостном восприятии произведения искусства, как эстетической ценности, которое сопровождается эстетическим переживанием.

Вульгарный (лат. – простой, обыкновенный) – чрезмерное упрощение какого-либо учения, искажающее его сущность; грубое упрощение, опошление. Лишенный тонкости, изящества.

Выбор темы – метод отбора проблем, событий и явлений, которые должны найти отражение в зрелище согласно их значимости на определенном историческом отрезке времени и имеющим актуальность на день постановки.

Выгородка – простейшие предметы для работы режиссера в репетиционной комнате. Необходимо иметь чертеж выгородки. Он должен соответствовать замыслу художника и режиссера в построении декораций спектакля. В репетиционном периоде при помощи ширм, столов, стульев, небольших станков могут быть воспроизведены и тронный зал, пещера, изба, лес, трамвай и т. д.

Г

Гала (фр. – торжество, парад) – употребляется только в соединении с другим определением. Значение: торжественный, пышный (гала-концерт, гала-спектакль); то же, что шоу.

Галерея (фр. – помещение) – узкий длинный балкон за кулисами. Обычно тянется вдоль стен, вокруг сцены.

Гастроли (нем. – гость + роль) – спектакли, даваемые приезжими актерами (выезжать на гастроли).

Гедонизм (гр. – удовольствие) – в искусстве – отношение к художественному произведению как к предмету, доставляющему удовольствие в первую очередь своими непосредственными чувственными качествами (красотой цвета, звука, “музыкой” стиха, пластикой и т.п.)

Генеральная репетиция (лат. – общий, главный) – последняя, полная репетиция перед концертом или премьерой спектаклем. Пробное исполнение.

Гений (лат. – способность) – высшая творческая способность в научной или художественной деятельности. Способность создать нечто, превосходящее все, что человек может сделать собственными силами.

Гипербола (гр. – преувеличение) – способ художественного преувеличения какого-либо свойства, качества, особенностей предмета, явления или процесса. Гиперболический, художественный образ

подчеркнуто условен, неправдоподобен. Преувеличение выявляет в художественном образе скрытое содержание, тем самым его особую выразительность, эмоциональностью. Например, гипербола есть в поэтических строках В.Маяковского: “В сто сорок солнц закат пылал...”

Горизонт (гр. – ограничиваю) – линия кажущегося соприкосновения неба с землей или водной поверхностью. В театре это “задник”, представляющий часть декорации, то есть текстильное полотно, расписанное водно-клеевыми красками.

Грим (фр. – подкрашивать лицо) – искусство изменения внешнего облика актера при помощи применения парика, нанесения на лицо (иногда и на тело) специальных красок, волосяных либо пластических наклеек в целях придания внешнему облику наибольшего сходства с воплощаемым сценическим образом.

Гримерка – комната для подготовки артистов к выходу на сцену, где актер надевает театральный костюм и накладывает грим для исполнения ролей в спектакле.

Гротеск (фр. – смешной, забавный, причудливый) – изображение явления в фантастическом, уродливо-комическом стиле, основанное на резких контрастах и преувеличениях. Вид художественной образности, обобщающий и заостряющий жизненные отношения посредством замысловатого и контрастного сочетания реального и фантастического, правдоподобия и карикатуры.

Гуммоз (лат.) – вязкая масса, (пластилин), при помощи которой актер изменяет черты своего лица.

Д

Дебют (фр. – начало) – первое или пробное публичное выступление начинающего артиста на сцене. Начало деятельности на каком-либо поприще.

Деградация (фр. – ступень) – постепенное ухудшение, вырождение, упадок, движение назад.

Действие – проявление энергии, деятельности, воздействие, влияние. Развитие событий, составляющих основу сюжета (фабулы). Психофизический процесс, направленный на достижение какой-либо цели в борьбе с предлагаемыми обстоятельствами. Основное средство выразительности в актерском и режиссерском искусстве. Само действие раскладывается на три составные части:

1. Ум (мысль – воображение)
2. Чувство (хотение – сверхзадача)
3. Воля (стремление – сквозное действие)

Действующее лицо – персонаж, действующий в пьесе, участвующий в развитии ее сюжета.

Декоратор (фр.) – художник, пишущий декорации, задники к спектаклям и представлениям.

Декорация (фр. – украшение) – живописное, объемное или архитектурное оформление сцены, павильона, съемочной площадки, создающее зрительный образ спектакля, фильма. Художественное оформление места действия на театральной сцене, помогающее раскрытию его идейно-художественного замысла. Значение декорации трудно переоценить. Декорация – одно из важнейших выразительных средств, посредством которого создается атмосфера представления, спектакля. Посредством декорации передается эпоха и время действия.

Деталь (фр. – потребность) – часть целого; мелочь.

Деятельность – форма активного отношения к действительности, через которую устанавливается реальная связь человека с миром, в котором он живет.

Диалог (гр. – разговор двоих, собеседование) – форма театрального действия, представляющая собой разговор между двумя актерами, обмен репликами. В переносном смысле выражение можно употреблять как переговоры, свободный обмен мнениями.

Дивертисмент (фр. – увеселения, развлечения) – театральное представление, состоящее из различных мелких эстрадных номеров и даваемое в дополнение к главному представлению.

Дикция (лат. – говорение, произнесение) – ясность и отчетливость в произношении слов и слогов. В искусстве зрелищ дикция играет значительную роль в раскрытии содержания конфликта, особенно в том случае, если конфликт развивается посредством диалогов и монологов. Нарушение дикции влечёт фонетические казусы, которые не всегда могут быть понятны зрителям и правильно трактованы. Неправильная дикция – показатель непрофессионализма актера или диктора. Однако в некоторых случаях нарушение дикции может быть уместно, если оно характеризует персонаж в его образном содержании.

Дилетант (ит. – услаждать, восхищать) – человек, занимающийся каким-либо искусством или наукой без специальной подготовки, систематических знаний и навыков. Имеющий только поверхностное знакомство с какой-либо областью знаний.

Динамика (гр. – действующий) – составление движения, ход развития, изменение какого-либо явления под влиянием действующих на него факторов, действий. Обилие движения, действия.

Дисгармония (гр. – не созвучность) – разноголосица, нарушение гармонии, разлад, разногласие. Расхождение в чем-нибудь.

Дисциплина (лат. – учение) – обязательное для всех членов творческого коллектива подчинение твердо установленному порядку. Выдержанность, привычка к строгому порядку. Театральная дисциплина.

Документ (лат. – доказательство) – факт жизни и действительности, зафиксированный определёнными средствами в виде прессы, фотографий, кинохроники, всевозможных справок, музейных экспонатов, рассказывающих о жизни общества, исторических событиях и т.д.

Драма (гр. – действие) – один из трёх основных родов художественной литературы (наряду с эпосом и лирикой), а также литературное произведение в форме диалогов и монологов (драматургия), предназначенное для исполнения на сцене. Драма в переводе с греческого – совершающееся действие. Основной жанр в драматическом театре. Драма относится одновременно к двум искусствам: театру и литературе. Ведущие жанры драмы: трагедия, комедия, трагикомедия.

Драматизм (гр. – дело, действие) – напряжённость, серьёзность действия, свойственная драме, крайняя напряжённость конфликта. Насыщенность действия.

Драматургия (гр. – теория) – искусство сочинения драмы. Пьеса или произведение литературы, переделанное для постановки в театре.

Досуг – самодеятельная активность в свободное время.

Духовность – сохранение исторических и культурных традиций, имеющих общечеловеческие ценности. Духовность – показатель богатства творческого состояния автора, его системной образованности, образа и формы мышления.

Душа – совокупность психических характеристик личности. Душа «связывает» внутреннее в человеке с внешним.

Ж

Жанр (фр. – род) – совокупность таких особенностей произведения, которые определяются эмоциональным отношением художника к объекту изображения. Способ отражения, угол зрения автора на действительность, преломленный в художественном образе. Род произведения, отличающийся особыми, только ему свойственными сюжетными, стилистическими признаками. Определяемая разновидность художественного произведения. Жанры имеют следующие разновидности:

1. Трагедия
2. Комедия
3. Драма
4. Трагикомедия
5. Мелодрама
6. Фарс
7. Сатира и т. д.

Понятие жанра этим не ограничивается. Жанр драмы и комедии также могут иметь многочисленные разновидности: детектив, фантазия, сон, трагифарс, трагикомедия, версия, роман, психологическая драма, и т.д.

Жест (лат. – движение тела) – телодвижения, особенно движения руками, сопровождающие речь для усиления ее выразительности или заменяющие ее. Язык жеста раскрывает для зрителя характер, душевное состояние, социальное происхождение, образование персонажа. “Театр должен пользоваться только тем движением, которое мгновенно расшифровывается, все остальное излишне.” В. Мейерхольд (см. Психологический жест – М. Чехов “Об искусстве актера”)

Жюри (англ. – клятва) – группа выбранных или назначенных специалистов, которая выносит коллективную оценку художественным произведениям или выступлениям артистов, принимающих участие в конкурсе.

З

Завязка – событие в развитии фабулы, определяющее начало (завязывание) конфликта между действующими лицами. В праздничной культуре – начало представления; событие, открывающее главную тему. Как правило, завязка возникает при конфликте между двумя и более персонажами.

Задача – условие творческого характера; то, что требует исполнения, разрешения. Задача является основой выполнения любого действия на сцене. Иметь задачу – значит, знать, чего я добиваюсь и к чему стремлюсь.

Задник (театральный) – большое живописное полотно, которое является фоном для всех других декораций в спектакле. Обозначает горизонт сцены, выполненный по длине и высоте сцены.

Замысел – предвосхищение будущего произведения, его первое проявление в сознании художника. Замысел – главное условие полноценного творчества в любом виде искусства. Зародившийся замысел побуждает работать над его конкретизацией и воплощением, иногда – в течение многих лет. Метод с которого начинается творческий процесс отбора изобразительных средств, посредством которых воплощается тема и идея пьесы, сценария. Замысел – результат организации умственного процесса формирования спектакля (представления) методом разведки умом и действием. Окончательный вариант может сильно отличаться от первоначального по разным причинам: и потому, что автор не справился с задачей, и потому, что за время работы изменился сам художник, его мировоззрение и т.д.

Замысел (по Товстоногову) – неосуществленное решение.

Занавес (театральный) – завеса, которая отделяет сцену от зрительного зала. Несколько соединенных между собой тяжелых полотнищ, закрывающих сцену от зрителя.

Застольный период – процесс творческого осознания пьесы через логику совершающихся событий. Поиск действенного начала и реализация его через словесное действие, мысль и образное видение.

Зачин – подготовка творческого процесса и реализация его на площадке в зависимости от темы. Заданная или свободная тема творчества студентов, посвященная той или иной проблеме. Всегда присутствует импровизация и фантазия.

Звукорежиссер – постановщик звуковой части спектаклей, фильмов, эстрадных и цирковых программ.

Зеркало сцены – сценическое пространство между порталами сцены по длине, и между просцениумом и арлекином по высоте, т.е. сам квадрат сцены видимый нами из зала после авансцены.

Зона молчания – органический процесс восприятия и накопления эмоциональной энергии. Зоны молчания могут быть короткие и длинные (паузы), где актер не говорит, а наблюдает, слушает, воспринимает, оценивает, накапливает информацию, готовится к возражению, т.е. к борьбе за целостность сценического образа. Бессловесная игра актера, в которой ярко выражена его индивидуальность и мастерство. Посредством жеста, мимики и молчания актер порой говорит больше, чем в диалоге или монологе. Зона молчания отражает внутреннее переживание действующего лица, передает напряженность момента.

Зонг (нем. – песня. Б.Брехт) – используется для своеобразного комментария, объяснения актером ситуации или душевного состояния, в которых оказывается персонаж. Текст зонга скорее говорится, чем поется. Исполняется, как правило, в гротесковой форме под ритмичную синкопированную музыку. Происходит прямое, а не опосредованное общение со зрителем.

Зрелище – виды искусства, непосредственно влияющие на визуальное и эмоциональное восприятие происходящих событий. К видам зрелищных искусств относятся: театр во всех его видах и жанрах, цирк, уличные театры, гуляния, праздники, спортивные состязания и т. д.

И

Игра – главный элемент театрального искусства. Состояние актера в предлагаемых обстоятельствах спектакля, представления. Психофизическая реакция актера на обусловленные задачи, поставленные режиссером и оправданные актером. Присутствуют творческие факторы условной игры. Игре свойственны: заразительность, увлеченность, воображение, артистизм.

Игра – 1) целесообразная и продуктивная социально-культурная деятельность независимых субъектов, осуществляемая в рамках добровольно принятых ими условных правил и обладающая этической и эстетической привлекательностью; 2) факт индивидуальных поисков самовыражения.

Идеал (гр. – понятие, представление) – высшая, трудно достижимая степень совершенства, мысленный предел стремлений, желаний. Примеры, достойные подражания; образ нравственно совершенной личности, воплощенный средствами искусства. Идеал способствуют нравственному совершенствованию и формированию самосознания.

Идейно-тематический анализ – предпостановочная работа, которая основана на обосновании выбора темы как проблемы, выяснении идейного содержания и определения средств, которыми они будут воплощены.

Идея (гр. – мысль) – основная, главная мысль; замысел, определяющий содержание произведения. Мысль, намерения, план, отношения. Актер должен иметь свою “индивидуальную идею” (выражение М. Чехова) в работе над ролью.

Идея – мысль, ради которой автор на написал пьесу.

Иллюзия – (лат. – насмешка) – ошибочное представление, вызванное обманом чувств, искаженное восприятие действительности. Несбыточное, мечта.

Иллюстрация (лат. – освещение, наглядное изображение) – ряд визуальной информации, один из простейших способов реализации литературного материала на игровой площадке. Показ литературного произведения средствами театра, когда словесный материал подкрепляется соответствующими ему зримыми образами. Иллюстративность воспринимается как факт непрофессионализма автора, режиссера, актера.

Имидж (англ. – образ) – образ, изображение, точное подобие. Определенный образ известной личности создаваемый средствами массовой информации, литературы, зрителями, самим индивидом.

Имитация (лат. – подражание, подделка) – воспроизведение. Имитация и подражание никогда не станут самостоятельным и оригинальным видом творчества, поскольку носят ярко выраженные черты вторичности.

Импровизация (лат. – непредвиденный, внезапный) – особый вид творчества. Непредвиденный, внезапный момент исполнения, без предварительной для этого подготовки. В искусстве зрелищ импровизация может иметь место, если она не противоречит концепции художественного замысла. Импровизация – это дар необходимый актеру и режиссеру в работе над спектаклем, представлением.

Импровизационное самочувствие – сегодняшность актера, сиюминутность происходящего с ним, непредвиденность, способность всегда как бы заново воспринимать происходящее.

Инерция (лат. – неподвижность) – бездеятельность. Приверженность заведенному порядку, методу работы, вошедшему в привычку; отсутствие активности.

Инженю (фр. – наивная) – актерское амплуа: исполнительница ролей простодушных, наивных молодых девушек.

Инициатива (лат. – начало) – почин, побуждение к началу какого-либо действия. Предприимчивость, активная ведущая роль в каких-либо действиях и начинаниях.

Инсайт (англ. – постижение, озарение) – неожиданное для самого человека, внезапное нахождение решения проблемы, над которой он долго и настойчиво думал.

Инсценировка – переработка прозаического или поэтического произведения в драматическое. Создание литературного текста для театра, кино, радио. Постановка на сцене литературного произведения, получившего драматическую разработку в форме пьесы или сценария.

Интермедия (лат. – в середине) – небольшая пьеса в основном комедийного характера, исполняемая между действиями драматического спектакля, музыкальной драмы или оперы. В переводе с латинского языка означает “находящийся посреди”. В данное время интермедия имеет свой обособленный разговорный жанр эстрады.

Интерпретация (лат. – толкование, объяснение) – восприятие и переосмысление произведения искусства, раскрытие образа посредством индивидуального осмысления его содержания. Свое прочтение оригинала. Взгляд на то или иное событие, действие.

Интрига (лат. – запутывать, смущать, сбивать с толку) – тайные действия, направленные против кого-либо, поиски и козни. В искусстве зрелищ интрига – действенный элемент драматургии, без которого невозможно представить движение конфликта. Интрига – необходимый компонент постановки, который обогащает содержание драматического конфликта, раскрывает многообразность характеров, создает предпосылки для творческого восприятия зрителями происходящих событий.

Интуиция (лат. – пристально, внимательно смотреть) – чутье, пронизательность, ощущения на уровне подсознания. Способность непосредственно и быстро находить верное решение задачи, ориентироваться в сложных жизненных ситуациях, а также предвидеть ход событий при неосознанности мыслительного процесса. Во всяком случае, творческая интуиция – необходимое качество для актера.

Ирония (гр. – притворство) – скрытая насмешка, своеобразная оценка поступков героев и действующих лиц. Ирония – способ мышления автора и способ общения актера на сцене. Насмешка, прикрытая серьезной формой выражения или внешне положительной оценкой.

Искусство – специфический род духовно-практического освоения мира, единство созидания, познания, оценка человеческого общения. Высокая степень умения, мастерство в любой сфере деятельности. Художественное творчество в целом – литература, архитектура, живопись, музыка, танец, театр, кино и т.д.

Искусство переживания – создание на сцене органической жизни человека. Направление сценического искусства, которое заключается в создании “жизни человеческого духа” роли и в передачи этой жизни на сцене в художественной форме. Наличие главного процесса-переживания, позволяет считать это направление подлинным искусством.

Искусство представления – представление роли, внешняя форма проявления чувств с помощью приученных мышц. Механическое воспроизведение роли. Работа над ролью без затрат нервных и душевных сил. Тем не менее, представление роли, подсказанное процессом подлинного переживания, следует признать творчеством, искусством.

Исполнительское мастерство – совокупность профессиональных приемов, без которых немислима концертная или иная сценическая деятельность.

Исходное событие – событие, которое произошло до того, как поднялся занавес. Конфликтный факт, произошедший за пределами пьесы или предлагаемые обстоятельства, провоцирующие последующие действия. Исходное событие является частью действенного анализа пьесы и роли.

К

Кабаре (фр. – кабачок) – кафе или ресторан с эстрадным дивертисментом. Ревю-представление с участием артистов эстрады.

Какофония (гр. – плохой, дурной звук) – неблагозвучие, хаотическое нагромождение звуков. В искусстве зрелищ – нарушение композиции и гармонии постановки.

Камерная постановка (лат. – комната) – действие, происходящее в ограниченном пространстве для небольшого количества зрителей, так называемая “малая сцена”.

Канон (гр. – правило) – определенная последовательность. Совокупность художественных приемов или правил, которые считались обязательными в ту или иную эпоху, а также соответствующие им образцы.

Капустник – произвольное слово от названия веселых актерских встреч вокруг капустного пирога. Популярное, шуточное, веселое,

комическое представление. Актерский капустник, студенческий капустник, и т. д.

Карикатура (ит. – нагружать, преувеличивать) – изображение, намеренно подчеркивающее и комически преувеличивающее отрицательные особенности объекта с целью их осмеяния и разоблачения.

Карман – боковая часть сцены, по обе ее стороны, скрытая от зрителя порталами.

Карнавал (ит. – праздник) – вид массового празднества, сопровождающийся народными гуляньями, танцами, маскарадами, играми.

Катарсис (гр. – очищение) – термин античной эстетики, обозначающий душевное облегчение, очищение, наступающее у человека после сильных эмоциональных переживаний, вызванных просмотром произведения искусства.

Кич или **Китч** (нем. – халтура, дешевое, уцененное, или англ. – кухонное) – определение лжеискусства, рассчитанного на внешний эффект и неразвитый вкус массового потребителя. Характерны – крикливость, фальшивый блеск, упрощенность содержания, пошлая имитация настоящего искусства, приносящая коммерческий успех.

Клака, клакер (фр. – приспешник, почитатель) – 1. Группа людей (клакеров) нанятых для создания успеха или провала актера, спектакля, выступления. 2. Наемное лицо, которое посредством шумных аплодисментов, одобрительных выкриков добивается искусственного успеха или, наоборот, захлопыванием, свистом, топаньем умышленно способствует провалу выступления артиста, оратора, и т. д.

Классика (лат. – образец) – общепризнанное, образцовое произведение искусства и культуры. В драматургии – Н.В. Гоголь “Ревизор”, А.П. Чехов “Чайка”. В режиссуре – К.С. Станиславский, Г.А. Товстоногов и т. д.

Клоун (англ.) – цирковой артист, исполняющий комедийно-буффонадные номера, в которых используются приемы эксцентрики, гротеска, пародии. Главным образом – в перерывах между выступлениями других артистов, но один или два раза в течение спектакля клоун (или несколько клоунов) представляет публике свой собственный сольный номер. В последнее время появились спектакли клоунских групп, пользующихся огромной популярностью. “Лицедеи” В.Полунина и т. д.

Клоунада (англ. – жанр) – зрелищное представление, исполненное специфическими, выразительными средствами сатирического, феерического, гротескового, пародийного, буффонадного направления. Характеризуется заостренностью мысли, преобладанием действия над словом, динамикой, сгущенностью красок, шаржированным рисунком роли. Условно подразделяется на три основных разновидности: пантомимическую, разговорную и музыкальную. Современная клоунада стала пользоваться

разными жанрами театрального искусства. Возможности клоунады безграничны. Примером служит искусство Л. Енгибарова, Ю. Никулина, В. Полунина и т.д.

Коллектив (лат. – сборный) – группа лиц, объединенных общей деятельностью, общими интересами, общей идеей. Искусство театра всегда коллективно. Успех коллективного творчества, прежде всего, проявляется в работе над спектаклем, представлением.

Коллизия (лат. – столкновение) – столкновение противоположных сил, стремлений, интересов, взглядов, чувств и обстоятельств в области человеческих отношений. То же, что и конфликт в художественном произведении.

Колосники – решетка под крышей сцены. К этой решетке крепятся блоки подвесной системы.

Комедиант (ит. – название актера) – артист передвижного театра, исполняющий комические роли. В переносном значении может означать притворщик, лицемер.

Комедия (гр. – толпа веселых гуляк и песнь) – драматическое произведение с веселым, смешным сюжетом. В театре означает жанр драмы, в котором действие и характеры трактованы в смехотворной форме. Комедия противоположна трагедии. Жанр веселого, жизнерадостного характера, часто осмеивающий недостатки общественной жизни, быта, людей и т.д. Самый популярный жанр театра и кино. Виды комедии: сатирические, юмористические, трагикомедии и т. д.

Комик (гр. – амплуа) – артистическое амплуа: исполнитель комедийных ролей.

Композиция (лат. – составление) – расположение и соотношение составных частей произведения литературы, искусства, архитектуры. Устранение всех лишних элементов, мешающих целостному восприятию содержания произведения. Единое целое (экспозиция, завязка, развитие действия, кульминация, развязка, финал.)

Контекст (лат. – соединение, связь) – законченный в смысловом отношении отрывок, часть текста, позволяющая уточнить значение какого-либо слова или фразы.

Контражур (фр. – контур) – сценическое действие, происходящее в пространстве между источником освещения и зрителями, в результате чего участники действия предстают перед зрителями в виде своеобразного контура (теней) на фоне освещенной декорации или задника сцены.

Контрамарка (фр. – записка) – значок, выдаваемый взамен билета, в знак права пройти на спектакль или концерт.

Контрапункт (лат. – точка против точки) – режиссерское средство увеличения емкости мизансцены. Объем изображения, многоплановость,

богатство оттенков, что в результате способствует завоеванию зрительского доверия. Физическое действие, неожиданное по отношению к произносимому в этот момент тексту можно рассматривать как контрапункт. Например: все ищут утерянный железнодорожный билет, отъезжающий, отчаявшись, сидит в кресле.

Контраст (фр. – противоположность) – резко выраженная противоположность. Быстро и медленно, плавно и отрывисто, тихо и громко – в музыке, слове и действии. Сочетание света и тени, холодных и теплых тонов, округлых и острых, геометрически правильных и свободных форм – в пространственных искусствах. Эти и другие простейшие контрасты широко применимы в режиссуре.

Контрдействие – психофизическая реакция на враждебное или неприязненное действие действующего лица. Противоборствующая сторона. Процесс борьбы. Сила, противостоящая сквозному действию спектакля.

Конферансье (фр. – лектор, докладчик) – артист эстрады, ведущий концерта. Второе значение – актер выступающий с самостоятельными, чаще всего с комедийными номерами. Искусство конферанса требует от артиста остроумия, импровизации, привлечения лучших образцов сатиры и юмора. Существует также парный конферанс.

Конфликт (лат. – столкновение, борьба) – резкое столкновение сторон, мнений, интересов. Спор, серьезное разногласие, результатом которого являются неожиданные действия противоборствующих сторон.

Концепция (лат. – мысль, представление) – понимание явления, система взглядов, основная мысль произведения. Образное осмысление жизни, ее проблем в произведении искусства и творчество художника в целом. Непосредственное и полное выражение авторской позиции.

Концерт (ит. – согласие, гармония) – публичное исполнение. Зрелищное представление, состоящее из номеров, объединённых одной темой.

Координация (лат. – вместе + в порядке) – упорядочение, согласование, приведение в соответствие (понятий, действий, функций организма и т. д.). Правильная ориентация человека в пространстве.

Костюмер (фр. – наряжать, одевать) – специалист в театре, цирке, на эстраде по театральным костюмам, который несет ответственность за состояние сценического костюма. Костюмер призван “обслуживать” актеров во время репетиций, концертов, спектаклей.

Котурны (гр. – обувь) – особый вид обуви с очень толстой подошвой для увеличения роста актёра в античном театре. Надевали трагические актеры, чтобы увеличить свой рост, придать своему облику величественность, торжественность. В переносном смысле котурны

обозначают (встал на котурны) позицию свысока (по отношению к партнеру).

Красота – истинная красота коренится внутри человека, ложная – извне. Чувство красоты свойственно актеру, как и всякому художнику, и оно должно быть пережито как внутренняя ценность. Тогда красота станет постоянным качеством, присущим творчеству. Необходимо различать красоту и красивость.

Кредо (лат. – верю) – твердые убеждения, взгляды, основы мировоззрения.

Критерий (гр. – пробный камень) – отличительный признак, мерило, на основании которого даётся оценка какого-либо явления, действия, идеи. Критерий оценки явления, выступления и т.д.

Критика (гр. – искусство разбирать, судить) – одна из областей науки об искусстве; анализ и оценка художественных произведений, творчества отдельных художников. Неотъемлемая сторона художественного процесса. В течении тысячелетий сопровождает художественную практику.

Круг (сценический) – часть механического оборудования сцены; служит для удобной и быстрой смены декорации во время спектакля.

Круги внимания – (ближний, средний, дальний) специальные упражнения по сценическому вниманию для выработки у актёров и режиссёров навыков мастерства. Один из основных элементов актерского мастерства.

Кулисы (фр. – скользящие) – часть подвесной декорации. Одежда сцены. Боковые, тряпичные ткани, ограничивающие пространство сцены, сужающие или расширяющие размер сцены. Кулисы являются частью декорации, трогать их и передвигать во время концерта, спектакля запрещено. Словосочетание “за кулисами” означает – за сценой.

Кулуары (фр. – коридоры) – боковые залы, коридоры в театре, парламенте, служащие для отдыха, обмена мнениями, а также для неофициальных встреч. В переносном смысле – «в кулуарах», значит где - то на стороне, за спиной, в ограниченном кругу людей и т.п.

Кульминация (лат. – верх, вершина) – Составная часть композиции постановки, обозначающая наивысшее напряжение драматического конфликта, накал страстей, в котором сходятся все сюжетные линии конфликта, в котором борьба либо обостряется, либо находит какой - либо компромисс. Как правило, непосредственно за кульминацией следует и развязка произведения.

Культура (лат. – возделывание, возвращение) – совокупность достижений человеческого общества в производственной, общественной и духовной жизни. Степень развития отдельного лица. Без общей культуры

(этики, эстетики, морали и т.д.) не может существовать ни один деятель культуры и искусства.

Культура речи – раздел эстетики, представляющий законы стилистики, фонетики и орфоэпии, методики и логики речи.

Куплеты (фр. – песенка) – эстрадный номер. Жанр комической или сатирической песни, исполняемой на эстраде, в оперетте, реже в опере.

Л

Лаконизм (гр. – краткость) – краткое, сжатое содержание мысли, идеи, замысла. Лаконизм является показателем творческого мышления. Другими словами лаконизм – создание художественного произведения с использованием минимума изобразительных средств.

Лейтмотив (нем. – ведущий мотив) – основная мысль, неоднократно повторяемая и подчеркиваемая развитием сюжета.

Либретто (ит. – книжечка) – текст театрализованного музыкально-вокального произведения, сценарий балета, краткое содержание спектакля в программе.

Лидерство – способность формировать коллектив, регулировать межличностные отношения в коллективе и вести его к намеченным целям на основе личного авторитета.

Личность – человек, как субъект отношений и сознательной деятельности. Устойчивая система социально-значимых черт характеризующих индивида как члена общества и общности.

Логика (гр. – мышление) – наука о законах и формах мышления, разумность, закономерность, последовательность, логика поступка.

Ложа (фр. – шалашик, маленькая комната) – места в зрительном зале, расположенные вокруг партера и на ярусах, отделенные перегородкой или барьерами.

Лубок – липовая доска, на которой гравировали простые изображения. В искусстве театра и праздника лубок – простые и грубоватые, но не пошлые картины народной жизни.

Любительский (самодеятельный) коллектив – это общественная, добровольная организация, демократическое объединение, не регламентированное, в отличие от профессионального, ученического, студенческого, военного и др., законодательными актами.

М

Макет (фр. – модель) – модель, предварительный образец чего-либо в уменьшенных размерах. Например, макет декораций театральной постановки.

Манера (фр. – способ, образ действия) – творческая; прием, привычка, внешняя форма поведения. Совокупность индивидуальных черт актера, режиссера, определяющие его стиль, образность мышления и методы воплощения замысла режиссера или актерской игры.

Марионетка (фр.) – театральная кукла, приводимая в движение посредством нитей актером-кукловодом. Также лицо или группа людей (марионетки) всецело подчиненных кому-либо и исполняющих любую команду.

Маска (араб. – личина) – элемент традиционного театра разных народов. Персонаж народного представления, выражающий определенную черту человеческого характера. Чаще всего используются сюжеты итальянского театра масок дель-арте (Арлекин, Коломбино, Пьеро, Панталоне и т.д.) Маска, как способ выражения актерской игры, присутствует и на современной эстраде.

Маскарад (ит. – маскированный, ряженный) – увеселительный бал или шествие в масках и часто в костюмах.

Массовые зрелища – разновидность праздников в разных странах. Массовые зрелища – это театрализованные представления, в которых принимают участие большие массы людей, в том числе и зрители. Обычно представления такого рода проводятся под открытым небом – в парках, на стадионах, на крупных площадях. Массовые зрелища в основном связаны с исторической тематикой, календарными праздниками.

Материал актерского искусства – материалом актерского искусства является – действие. Материал актерского искусства – это сам актер, его психофизика, связанная с 5 органами чувств: слух, зрение, вкус, обоняние, осязание; не последнее место занимает и интуиция.

Мелодекламация (гр. – мелодия, лат. – декламация) – художественное чтение стихов или прозы на фоне музыкального сопровождения; а также произведения, в основе которых лежит такое соединение текста и музыки.

Мелодрама (гр. – песня, мелодия и драма–действие) – драматургический жанр; пьеса с острой интригой, резким противопоставлением добра и зла, преувеличенной эмоциональностью, морально-поучительной тенденцией.

Мельпомена (гр.) – в греческой мифологии одна из девяти муз, покровительница трагедии, мать сирен, родившаяся от бога Ахелоя. Изображалась в венке из плюща, с трагической маской и палицей в руке. В театрах “жрецами Мельпомены” называют актеров.

Метафора (гр. – перенос) – слово или выражение в переносном значении, основанном на сходстве, сравнении, аналогии. Образ мышления. Метафора как бы обновляет предмет, показывает его в неожиданном

ракурсе, создает чувственно-конкретный, рельефный образ, усиливает впечатление.

Метод действенного анализа пьесы и роли (К.С. Станиславский) – “Штурм” пьесы и роли. Выявление фактов и событий. Поиск действенного начала – “святая святых” режиссера в работе над пьесой. Имеет строго целенаправленный характер. Теория – область аналитической мысли, практика - область психотехники актера. Процесс познания материала пьесы. Метод делится на три принципиально связанных между собой этапа: **1.Разведка умом. 2.Разведка телом (действием) 3.Отбор выразительных средств.** Мотивировка выбора пьесы. Эпоха и время, сведения об авторе, исторические данные, история постановок, расшифровка названия пьесы. Анализ включает в себя понятия, определения, работу над спектаклем, представлением, методом действенного анализа. В действенном анализе необходимо выявить: тему, проблему, конфликт, сверхзадачу и сквозное действия, событийный ряд, предлагаемые обстоятельства, жанр, т.е. все то, что необходимо для работы режиссера и актера над спектаклем и ролью. Процесс внутреннего осмысления, анализа и обобщения. Актер, работающий методом действенного анализа, доказывает свою правоту в действии. Режиссер – в решении конфликтных фактов, событий существующих в самой пьесе. Здесь, сегодня, сейчас.

Метод (гр. – путь, способ) – способ познания, исследования явлений природы и общественной жизни. Совокупность принципов, формирование приемов посредством которых осуществляется художественный процесс.

Метод физического действия (К.С. Станиславский) – процесс психофизического познания роли этюдным способом, исключая застойный период или минимально сократив его. Через движение, с текстом, без текста, своими словами, близкими по смыслу роли, “размять”, “протоптать ногами” по действию ту или иную сцену. То есть понять логику персонажа через психофизику. Разведка умом и разведка действием, отбор выразительных средств всем физическим аппаратом одновременно. Существо метода в нерасторжимой связи себя и целого.

Методика (гр. – исследование) – совокупность методов, приемов практического исполнения чего – либо. Учение о методах преподавания той или иной науки (методика воспитания актера). Методика – область прежде всего практическая.

Меценат (лат) – богатый покровитель наук и искусства. Название происходит от имени римского богача Мецената (1в. до н.э.). Оказывал покровительство и материальную поддержку кружку поэтов (Вергилию, Горацию и др.).

Мизансцена (фр. – постановка на сцене) – размещение актеров на сцене. Мизансцена – пластический язык режиссерского искусства. Мизансцена зависит от жанра, действия и задач, поставленных перед

актерами. Это пластический рисунок тела или группы актеров, по отношению друг к другу и к зрителю.

Мим (гр. – подражание) – комедийный жанр в античном народном театре; короткие импровизационные сценки сатирического, развлекательного содержания. Актер, играющий без слов, только средствами мимики. В современном театре – актер пантомимы (театр без слов).

Мимика (гр. – подражательный) – подвижные части лица, движение мышц, отражающие переживания, чувства и настроения. Мимическое действие – особый вид сценического сосуществования бессловесного свойства.

Миниатюра (лат. – киноварь, сурик) – произведение искусства малых форм. Небольшое сценическое произведение, в котором участвует минимальное число актеров. Миниатюре свойственна яркая, лаконичная форма выражения. При этом сохраняются все компоненты композиции причем в обостренной эстрадной форме. Сюда относятся рассказ, пьеса, водевиль, интермедия, скетч. Как правило, миниатюры составляют репертуар театров миниатюр.

Многоплановость – размещение сценического действия таким образом, чтобы ритмически работали передний, средний и задний планы. При этом возникает перспектива сцены и ее глубина.

Мобилизация (лат. – подвижный) – степень концентрации внимания на объекте. Она может быть длительной и короткой. Повышенный интерес субъекта к объекту внимания. Для мобилизации необходимо время, чтобы оправдать внимание к объекту.

Мобильность (лат. – подвижный) – способность к быстрому передвижению, ориентировке в обстановке и принятия нужных решений. Мобильность позволяет сохранять рабочую обстановку и непрерывно решать творческие задачи с минимальной потерей времени.

Модернизм (фр. – современный) – непрекращающийся процесс обновления современных творческих методов.

Монолог (гр. – один и слово) – развернутое высказывание одного лица; речь действующего лица, обращенная к самому себе или к зрителям. Речь наедине с самим собой.

Монотонность (гр. – однообразный) – однотонность; однозвучность, лишенная перемен. Показатель отсутствия конфликта и психологического действия. Однообразие тона, интонации.

Монтаж (фр. – сборка) – подбор отдельных сцен и эпизодов постановки с целью достижения художественного смыслового целого. Художественный метод формирования композиции произведения, важнейшим принципом которого является отбор звукового и видеоряда,

для формирования темпо-ритма действия. Система смысловых соотношений между сценами и эпизодами, а также формы и содержания. Условность времени, пространства действия и условность конфликта – это ряд монтажного мышления.

Мотив (фр. – причина) – побудительная причина, повод к какому-либо действию.

Мотивация (фр. – приводить доводы) – обоснованность поступков и действий (театр).

Муза (гр.) – в греческой мифологии одна из девяти богинь, покровительница различных искусств, вдохновляющих поэтов (актеров и т.д.) в их творчестве. Источник творческого вдохновения.

Мутация (лат.– изменение, перемена) – переход детского голоса в голос взрослого. Возрастные границы мутации – от 10 до 18 лет.

Мюзикл (англ. – музыкальная комедия) – музыкально-сценический жанр, сочетающий в себе различные средства эстрадной или бытовой музыки, драматического, хореографического и оперного искусства. Для мюзикла характерны острая драматическая коллизия, большая динамичность действия, разнообразие музыкальных песенных форм. Жанр сформировался в США в 1920-1930-х гг. “Звуки музыки” Р.Роджера, “Вестсайдская история” Л.Бернштейна и т.д.

Н

Наблюдения – один из способов формирования сценического образа. Данный способ основан на копировании и подражательности реально существующей действительности, вызывающей неподдельный интерес, с перспективой художественного осмысления образа. Это наблюдения за людьми, животными, вещами, ситуациями, и т.д. Наблюдательность – важная черта художника.

Накладка (театр.) – техническая или творческая ошибка при проведении репетиции, спектакля, концерта. Погрешность в работе технических служб (при смене декораций, перемене света, включении музыки). Актерская накладка (опоздал на выход, забыл текст, не успел переодеть костюм и т.п.).

Народный театр – 1) успешный самодеятельный театр, с постоянной труппой, обширным репертуаром и залом для регулярных спектаклей; 2) устный русский фольклорный театр (балаган, вертеп, раек, петрушка и др.).

Наступление – проявление инициативы со стороны партнера. Основное условие – это борьба. Наличие противоположных интересов. Требование действующего лица внимания со стороны партнера к своим целям, делам, нуждам.

Новаторство (лат. – обновитель) – обновление, создание новых форм художественного творчества. Методы в творчестве. Прогрессивные принципы, идеи, приемы и их осуществление.

Номер (лат. – число) – в эстрадном концерте и цирковом представлении отдельное, законченное выступление одного или нескольких артистов. Термин “номер” возник в конце 18 века при зарождении стационарного цирка и первоначально означал порядок актерских выходов.

Нюанс (фр. – оттенок) – едва заметный переход в звуках, цвете, суждениях, актерской игре и т. п.

О

Обобщение – выводы и заключения, сделанные в результате просмотра спектакля, концерта, фильма и т.д.

Обозрение – эстрадное представление, где выступления артистов различных жанров объединены общим сюжетом (то же, что и ревю).

Образ – Обобщенное представление действительности в чувственно – конкретной форме. Система иносказаний, посредством которых качества изображаемого в искусстве жизненного явления, события или объекта художественного внимания обогащаются, обретают новые краски и новые признаки, незамеченные другими. Образ возникает в результате олицетворения и одушевления неживых предметов или явлений и придания им человеческих свойств характера, поведения, поступков. Образная структура полностью зависит от индивидуальности исполнителя, его жизненного опыта, наблюдательности, образования, воображения и фантазии. Образ рождается в результате возникновения ассоциаций по поводу увиденных в жизни картин, прочитанной литературы и в процессе работы над пьесой. Работа над образом – основная задача актера и режиссера в процессе постановки спектакля и в работе над ролью.

Образное мышление – свойство воспринимать и осмысливать картины жизни, искусства в их художественном значении, необходимое в процессе возникновения замысла постановки спектакля, представления.

Общение – проявление нашего отношения к объекту. Общение – это действие двухстороннее. Общение может быть: 1.Словесное. 2.Физическое. 3.Энергетическое (“разговор глаз”). Общение может быть с партнером, без него, с самим собой, с предметом, и т.д. Общение – это активное взаимодействие партнеров, в котором участвует как физическая, так и духовная природа актера.

Объект (лат. – предмет) – факт, предмет, явление, подвергающееся изучению. Составляющий часть внешнего материального мира, предмет познания деятельности человека и сам человек.

Овация (лат. – ликование) – восторженные продолжительные знаки одобрения и приветствия, выраженные через аплодисменты и крики “браво”. Устроить овацию кому-либо.

Ограниченность сценического пространства – реальные факторы, влияющие на развитие сценического, художественного образа и ограничивающие его пространственное и временное существование наличием рамок сцены, размера сцены, за пределами которых действие прекращается. Ограниченность выбора сценического пространства создает условную стилистику в работе над спектаклем, представлением.

Одежда сцены – оформление сцены для проведения концерта, спектакля, представления и т.д. Занавес, кулисы, падуги, задник.

Озвучение – подбор звукового ряда, усиливающего атмосферу представления, эмоциональное напряжение конфликта, подчеркивающего значение события, или эпизода. В это понятие входит: шумы и музыка, передающие состояние атмосферы действия, в котором живут и актеры и зрители.

Опера (ит. – труд, дело, сочинение) – род музыкально-драматического произведения, в котором объединяются слово, музыка, сценическое действие, живопись (декорации). В основе оперы лежит стихотворное или прозаическое либретто, которое пишется драматургом-либреттистом или самим композитором.

Оперетта (фр. – маленькая опера.) – музыкально-сценическое произведение комедийного содержания, в котором музыкально-вокальные и танцевальные номера чередуются с разговорными эпизодами. И.Кальман “Марица”, А.Александров “Свадьба в Малиновке”. Род комического, веселого музыкально-драматического представления с диалогом, пением и танцами.

Организационный период – включает в себя в первую очередь процесс “собирания” материала спектакля (роли) в единое целое. Все компоненты (музыка, свет, декорация, костюмы и т.п.), необходимые для завершения работы над спектаклем.

Организация творческого процесса – управление творчеством, связанное с планированием и воплощением постановки спектакля, представления. Обязательно присутствуют негласные законы организации труда под руководством режиссера, в подчинении которого группа лиц, которые осуществляют реализацию проекта, замысла и постановки.

Органичность (гр. – организм) – показатель мастерства актера, который основывается на умении существовать в предлагаемых обстоятельствах; естественность и полная свобода как физическая так и внутренняя (5 органов чувств).

Оригинальность (лат. – первоначальный) – самобытность, неповторимость художественного произведения и его создателя. Не имеющая аналогов театральная постановка, в которой образное решение, новизна ситуаций, идейность и средства их воплощения находятся на профессиональном уровне и во многом опережают время.

Оркестровая яма (гр. – место пляски) – в театре специальное помещение для музыкантов, которое находится перед сценой, обычно ниже уровня партера и огорожено барьером от зрительного зала.

Ортодоксальность (гр. – правоверный) – приверженность устоявшимся традициям, пережиткам времени.

Освещение – технологический процесс формирования световой партитуры с целью достижения наибольшей выразительности художественных образов (актеров, декорации и т.д.)

Освобождение мышц (снятие физического зажима) – тренинг, упражнения для выработки умения двигаться выразительно и правдиво. Снятие зажимов и напряжения. Подчинение внешней и внутренней техники воли актера. Природа человеческого мастерства актера, основанная на раскрепощенности физического аппарата тела, как выразительного средства, создающего пластику сценического сосуществования актера посредством работы определенной группы мышц. Свобода физическая. (Помогают в этом – тренинг и упражнения, танец, сценическое движение, пластика и пантомима.)

Осмысление – умственно-чувствительный процесс выявления законов и закономерностей в жизни и в искусстве. Отражение явлений жизни художественным методом. Поиск образных решений и логики развития событий и их композиционной завершенности.

Основной конфликт – взаимоотношения между главными персонажами постановки, отличающиеся особым напряжением и драматизмом от зарождения противоборства до его логического завершения и обобщения.

Отстранение (Б.Брехт) – прием установления дистанции по отношению к изображаемой действительности, приводящий к тому, что знакомое явление предстает как впервые увиденное, странное, необычное. Остро и преувеличенно подчеркнутая театральность. Новизна восприятия. Образ больше критикуется, чем имитируется. Художественные приемы разрушают иллюзию. Откровенная демонстрация театральных приемов и условностей, подчеркивающая их искусственность. Необычность будничности достигается у Брехта политизированным восприятием реальности, а у Вахтангова – утонченным эстетическим чувством.

Острюжетность – ярко выраженная драма, действие, создающее динамику происходящего посредством быстро развивающихся взаимоотношений противоборствующих сторон, нагнетание психологии конфликта, решаемого неожиданными приемами и способами.

Отбор выразительных средств – этап в методе физических действий. Движение артиста от события к событию. Импровизационное самочувствие артиста на репетициях. Отбор приемов, актерских приспособлений в контексте событийного ряда роли, пьесы, учитывая при этом “разведку умом” и “разведку телом” (действием).

Отличительная особенность – совокупность устойчивых понятий и признаков, соответствующих представлениям о форме, содержании, виде и жанре художественного произведения. Ориентируясь по признакам и понятиям, мы имеем возможность дать определение чему-либо. Пример: драма как вид литературного творчества отличается от других видов литературы конфликтом, сформированным посредством диалогов и монологов и исполненные актерами.

Оценка (актерская) – психологическое состояние актера в период переживания и действия партнера, вслед за которым должна возникнуть реакция, соответствующая этому действию. Это реакция (видеть и слышать) на психологическое состояние партнера, новые предлагаемые обстоятельства, события и факты. Как правило, оценка возникает в период паузы действий одного из актеров. Пауза является показателем не только оценки происходящего, но и мастерства актера. Природа оценки родственна тому состоянию души, которое называют “удивляться”. Но этим словом называют лишь сильные степени оценки то есть длительные, затрудненные в восприятии того или иного события.

Отчуждение (Б.Брехт) – прием выражения художественного и гражданского отношения к своей роли; способ актерской игры как интеллектуальный и нравственный поединок со своим персонажем. Зритель при этом подсознательно сопереживает не персонажу пьесы, а актеру, создающему и играющему роль в спектакле. Исполнитель в данном случае не сливается с образом и не входит в предлагаемые обстоятельства, т.е. отчуждается от них.

II

Падуга – одежда сцены. Горизонтальные полосы ткани, ограничивающие высоту сцены. Своеобразный потолок. Падуга подвижна, она отпускается на сцены и поднимается вверх на определенную высоту, необходимую для спектакля, концерта, представления.

Память эмоциональная – один из методов освоения элементов актерского мастерства, основанным на острых переживаниях, воспоминаниях, сильных впечатлениях в жизни, т.е. на ощущениях. Это

материал, который питает творчество актера в сочетании с фантазией и воображением. Эмоциональная память дает мощный толчок творчеству.

Панацея (гр. – мнимое) – спасительное средство, избавляющее от всех зол.

Пандус (фр. – легкий спуск) – пологая площадка, склон. Наклонная плоскость на сцене, служащая для формирования горизонта сцены на уровне, превышающим его начальное значение. Строится пандус из станков (дерево, железо) и накрывается деревянными щитами. Может быть покрыт тканью.

Панегирик (гр. – речь) – ораторская речь хвалебного содержания, повальное слово, чрезмерное восхваление чего-либо.

Пантомима (гр. – воспроизводящий подражанием) – древнейший вид сценического искусства, включающий в себя беззвучные средства создания художественного образа через пластику, жесты, мимику.

Папье-маше (фр. – жеваная бумага) – декоративное изделие (бутафория), выполненное по объему чего-либо путем наклеивания обрывков бумаги на форму, например – ваза, облако и т.д. Затем эти предметы просушиваются до полного затвердения и расписываются красками для достижения сходства с настоящими предметами.

Парадоксальность (гр. – наоборот) – неожиданный поворот мысли (от заданного к противоположному) мнение, суждение, резко расходящиеся с обычным, общепринятым понятием. Неожиданное явление, не соответствующее обычным представлением.

Парик (фр.) – искусственный головной покров из чужих волос или волокон.

Пародия (гр. – песнь наизнанку) – особый жанр в литературе, театре и на эстраде, являющий собой имитацию манер, стиля, жанра или стереотипа речи, направлений игры и поведения, основным методом которого является подражание известным людям искусства, политики, общественной жизни.

Партер (фр. – на земле) – места в зрительном зале, расположенные ниже сцены или на уровне ее.

Партнер (лат – часть, доля) – участник совместной игры на сцене. Партнерство – неременное условие создания спектакля и роли. Чаще всего «качество хорошего партнера» проявляется в диалоге.

Пасквиль (нем. – сатирические стихи) – произведение оскорбительного, клеветнического характера.

Пассивный (лат. – страдательный, недеятельный) – бездеятельный, безучастный к окружающему, вялый. Играть пассивную роль.

Патетический (гр. – страстный) – взволнованный, полный чувств, пафоса. Патетика является составной частью патриотических сцен, конфликтных ситуации.

Пауза (лат. – прекращаю) – временная остановка, перерыв в речи или сценическом действии. С паузой связаны оценка происходящего действия, события, фактов. Существует такое понятие как режиссерская пауза, актерская пауза.

Пафос (гр. чувство, страсть) – страстное воодушевление, подъем.

Паяц (ит. – солома) – старинное название клоуна. Изначально так называли комический персонаж итальянского народного театра. В широком смысле слова – шут, клоун. Выражение часто используется в переносном значении, обозначая человека который паясничает.

Перевоплощение актера – полное единство внутренней и внешней техники актера в процессе перевоплощения в образ. Сценический образ, созданный актером и наполненный его личным отношением к роли. Единство физического и психического начала. Исполнение, воплощение художественного образа в новой форме. Творческое состояние актера, способствующее его органическому вживанию в образ или характер для достижения яркого, зрелищного его показа на сцене.

Переживание – творческий процесс актерского сосуществования в действии и событии. Психофизическое состояние актера в момент волнения и его взаимодействия с партнерами в предлагаемых обстоятельствах.

Персонаж (фр. – лицо, личность) – действующее лицо драматического или литературного произведения. Художественный образ, который обладает определенным характером, играет ту или иную роль в развитии сюжета произведения.

Перспектива роли – расчетливое гармоническое соотношение и распределение частей при охвате всего целого пьесы и роли. От первого появления на сцене до финальной сцены, от завязки до развязки. Движение роли по событиям пьесы, не зная, что с ним случится в дальнейшем. Действуя на сцене, актер живет мгновениями, составляющими нить роли, ее кривую, перспективу роли, характер ее, чувства и мысли. Все это подчиненно найденному сквозному действию пьесы и спектакля. Путь развития, по которому актер поведет роль через сквозное действие к сверхзадаче.

Плагиат (лат. – похищаю) – присвоение, самовольное обнародование чужого произведения под своим именем.

Пластика (гр. – движение) – искусство изящных, ритмических движений тела; согласованность движений и жестов. В искусстве зрелищ пластика является первоосновой действия и его выразительности.

Подготовительный период – он длится с первого прочтения пьесы, встречи с актерами (режиссером) и коллективом единомышленников (художник, композитор, балетмейстер и т.д.).

Подготовительный период – он длится с первого прочтения пьесы, встречи с актерами (режиссером) и коллективом единомышленников (художник, композитор, балетмейстер и т.д.) Подготовительный период включает в себя действенный анализ пьесы и роли.

Поделка – (цех) – так обычно в театре называют столярные работы по изготовлению декораций в специальном помещении.

Подиум (лат. – высокая платформа) – возвышение на эстраде, на котором происходит действие. Предназначается для демонстрации показа мод. В основном используется в массовых мероприятиях и представлениях.

Подмостки – вид компактной сценической площадки, устанавливаемой под открытым небом. Изначально выполнялись в виде настила из досок на возвышении. То же, что сцена, эстрада. В переносном значении получила распространение фраза: “пьеса не сходит с театральных подмостков”, то есть идет с постоянным успехом.

Подтекст – элемент словесного действия. Понятие подтекста зависит от физического состояния данного человека в данную минуту и от его отношения к партнеру. От всей совокупности предлагаемых обстоятельств в которых произносится текст. Подтекст охватывает не только смысловое звучание фразы, но и ее эмоциональную насыщенность. Подтекст – чувство мысли.

Поза (фр. – положение тела) – притворство, рисовка, неискреннее поведение. В искусстве зрелищ поза характеризует состояние актера и является пластической выразительностью его действия.

Показ – итоговое представление учебных работ студентов по специальным предметам обучения (актерского, режиссуры, сцен. речи, пластики, вокала, танца и т.д.) перед зрителями. Прием, которым пользуется режиссер в работе с актером.

Помощник режиссера (помреж.) – должность в театре. В обязанности помрежа входит поддержание творческой дисциплины в процессе репетиций над спектаклем и эксплуатации его. Играющий спектакль находится в полном подчинении помощника режиссера.

Помпезность (фр. – пышность) – рассчитанная на внешний эффект. Явления, которым подчас подменяются представления автора о сути происходящего (торжественный концерт, юбилей, народное празднование или гуляние и т.д.)

Портал (лат. – ворота) – в театре портал – сооружение из монолитных или легких переносных материалов, ограничивающее ширину сцены

слева и справа от авансцены. Понятие “портал сцены” означает “архитектурное обрамление сцены, отделяющее её от зрительного зала”, в результате чего образуется порталное отверстие, называемое “зеркало сцены”.

Последовательность развития действия – фабульность действия, закономерная смена обстоятельств конфликта. Одно событие, вытекающее из другого, вплоть до логического завершения противоречий конфликта и сюжета произведения.

Посредственность – человек средних способностей, заурядный. Отсутствие у актера “тренировки и муштры” для тела и голоса, а также отсутствие свежести и восприимчивости в области психотехники актера.

Постановка – творческий процесс создания спектакля, фильма, циркового и эстрадного представления. Осуществляется режиссёром-постановщиком совместно с художником, балетмейстером; в музыкальном театре – совместно с дирижёром, художником; в кино – совместно с оператором, художником. Работа режиссера-постановщика над драматическим, документальным материалом для достижения определенной цели, сверхзадачи, которую ставит перед собой постановщик спектакля или представления.

Постановочное искусство – готовность отказываться от знакомых навыков и приемов ради поисков новых решений, используемых для того, чтобы в лучшем виде выразить содержание и ни на что не похожую форму пьесы.

Потенция (лат. – возможность) – способность, обладание достаточной силой для проявления психофизического действия в творчестве актера.

Потеха – праздничные игры, основанные на традициях русского народа, в которых в основном принимают участие ряженые, богатыри.

Поэтика (гр. – теория литературы) – жанр художественного произведения. Совокупность и система художественных принципов и особенностей в театральном искусстве или поэзии.

Праздник – род торжества, по какому-либо случаю, выраженный особым эмоциональным, приподнятым настроением. В основе праздника – массовое чувство сопричастности к особым событиям; массовые шествия, демонстрации, ритуалы, обряды. Различаются следующие виды праздников: семейные, календарные, религиозные, исторические, производственные, отраслевые.

Предлагаемые обстоятельства – (К.С. Станиславский) – это фабула, эпоха, место и время действия, события, факты, обстановка, взаимоотношения, явления, а также условия жизни, наше актерское и режиссерское понимание пьесы; мизансцены, постановка, декорации и костюмы художника, бутафория, освещение, шумы и звуки – все то, что предлагается актеру и режиссеру принять во внимание при их творчестве.

Чем больше предлагаемых обстоятельств, тем ярче выражены тема, проблема, конфликт спектакля. К предлагаемым обстоятельствам приковано внимание зрителей, иначе само понятие “зрелище” теряет свое назначение.

Предмет борьбы – это нравственная сущность, которая является содержанием сквозного действия.

Представление – наглядная демонстрация художественно-образного моделирования межчеловеческих отношений. Представление может быть театральным (утренник, спектакль), официальным (выставка, презентация) и т.д.

Прелюдия (лат. – введение, начало, предвестие) – пролог; действие еще не примененное в движение, но готовое начать борьбу с предлагаемыми обстоятельствами.

Премьера (фр. – первый) – первый показ нового спектакля, циркового или эстрадного представления.

Примитивизм (лат. – первоначальный) – крайне низкий уровень сознания и творческого мышления.

Принцип (лат. – начало, основание) – основное исходное значение какой-либо теории, учения, точки зрения; убеждение человека в чем-либо.

Приоритет (нем. – первый) – первенство в открытии, изобретении, создании художественного произведения, преобладающее значение чего-либо. (Например: приоритет традиций, направлений в искусстве).

Приспособление (актер.) – как внутренние, так и внешние приемы, способы актерской игры. Внутренние и внешние ухищрения в достижении цели; психологические ходы, изобретательность в воздействии одного человека на другого.

Пристройка (актер.) – пристройка начинается немедленно после оценки в тот самый момент, когда в сознании возникла конкретная предметная цель, а также преодоление физических преград, препятствий на пути субъекта к его цели; соотношение своих сил и партнера. Бывают пристройки “снизу”, “сверху”, “наравне”.

Притча – форма художественного творчества, один из жанров эпического рода, рассказ о каких-либо событиях приемами народного сказания; иносказание.

Проблема (гр. – задача) – теоретический или практический вопрос, требующий разрешения. Совокупность задач, идей, которые требуют разрешений и доказательств.

Провокация (лат. – подстрекательство) – побуждение к определенным действиям, элемент воздействия на эмоциональное состояние зрителя. Провокация может быть способом репетирувания режиссера в работе актера

над ролью.

Прогноз (гр. – предвидение) – предсказание, основанное на определенных данных; моделирование будущих отношений зрителя к проблеме, к теме спектакля, представления.

Прогон – вид репетиции, целью которой является выстраивание последовательности сцен и эпизодов, заранее отрепетированных, в единое целое посредством подключения музыки, шумов, элементов декорации, костюмов, света и т. д.

Пролог (гр. – впереди и слово) – необходимое предисловие к пьесе или действию к спектаклю, в котором автор (через актера) обращается к публике, чтобы ввести зрителя в круг тем, объяснить условия игры и расставить акценты, важные для понимания пьесы; предыстория отраженного в искусстве события. Вступительная часть драматического произведения.

Простак – актерское амплуа, к которому относятся роли наивных, простодушных или недалеких людей в комедиях, водевилях, опереттах.

Просцениум (лат.) – передняя часть сцены расположенная непосредственно перед занавесом.

Прототип (гр. – прообраз) – реально существовавший человек, чей характер, судьба, внешний облик дали писателю, художнику, актеру импульс и материал для создания художественного образа.

Процесс познания – интерес, любопытство ко всему, что происходит вокруг, элемент актерской техники. Этапы познания: 1) восприятие объекта 2) запоминание воспринятого 3) умение воссоздать воспринятое.

Процесс творческий – постоянно изменяемая система мировоззрения, психики и действия, методов и способов реализации замысла постановки, в результате которого возникает представление о том, что мы делаем, ради чего, к чему стремимся, чего добиваемся.

Псевдоним (гр. – носящий ложное имя) – вымышленное имя, которыми художники, артисты пользуются в публичных выступлениях.

Публика (лат. – общественный) – лица, выступающие в качестве зрителей, слушателей.

Публичное одиночество (выражение К.С. Станиславского) – произвольное внимание. Увлечение тем, что есть и событиями, происходящими на сцене, не отвлекаясь на зрителя. Творческий круг, в котором актер сосредотачивает все свое внимание на выполняемом действии или на партнере.

Р

Радиотеатр – представления, спектакли различного жанра, предназначенные для передачи по радио.

Разведка телом (действием) – взаимосвязана с разведкой умом, они неотделимы друг от друга. Попытка актера “побывать телом” в событии, сблизить себя с материалом пьесы, сделать его своим. Стороны одного процесса познания. Основным процессом познания на этом этапе является этюд – рабочий прием в работе над ролью. Этот процесс у К.С. Станиславского имеет название: “я – в роль,” он приводит к этапу “роль во мне” и к перевоплощению.

Разведка умом – анализ действия, основанном на конфликтном факте или событии; познание последовательности событий, их органического движения, взаимосвязи.

Развитие действия – цепь конфликтных ситуаций и событий, связанных логикой взаимоотношений персонажей, которые развиваются в постоянных столкновениях; процесс продвижения к цели.

Развязка – компонент фабулы, завершения действия литературно-художественного, сценического произведения. Обычно означает разрешение художественного конфликта между действующими лицами и дается в конце представления.

Ракурс (фр. – сокращение) – активный прием режиссерского искусства для построения изобразительной, монтажной композиции; режиссерский акцент, оценка происходящего.

Рампа (фр. – склон, покатое место) – низкий барьер вдоль авансцены, закрывающий от зрителя осветительные приборы, направленные на сцену. Тем же словом в театре называют осветительную аппаратуру на полу сцены, служащая для освящения передней части сцены снизу. Широко применяется в переносном значении как сцена, театр. (“Огни рампы”). В современном театре в последние годы рампа не используется для постановки спектаклей и представлений.

Рапид (фр. – быстрый) – вид сценического действия, выраженный замедленными движениями актеров. Выражение “двигаться в рапиде”.

Рапира (фр. – оружие) – колющее холодное оружие с длинным четырехгранным клинком, употребляемое в учебном и спортивных мероприятиях. (Спектакли плаща и шпаги.)

Раскрепощение – творческий и учебный процесс выработки профессиональных навыков органического сосуществования на игровой площадке в рамках творческих задач режиссера, педагога. Снятие физического зажима. Сценическая свобода.

Растушевка – скрученный из плотной бумаги тонкий стерженек с острыми концами. Растушевкой актер наносит на лицо грим.

Реакция (лат. – против) – психофизический отклик на событие. Действие, возникающее в ответ на то или иное воздействие, ответ организма

на внешние или внутренние раздражители, резкая перемена в самочувствии. Проявление своего отношения на действие другого.

Реализация замысла (лат. – вещественный) – осуществление на практике кого-либо плана, проекта, идеи и темы, выраженного в художественных образах.

Реверберация (лат. – отражать) – остаточное звучание, возникающее в закрытом помещении в результате многократного отражения звуковых волн от различных поверхностей (стен, потолка, пола). Этот эффект используется на эстраде и в театре как выразительное средство звучания голоса и музыки

Ревю (фр. – обозрение) – эстрадное представление, состоящее из ряда отдельных сцен, эпизодов и номеров, объединенных общим сюжетом. То же, что обозрение.

Режиссер (фр. – управитель) – постановщик, организатор спектакля, представления, концерта, праздника; художественный руководитель постановки. На основе собственного творческого замысла режиссер создает новую сценическую реальность, объединяя в работе над спектаклем всех участников: актеров, художника, композитора, балетмейстера и т.д.

Режиссерская пауза – пауза возникает из сверхзадачи спектакля, из его атмосферы. Пауза рождается из текста и в текст уходит. Так называемая немая сцена. Концентрат образности, смысла, способ работы над спектаклем.

Режиссерская техника – знание законов актерского творчества, его природы; умение сопереживать вместе с актером. Непосредственность и живость восприятия. Способность мгновенного переключения, умение в каждом отдельном элементе видеть частицу целого. Ощущение, охват целого является основой режиссерской профессии. Единство “льда и пламени”. Пламя – от горячего сопереживания актеру, лед – от острого анализа пьесы, спектакля.

Режиссерское мастерство – особый слух, обоняние, осязание, зрение, вкус к драматургическому произведению. Умение сохранить до конца работы над спектаклем свое первое, непосредственное впечатление от пьесы. Не растерять его при встрече с актерами, художником, при столкновении с собственными штампами, общепринятыми решениями. Способность видеть, способность мыслить, способность воплощать. Материалом режиссерского искусства является – борьба.

Режиссура – это превращение литературного материала в сиюминутный, жизненный процесс, образно выраженный через игру актеров, а также через выразительные средства театра.

Резонер (фр. – любитель порассуждать, моралист) – актерское амплуа. Человек, любящий вести пространственные рассуждения, преимущественно

нравоучительного характера. Действующее лицо в старой комедии, устами которого автор высказывает свои взгляды, нравоучения, наставления.

Результат (лат. – отраженный) – конечный итог, следствие, явление, развитие чего-либо.

Реквизит (лат. – потребность) – все предметы, которые находятся во время спектакля на сцене (картины, часы, вазы, книги, посуда, карандаш, ружье, шпага и т.п.), то есть предметы быта (бутафория), используемые в спектакле (представлении) актерами.

Реклама (лат. – кричу, восклицаю) – распространение сведений о ком или о чем-либо с целью создания известности, популярности. Объявление, видео и аудиоролик, афиша, плакат-содержание сведений о предстоящих гастролях, концертах и т.д.

Ремарка (фр. – пометка, замечание) – уточняющее или дополняющее замечание автора пьесы, сценария, которые помещаются обычно в скобки. В драматургии, театре – пояснение автора к тексту, касающееся обстановки, предлагаемых обстоятельств, поведения действующих лиц, их внешнего вида и т.д.

Репертуар (лат. – перечень, список) – запас, наличие чего-либо. Совокупность произведений в драматическом или музыкальном театре, на эстраде, ряд ролей, номеров, исполняемых актером. Определенное количество спектаклей в театре, внесенных в репертуар.

Репетиционный период – это, в первую очередь, “застольный период”, включающий в себя “разведку умом” с переходом на “разведку действием”. Этот период включает в себя тщательную работу над спектаклем (ролью) методом действенного анализа с выходом на сцену; т.е. мизанценирование по законам сценического действия в предлагаемых обстоятельствах пьесы и роли.

Репетиция (лат. – повторение) – подготовка и пробное исполнение будущего спектакля при помощи актеров и вспомогательных служб. Подготовка номера и исполнение на сцене. Учебно-воспитательный процесс, направленный на выработку профессиональных навыков работы на сцене под руководством режиссера. Сценическое действие – многократное повторение текста, движений и жестов.

Реплика (лат. – опять, еще прикладываю) – краткое замечание, возражение, ответ. Текст, заключающий в себе слова одного из персонажей. Краткое высказывание актера, обычно произносимое в ответ на слова партнера. Последние слова актера, вслед за которыми другой актер произносит свои, следующие по ходу пьесы. Выражение – “подавать реплику”.

Реприза (фр. – возобновление) – короткий шуточный номер в исполнении клоунов цирка или артистов эстрады. Словесный или пантомимический.

Рецензия (лат. – осмотр) – критический отзыв; оценка художественного, научного произведения. Критическая статья о премьерном спектакле, концерте.

Речитатив (лат. – читать вслух) – напевная (или лишенная напевности) речь, входящая составной частью в музыкально-вокальное произведение.

Решение – осуществленный замысел, то, что обнаруживает идейный смысл, содержание спектакля.

Ритм (гр. – время) – соразмерность чередования каких-либо элементов (звуковых, речевых, изобразительных), происходящее с определенной последовательностью, частотой. Ритм – поведение, интенсивность действий и переживаний актера; внутренний, эмоциональный накал; организация во времени и пространстве. Динамический характер действия, его внешний и внутренний рисунок.

Ритуал (лат. – обрядовый) – совокупность действий, сопровождающих обряд; обычаи народов. Установленный порядок совершения каких-либо действий (свадьба, принятие присяги, посвящение в студенты и т. д.)

Роль (фр. – свиток, список) – художественный, литературный образ, созданный драматургом в пьесе, сценарии и воплощаемый в сценической игре актером. Совокупность текста, произносимого актером в пьесе.

Руководство – регуляция официальных отношений группы как социальной организации, механизм, направляющий усилия коллектива или личности на выполнение общих задач.

С

Самобытность – характерные, не присущие никому другому черты национального характера или образа мышления. Уникальность культуры народов.

Сарказм (гр. – терзание) – язвительная, жестокая, ироническая насмешка; едкая ирония.

Сатира (лат. – мешанина) – одна из форм комического, содержащая резкое обличение, осмеяние отрицательных явлений действительности. Важное значение сатиры – актуальность и злободневность.

Сверхзадача – (выражение К.С.Станиславского) – основная, главная, всеобъемлющая цель, притягивающая к себе все без исключения события, задачи, действия, вызывающая творческое стремление двигателей психической жизни. Это то, ради чего я, как режиссер, ставлю спектакль, что хочу изменить в сознании зрителя, какие чувства и мысли хочу вызвать в нем. Индивидуальная идея режиссера и актера.

Световая аппаратура – электрические приборы, предназначенные для освещения сцены, декораций, актера; световые эффекты и т.д. Один из важных компонентов в работе режиссера над спектаклем.

Свобода (творческая) – сценическая свобода, достигнутая посредством работы актера над собой, способность человека действовать в соответствии со своими интересами и целями, опираясь на знания, психофизическое самочувствие и опыт.

Сезон (фр.) – период, в течении которого осуществляется театральная деятельность, удобное, пригодное время для творческой работы. Театральный сезон длится с сентября по май.

Сенсация (лат. – чувство) – сильное, волнующее всех впечатление от яркого события, известия. Шумиха.

Символ художественный (гр. – опознавательная примета) – образ чего-либо, имеющий определенное сходство с обозначенным объектом. В символе всегда присутствует определенный смысл, слитый с образом, но не сводимый к нему буквально, требующий внимания, интерпретации. Художественный символ тем содержательней, чем более он многозначен.

Синтез (гр. – соединение, сочетание) – процесс практического или мысленного воссоединения целого из частей. Органическое соединение различных сторон объекта в единое целое.

«**Синяя Блуза**» – мобильный агитационный театр «живой газеты» в советскую эпоху 20-х годов XX столетия.

Система К. С. Станиславского – “система должна быть не в голове, а в памяти ваших мышц”. Компоненты системы:

1. Работа актера над собой :

а) работа над собой в творческом процессе переживания (развитие внутренних элементов психики, необходимых для творчества);

б) работа над собой в творческом процессе воплощения (работа над физическим аппаратом).

2. Работа актера над ролью.

3. Этика

Система не рецептура и не отмычка, нельзя обращать систему в справочник, где содержатся точные данные о том, как применить тот или иной прием, чтобы получить эффект. Умение слить в неразрывное целое самые высокие задачи искусства с простейшими и конкретными актерскими задачами – одно из важнейших свойств системы К.С. Станиславского.

Ситуация (фр. – положение) – жизненная обстановка, которая складывается в различных эпизодах и сценах спектакля, в результате взаимоотношений и борьбы действующих лиц. Ситуация всегда требует выхода из сложившихся обстоятельств.

Сквозное действие (К.С. Станиславский) – это та реальная, конкретная борьба, которая происходит в пьесе. В результате чего утверждается сверхзадача. Сквозное действие – это путь, по которому режиссер, актер идут к своей цели в спектакле, роли. Стремление к сверхзадаче должно быть сплошным, непрерывным, проходящим через всю пьесу. Все характеры, мизансцены должны лежать на линии сквозного действия. Каждое сквозное действие имеет свое контрсквозное действие. Сверхзадача – хотение. Сквозное действие – стремление. Выполнение его – действие.

Скетч (англ. – набросок) – короткая сцена, в которой разыгрывается, как правило, комическая ситуация с участием двух-трех актеров без глубоких характеристик персонажей и сложной интриги. Театральное представление шуточного или сатирического характера, построенное на неожиданных забавных ситуациях.

Скоморохи – странствующие актеры, играющие роли в театральных сценах, так и танцоры, певцы, музыканты, дрессировщики, исполнители акробатических номеров.

Словесное воздействие – способ воздействия на сознание партнера с целью перестроить его, «приспособить» в интересах действующего лица. Шесть “адресов” воздействия на сознание: внимание, чувство, воображение, память, мышление и воля.

Событие – это психологическое происшествие, которое в корне меняет у всех действующих лиц отношение к происходящему, порождает новое соотношение сил. Система взаимоотношений персонажей в определенный отрезок времени. Событие определяет движение и развитие конфликта спектакля и его разрешения.

Сопереживание – нравственный принцип, связанный с общечеловеческими представлениями о правде и лжи, о справедливости. Эмоциональный настрой зрителей во время просмотра спектакля, концерта и т. д.

Софиты – специальная световая аппаратура, помещенная над сценой и скрытая падурами.

Социально-психологический климат коллектива – преобладающая и относительно устойчивая духовная атмосфера, или психический настрой коллектива, проявляющийся как в отношениях людей друг к другу, так и в их отношении к общему делу.

Спектакль (лат. – зрелище) – театральная постановка в ограниченном сценой пространстве. Пьеса, поставленная режиссером и сыгранная актерами. Спектакль состоит из одного или нескольких актов, действий, частей, прерываемых антрактом. Иногда это слово употребляется для обозначения смешного, занятного зрелища.

Спектакль, как художественная ценность (М.Чехов) – спектакль – есть живое, самостоятельное существо, подобное человеку. Как человек имеет дух, душу и тело, так имеет их и живой, действенный спектакль. Дух спектакля – это идея заложенная в нем. Идея, ради которой автор, режиссер и актеры сообща создают спектакль. Душа спектакля – это та атмосфера, в которой протекает и которую излучает спектакль. Тело спектакля – это все, что мы видим и слышим в нем.

Специфика (лат. – особенный) – отличительные особенности какого-либо рода деятельности.

Способности – индивидуально-психологические особенности личности. Особые природные задатки от которых зависит успешность выполнения различных видов деятельности, приобретения знаний, умения, навыков. Способности формируются и развиваются по мере становления и совершенствования личности. Художественные способности – особая одаренность, выражающаяся в потребности и возможности художественного творчества.

Станок – помост на деревянном или металлическом каркасе, покрытый щитами из досок.

Статист (гр. – стоящий) – актер, участник массовых сцен; роль без слов. В Древней Греции так называли стоящего человека. Актер, исполняющий на сцене второстепенную роль.

Стереотип (гр. – твердый, отпечаток) – образец художественного творчества, лишенный оригинальности, с элементами заимствования. Противоположность индивидуальности. Копирующий, сделанный по шаблону.

Стилизация (фр. – стиль, палочка для письма) – использование в творческой деятельности уже встречавшихся в истории мирового искусства художественных форм, приемов, стилевых черт в новом содержательном контексте для достижения определенных идеологических и эстетических целей.

Стиль – мировоззрение эпохи, выраженное в образах.

Студия театральная – творческий коллектив, сочетающий в своей работе учебный эксперимент и показ спектаклей. (“Школа на ходу” – так называл студию К.С.Станиславский)

Субретка (фр.) – актерское амплуа. Представляет собой служанку с находчивым и лукавым характером и бойким нравом. Как правило, она помогает своим хозяевам в их любовных похождениях.

Сценарий (лат. – сцена) – литературно-драматургическое произведение, предназначенное для постановки театрализованного представления. Включает детальное описание действия с текстом ечей

персонажей. План, сюжетная схема пьесы, оперы, балета. Композиционное построение театрализованного представления.

Сценическая задача – своеобразное определение понятий цели и направления сценического действия. Результат выполнения правильного, осмысленного, продуктивного действия. Сценическая задача отвечает на три вопроса:

1. Что делаю? (физическое действие)
2. Зачем делаю? (чего хочу добиться данным действием).
3. Как делаю? (форму выполнения задачи принято называть актерским приспособлением).

Сценическая наивность – вера актера в предлагаемые обстоятельства, свойство детской непосредственности актера. Наивность «уживается» с умом, а не с рассудочностью.

Сценическая условность – совокупность знаков, символов, элементов игры, создающие не правду реальной жизни, а ее правдоподобие, однако узнаваемое и реально переживаемое. Условность места действия. Условность сценического действия и т. д.

Сценическое внимание – восприятие объектов внешнего мира с помощью зрения, слуха, обоняния, осязания, вкуса. Процесс познания, творческое состояние любой профессии. Сосредоточенность на объекте. Степень готовности к действию, выработанная и воспитанная в процессе тренинга и упражнений. Внимание - ворота ко всякому творчеству.

Сценография (гр. – сцена и пишу) – организация театрального пространства, среды, в которой существует спектакль. Искусство создания зрительного образа спектакля посредством декораций, костюмов, света, постановочной техники и т.п. Художественное оформление спектакля. Его образ, объединяющий драматургию, воплощающий замысел режиссера и художника, игру актеров. Оформление зрительного зала, фойе в зависимости от решения и замысла спектакля или представления.

Сюжет (фр. – предмет) – ряд связанных между собой, последовательно развивающихся событий, взаимоотношений людей, борьба характеров и мировоззрений. Основное содержание художественного произведения.

Т

“Тренинг и муштра” (К. С.Станиславский) – учебно-воспитательная работа по выработке профессиональных навыков актера и режиссера, в основе которой лежат законы актерского мастерства и методика обучения по системе К. С. Станиславского (“освобождение мышц”, “сценическое внимание”, “воображение и фантазия”, “эмоциональная память”, “общение”, “действие”, “предлагаемые обстоятельства”, “чувство правды, логика и последовательность”, другие элементы актерского мастерства).

Тавтология (гр. – тоже самое, слово) – повторение одного и того же определения, (суждения) иными близкими по смыслу словами, повтор. Если в литературе тавтология создает образный язык, то в искусстве – она становится навязчивым, невыразительным элементом.

Талант (гр. – вес, весы) – высокая степень художественно-творческой одаренности, выдающиеся природные способности. Актерские, режиссерские способности.

Творческий процесс – сменяющие друг друга стадии работы художника, писателя, режиссера, актера над произведением. Единство интеллектуальных, волевых и художественных качеств, направленных на реализацию замысла роли, спектакля, представления.

Творческое мышление – вид мышления, связанный с созданием и открытием чего-либо нового, общественно значимого. Творческое мышление определяется своеобразием личности художника, его способности оригинально, самостоятельно мыслить. Предполагает диалектическое соединение традиции и новаторства.

Театр (гр. – место для зрелищ, зрелище) – искусство, состоящее в изображении, представлении пьесы в лицах, осуществляемое в виде публичного зрелища. Помещение, здание, в котором устраиваются представления, спектакли.

Театральная музыка – 1. Музыка в любых театральных спектаклях (опера, балет, оперетта, музыкальная драма, музыкальная комедия). 2. Музыка в спектаклях драматического театра (трагедия, драма, комедия). Классификация “театральной” музыки: увертюра, музыкальные антракты (вступление к действию или картине). Музыкальный финал акта или спектакля. Музыкальные номера по ходу сценического действия, вставные музыкальные номера. Различают “сюжетную” музыку – по ходу действия, и “условную” музыку – “от режиссера”.

Театральная студия – творческий коллектив, созданный с целью обучения сценическому мастерству, объединенный едиными художественно-мировоззренческими позициями, занимающийся творческо-экспериментальной деятельностью.

Театральность – степень зрелищности спектакля, синтез выразительных средств, подчиненных единому критерию, обусловленному способом существования.

Тело актера (М.Чехов) – это его инструмент. Это язык пластики, жеста. Актер, не владеющий своим телом обречен на скудность выразительных средств. Нельзя выходить на сцену без разминки “туалета актера” (речь, психофизика, готовность). Если внутренняя жизнь актера скована непроработанным, негибким телом, то это является проблемой, мучительной борьбой со своим же собственным телом.

Тема (гр. – положенное в основу) – круг жизненных явлений, событий и проблем, положенных в основу художественного произведения. Определение темы полностью зависит от индивидуальности режиссера и его мировоззрения. Тема является важным компонентом действенного анализа в работе режиссера над пьесой и спектаклем.

Темп (лат. – скорость) – степень быстроты исполнения, скорость (или медленность) с которой протекает какое-либо действие.

Темперамент (лат. – соразмерность) – совокупность психических черт личности в определенном типе высшей нервной деятельности. Жизненная энергия человека. Один из важных элементов актерской возбудимости, способности к творческому процессу. Проявление силы чувств, их глубины, смены.

Типаж (гр. – особенность) – обобщенный образ, отражающий поведенческую манеру определенной группы людей. Внешнее и внутреннее представление о чем-либо. Например: ипаж маньяка, развратника и т. д.

Типизация (гр. – отпечаток, форма, образец) – способ художественного обобщения, выявление характерного, существенного в изображении жизненных явлений и предметов осуществляемых с помощью специфических (для каждого вида искусств и жанра) выразительных средств. Синтез общего, типического и индивидуального в воссоздании действительности. Обеспечивает правдивость и достоверность изображения.

Тирада (фр.) – длинная фраза, произнесенная в приподнятом настроении, необычном тоне.

Травести (фр. – переодетая) – актерское амплуа: актриса, исполняющая роли подростков, мальчиков, девочек, а также роли, по ходу действия требующие переодевания в мужской костюм.

Трагедия (гр. – песнь козлов) – драматическое сочинение, изображающее крайне острые жизненные ситуации, конфликты, чаще всего кончающиеся гибелью героя (трагедия В. Шекспира “Ромео и Джульетта”).

Трагик – сценическое амплуа актера, исполняющего трагические роли.

Традиция (лат. – передача) – Преемственная связь между старыми и новыми явлениями общественной жизни, искусства, литературы, ремесел, языка, поведения и т. п.

Трансформация (лат. – преобразование, превращение) – в театре, цирке и на эстраде оригинальный сценический прием, основанный на умении артиста быстро изменять внешность при помощи грима, парика, костюма. В праздниках смена игровых площадок и их светового, декоративного оформления с целью достижения нового образного решения постановки театрализованного представления.

ТРАМ – театр рабочей молодежи советской эпохи 20-х годов, XX столетия.

Тренинг (англ. training от train – обучать, воспитывать) – форма активного обучения, направленная на развитие знаний, умений и навыков и социальных установок.

Труппа (фр. – толпа, компания, ватага) – актерский состав театра. Коллектив актеров, задействованных в театральных постановках и работающих в стационарном, передвижном театрах под руководством главного режиссера. Слово появилось в конце 18 века. Данное понятие выражалось словосочетанием – артель комедиантов. Театр может считаться существующим не тогда когда построено здание но, главным образом, когда в нем имеется труппа артистов.

Трюк (фр. – прием, проделка) – ловкий, эффектный прием, ловкая проделка, ухищрение, искусный сложный маневр, рассчитанный на поражение эмоционального внимания зрителей.

Ф.

Фабула (лат. – повествование, история) – последовательность показа событий, фактов, поступков героев в художественном произведении. Это цепь событий, которые формируют конфликт произведения, как некий сквозной стержень на котором держится событийный ряд. Сюжетная схема.

Факт (лат. – сделанное, совершившееся) – действительное, реальное событие, истинное происшествие; истина. Обстоятельства, с которыми связана актерская оценка факта. Для актера факт – смена отношения к объекту.

Фальшь (нем. – не настоящий) – отсутствие естественности, соответствия художественной правде, неискренность, лицемерие в игре актеров, пении, игре музыкальных инструментов.

Фантазия (гр. – воображение) – способность к творческому воображению. Мечта, выдумка, нечто неправдоподобное. Один из элементов актерского мастерства системы К.С. Станиславского “воображение и фантазия”.

Фантасмагория (гр. – призрак и говорю) – призрачное, фантастическое представление, получаемое от картин нереального свойства, причудливое, удивительное превращение.

Фарс (лат. – начинаю) – легкая комедия бытового характера, комедия или водевиль грубоватого содержания. Шутовская выходка, грубая шутка. Преобладание внешних комических приемов. По стилю фарс близок в итальянской комедии дель- арте. Нечто грубое и лицемерное.

Фат (лат. – глупый) – самодовольный, пошлый франт, щеголь. Ампула актера, играющего роли эффектных, самовлюбленных и ограниченных (преимущественно молодых) людей.

Феерия (фр. – волшебница) – театральное или цирковое представление, большей частью с фантастическим сюжетом, эффектной постановкой, роскошными декорациями и костюмами, множеством сценических эффектов. Волшебное, сказочное зрелище.

Фестиваль (лат. – празднество) – общественный праздник, смотр, показ лучших произведений искусства (музыкального, театрального, а также кино).

Фиаско (ит. - провал) - неуспех, полная неудача.

Фиксировать (лат. – твердый, нерушимый, крепкий) – устанавливать, определять, отмечать в сознании, запоминать или записывать, зарисовывать, сосредоточить, устремлять (внимание).

Филармония (гр. – люблю + гармония) – концертная организация, ставящая своей целью пропаганду музыкальных и театральных искусств, разных видов эстрадных искусств и исполнительского мастерства.

Финал (лат. – конец) – завершение. Заключительная часть спектакля, концерта, представления, праздника и т.д. Как правило, содержит основную мысль постановки. В финале завершается развязка конфликта.

Фольклор – произведения устного народного творчества (былины, сказки, частушки, пословицы, песни и т. д.).

Фонограмма (гр.) – запись звука (музыки, голоса, шума и т.д.), сделанная на магнитофонной пленке, диске для работы над спектаклем, представлением, выступлением на эстраде. Фонограмма бывает - плюс или минус (с голосом или без него).

Фронтальный (фр. – лобовой) – обращенный лицом к зрителю. Понятие “фронтальная мизансцена”.

Функции музыки в театрализованном представлении – социальная, воспитательная, эстетическая, драматургическая, конструктивная, монтажная, организационная, коммуникативная, развлекательная, отражательная и др. Музыка в театрализованном представлении делится на 4 вида: условную-режиссерскую, сюжетно-номерную (внутри номера, эпизода), монтажную и фоновую.

Функции режиссера (В.И.Немирович-Данченко) – режиссер должен умереть в актерском творчестве.

“1.Режиссер – толкователь; он же показывающий как играть; так что его можно назвать режиссером-актером или режиссером-педагогом.

2.Режиссер – зеркало, отражающее индивидуальные качества актера.

3.Режиссер – организатор всего спектакля”.

Таким образом: Режиссер – педагог. Режиссер – творец. Режиссер – организатор.

Фура (нем. - площадка на роликах) – на которую устанавливают детали декораций. Служит для быстрой смены картин.

Фурор (лат. – неистовство) – шумный, блестящий успех. Сильное, вызывающее восторг, впечатление.

Х

Характер (гр. – отличительная черта, признак) – своеобразная особенность человека, вещи, явления. Индивидуальный склад личности человека, проявляющийся в особенностях поведения и отношения (установок) к окружающей действительности.

Характерность – роль персонажа с ярко выраженными характерными внешними и психологическими чертами. Индивидуальные черты персонажа.

Характерный актер (гр. – черта, особенность) – актер с резко выраженным амплуа, исполняющий роли, отмеченные социальным, историческим или бытовым своеобразием.

Хеппенинг (англ. – случаемое, происходящее) – направление в авангардистском искусстве. Искусство своеобразных микроспектаклей, сочетающих элементы театра абсурда, музыки, живописи и вовлекающих в импровизационное действие зрителей. Шок, используемый для реанимации природы, подсознания и души. При этом основные средства воздействия - световые вспышки, звуковые удары, непристойности, эпатаж. Стремление любым путем вовлечь зрителя в действие, сделать зрителя соучастником, разбудить скрытые силы подсознания, пусть даже самые примитивные и низменные. С публикой может произойти все, что угодно, она находится под воздействием постоянной агрессии.

Ц

Цезура (лат. – пауза) – особый вид длительной паузы в стихотворении. Ритмические паузы в тексте роли актера.

Целостность восприятия – совокупность зрительных, чувственных и эмоциональных ощущений, развивающихся согласно композиционному построению зрелищного искусства.

Цель – идеальное мысленное предвосхищение результата деятельности. Направляет и регулирует человеческую деятельность в зависимости от объективных законов действительности, реальных возможностей субъекта и применяемых средств.

Ценность – определение норм нравственности. Положительная или отрицательная значимость объекта окружающего мира, сфера человеческой жизнедеятельности, интересов и потребностей.

Ч

Четыре “В” М.Чехова – (при работе над спектаклем, ролью):

- 1.Время влюбленности
- 2.Воображение
- 3.Воплощение
- 4.Вдохновение

Чувство целого – завершенность, результат способности художественно пережить свое произведение как единое целое. Развитие в себе способности видеть роль(спектакль) в целом, во всех его деталях и развитии. Умение творить во времени и пространстве.

Ш

Шаблон (нем. – образец) – по которому изготавливаются однородные изделия, однообразие. В искусстве зрелищ существует понятие “шаблон мысли”. Означает банальность, стереотипность, штамп, похожесть.

Шарж (фр. – тяжесть) – шуточное или сатирическое изображение, в котором соблюдается внешнее сходства с объектом, но умышленно изменены и подчеркнуты наиболее характерные черты изображаемого. Изображение чего-либо в подчеркнуто искаженном, карикатурном виде.

Ширма (нем. – защищать, заслонять) – то, что загораживает. Используется в театре как система специальных ширм для организации на сцене композиции любой формы и любого размера.

Шок (фр. – толчок, удар) – психологическое потрясение, испытываемое человеком от увиденного в жизни, на сцене, кино и т.д. Сильное эмоциональное воздействие. Приводит в смущение кого-либо своим поведением, несоблюдением общепринятых норм приличия.

Штамп (нем. – печать) – распространенное явление в искусстве, показатель нетворческого подхода к созданию художественного образа, заимствование. Раз и навсегда зафиксированная маска чувств, превращающаяся в механический актерский штамп.

Штанкет – металлическая труба на тросах. К штанкетам подвешиваются кулисы, падуги, светоаппаратура и необходимые детали декораций.

Э

Эвристика (гр. – нахожу, открываю) – наука о творчестве. Теория и практика организации избирательного поиска при решении сложных интеллектуальных задач.

Эйфория (гр.) – состояние приподнятого настроения, довольства, не соответствующее объективным условиям.

Эклектика (гр. – выбирающий) – смешение, беспринципное соединение разнородных элементов, взглядов, теорий, красок. Формальное,

механическое соединение различных стилей. Безвкусица. Смешение жанров, стилей и форм художественного произведения.

Эксперимент (лат. – проба, опыт) – достигнутый практическим опытом результат. Творческий эксперимент – это метод проб и ошибок, создающий в итоге новую своеобразную манеру игры.

Экспликация – («застольный период») – разъяснение режиссера постановочной группе режиссерского замысла спектакля и изложение постановочного плана. Детальное обсуждение образов, отдельных актов, сцен, определение задач, вскрытие подтекста и т.д.

Экспозиция (лат. – изложение, представление) – начальная часть драматургического произведения (пьесы), в котором характеризуется среда, обстановка, атмосфера, предшествующие началу действия. Содержание основной темы.

Экспрессия (лат. – выражение) – сила проявления чувств, переживаний. Обостренная выразительность в искусстве, для достижения которой применяются особые, необычные художественные средства.

Экспромт (лат. – находящийся в готовности) – художественное произведение созданное без предварительной подготовки. Готовность исполнителя к неожиданным ситуациям, которые необходимо нейтрализовать посредством остроумного решения сцены, диалога, не предусмотренных драматургией и режиссурой постановки.

Экстаз (фр. – исступление) – высшая степень восторга, воодушевления; исступленно-восторженное состояние, доходящее до аффекта.

Эксцентрика (лат. – центр) – ярко выраженное комедийное, часто гротесковое изображение нелогичных, нелепых действий героев пьесы. Жанр получил наибольшее распространение в цирке и в эстрадных зрелищах. Художественный прием заостренно-комедийного изображения действительности, основанный на нарочитом нарушении логики, последовательности и взаимосвязи поступков, явлений.

Эмоциональность (фр. – возбуждать, волновать) – душевные переживания, основанные на чувстве, как результат психофизической реакции на определенные раздражители.

Эмпатия (гр. – сопереживание) – понимание эмоциональных состояний других людей, в том числе при восприятии объектов и явлений окружающего мира и произведений искусства. Чувствование и сопереживание, умение понимать “не умом, а сердцем”.

Эпатаж (фр. – выходка) – необычное поведение, скандальная выходка, нарушение общепринятых правил поведения. Прием в шоу-бизнесе с целью привлечения внимания зрителей.

Эпигонство (гр. – родившейся после) – нетворческое, механическое следование традиционным художественным приемам, стилю, идеям, принципам, методам какого-либо художественного течения в новой, изменившейся обстановке. Ничтожное подражание. Творческое освоение классических традиций, изучение наследия прошлого не имеют ничего общего с эпигонством.

Эпилог (гр. – послесловие) – особая, заключительная часть художественного произведения с кратким изложением дальнейшей истории его героев после изображаемых событий. Необходимое, по мнению автора (режиссера), добавление к завершеному произведению (представлению), послесловие для читателя или зрителя, в котором идея (сверхзадача) должна прозвучать “во весь голос”. Например: монолог актера (от имени автора), непосредственно обращенный к зрителю.

Эпопея (гр. – творю) – ряд крупных событий, образующих одно целое. Сложная продолжительная история, складывающаяся из ряда крупных событий. Значительные исторические события (войны, революции).

Эрудиция (лат. – ученость, познания) – начитанность, осведомленность, глубокие и разносторонние познания в разных областях жизни.

Эскизы (фр. – предварительные наброски) – рисунки, на которых во всех подробностях изображено будущее оформление спектакля и костюмов.

Эстрада (лат. – помост) – возвышение. Сценическая площадка для выступлений артистов, творческих коллективов.

Эталон (фр. – образец) – образец высокохудожественного произведения, профессионального отношения к специальности или к работе.

Этапы работы над спектаклем, ролью:

1. Подготовительный период – работа с пьесой с использованием метода действенного анализа пьесы и роли. Домашняя работа.

2. Репетиционный период – “застольный период” – разведка умом с переходом на разведку действием (мизансценирование). Работа с актерами с использованием метода физического действия.

3. Организационный период – процесс «собирания» спектакля в единое целое (свет, музыка, декорация, костюмы, грим и т.д.). Здесь необходимы организаторские способности, режиссерская воля, профессионализм для завершения начатого.

Этика (К.С.Станиславский) – учение о нравственности. Выработывает правильные нравственные устои, которые помогают оберегать человеческую душу от растрепки и регулирует взаимоотношения отдельных людей между собой. Артистическая этика узкопрофессиональная

и приспособлена к условиям театрального искусства. Первое и основное условие – коллективное творчество. Каждый артист и режиссер обязаны способствовать успеху и гармонии коллективного творчества. Важна творческая дисциплина, основанная на уважении к чужому творчеству, поддержке товарищеского духа в общей работе, оберегающая свою и чужую свободу творчества. Этика и дисциплина должны быть примерными. Сценическая индивидуальность – это духовная индивидуальность прежде всего.

Этюд (фр. – изучение) – вид упражнения, способствующий развитию творческих и профессиональных навыков актера. Прием в современной театральной педагогике, представляющий собой комплекс упражнений, служащих для развития и совершенствования актерской техники. Состоит из различных сценических действий, импровизированных или заранее разработанных преподавателем. Миниатюрная постановка, которая может стать предпосылкой для создания крупного произведения. (Этюды на органическое молчание, этюды на П. Ф. Д. и т. п.)

Эффект (лат. – действие, результат) – средство создания сильного впечатления (фейерверк, световые, шумовые эффекты в театре и на эстраде.)

Ю

Юмор (англ. – причуда, настроение) – добродушно-насмешливое отношение к чему-либо, выраженное специфическим словом или действием, изображение недостатков и слабостей людей в комическом, смешном виде. Умение подмечать и выставлять на смех забавное и несуразное в жизни.

Юмореска (нем. – юмор) – небольшое художественное произведение (рассказ, сценка) юмористического характера.

Практикум сюжетно-ролевой игры в любительском театре (вопросы и ответы)

Вопросы

Задание 1.

1. В Доме культуры, где Вы являетесь руководителем театрального коллектива, плохие условия для работы: неряшливая, необорудованная сцена, неудобный зрительный зал. Нет оформления фойе, нет специальной комнаты для репетиций?

2. Вы предполагаете для постановки одну из Ваших любимых пьес, но она не нашла должного отклика или не нравится коллективу?

3. По телевидению демонстрируется интересный фильм или увлекательный сериал, а именно на этот вечер назначена важная репетиция?

Задание 2.

1. Состав коллектива не позволяет в настоящее время поставить полноценную пьесу? Что делать?

2. Один или несколько членов коллектива любительского театра выразили желание поставить пьесу, которая Вам не нравится или Вы не знаете, как ее поставить?

3. При обсуждении спектакля в присутствии коллектива были высказаны резкие критические замечания, с которыми Вы не согласны?

Задание 3.

1. После нескольких лет работы в коллективе Вам предложено более интересное в творческом и материальном отношениях место?

2. Накануне премьеры один из основных исполнителей совершает проступок, несовместимый с этическими нормами члена коллектива, и заслуживает исключения?

3. Репетиции проводятся Вами в вечернее время, а некоторые из исполнителей работают в две смены?

Задание 4.

1. Вы встретились с равнодушным отношением администрации Дома культуры к Вашей работе.

2. За несколько дней до премьеры выясняется, что один из главных исполнителей не может быть на спектакле по уважительной причине?

3. Вы опоздали к назначенному Вами же часу начала репетиции?

Задание 5.

1. Оформление спектакля не готово ко дню премьеры по вине административно-хозяйственной части клубного учреждения?

2. Личные отношения между юношей и девушкой переросли во влюбленность, что отрицательно сказывается на качестве их работы и отношении к занятиям?

3. Премьера спектакля, по Вашему убеждению, прошла на очень низком творческом уровне и Вы имеете серьезные претензии к исполнителям?

Задание 6.

1. Оформление спектакля, задуманное Вами вместе с художником и одобренное коллективом, не может быть выполнено из-за низкой материально-технической базы клуба?

2. Критикой высказывались чрезмерные похвалы актрисе, которая с Вашей точки зрения, исполняла свою роль в спектакле с грубыми принципиальными ошибками?

3. В день премьеры случайно оказалась стертой, испорченной фонограмма музыкального оформления спектакля?

Задание 7.

1. Приближается намеченный коллективом и объявленный администрацией день премьеры, а, с Вашей точки зрения, в спектакле многое еще требует серьезной доработки?

2. Пьесе нравится всем, однако, «не расходится» по ролям в данном коллективе?

3. У Вас сложились негативные отношения с ассистентом режиссера, работающим с Вами над спектаклем?

Задание 8.

1. Семейные обстоятельства, служебная необходимость или временное ухудшение здоровья вынуждает Вас пропустить несколько важных репетиций?

2. После длительной и упорной работы с актерами Вы окончательно убедились, что порученная роль данному исполнителю не под силу?

3. В процессе репетиций Вы кардинально разошлись с актером во мнениях по поводу трактовки того или иного эпизода, сцены или исполняемого им образа в целом?

Задание 9.

1. Администрация клубного учреждения предлагает Вам пьесу, которая «подходит» тематически, но не отвечает интересам коллектива?

2. Один из способных исполнителей заглавной роли в спектакле начал проявлять черты премьерства, систематически нарушает творческую и учебную дисциплину, а заменить его ко дню премьеры не кем?

3. Актеры творчески не готовы к началу репетиции: опаздывают, ленятся, настроены не по деловому и т.д.

Задание 10.

1. Между отдельными членами коллектива возникли негативные отношения, мешающие творческой атмосфере в коллективе?

2. В процессе работы над спектаклем коллектив и Вы сам «охладели» к пьесе, которая оказалась менее интересной и содержательной, чем казалась Вам в начале работы?

3. Вы переоценили актерские способности участников Вашего коллектива и убедились в том, что они не смогут сценически воплотить Ваш режиссерский замысел?

Ответы

Задание 1.

1. Организовать работу коллектива по устранению этих недостатков на основе собственной инициативы коллектива.

2. Не настаивать на работе над этой пьесой, выяснить причины ее неприятия коллективом и, отложив ее на некоторое время, обратить более серьезное внимание на устранение выявленных причин.

3. Перенести время начала репетиции на более поздний час и всем вместе просмотреть и, может быть, обсудить кинокартину или телепередачу.

Задание 2.

1. До момента формирования труппы работать над увлекающими членов коллектива произведениями в жанре поэтических, литературных, музыкальных и тому подобных тем.

2. Подробнейшим образом изучив предложенную пьесу, устроить ее серьезное обсуждение в коллективе и аргументировано доказать ее недостатки или сложности для постановки.

3. Ни в коем случае не вступать в спор с оппонентами. Внимательно записав все замечания, каждое из них подробно разобрать на специальном занятии.

Задание 3.

1. Уходить конечно, но с самых первых шагов работы в коллективе следует воспитывать помощника-единомышленника.

2. Потребовать исключения из коллектива, поставив этот вопрос на общее решение.

3. Найти возможности для индивидуальной работы с исполнителем в удобное для него время.

Задание 4.

1. Пробудить интерес и уважение к своей работе, ее результатам.

2. Если нет возможности полноценной замены исполнителя, перенести день премьеры на удобный и реальный срок.

3. Объяснить причину опоздания. Серьезно и искренне извиниться перед коллективом.

Задание 5.

1. Отменить спектакль и перенести премьеру ко дню готовности полного оформления спектакля.

2. Дать каждому из них такую, достаточно трудную и серьезную работу, выполнение которой повышало бы их престиж в глазах коллектива.

3. Ни в коем случае не высказывать эти претензии в день премьеры. Постараться не показать своего отношения, перенести более серьезный разговор на следующий день.

Задание 6.

1. Найти другое решение художественного образа спектакля, адекватно выражающего главную мысль, сверхзадачу пьесы.

2. При разборе актерских работ после спектакля, данной актрисе уделить минимальное внимание, чтобы вызвать у нее потребность в более серьезном разговоре.

3. Всегда, при всех обстоятельствах иметь второй экземпляр этой записи.

Задание 7.

1. Не отменять намеченного спектакля, расценивая его показ как возможность генеральной репетиции со зрителем, помогающей дальнейшей работе над спектаклем.

2. Работать над пьесой, взяв из нее отрывки, которые можно исполнить данным составом коллектива: сделать композицию по данной пьесе.

3. Поручить ему другую работу, объяснившись по этому поводу со всем коллективом.

Задание 8.

1. Ни в коем случае не отменять репетиций. Разработать подробный план-график самостоятельной работы под руководством определенного Вами помощника.

2. Подыскать для данного исполнителя такую работу, выполнение которой гарантировало бы ему положительный результат.

3. Не настаивать на своей точке зрения и продолжать работу, дав возможность исполнителю самому убедиться в своей ошибке или доказать свою правоту.

Задание 9.

1. Отказаться от работы над этой пьесой. Постараться найти замену этой пьесы другой, которая бы была близка коллективу тематически, «вдохновила» бы и коллектив, и Вас.

2. Обсудить его поведение на общем собрании. Поставить вопрос об отмене премьеры, а решение передать на усмотрение коллектива.

3. Серьезно и критически разобраться в причинах такого положения и направить работу на объединение участников коллектива, увлечь их материалом.

Задание 10.

1. Коллективно разобравшись в причинах создавшегося положения, требовать решительных мер, вплоть до исключения кого-то из коллектива.

2. Прекратить работу над пьесой.

3. Продолжить работать и довести спектакль до сценического воплощения.

Вопросы к зачету

1. Цели и задачи любительского театра, его специфика.
2. Режиссер любительского театра.
3. Создание любительского театра как процесс.
4. Принципы этики К.С.Станиславского – фундамент для формирования театрального коллектива.
5. Особенности формирования репертуара (художественные и методические).
6. Воспитательные функции в любительском театре (эстетические, познавательные, этические, художественно-творческие).
7. Воспитательные средства театрального коллектива (выбор пьесы, распределение ролей, репетиция, метод действенного анализа, спектакль).
8. Разновидности любительского театра (народный театр, драматический коллектив, театр-студия, театр-лаборатория и т.д.).
9. Художественно-экономические проблемы любительского театра.
10. Планирование работы в любительском театре.
11. Формы повышения квалификации режиссеров любительских театров (курсы, семинары, лаборатории и т.д.).
12. Любительский театр и его роль в художественно-познавательной работе клуба, Дома или Дворца культуры.
13. Любительский театр и его связь с другими учреждениями, организациями, «Духовными» институтами (школы, учебные заведения, промышленные и производственные предприятия, церкви, религиозные общества и т.д.).
14. Любительский театр как методический центр культуры, города, района.
15. Формы и методы пропаганды театрального искусства. Театр и зритель: проблемы взаимосвязи.
16. Истоки развития любительского движения. Зарождение белорусского любительского театра.
17. Народные художественные традиции и театральное искусство.
18. Скоморохи.
19. Кукольный театр «Батлейка».
20. Школьные театры в Беларуси.
21. Крепостные театры в Беларуси
22. Драматургия и театральная деятельность В.И.Дунина-Марцинкевича.
23. Театр начала XX столетия. Белорусские любительские коллективы.
24. Первая белорусская группа Игната Буйницкого.
25. Первое белорусское товарищество драмы и комедии и другие национальные коллективы.

26. Деятельность БГТ – I, БГТ – II и других театров в 20–40-х годах XX столетия.

27. Послевоенное развитие театрального искусства (50–60-е годы).

28. Любительские и профессиональные театры 70–90-х годов XX столетия.

29. Развитие народных и образцовых театральных коллективов. Тенденции развития любительского театрального искусства в начале XXI столетия.

30. Современное театральное дело: организационные, художественно-эстетические и творческие аспекты.

РЕПОЗИТОРИЙ БГУКИ