

A close-up photograph of a rich red theater curtain, showing its texture and folds. The curtain is partially pulled back, revealing a dark stage area in the background. A white horizontal bar is positioned below the curtain, partially obscuring the stage.

**Татьяна Орлова**

---

**Театральная критика  
нового времени**



Татьяна Орлова

---

**Театральная критика  
нового времени**

Минск  
«Літаратура і Мастацтва»  
2010

УДК 792.03(476)  
ББК 85.33(4Бен)  
О-66

**Орлова, Т. Д.**  
О-66 Театральная критика нового времени / Татьяна Орлова. —  
Минск : Літаратура і Мастацтва, 2010. — 232 с.  
ISBN 978-985-6941-68-2.

Автор книги — известный театральный критик и педагог — на примере собственных публикаций создает своеобразное учебное пособие для тех, кто хочет научиться писать о театре. Живая история белорусской театральной культуры представлена портретами актеров и режиссеров, рецензиями на спектакли, эссе и научными статьями.

Книга является не только пособием для студентов, ее с удовольствием прочтут все, кто интересуется кино и театром.

УДК 792.03(476)  
ББК 85.33(4Бен)

**ISBN 978-985-6941-68-2**

© Орлова Т. Д., 2010  
© Оформление. РИУ «Літаратура  
і Мастацтва», 2010



## ВСТУПЛЕНИЕ

Люблю театр, хотя постоянно делю свои симпатии между журналистикой и театроведением. Несмотря на экономические трудности, сегодня для театра счастливое время. Зритель вернулся. Для особенно привередливых есть выбор: кроме выступлений государственных коллективов ежевечерне играют десятки антрепризных спектаклей. Есть возможность сравнивать своих и чужих. Часто оказывается, что свои не так и плохи. Современный театр стал красив и технологически совершен. Теперь уже не говорят: «оформить спектакль». Сценография превратилась в самостоятельное и яркое искусство. Режиссеры позабыли те времена, когда их постоянно упрекали за своеволие, и теперь экспериментируют, как им заблагорассудится. Захотят — пьесу классика перепишут. Захотят — заполнят сцену навороченными мотоциклами байкеров или вообще сыграют в драматическом театре спектакль без слов. Эксперимент — двигатель нового. Нового хоть отбавляй. Кто-то из зрителей-ценителей начинает мечтать о возвращении традиционного театра с занавесом, пылью бархата, фанерными декорациями и страстными актерскими монологами. Возвращаться назад?

Зачем назад? Только вперед к торжеству истинных эстетических ценностей.

В этой книге собраны некоторые материалы, опубликованные в разное время в разных изданиях. Одновременно мне хочется сделать ее своеобразным учебным пособием для тех, кто хочет писать о театре. Так появились научные отступления.

## Виртуальная реальность придуманного мира

Каждому поколению принадлежит свой мир искусства, в котором оно разбирается лучше, чем те, кто пришел позже. У нас не так много удачливых мигрантов из одной переломной эпохи в другую. Многие прикидываются. Сутью же своей остаются в прошлом. Чаще — во времени молодости, когда все существует ярко и бесшабашно, без расчетов и учета последствий. Это многое объясняет в ностальгических столах, что, дескать, в наше время все было лучше, совершеннее, и небо голубее, и трава зеленее.

Когда мир и искусство оставались неизменными целый век и больше, все это было не так заметно, не бередило душу. Сейчас их время сильно спрессовалось. Стили и «измы» живут уже не века, а десятилетия. А иногда и меньше. Человек не успевает их освоить, к ним привыкнуть. Футуризм, модернизм, импрессионизм, экспрессионизм, структурализм, постмодернизм рядом, одновременно с не изживающим себя реализмом пришлось на XX столетие. Теперь говорят о направлении пост-пост. Видите, далее толковое название не придумывается. А просто бесконечное повторение-вдалбливание одного и того же. Сознание или торопится их постичь, усваивая вершки, или попросту отказывается принимать. От этого эмоциональные, и, в конечном счете, пустые схватки, в которых нет победителя. Сначала: «Этого не может быть». Потом: «Кто этого не знает?»

Театр моего поколения был именно таким, разным. Каждое десятилетие провозглашал торжество и перспективность новых форм. Все зависит от удачи. Когда бешеный успех у спектакля, и все радостно обещают долгую жизнь найденному. Но завтра что-то случается. Наиболее консервативны в своих привязанностях театральные критики. Режиссеры и актеры намного смелее. Им надо искать, пробовать, осваи-

вать неизведанное, терпя провалы и упреки. Есть многое, что принадлежит уже не нам, и не стоит жалеть, что ты не с ними. Мир каждого поколения достаточно богат, разнообразен. Только все ли мы в нем понимаем?

### **Открыть и тут же закопать назад**

*Так много новостей за двадцать лет  
И в сфере звезд, и в облике планет.  
На атомы Вселенная крошится.  
Все связи рвутся, всё в куски дробится.  
Основы расшатались, и сейчас  
Все стало относительным для нас...*

Оказалось, что это написал современник Шекспира Джон Донн о своем трагическом двадцатилетии XVI века. Выходит, у них тоже все спрессовывалось и казалось относительным. Конечно, теснейшая связь между историческим опытом и мировидением эпох существует. Мы потому и вглядываемся в прошлое, чтобы понять настоящее.

Дальше у Лермонтова: «Две жизни в нас до гроба есть». У Баратынского: «С безумием граничит разуменье». У психолога Льва Выготского: «...сердце бьется на пороге двойного бытия». Дальше круг мыслей рано ушедшего из жизни режиссера Юрия Мироненко: «Гамлет похож на Достоевского, человека, открывшего внутриядерную энергию и вдруг ужаснувшегося: может ли у внутриядерной энергии быть только мирный исход? Про что «Гамлет»? Докопаться, открыть, ужаснуться и тут же закопать назад. «Остальное — молчание», — говорит Гамлет в финале».

Так и хочется нарушить молчание, постичь, растолковать все эти загадочные «воля провидения», «умом не постигнуть», «вопреки всем ожиданиям». В конце 60-х годов Мироненко записал в своем дневнике: «Тень отца Гамлета должна быть моделью встречи человека на его дороге познания Вселенной с явлением неизвестным и непонятым». Совсем молодой режиссер, мальчишка, прокладывал путь театру будущего. Он уже знал, что умные мысли трудно поддаются вербализации, что театр держится на метафоричности и ее потусторонняя мощная воля может сломить актера.

Ему повезло. Свой первый спектакль он ставил на сцене Русского театра имени Горького, да к тому же то, что хотел: отлученного у себя на родине в Молдавии Иона Друцэ. Мощный актерский коллектив. Странная для понимания драматургия.

И успех. «Птицы нашей молодости» были спектаклем с острым чувством театральности, веселым, легким, с замысловатыми для этого театра метафорами. Что-то нездешнее уже проступало в режиссерском почерке, заставляло говорить о себе.

Юрий Мироненко начал расшатывать какие-то еще непонятные основы, и его от греха подальше послали работать в Могилев. Там он сразу же ухитрился накалить атмосферу, разрушив каноны периферийного театра, испортил отношения с местными властями, но привлек интерес публики к театру. За какой-то год он поставил произведения американца Теннесси Уильямса, азербайджанца Рустама Ибрагимбекова и ортодоксальную пьесу о революции белорусского драматурга Константина Губаревича. Мироненко предложил театру совсем новый стиль. Отказавшись от правдоподобия (по тем временам это была неслыханная дерзость), утверждал нереальность видимого мира и какую-то трансцендентальную точку зрения. Ему не был важен конкретный материал. Он сочинял спектакль в пространстве, свободном от всего: от догм, от пьесы, от актерских привычек, от требований царящего реализма. Это был театр души, когда энергетика сцены, подобно музыкальному инструменту, извлекала звуки и вибрации из зрительного зала. Почти истерия. Почти состояние транса. Но это было абсолютно в духе времени, что установилось в стране: опьянение свободой после замкнутого пространства.

Мироненко удалось перебраться в Минск. Постановка «Бэмби» на сцене ТЮЗа была вершиной открытий того времени. Молодежь валом валила в непопулярный ранее театр. В Юриной квартире собиралась столичная элита. Ночь напролет разговаривали об искусстве. Худенький, красивый, нервный, с интеллигентным лицом, Юра уже мечтал о «Гамлете». Нарисовал макет. Все исполнители — как куклы-марионетки. Кто-то невидимый дергает их за ниточки. Он не пытался прояснить: КТО.

В тот же год, летом Юру Мироненко нашли в собственной квартире с ножом в спине. Если бы он жил сегодня, его имя произносили бы рядом с именами Виктюка, Фоменко, Някروشюса. Многие до сих пор не поняли, какой прорыв сделал этот хрупкий мальчик в истории отечественного театра.

### **Чуть теплее — еще не оттепель**

Когда строили огромные типовые кинотеатры и с размахом возводили театральные здания, всегда говорили: «Второй

в Европе после...» Никому в голову не приходило, что на протяжении жизни одного поколения все это может не понадобиться. Наши типовые кинотеатры превратились в салоны мебели. Огромные помещения разбивают на мелкие офисные. Советская власть отшлифовала в сознании модель театра-храма со жрецами и жрицами. Модель единственно правильную.

Старый театр не виноват, что был таким, каким был. Хорошо продуманный репертуар с соблюдением равновесия классики и современности. Сорокалетние Ромео и Джульетты. Народные артисты в ролях секретарей обкомов. Государственная дотация, позволяющая не думать, откуда берутся деньги. Зрители, чинно приходящие культпоходом. Одноликий солдатский полк, заполнивший свободные места в зале... Высокий престиж актерской профессии. Подбор коллектива единомышленников и постоянные разговоры о бережном отношении к автору пьесы. Борьба за почести и звания. Столкновения мало играющих артистов с режиссерами из-за ролей, выносимые на суд общественности. Спектакли к важным датам как повод получить премии. Разве могло быть иначе? Что мы видели, кроме своего родного? Но театр жил. Творчество его развивалось в единственно свободной форме — актерском чуде. Оно творилось независимо от господствующих идей, необразованных зрителей и язвительных критических обзоров.

Школа поставляла артистов. Артисты получали роли и использовали возможность сказать что-то свое. Театр выпускал спектакль. Мир души, соприкасавшийся со зрителем, был лишен всякой вышеупомянутой шелухи. Они оставались один на один. Почти парапсихологический эффект. Кто жаждал услышать, тот слышал.

То было время интеллектуального героя купаловца Виктора Тарасова и замечательной русской актрисы, неврастеничной, оторванной от быта и земли Александры Климовой. На улице на две головы возвышался над толпой купаловец Роман Филиппов, который умел потрясающе микшировать социальные страсти своих героев до общечеловеческого понимания. Ироничный Август Милованов творил своего брехтовского приспособленца Гэли Гэя. Молодые Лилия Давидович и Мария Захаревич пока были на вторых ролях. А все вместе были властителями дум.

Семидесятые годы считаются оттепелью, но только не в белорусском театре. Запретный Брехт и правдолюбивый Нодар Думбадзе не должны были, но все же появились на белорусской сцене. Зато популярный в России Виктор Розов находился

под сильным обстрелом нашей критики за «узкую семейную тематику». Чиновники подсмеивались над хрупкими полутонами драматургии Александра Володина. Клеймили творчество Теннесси Уильямса. Со своими белорусскими авторами поступали просто. Если не отразил счастливую жизнь советского народа, забудь о том, чтобы прорваться на сцену. Даже всесильный и обласканный ЦК Андрей Макаёнок отбивался, объяснялся, доказывал, ходил по инстанциям.

Когда что-то настоящее, удавалось «пробить» и поставить, зритель, словно пригубливал незнакомый бодрящий напиток, в котором не было приторной сладости и металлического привкуса. Иногда думаешь, каким одаренным должен быть актер, чтобы без хорошей драматургии, богатой сценографии и режиссерской помощи что-то ухитриться сказать!

Первыми растапливали театральные льды режиссеры. Они знают, как можно разговаривать формой спектакля. Почти одной формой, без слов. В Беларусь на спектакли Юрия Мироненко приезжали из Москвы. Театральные люди за свой счет стремились съездить в Могилев, который за время Мироненко, а позже Валерия Маслюка, превратился в центр притяжения и яростной критики. Нет, мы не были вторыми в Европе, как наши кинотеатры, театры и филармонии. В чем-то мы были первыми, только этого не осознавали.

Старый театр крепко держался, цеплялся за возможности психологической школы. Он боялся, что лихие новые формы отнимут у него возможность соприкосновения с душой. Он искренне опасался потерять свою тайну. Он ускользал от разоблачения и прятался в дискуссиях. «Не отдадим Станиславского!», — кричали те, кто понятия о нем не имели. Театр замкнулся на некрасивых разборках: кто важнее на сцене — режиссер или артист. Все на всех обижались. Впрочем, для критиков это было время полетов и пламенных панегириков. Шли стенка на стенку, теряя товарищей и наживая инфаркты.

### **Немного смахивает на крематорий**

Однажды мне пришлось вместе с одним чиновником из Министерства культуры осматривать вышедшее из капитального ремонта здание Гомельского областного театра. По своей архитектуре оно отражало вкусы и возможности партийной советской элиты: очень большое, возможно, самое большое в Беларуси, как знаменитые квартиры в трифоновском «Доме на набережной», как всё во времена «сталинского ампира».

Много позолоты. Лепные украшения из лавровых венков... Колоннада... Парадные мраморные лестницы. Преобладающие вишневые и темно-красные тона.

Город ужасно гордился произведенным ремонтом. Сегодня такого уже бы не осилил. В театр водили делегации. По натертому паркету и ковровым дорожкам фойе прохаживались с благоговением и осторожностью. Жаль, что за кулисы никто не заглядывал. Рабочая часть — актерские гримерки и репетиционные комнаты — была похожа на студенческое общежитие: такая же теснота, неуют, спертый воздух.

Вечерами, на спектаклях в огромном нетопленном зале с плоховатой акустикой сидело человек тридцать зрителей. Они вежливо хлопали и быстрее бежали в теплые квартиры к телевизору.

Приблизительно в это же время в Минске ввели в действие крематорий. Печальная стройка бурно обсуждалась. Увы, через это здание в качестве зрителей пришлось пройти многим. Сходство гомельских театральных фойе с траурными залами бросалось в глаза. Даже чиновник обратил на это внимание. Им по должности полагалось частенько бывать и тут, и там. Холодная торжественность и гулкая пустота — не главное. Можно изощряться в поисках метафор. Можно весьма живописно рассказать, как тут и там в последних, парадных одеждах отходило в иной мир некогда живое, как фальшиво звучали чьи-то выпренные слова и проливались слезы отчаяния. Но Господь с ними, сравнениями. Таковой была реальность театра 80-х годов. Он был скорее мертв, чем жив.

### **Студии побеждали, но их победили**

К началу 90-х стали бурно расти театральные студии. Так бывало всегда, когда театр начинал выходить из кризиса. Студийное движение — провозвестник новых форм. Сначала они ютились по квартирам. Позже по вечерам в пустующих учреждениях добрых начальников, в ЖЭСах, в подвалах. Наиболее удачливым везло с Домами культуры. Все происходило после работы, по ночам, исключительно как деятельность энтузиастов. Традиционно опекаемая и унылая художественная самодетельность потихоньку превращалась благодаря талантливым и рискованным профессионалам в студии. Каждая студия втайне мечтала стать профессиональным театром.

Вальяжное искусство благополучных государственных театров и нервно-торопливое творчество вечно голодных сту-



дийцев отличались, как чайник от кипятка: чайник был пуст, а кипяток все время выплескивался где попало. Наиболее незакомплексованные артисты и режиссеры стационарных театров в обстановке строжайшей секретности работали в студиях. Обнаружение подпольной деятельности могло привести к увольнению. Ничего подобного мэтры театра себе не позволяли и всячески посмеивались над студийной деятельностью, которую открыто и в пику традиции обзывали художественной самодеятельностью.

Мне вспомнились впечатляющие квадратные метры Гомельского театра. Зрителям они служили до начала спектакля и во время антракта. Днем и ночью туда никого не пускали, даже артистов на репетиции. Зачем и для чего это великолепие, не служащее искусству? Я еще продолжала верить в могучую силу коллективного разума и товарищеской взаимовыручки. На одной из театральных конференций выступила с предложением потесниться стационарникам и отдать наиболее перспективным студиям либо малые сцены, либо другие пустующие площади. Меня дружно освистали.

### **Все было просто. Конкуренция**

За какие ценности дрался старый театр, и что предлагали новые театральные образования? Думаю, что этого не определит никто, ибо все стояли за настоящее талантливое искусство, интересное публике. Сегодня уже не упомнишь, из-за чего разгорались страсти. Но кое в чем надо все-таки разобраться.

Удивительно, что лучшие артисты были потрясающе аполитичны. Те, кто активно занимался политикой, играли больше, ценились обществом значительно выше. Впрочем, те и другие выжидали своего часа. Студии создавались из малоизвестных личностей, которые однажды могли стать знаменитыми. Но эти подвижники не могли отделаться от унижительной репутации обиженных Богом и людьми. Они не были посредственностями. У многих, действительно, не все складывалось так, как хотелось. Они уходили в студии, чтобы заявить о себе, самовыразиться. Определенно можно сказать об одном: они были носителями высокого интеллекта и, бесспорно, образованнее своих коллег. Много читали, смотрели, ездили, хотя все тогда приходилось не выбирать, а доставать.

Приключения в жизни энтузиастов начались у нас в 80-е и достигли своего пика в начале 90-х годов. Редкостную активность проявил Союз театральных деятелей. Ежегодно прово-

дились фестивали «Студийные коляды». И сейчас считается, что студийное движение в Беларуси было самым интересным в СССР. Может быть, поразил наш рывок из мертвого пространства к свету. Студийность — понятие старое, но всплеск студийных экспериментов непременно что-то разрушает в сознании театра. Прежде всего, старческую академическую омертвелость. С конкретным возрастом артистов это может не совпадать. Но не знаю стариков, которые бы ринулись в студии. Все же студия — удел молодых. Они не так рискуют. Их проще осадить. Что и было сделано. Их быстро поставили на место, и другие города нас обогнали. В Минске было свыше 20-ти дееспособных студий. Какое-то время продержался Альтернативный театр. Не сдавались энтузиасты, объединившиеся возле режиссеров Рида Талипова, Виталия Барковского, Владимира Савицкого. Сегодня в Беларуси нет ни одной студии. А в Питере и в Москве их сотни.

Они случайно встретились, случайно объединились под влиянием времени. Они искали новые художественные идеи. В порыве творчества работали без денег. Славянская особенность. Студийные отношения означают ночные бдения и питание тем, что принесли с собой. В хаосе рассыпались семьи, создавались новые. В жертву приносилось здоровье, скопленные средства, иногда жизнь. Студийное помешательство не может длиться долго. Наступает усталость, энергия иссякает. Семья требует стабильного заработка. Кого-то, наиболее одаренного, прибирает к рукам государственный театр. Другой может сломаться. Играть, ставить и репетировать, репетировать... Доколе? Восторженные отзывы публики и критики приятны, но греют лишь мгновение. Люди без зарплаты стремительно теряли авторитет в глазах обуржуазившейся страны. Щедрый славянский театр-дом слишком широко распахнул свои двери, и в них ринулся кто попало. Первыми оказались ловкие и не совсем чистые на руку продюсеры, обещающие поставить новое дело на ноги и выжимать из него деньги.

### **Антре в сторону антрепризы**

Когда-нибудь соберут историю Альтернативного театра, составившего первую солидную альтернативу государственным монстрам и имевшего свое здание, попечительский совет, приглашение знаменитостей, интересные акции. Вообще-то, в Беларуси это был первый прообраз антрепризы, хотя и непохожий на классические образцы. Альтернативный, объеди-

нивший вольных художников, не был театром одного спектакля, имел большой и разнообразный репертуар. По-советски совмещал старое и новое, ища золотую середину.

В этом была не только дань традиции и привычкам публики. Чужой опыт не имел претендента. Играть на «чужом поле», запоздало копируя организацию, мобильность, репертуарную политику и финансовую систему европейской и американской антрепризы, было как-то негоже. Конечно, среднее между театрами Гулливеров и театрами лилипутов — это не антреприза. Кто-то остроумно окрестил творения отечественной антрепризы спектаклями для культурного отдыха. Что-то между баней и рестораном. Выход в люди. Умеренные траты, хотя на буфет больше, чем на билет. Времяпрепровождение с пользой, рядом возлюбленные и друзья. Можно пошутить. Цивилизованное снятие напряжения после трудового дня.

Чисто рыночный характер антрепризы ощутили через десятилетие, когда коммерческая волна смыла иллюзии. Она же уничтожила и сам блистательный Альтернативный театр. Она же безжалостно поставила перед художниками вопрос: или творчество, или бизнес.

Смена театральных эпох сопровождается и сменой театральных поколений. Молодые всегда восприимчивы ко всему новому. Вчерашние студийцы постарели.

В антрепризу пошло среднее поколение. Старшие отстали. Молодые чего-то выжидают, а вернее, ищут счастья за пределами хорошего театра. На съемках сериалов, рекламе, на хорошо оплачиваемых выступлениях в ночных клубах, на увеселительных мероприятиях «новых русских». Одни зарабатывают пением, танцами, другие — сказочками по школам, третьи — торгуют на рынке. У некоторых уже свой полуправильный бизнес. Творчество — между всем этим, чтобы не позабыть профессию. Почти все стали относиться к сцене небрежно, без профессионального самоуважения. К тому же безжалостное время отстреливает наиболее незащищенных и чувствительных.

Антреприза — это система «звезд», личностей хоть и местного масштаба, но уже, как говорится, «раскрученных». «Звезды» всегда на виду у своего народа. У них за плечами достижения, успех. Никто сегодня не хочет раскручивать своих. Намного легче пригласить российских знаменитостей и писать о них что хочешь. Уедут и никогда не прочитают. Может ли антреприза двигать дальше театральное искусство? Кому-то она показалась панацеей от пресности стационарного те-

атра. Сделала возможной миграцию актера из одного театра в другой, что никогда не было допустимо раньше. В чем-то обогатила театральную афишу. Дала возможность «живьем увидеть», даже пообщаться с кинознаменитостями.

Но уже слышны тревожные сравнения о гастрольном «чёсе» наподобие эстрадных «звезд». Ясно и другое — это разрушение эстетики и привлекательных основ отечественного театра, где главным является коллективное переживание, а не коллективное ржание. Неважно, по какому поводу. Антреприза расшатала стационарный театр, подорвала его неприкасаемость, но не показала пути выхода из кризиса. Кто-то начинает утверждать, что следует идти по пути бродвейского театра, играя годами до одурения один и тот же спектакль, пока он пользуется успехом у публики. Всё для увеселения публики. Нет, наверное, это не выход для нашего театрального искусства.

### **Больной выживет, если его любят...**

А театр любят. Конечно, он не самое любимое из искусств. Своя ниша все равно заполнена. Начало нового века, и в театре опять полно публики. Сидят тихо. Слушают замечательно. Поддерживают буквально всё. Зритель пришел совершенно другой. Прежде была официальная и интеллектуальная элита общества. Одним театр был нужен по должности, другим — для души. Сегодня, если употреблять старый термин, в зрительном зале разночинцы.

Чиновникам театр не интересен, к тому же он все время просит денег. Интеллектуалы тоже перестали посещать театр. Кого-то в свое время отпугнуло обилие «чернухи». Других — по провинциальному пошлые музыкально-эротические откровения. Третьих — бесстыдные эксперименты с классикой. Для большинства серьезно образованных людей Беларуси самодостаточен их собственный мир. Что представляет собою новый зритель? В большинстве своем он случаен, руководствуется в выборе зрелища рекламой либо малоквалифицированными аннотациями из газет. Рецензий не читает, да их и не печатают. Ничье авторитетное мнение в прессе не воспринимается как грамотная рекомендация. Скорее всего, сегодняшний зритель прислушивается к кому-то из знакомых.

В театре все больше появляется публика парами. Он перестал быть излюбленным местом для одиноких женщин. Семейный выход в свет — как свидетельство благополучия. Много стариков, тоскующих на пенсии. Иногда собеседы обе-

спечивают их бесплатными билетами. Такие зрители со всей серьезностью относятся к выходу в театр и надеются там увидеть что-нибудь из времен своей молодости.

В любом случае такая публика диктует свои вкусы и заворачивает преобразования и поиски. Публика делает кассу. Идет штамповка, увеличение тиража уже найденного когда-то и имевшего успех. Художественное долголетие хорошо лишь как физическая форма. Ах, как они еще хорошо выглядят!

Только победы на престижных конкурсах за пределами отечества помогают удержаться в потоке массовой молодежной культуры, захлестнувшей сцену. Мы от Запада всегда основательно отстаем. Когда делаем спектакли по принципу «как у них», своего провинциализма ничем скрыть не в силах. Собственным, оригинальным боимся не угодить. Скромность заедает. Между тем, завоевать репутацию можно только выскочив из привычной одежды. Для этого необходим талант. Заявили о себе в режиссуре молодые Павел Адамчиков и Евгений Корняг. Уже наполнил театры своими пьесами Андрей Курейчик. Стали получать престижные награды на международных фестивалях режиссеры Алексей Лелявский и Олег Жюгжда. Гродно, Гомель, Брест, Могилев успешно конкурируют со столицей. Все начинается с начала: будоражащая идея, пробы, поиск, концентрация усилий, прорыв.

Технологически театр сегодня достиг такого уровня, когда ему по силам разные стили и направления. Искусство это хамелеонье: может «выдать» абстракцию, эротику, наив, лубок, ироническую концепцию, притчу. Все это смешать в духе неспокойного времени. Теоретически специалисты смогут обосновать и оправдать любую эклектику. Сегодня театр свободнее, раскованнее, чем в годы прежних лихолетий.

Говорят, что культура живет, пока человека интересуется изображение его мира. Выживет и театр. Если пока нет нового качества, завтра — будет.

## **Театральные материалы как исторический источник**

Произведения театрального искусства не сохраняются и не повторяются. Они остаются:

- в памяти;
- в письменных документах;
- в фото- и киносъемках;
- в звуках и видеозаписи.

Восстановить спектакль можно

- по текстам пьес;
- режиссерским экспозициям;
- эскизам декораций;
- сообщениям в прессе, письмам и мемуарам.

На первом месте стоят материалы прессы, так как они документальны. Рецензии на спектакли отличаются от рецензий на все другие виды искусства, потому что они содержат не только оценку, но и воспроизводят спектакль.

Когда зародилась театральная критика, то существовали только оценки (хорошо или плохо), позже писали о позах, жестах, интонациях, дальше обращали внимание на раскрытие образа, созданного актером. Сейчас важна концепция (толкование) спектакля.

Критик рассматривает спектакль в зависимости от собственных художественных вкусов и может оказаться очень субъективным. Особенно в тех распространенных сегодня случаях, когда материалы о спектакле носят характер рекламы.

Профессионалу для установления более-менее объективной истины нужно привлекать рецензии, опубликованные в разных изданиях и с разными оценками. Также немаловажны кино-, видео- и фотоматериалы о спектакле, мемуары, письма и устные рассказы.

В обыденном понимании слово «критика» имеет негативный оттенок. Никому не нравится, когда указывают на твои ошибки, недостатки, подвергают сомнению твои мысли, сло-

ва, поступки. Но это не имеет ничего общего с критикой произведения литературы и искусства. В этом случае критик не только ищет «соринки в чужом глазу», но отмечает и положительные стороны. Критика — реальная, четкая, точная, беспристрастная, основана на знании и пропущенная через собственное миропонимание.

Необходимо строго отграничивать критику от чисто информационного освещения фактов искусства в информационных жанрах — репортажах, интервью, отчете и т. п. Критический анализ несет в себе информацию, но по природе своей в большинстве случаев он не информативен, а лишь выявляет, отстаивает перспективное, раскладывает все по полочкам и выставляет общий «балл».

Искусство критика зависит не от таланта, интуиции, наблюдательности, умения выражать свои мысли, но и от точности профессионального знания предмета, который он критикует. Иногда имеют место юношеский максимализм + бойкое и легкое перо — и неопытному читателю может показаться, что автор — профессионал и мастер в области, в которой он работает. Однако на самом деле здесь часто отсутствуют эрудиция и логика мышления.

### **Типы материалов о театре в прессе**

В газетах и журналах помещаются:

- объявления и хроникальные заметки о спектаклях;
- рецензии на спектакли;
- статьи критиков, актеров, режиссеров по вопросам теории и практики театрального искусства;
- историко-театральные статьи;
- публикации мемуаров;
- юбилейные статьи, некрологи;
- творческие портреты актеров и режиссеров;
- фотографии актеров и сцен из спектакля;
- современные пьесы;
- материалы о драматургах.

В современных печатных СМИ все перечисленные виды материалов можно соединить в три группы:

- сиюминутный отклик на театральное событие;
- философские раздумья по поводу нового произведения;
- эмоциональный публицистический разговор со зрителями.

В любом случае адрес публикации рассчитан и на создателя спектакля, и на его потребителя. Важна проблема отбора.



Откликнуться на всю продукцию невозможно. И не нужно. Статистика свидетельствует, что ежедневно рождаются сотни и тысячи произведений. Остаются во времени всего единицы. Как их вычислить из общего потока? Часто в редакциях идут по пути наименьшего сопротивления, отдавая предпочтение текучке. В идеальных случаях отбирается для подробного разговора то, на что поступают заявки и рекомендации. Руководствоваться стоит целью популяризации, поддержки всего талантливое, рассчитанного на воспитательный эффект.

Если в науке «эксперимент» — это спланированное и управляемое субъектом исследование, то в искусстве почти полностью отсутствует то, что можно назвать планом. Единственное, что сближает при эксперименте науку и искусство — это совместное переживание субъекта и объекта, при котором никогда заранее не известен результат.

Заранее предсказывать успех или неудачу тому или иному произведению сцены бесполезно. Ожидания могут не оправдаться, а скепсис — привести к неожиданному эффекту.

Известный российский театральный критик Анатолий Смолянский пишет: «Критика есть способность человека поразиться или вознегодовать от зрелища искусства и выразить свои мысли и чувства на языке литературы. Эта способность выражения или заражения, которую Толстой предполагал в искусстве слова, полностью объясняет и то, что называют критикой. Так же, как в литературе, тут очень много имитаций. Способность вить слова сильно возросла, талант заражать своими мыслями и чувствами читателя, в том числе и творцов спектакля, о котором пишешь, так же редок, как всегда. Значение критического слова сегодня — ничтожно, даже с обратным знаком».

Иносказательно критик имеет ввиду распространенное желание браниться и посмеиваться, нежели хвалить. Стало модным пользоваться чужими неудачами для демонстрации своего остроумия.

Особенность современного разговора о спектакле:

- ернический тон;
- скандальные детали;
- личные авторские измышления;
- отсутствие профессионального разбора.

## **Материалы о театре в электронной версии**

Переход СМИ в цифровую систему (дигитализация) дал возможность отдельным изданиям и отдельным авто-

рам иметь свои электронные версии в Интернете и, таким образом, получить принципиально новую аудиторию читателей.

Живые ресурсы Интернета позволяют любому пользователю купить билет в театр, прогуляться по закулисью, составить представление о том или ином театре, режиссере, драматурге, сценографе, пообщаться с некоторыми из них и даже посмотреть спектакль. Интернетовский сайт для театра — одновременно признак респектабельности и также одна из возможностей заявить о себе.

Театральный Интернет спровоцировал взрыв театроведческой активности и ренессанс эпистолярного жанра. Десятки пользователей, не получивших гитисовских дипломов, вернувшись из театра, бросаются к Интернету и начинают старательно делиться впечатлениями от увиденного. Это может быть компьютерный новояз: «привет! Я ээ как бы это сказать хочу найти людей, которым нравится Певцов!!! Вуе жду» (пунктуация авторская). Это могут быть вздохи восторгов или, напротив, страшное разочарование зрительницы, которая, например, второй раз попала на «Юнону и Авось» и не узнала спектакля. Это могут быть чистейшие образцы эпистолярного жанра конца прошлого века с витиеватыми предложениями в пол-экрана. Или целые сайты, которые заводят себе театралы-любители, чтобы выдавать тонны словесной руды в попытках отточить критическое перо: «Методы, взятые в расчлененности, дают сильный и непривычный, хотя и довольно ожидаемый результат». Все это настоятельно рекомендуется для прочтения тем режиссерам и актерам, которые уверены, что публика всегда права.

В любом случае можно смело утверждать: если между сценой и зрителем существует по Станиславскому четвертая стена, то в «простенок» уже давно «вмонтирован» компьютер с Интернетом.

Во Всемирной паутине, как называют Интернет, есть страницы известных и не очень театральных критиков с их рецензиями, статьями, соображениями, не отредактированными дошным редактором.

В Беларуси опыт пользования театральной журналистикой в Интернете невелик. Российская массовая аудитория имеет значительно больше возможностей. Новые информационные технологии позволяют пользователям Интернета активно сочетать отправление и получение необходимой те-

атральной информации. В некоторых случаях читатели становятся театральными журналистами и формируют центр общения на почве театральных интересов. К тому же электронные версии газет включают в информационный оборот дополнительных читателей. Однако в отличие от обычных пользователей бумажным оригиналом, читатели имеют возможность индивидуального доступа, выбора и оперирования театральной информацией. Сетевые издания Интернета формируют так называемую интерактивную журналистику, переходящую от монолога к диалогу. В этих глубоко субъективных отношениях заложены новые возможности, пока еще не осмысленные.

## Часть I ИСТОРИЯ ТЕАТРА В ЛИЦАХ

### Эталон

Теперь о Викторе Тарасове станут вспоминать, когда подоспеет круглая дата. Он уже никогда не выйдет на сцену своего театра, и всё его творчество превратится в легенду. Что в ней будет правдой, а что выдумкой — одному Богу известно. Пока мы, кто помнит его, живы, надо ещё успеть прочертить реальный след творческого пути великого артиста.

Написано о нем много, вплоть до монографии. Перечитывая и переосмысливая написанное, вижу, что среди высокопарных слов и разборов ролей нет того главного, что выделяло его из ему подобных. Собственно, подобных и не было. Сейчас несведущим трудно понять, как в пору отсутствия рекламы и действия пиар-технологий театр ломился от публики, если на сцену выходил Тарасов. Он не делал ничего ради собственной славы. Пальцем не пошевелил. Никого ни о чем не попросил. Наверное, и не обращал внимания, когда его по каким-либо причинам отодвигали в сторону. Почему-то кажется, что и всех своих многочисленных званий и наград, полученных удивительно рано, толком не прочувствовал. Не возгордился ничем.

И никогда никому не завидовал. Его со многими назначали на одну и ту же роль в паре. Обычно артисты, даже самые умные и терпеливые, воспринимают это с ревностью. Там, где успех, его, успеха, хочется ещё больше. После спектакля обязательно будут сравнивать исполнителей. Кто-то окажется впереди. Кто-то будет вторым. Даже там, где была не его, Тарасова, роль, не его материал, не его триумф, он имел достоинство не обсуждать ситуацию. Никого не винить. Он жаждал следующей работы. Он хотел идти дальше, не копясь в том, что, по его мнению, было уже вчерашним днем.

Одной из таких не покорённых вершин оказалась ученого Протасова в «Детях солнца» по пьесе Горького. Режиссер Николай Пинигин. Роль предназначалась для Тарасова. И по человеческому материалу она перекликалась в чем-то с его реальной жизнью, в которой он обособлялся, к кому-то проявлял равнодушие, сознательно уходил от какой бы то ни было борьбы. Определенная «млявасць» характера Протасова легла на то же самое свойство характера Тарасова. Критика его упрекала за игнорирование социальной темы. Но, думаю, как талантливый актер, Тарасов мог все выстроить как надо и блестяще обмануть зрителей. Разгадку неуспеха вижу в другом. Спектакль появился в 1987 году. Оставалось всего десять лет до того момента, когда актер уйдет со сцены. И он слишком рано задумал и начал осуществлять процесс этого ухода.

Там есть такие слова: «Мы пойдзем з жыцця, прыемна стомленыя і спакойна прыміраныя», «Як жа адпачыць душы?» Ему было чуть больше пятидесяти и неинтересно в театре. Без страсти и нажима он констатировал практически, как и его герой, Протасов, что душа требует отдыха.

Иногда мне кажется, что со своей душой Тарасов был в неладах. Как человек бесхитростный и очень добрый, чувствительный и пассивный, он выработал свою линию поведения, жаждал вполне определенного. Как яркая творческая индивидуальность, любимец публики и женщин, претендент на главные роли, он вынужден был жить совсем по-другому. С одной стороны хотелось тишины. С другой — он постоянно каждым движением и поступком находился в ярких лучах софитов.

Вспоминается одна житейская подробность. С Тарасовым и его семьей мы часто общались в дачном поселке Ждановичи. В городе мы выбрали брошенную, но сильную и сформировавшуюся собаку, приютили её на даче. Наш Дружок был благодарен и честно отработывал свой хлеб. Однажды приехали в гости Тарасовы. Выйдя из «Жигуленка» Виктор со свойственной ему открытостью и отсутствием страха направился к псу. Собака с несвойственной ей яростью, не слушая команд, набросилась на Тарасова, вцепилась ему в грудь и крепко рванула. Потекла кровь. Мы в отчаянии бросились за йодом и бинтами, а Виктор смущенно нас утешал и пытался собаку оправдывать.

Что-то в этом было символичное. Он часто шел без защиты, без бронжилета. На него немотивированно набрасывались. Он не пытался защищаться. В те годы был очень популярен фильм «Полеты во сне и наяву» с блестящей работой Олега

Янковского в главной роли. Если бы Москва хорошо знала белорусских артистов, то, возможно, эту роль мог играть Тарасов. Лишний человек советского общества. Талантливый, но не реализованный. Привлекающий друзей, женщин и не способный (а, может, не желающий) выбрать для жизни кого-то одного. В 60-е, 70-е, 80-е годы таких чудаков было множество. В жизни и на сцене Тарасов был именно таким.

Кстати, о чуде. В купаловском спектакле «Чудак» у него была первая серьезная победа, связанная с темой духовных метаний и духовного воскрешения. Страдания от одиночества и безоглядное легкомыслие, духовность и цинизм, глубина интеллекта и простодушная наивность — все перемешалось в этом спектакле по старой пьесе Назыма Хикмета. Уже тогда Тарасов столько сказал за пределами роли и драматургического материала, что стало ясно: на нем надо строить репертуар. Его надо нагрузить под завязку, чтобы не продохнуть и не размениваться на глупости.

Именно тогда он почувствовал удовольствие в огромной домашней подготовке к работе. Сначала по вечерам полчаса полной отстраненности от всего, потом час, два, три. Он начал входить в ритм. Как было бы прекрасно, если бы театр этот ритм поддерживал. Если бы ничто не отвлекало. Что касалось творчества, у него были задатки трудоголика. Однако кто когда думал об одном актере. Даже очень талантливом.

В те годы публика не отвлекалась на жизнь шоу-бизнеса. Телевидение было малоинтересным. Люди ходили в театры. Не все. Те, кто понимал, что именно в театре средствами искусства расскажут правду о том, что происходит вокруг. Для понимающих театр был трибуной, митингом, собором. У театра была своя публика. Она знала, что и кого смотреть, от кого ожидать откровений.

Тарасов купался в лучах славы не только потому, что был красивым, обаятельным, гипнотическим актером. Он интуитивно уловил токи своего времени. Определенно во многом он шел наперекор обстоятельствам.

Например, его Городничий в «Ревизоре» не имел ничего общего с существовавшей традицией изображать этого героя трусливым, располневшим, обленившимся, глупым самодуром. Тарасовский Городничий в красивом бело-красном мундире был сильным умным градоначальником. Если бы уже тогда гремел генерал Лебедь и шокировал население Жириновский, можно было бы утверждать, что Виктор Павлович что-то подглядел и скопировал. Но он предвосхитил нынеш-

них губернаторов и высших чиновников, продемонстрировав как талантливо и убедительно можно играть на народном доверии, если ты не стар, не убог, не пассивен.

Но вернемся к лишним людям, чья судьба была знакома Тарасову, однако пока не прорисована драматургией. Рывок сделал Александр Вампилов. Вампиловская драматургия не заинтересовала Театр имени Янки Купалы. Когда Тарасов прочитал «Утиную охоту», он понял, что главный герой Зиллов — его роль. Пьесу репетировал Валерий Анисенко для создания своего театра киноактера. Тарасов, как впрочем и многие, согласился работать по ночам, без оплаты и даже надежд на успех. Играл блестяще. Роль выстраивал, как крик шепотом, как укор и покаяние. Ну, не может он стрелять в птиц, хотя все завязано на стремлении выбраться на охоту. Все кругом разговаривают про уток, про птиц, про адреналин и экстремальные переживания, а он молчит и думает про свое — человеческое. Анисенко после того спектакля стал навсегда другом Тарасова и, заимев свой театр, мечтал сделать с ним новую работу. Как жаль, что нам всегда не хватает времени или ещё чего-нибудь, чтобы потом не сожалеть и не каяться за упущенное.

Тарасов в тот период почувствовал в себе режиссерские способности. Он уже знал, что может не только подчиняться постановщику, но и сам становиться хозяином роли, подсказывать другим верные ходы. Может, это была ещё одна упущенная возможность, когда обстоятельства не позволили ему проявиться в этом качестве.

Театр ставил много современных пьес, в том числе белорусских. Иногда это был материал конъюнктурный, на злобу дня и не слишком высокого художественного уровня. При распределении ролей на Тарасова рассчитывали как на «верняк». Публика подкупалась мгновенно. В искусстве того времени положительный герой и секретарь обкома были людьми без недостатков, честными и негибкими коммунистами. От этого пресными и одинаковыми. В истолковании Тарасова люди долга становились мягкими, романтическими с печальным прищуром выразительных глаз. Тарасов обеспечивал их словам и поступкам убедительность.

Глаза у Виктора Павловича были, действительно, особые. Грустинка в них затаилась ещё со студенческих лет. С годами она становилась глубже и загадочнее. Тарасов не пользовался открытым темпераментом, никогда не повышал голоса, скорее затишал текст. Он в совершенстве владел искусством притягивать к себе внимание. Актеры стояли за кулисами,



стараясь понять, как он это делает. Но в игре Тарасова была не техника, которой можно научиться и которую можно скопировать, а тайна особой индивидуальности. Эту тайну он унес с собою.

Люди, чьи судьбы он проживал и которыми увлекал зрителей, были всегда добрыми. Стоит вспомнить его Мультика из дударевского «Вечера». Не добренького, не жалостливого, а не способного на зло.

Те немногие роли классического репертуара, вроде Дульчина в «Последней жертве», Нехлюдова в «Воскресенье», Барона «На дне» и особенно царя Николая в телеспектакле «Крах» запомнились именно своеобразным отсутствием поступков. Их действия могли бы принести зло. Тарасов педалировал некоторую пассивность, расслабленность, словно предохранял своих персонажей от того, за что потом Бог накажет. По драматургическому материалу это отрицательные герои. У Тарасова они становились, если не положительными, то обязательно «невиноватыми», жертвами обстоятельств.

Это состояние невинности при неблагоприятных ситуациях было растворено в воздухе времени, которым дышал и в котором жил Виктор Павлович Тарасов. Многого он не успел. Много не осилил по собственной вине. Так сложились обстоятельства. Его незаурядное творчество всегда сопровождалось сладостными стонами поклонниц и маленькими сенсациями.

Тарасов явился выразителем своего времени, отобразив тип человека 60-х — 80-х годов XX века. Своего рода эталон.

## **Фома неверующий**

Мальчишка из большой семьи родился в маленькой деревушке Тресковщина Минского района.

Фома Сильвестрович Воронецкий — купаловец, заслуженный артист — имеет внешнее сходство с античными героями. Высокий, подтянутый, с будто высеченными из мрамора правильными чертами лица, с убедительной неторопливой речью проповедника, на театральной сцене должен был стать героем из героев, таким мессией для восторженных поклонников. Не захотел и не стал, потому что характер свой, как и творческую жизнь, выковал, словно по Нагорной проповеди Иисуса. Христос советовал апостолам непременно сохранить

чистое сердце и жаждать правды. В том театрально-киношном мире, куда вступил Воронежский, с этими заповедями большая напряженка. В Евангелии от Иоанна библейского Фому прозвали неверующим, потому что он не сразу поверил в воскресение Христа. Однако ему Христос завещал просвещать народ и все подвергать сомнению. Очень немного сведений оставили мудрые книги о жизни и деяниях одного из двенадцати апостолов — святого Фомы. Однако библейское имя оказалось для Воронежского, несомненно, пророческим. Не всякому Господь дарует мудрость. Фоме Сильвестровичу дал ее от рождения. Он мог стать священником, политическим деятелем, но стал актером, а позже — педагогом, профессором.

Он и по сей день считается в своей среде энциклопедистом, мудрецом, книжником, редкой творческой личностью, способной ответить на любой вопрос. Потому что много учился и много задумывался... Учение-свет было понято как программа жизни, в которой все необходимо делать разумно и профессионально. Пожалуй, это разумное начало и определенный человеческий рационализм сильно помешали ему в творческой карьере.

Обладая большими познаниями и собственным мнением, артист Воронежский плохо подчинялся режиссерам, особенно тем, что явно недотягивали до его интеллектуального уровня. Сомневающимся артистов не слишком любят. Легче и удобнее работать с послушным исполнителем. А тут слишком умный.

Иисус завещал апостолам стать странствующими проповедниками... Фома Воронежский немало ездил и многое повидал. В трудовой книжке артиста маршрут мест постоянной работы довольно скуп: Минск — Витебск — Таллинн — Калуга — Львов — Минск. Воронежский как актер кино изъездил Украину, постоянно снимается в Киеве. И по бывшей советской стране поколесил. Роли ему доставались сплошь праведные, исключительно положительные. Взять хотя бы театрализованные телепроекты о древней истории Беларуси! Там Воронежский — и могущественный князь, и вещий старик, и повелитель, и пророк.

Впрочем, были исключения. В юношеское счастливое время работы в Национальном театре имени Якуба Коласа доводилось всякую мировую классику играть. Странно, что белорус с блестящим знанием родного языка и родной культуры, артист Воронежский по своим внешним данным плохо вписывался в национальный репертуар. Не подходил он для изображения веселых хлопцев в лаптях, хотя и доводилось таких

играть. В Витебском театре 1960-х годов серьезные классические произведения были как десерт. А все больше шли однодневки из современной, чаще колхозной, жизни.

Звездной ролью Воронежского стал Раскольников из «Преступления и наказания» по Достоевскому. Его поколение тогда как раз Достоевского для себя открывало, зачитывалось им. Артисты-одногодки завидовали Воронежскому, потому что работа оказалась блестящей и заставила заговорить о нем. Молодые поклонницы уже тогда ходили на Воронежского в надежде, что красавец хоть и не замечен в пристрастии к светской жизни, но все же позволяет себе вольности. А он все с теми же христианскими принципами: завел одну законную жену, так и прожил с нею всю жизнь.

Позже Воронежский тоже все больше играл классику, особенно зарубежную. Главные роли в «Безымянной звезде» (тот самый учитель, что в кино у Игоря Костоловского). Потом молодой любовник в американской пьесе «Леди Невинность» драматурга Юджина О'Нила. Князя, герцоги, богатая шляхта, дворяне подходили его внешним данным. Учителя, пасторы, звездочеты, воспитатели в благородных семьях — его роли. Истинный белорус по крови, духу и складу характера, он не играл в «Павлинке» и «Нестерке», не играл в белорусских водевилях, пьесах Крапивы, Макаенка, Дударева. Что из этого следует? То, что традиционная советская критика обходила молчанием малодостойные, с ее точки зрения, чужие персонажи. Артист работал, а его вроде бы и не было...

Когда же наступил зрелый возраст, кино и телевидение словно спохватились, что недооценили такую редкую фактуру. Фома Сильвестрович замелькал на экране, особенно удачно в телеверсиях режиссера Виктора Шевелевича. В театре он теперь получал роли стариков-пророков. Выйдет на сцену такой величественный седовласый — глаз не отведешь, даже текста не надо. Одним из таких стал Жабрак в «Страстях по Авдею» (пьеса В. Бутромеева). Персонаж этот благодаря личным поискам актера вышел в спектакле на одно из первых мест. Искатель правды. Впрочем, таким был у Воронежского и Клеон («Забыть Герострата»), Мартин Лютер («Написанное остается»), Панич («Раскіданае гняздо»). По тексту каждый из них, в конце концов, привел кого-то к смерти. То, что Воронежский играл эти роли, придавало многозначительный смысл спектаклям в целом. Его герой отрицательный. Но если враг умен и борется со своей совестью, если противоречиво колеблется между злом и справедливостью, — то интересно наблюдать за метаниями человеческой души.

## Ходил Фома ловить рыбу...

У рыбаков и автомобилистов в этом мире всегда особые мужские разговоры, интересы и тайны. Воронежский — заядлый рыбак. У некоторых богатая теория и практика. Воронежский всегда поймает рыбу даже там, где по всем правилам ее быть не должно.

Иисус учил своих учеников рыбачить. Не для насыщения желудка. Для выживания в экстремальных условиях. И, наверное, еще для чего-то. Для чего же?

К реке тянет возможность побыть в одиночестве, подумать. Вообще-то природа — истинное спасение для творческих людей. У Воронежского нет машины и дачи. На рыбалку возят друзья. С недавних пор в Ушачских краях приобрел Фома Сильвестрович временную туристическую хибарку на берегу крохотного Озерка. Не дача, не садовый участок. Одна комнатка для ночлега, одна — для гостей. Вокруг чужие поля. Здесь же уголок живой природы с родничком, лесом и озерцом. Каждому гостю или случайному грибнику-рыбаку Воронежский расскажет об уникальности этого кусочка земли, о целебной глине, животворящей воде и разнообразии редких растений.

Население деревушки Ивьесь с уважением относится к поселившемуся рядом с ними артисту-философу и называет его профессором. Не догадывается, что он и в самом деле профессор, что попробовал однажды учить студентов мастерству актера в академии искусств, так и задержался там. Написал учебник по своим урокам. Несколько десятков его выпускников играют на сценах столичных театров и снимаются в кино...

### Фома рисует

Иглой, ножом и кистью Воронежский владеет в совершенстве. В молодости, когда не было товаров и денег, у Фомы была репутация модного парня. Никто не догадывался, что он может шить вещь. У него и сегодня можно увидеть уникальные жилетку, куртку, головной убор. Даже сапоги.

Руки у Воронежского золотые. Кажется, он умеет все. Не доверяет никому ремонтные, мебельные и садовые работы. Садовые — звучит громко: своего сада у него нет. Зато есть садик на подоконнике и балконе. Все посаженное его руками благоухает, радует глаз и поражает экзотикой. Ботанический мини-сад. Редкий белорусский артист обладает таким совершенным

чувством красоты, как Фома Сильвестрович. Вполне естественно он пришел к желанию рисовать. Делает это по вдохновению и велению чувств. Стиль — в духе импрессионистов. Его друг, известный график Петр Драчев, сравнил Воронежского с литовским художником Чюрленисом. Действительно, в музыкальном подходе к живописи у них много общего.

Общаясь с друзьями-литераторами, Воронежский попробовал иллюстрировать их произведения. Позже нашел себя в работе над шаржами, имеет несколько таких книг. В Минске у Воронежского состоялись персональные художественные выставки. Мы не слишком внимательны к уникальности тех замечательных людей, которые рядом. Истинный талант всегда молчалив. Юбилей артиста прошел тихо. Телефон надрывался от поздравлений друзей и учеников. Общественность же скромно отмолчалась.

По шумной торговой площади рынка в Ждановичах торжественно и неспешно шествовал высокий импозантный немолодой герцог в парчовой одежде и сафьяновых сапогах. Скипетр или резная палка в руке — неважно. Изумленные покупатели останавливались в недоумении, узнавали лицо с телеэкрана, спрашивали:

— Снимается кино?

Снималась реклама. Какого товара? Конечно, элитного. Какой еще мог бы рекламировать Фома Воронежский?!

## Одуванчик

Думаю, что Виктор Манаев не обидится за это прозвище, которому он замечательно соответствует: Одуванчик. Легкий, воздушный, всегда готовый сорваться с места. Так звали героя в знаменитом спектакле «Рядовые», поставленном в Театре имени Янки Купалы. За эту роль он получил Государственную премию СССР, премию Ленинского комсомола Беларуси и высшую награду очень престижного в 80-е годы фестиваля «Прибалтийская театральная весна». Еще он был делегатом XX съезда ВЛКСМ. А ведь я хотела рассказать о том, что он совершенно сторонится политики и равнодушен к карьере, власти. Никаких амбиций на этот счет. Однако тогда как забыть его нашу-мевшую в прессе статью «Давайте заниматься политикой»?

Было все это. Было. Он попробовал, если можно так сказать, играть роль общественного деятеля. Не получилось. Несыгранная роль. Единственная, может быть, в его творчестве

неудача. Вся творческая жизнь подтвердила: крепкие, положительные, волевые личности — не его герои. В профессии он мастер и умеет изобретательно оживлять неживую природу.

Виктор Манаев давно стал любимцем публики. Как за каждым комедийным артистом, за ним закрепилась слава талантливому шута. Стоит ему выйти на сцену, улыбнуться, изогнуть торс или пройти на цыпочках так, как это умеет делать только он, — шквал аплодисментов обеспечен. Практически сегодня в любом спектакле он, что называется, срывает аплодисменты. И публика ждет его возвращения, потому что это будет мгновения веселья и радости.

Вдвойне труднее сбросить маску и заставить зрителя следить за трагической судьбой, сопереживать. Манаев и это умеет делать замечательно. Маленький робкий мальчик, внук старосты Минского кафедрального собора, генетически пропитанный уроками Библии, захотел стать артистом. Но в приемной комиссии театрального института его стихи о войне восприняли со смехом. Посоветовали к актерской профессии не приближаться. Будущий Одуванчик оказался стойким, не сбросил пушинки, а пошел осваивать актерское мастерство у талантливого режиссера и педагога Андрея Андросика на кукольном отделении. По окончании Андросик привел его в свой Купаловский театр. С тех пор, когда у Манаева что-нибудь не получается или возникают трения с режиссерами, он любит шутливо напомнить, что работает в драматическом театре не по специальности. Хотя сегодня кукольники отлично подготовлены, потому что играют вживую, не прячась за ширму. К тому же им без гибкости, ловкости, фантазии, музыкальности никак нельзя. Парадокс: режиссер первого театра страны, Купаловского, подготовил первоклассную звезду этой сцены, играя с ним в куклы.

Ветер еще раз испытывал Одуванчика, когда ставилась шекспировская «Буря». Манаев — Ариэль, Дух, элемент мироздания, неуловимый, ломкий. Что-то необычное, воздушное, от космических стихий пристало к нему и повело по новому пути. Он играл в дуэте с великой Стефанией Станютой в спектакле «Гарольд и Мод». По жизни и по пьесе их разделяла огромная возрастная пропасть. Но возникли странная любовь и привязанность, над которыми кощунственно подшучивать. В театральной среде этот спектакль много лет считался эталоном художественности. Для самого же артиста Манаева стал началом плодотворной работы с режиссером Николаем Пинигиным. С этого момента Пинигин неиз-

менно, даже в антрепризе рассчитывает на неповторимую индивидуальность Манаева. Можно утверждать, что актер и режиссер нашли друг друга.

Почти за тридцать лет работы в Купаловском театре Манаев незаметно перешел с юношеских ролей на дедов и пенсионеров, практически минуя зрелый человеческий возраст. Думаю, что это можно объяснить особым и редким сочетанием детскости и бескорыстной мудрости. Мягкий, веселый, незлобный, даже когда ворчит, Виктор Сергеевич легко сочетает комическое и трагическое. Иногда кажется, что он валяет дурака, не прикладывает никаких усилий. Это обманчиво. Прекрасно, что не видна внутренняя работа и игра мускулов. Он одержим жаждой познания, впитыванием всего любопытного и переплавкой этого в характеры персонажей. Обладая редкой работоспособностью, Манаев успевае сниматьс в кино, на телевидении, в рекламе, вести циклы передач на радио, экспериментировать в антрепризах и много читать.

Показательно его участие в пластическом спектакле «С. В.», сделанном по чеховскому «Вишневому саду». У него роль ленивого старого говоруна Гаева. Как и весь спектакль, ее надо сыграть без единого слова. Только пластикой, движением лица, коктейлем смешного и грустного. Физические задачи рассчитаны на молодых артистов. Но передать мысли и чувства чеховских героев по силам только опытным Зое Белохвостик, Николаю Кириченко и Виктору Манаеву. Манаев вообще, кажется, не чувствует своего истинного возраста. Действительно, для такого мастера пятьдесят — пустяки. Он легко и естественно сочетает ощущение лет и состояние души.

Можно писать исследование о том, как играет Манаев белорусские характеры: Микола Зносак в «Тутэйшых», Ян Губач в «Ідыліі», нищий в «Сымоне-музыке», еще десятки ролей, сделанных артистом на бедном драматургическом материале. Выдумывает и додумывает, убеждает, что должно быть только так. Про актеров с такими редкими способностями говорят: штучный товар. Сочетать драматургический талант с потрясающей пластикой — редкий дар. Он был бы выдающимся клоуном, но тогда вряд ли смог проявиться его трагедийный дар, предназначенный для ролей в произведениях Шекспира, Чехова, Гоголя. К сожалению, это пока «несыгранные роли».

«Несыгранная роль» — так назывался документальный фильм о творчестве Манаева. В нем Манаев продемонстрировал свой огромный творческий потенциал.



О Викторе Сергеевиче снято множество сюжетов на телевидении, написаны десятки статей, и всюду пытаются разгадать, как он добивается своего удивительного влияния на зрителя. Напрасно. Актер очень коммуникабелен, отвечает охотно на все вопросы. Однако как истинный белорус свято хранит свои глубоко запрятанные тайны. Как модно сегодня говорить, прячет «свои скелеты в шкафу». И никакими усилиями не выманить их у «хитрого», на вид простоватого артиста. Можно только догадываться о них по его творчеству.

Кое-что приоткрыла его роль в «Костюмере». Режиссер Николай Пинигин ставил спектакль дважды: один раз с купаловцами, второй раз — со знаменитыми артистами Санкт-Петербургского Большого драматического театра. И откровенно признался: там, в России, не было такого исполнителя, как Виктор Манаев.

Его герой Норман — костюмер в шекспировской театральной труппе, слуга великого трагического сэра Джона (дело происходит в Англии времен последней мировой войны). Классическое сочетание Дон Кихота и Санчо Пансы. Манаев подчеркивает в слуге народную основу характера, умение светить, оставаясь в тени. Без Нормана сэр Джон и шага сделать не может. Норман одевает, гримирует, подсказывает текст роли, лечит, потакает слабостям, вытаскивает на своих плечах умирающего артиста. При этом всегда остается виноватым и не слышит слов благодарности. Играл «Короля Лира» Шекспира, противопоставляя его гуманные идеи фашистскому варварству. У Манаева Норман — классический Акакий Акакиевич из гоголевской «Шинели», но это чисто внешне. Внутренне он и есть король Лир, все отдавший и получивший в награду от хозяина черную неблагодарность.

Как творческий человек, Манаев не настаивает на единственном решении и ставит в финале многоточие. Можно принять его искреннее служение хозяину за хорошо скрываемую маску. Занимаясь привычной работой, Норман хорошо умеет сменять костюмы и грим, потому мог бы сам играть короля Лира. По-своему, конечно. Может быть, непривычно.

В более позднем признании Виктора Манаева открылась личная мечта: он действительно мечтал играть Лира, если бы Купаловский театр взял эту пьесу. Все переплелось: театр — игра, игра — закулисная жизнь. В чем-то другом играет актер свою несыгранную роль... Манаеву часто дарят королевские цветы — розы. На самом же деле любит он

простые ромашки. Одуванчики растут там, где и простые ромашки. В розариях не всегда можно оценить хрупкую красоту одуванчиков.

## Знак судьбы

Много написано о Геннадии Гарбуке — театральном актере. Совсем мало — о теле- и киноартисте. А между тем он появляется на экранах Беларуси и России более 30 лет. Киноплёнка сохранила то, что навсегда пропало вместе с недолгой жизнью театральных спектаклей.

Минчане рукоплескали ему в День города на площади Победы, когда он пел «Враги сожгли родную хату» и рассказывал маленькой девочке о войне. Лучшего ведущего праздника просто не найти. Но Гарбук убедителен не только в образе солдата, но и в романсах Вертинского.

Впервые Гарбук надел фрак в студенческие годы, когда играл Армана Дюваля в «Даме с камелиями» на чистом французском (правда, с некоторым белорусским акцентом). Второй раз фрак шили для него специально в Театре имени Янки Купалы, когда Геннадию Михайловичу перевалило за шестьдесят. Между двумя этими фрачными вехами были домотканые рубахи и лапти. Иногда сапоги и гимнастерки. В театре и кино такое называется «актер на роли социальных героев». Изредка попадались потертые сюртуки мелких служащих в классических пьесах. Можно сказать, что это типичная судьба яркого национального актера. Первый знак судьбы. Он был определяющим, когда Гарбука выбирали на роль в кино.

Из теперешних зрителей мало кто помнит Гарбука молодым, красивым, удачливым хлопцем на сцене родного ему театра. Вбиваются в память роли возрастные: многочисленные деды, добрые, злые, хитрые, растерянные. Даже дед, наделавший немало бед. Дед Парфен, который женился на молодой и нарожал кучу детей. Семь лет Гарбук играл эту смешную пьесу, и зритель радостно аплодировал помолодевшему актеру, которому силой таланта удалось убедить, что такое невозможное возможно. Но есть у него в кино дед просто уникальный в малоизвестной картине Юрия Шевчука «Духов день». Всего эпизод в довольно запутанном продвинутом фильме, но КАКОЙ эпизод! Прошло почти пятнадцать лет, а я помню этого отшельника, вещуна с острым провидческим взглядом. Деды для Гарбука — второй знак судьбы.

Он работал в кино практически со всеми известными белорусскими режиссерами. В первый раз у Льва Голуба в «Полонезе Огинского». Командир партизанского отряда. Потом у Игоря Добролюбова в «Белых Росах» играл старшего сына Андрея, человека вполне современного, прагматичного. В «Людах на болоте» и в «Дыхании грозы» у Виктора Турова был не только исполнителем, но и советчиком. Своего любимого Василя Дятлика играл в театре и в телевизионной версии. В кино не пришлось. 16 лет он играл эту роль в театре. Роман И. Мележа почти наизусть знает до последней запятой. На телевидении снялся в четырех сериях «Людей на болоте», и Дятлик от него отделился, зажил своей жизнью на пленке. В театре же менялся, рос, жил. Дятлик и стал для Гарбука как для Бабочкина — Чапаев. После премьеры проснулся знаменитым. Лет эдак двадцать все его с тем Василем сравнивали. А тут пришел на «Беларусь-фильм» к Турову и увидел молодых претендентов на эту роль. Ревность почувствовал. Правда, Юрия Казючица в роли Дятлика признал, но сам уже играл роль возрастную — Чернушку.

Вскоре улыбнулось актерское счастье: Михаил Пташук пригласил в «Знак беды» на главную роль Петрака. На Международном фестивале в Югославии получил приз за лучшую мужскую роль. Это было впервые с белорусскими киноактерами. Критики, увидев Гарбука, писали, что при национальном колорите он обладает ярко выраженной европейской внешностью и такие лица — находка для кинематографа. Мало кто это понял и услышал из белорусских кинематографистов, а то стали бы снимать актера в более интересном качестве. Пташук пригласил в «Черный замок Ольшанский» и в «Кооператив «Политбюро»». А дальше уж за актера ухватились россияне. Но Гарбук принимал не все приглашения, так как был занят в театре и именно работу там всегда ставил на первое место. Теперь уже молодые режиссеры Андрей Голубев, Александр Колбышев считают за удачу участие в фильме Геннадия Гарбука. Говорят, что это гарантия успеха. Или третий знак судьбы.

Человек скромный, даже в чем-то излишне робкий, Геннадий Михайлович как-то признался, что у него «лестничная психология». Что это означает? Войдет в кабинет к начальству по важному делу, покалякает, пошутит, а потом выйдет на лестничную площадку и поймет, что главного — не сказал. Эта замедленная реакция никогда не позволяла ему выпрашивать роли и блага. Но зато не позволяла приостанавливать

процесс работы над ролью. Другие актеры закрепили находки и ничего уже не меняют. А Гарбук продолжает копаться в материале, искать, додумывать, переделывать. И результаты иногда потрясающие.

Помню на фестивале «Белая Вежа» в Бресте, когда в непогоду возле Каменецкой башни играли «Князя Витовта», зрители вслух комментировали, отвлекались. Лаяли собаки, шумели дети. Непривычное театральное зрелище в райцентре воспринималось исключительно как экзотика, и уже никто не слушал артистов. Вышел Гарбук в маленькой эпизодической роли белорусского мужика. Его короткий монолог шел в полной тишине и завершился аплодисментами. Это потрясающее уважение к его профессии — четвертый знак судьбы.

Очень требовательный к себе, привязанный к собственным привычкам, не любитель рисковать в творчестве, предпочитающий понятную стабильность, этот актер имеет любимое высказывание. Авторство принадлежит его другу, к сожалению, уже ушедшему из этого мира, Роману Филиппову, замечательному купаловцу и достаточно известному киноактеру. Любимая мысль звучит так: «Когда в предмете искусства есть призыв к свету, добру, красоте — это мое. Когда этого нет — это не мое». Оптимизм и жизнеутверждение сегодня так необходимы миру и людям. Актер умеет вселить эти качества в зрителя.

## **Жертва, но не последняя**

Приблизительно так можно было бы сказать об энтузиазме народной артистки Беларуси Марии Захаревич. Несколько месяцев именитая купаловская актриса работала с молодыми артистами Молодечненского областного театра над спектаклем «Последняя жертва».

Началось все с показательных уроков по актерскому мастерству. В своем театре Мария Георгиевна не загружена. Более того, у нее практически нет ролей. Сил и желания, как, впрочем, у большинства артистов этого театра, хоть отбавляй. Пробовала Мария Захаревич играть на сцене молодечненского театра и стала здесь как бы своим человеком. Из педагогических опытов начал рождаться спектакль. Так в афише театра появилось новое название по пьесе А. Островского «Последняя жертва».

Шутя, Мария Георгиевна клянется, что больше не согласится на «особые» условия этой работы. Заключаются они

в том, что почти каждую неделю ей приходилось мотаться на электричке Минск — Молодечно туда и обратно. Четыре часа в поезде, обед всухомятку и несколько часов счастливой работы с очень благодарными учениками. У большинства из них за плечами институт культуры. Живут впроголодь на более чем скромную зарплату. А на сцене, в блеске прожекторов и шуршании шелков, с цветами от зрителей и аплодисментами, они чувствуют себя людьми, не забытыми Богом.

В то время как эстрадные звезды привыкли открывать рот под фонограмму, спорить о сумме гонорара и требовать подать к гостинице не презренную «Волгу», а «Мерседес», драматические артисты затрачивают невосполнимые нервные клетки и довольствуются весьма скромными вознаграждениями. В платке, сапогах и теплых кофточках Мария Захаревич в вагоне электрички ничем не отличается от дачников, спешащих к трудам праведным.

Министерство культуры одобрило мастер-класс Марии Захаревич и отпустило небольшие деньги на постановку спектакля. На них предстояло сделать декорации и одеть девять участников в исторические костюмы. Обошлись минимумом и подбором из имеющегося гардероба. По сегодняшним меркам получился «бедный театр». Но зато с каким энтузиазмом играют артисты! Сердца зрителей участливо отзываются на несчастную любовь молодой обманутой женщины и победу человеческого благородства. В свете популярности импортных телесериалов драматургия Островского вызывает гордость за свои достижения. Она не только доступна и понятна, но и затрагивает истинно славянские проблемы.

Мелодрама Островского в прекрасном переводе на белорусский язык Кондрата Крапивы заставляет с особой тщательностью работать над речью. Носить костюм давней эпохи, чувствовать свою принадлежность к иному сословию, передавать детали столичного московского быта и при этом с искренностью повествовать о любви, предательстве, надеждах, проданном счастье — нелегкая задача для молодых артистов.

Не все еще получилось в спектакле. Как режиссер Мария Захаревич дебютировала, но более всего вкладывала в исполнителей собственный опыт актерских наблюдений и мастерства. Видно, как много позаимствовали от актрисы Татьяна Грасевич и Оксана Слабодчикова. Право, ради этого стоило терпеть бытовые неудобства. Поморщившись от вагонной материщины и поевшись от холода, Мария Георгиевна улыба-

ется своему Дульчину — Саше Пашкевичу: «Конечно, приеду, а ты пока почитай — вот эту книгу», и она протягивает ему сборничек стихов.

## Жан Габен, Фернандель и Коля

Сочетание этих имен совсем не произвольно. Когда пройден немалый путь в искусстве, когда заметен оставленный след и кто-то уже пишет дипломную работу о твоём творчестве, самое время обозначить стиль. Актеру, работающему в театре и кино, сделать это непросто. Особенно сегодня, когда практически все стили перемешаны и амплуа не имеет никакого смысла. Стиль в искусстве, как индивидуальная манера художника, как свой творческий почерк, увы, в XXI веке уже никем не фиксируется... А жаль. Потому что это недосыгаемая вершина горы среди равнины всеобщей эклектики.

Подъем на эту вершину для актера Николая Кириченко был с препятствиями и срывами. В дни юбилеев только посторонним кажется, что твое сегодняшнее высокое положение определилось хождением по спирали. Вроде бы на свой курган славы поднимаешься по отшлифованным ступенечкам. Но кое-где существуют завалы, скользкие обледенелые тропинки, ветры дуют в лицо, а не в спину, кто-то тебя торопит, а кто-то сталкивает вниз...

Экзотическое смешение украинских и армянских кровей для парня, что родился в Молодечно, живет в Беларуси и играет исключительно на белорусской сцене, создало первое препятствие в творческой жизни. А как его использовать в национальном репертуаре? Педагоги в Белорусском театральном-художественном институте не слишком волновались по этому поводу. Они оценили, прежде всего, редкостные человеческие качества молодого Коли Кириченко, или Кирилла, как звали его в студенческие годы. Его дисциплинированность и работоспособность. Начитанность. Навыки организатора и лидера. Ответственность. Собранность. Плюс внешнюю непохожесть на всех остальных.

Ему достаются возрастные роли и чаще всего в зарубежных пьесах. Для студенческих спектаклей ярко выраженная индивидуальность Кириченко оказалась огромной удачей. В окружении голубоглазых, курносых и с цвета соломы волосами однокурсников его диапазон позволял брать в работу самую неожиданную пьесу. Так у Кириченко появился Старый

Негр из «Люди и мыши» Стейнбека, а позже Мольер в «Кабале святош» Михаила Булгакова.

В годы ученичества Николая Кириченко был популярен «поэтический реализм». Реализм уже не кондовый социалистический, но еще с поэтической окраской и верой в победу добра, хотя и обреченностью героя на гибель. Не будем это называть театром советского времени. Старое уходило, новое не прорисовывалось. В театральном институте еще существовали педагоги, которые могли привить навыки классической актерской школы. И курс, на котором учился Николай, жадно это впитывал. Сформулируем это так: на сцене преобладало утверждение образцов человеческого долга и справедливости. А чтобы это не показалось пресным, уже активно приучали студентов к пластике, музыкальности и сочетанию драмы с фарсом.

Почти через тридцать лет именно Николай Кириченко с головою окунулся в молодежные пластические спектакли «Больше чем дождь» и «С. В.». Молодые купаловцы XXI века решили играть Чехова без слов. Кто-то из поколения Кириченко возмущался, не понимал. А он сразу же пришел на репетиции и подсказывал, как сделать лучше. Может быть, он еще сыграет Фирса в «Вишневом саде» со словами, но уже сыграл его без слов. Успех названных спектаклей был велик и отмечен на многочисленных фестивалях. Думаю, молодым артистам не только лестно, но и любопытно, что рядом с ними работает опытный мастер. Теперь он уже сам преподает в Академии искусств и выходит на сцену со своими вчерашними студентами — как играющий тренер.

Если бы по окончании института Кириченко оказался за рубежом, весь мольеровский репертуар, пьесы Шекспира, Гольдони, Лопе де Вега и еще десятка известнейших авторов наверняка попали бы в его послужной список. Но он уехал по распределению в Брест вместе с частью своего курса и там, как положено молодым артистам, играл много ролей своих современников. Я запомнила и его блестящего Петра Оленского, декабриста из спектакля «Через сто лет в березовой роще». На областной сцене Кириченко удалось «покупаться» и в испанской комедии. Он сыграл дона Мартина в пьесе Тирсо де Молина «Дон Хиль Зеленые штаны». Виртуозная «комедия положений» с музыкой, переодеваниями, хитросплетениями и яркой игровой стихией. Замечательное лицедейство и серьезный тренаж. В те времена молодые артисты любили такие спектакли, отдыхая на них после морализаторских советских

пъес. Кириченко купался в своей стихии. Его заметили, отметили. Появились поклонницы. Вскоре последовало переманивание на ведущую сцену Беларуси, в Театр имени Янки Купалы. И с 1971 года он работает в Минске.

Режиссура не видела его в национальном репертуаре. Наступила долгая и обидная пауза. Тогда и вспомнились предсказания театрального педагога: «Твое время, Кирилл, наступит после сорока пяти лет!» Но ему было пока тридцать — самый активный зрелый возраст. Чем он только не пытался заниматься! А на сцене — массовки и крохотные рольки.

Если бы в ту пору снимались сериалы, его бы непременно заметили. Это произошло значительно позже: практически во всех российских сериалах конца 90-х годов, что снимались на базе «Беларусьфильма», ему нашлась работа. Если бы в ту пору серьезное отечественное кино привлекало белорусских артистов, роли многочисленных иностранцев доставались бы Кириченко, а не литовцам, которых по традиции приглашали на роли немцев, англичан... Но нет пророков в своем отечестве. Сколько сыгранного другими, а не своими оказалось в белорусских фильмах. Многие упустили, многие яркие актерские личности не успели проявить себя.

Очередной эпизод достался Николаю Кириченко в купаловском спектакле «Доходное место». Он играл Досужева, интеллигентного юриста с ироническим и даже циничным взглядом на мир, тихо спивающегося. Мне думается, что актер вкладывал в эту работу что-то личное, накипевшее. Его герой сознательно избирает тонкую и прибыльную форму мимикрии. Не зарвался. Понимает, что поступает подло. Борется с муками совести. Вот он сидит в кабаке с неудачливым главным героем Жадовым, исповедуется перед ним. Что-то напоминает знакомую жизненную ситуацию. Не замечали ли вы, как в купе поезда может неожиданно раскрыть душу ваш случайный попутчик, которому необходимо выговориться. Но ему нужен незаинтересованный слушатель. Выплеснет наболевшее — полегчает. Наутро разойдетесь с перрона и никогда более не встретитесь.

У Кириченко живые, не просто печальные, страдающие глаза. За ними больше, чем сказано. Зрителю жалко расставаться с этим персонажем: хочется узнать, как дальше сложится его судьба. Но в спектакле всего одна сценка. Думаю, что она дала толчок для следующих работ Кириченко на купаловской сцене — «Жизнь Корицына» и «Кровавая Мэри», с помощью которых произошел прорыв в его творчестве. «Драму времен активного застоя», «Жизнь Корицына» ставил Николай Пинигин. Для



главного героя, как и для Кириченко, период активного застоя был периодом активной зрелости и несостоявшейся судьбы. В знак протеста персонаж и исполнитель легли на ДИВАН. Возможно, перед нами был своеобразный ремейк «Обломова» Гончарова. Корицын утратил вкус к жизни, махнул на себя рукой. Ему щедро давали обещания, светили надежды. А потом лучших и строптивых без мотивировок и объяснений сталкивали на обочину. Помнится, не могла отделить Корицына от своего поколения. Драматург Елена Попова, действительно, писала пьесу о себе, обо мне, о Коле Кириченко, о тысячах похожих интеллигентов. Тогда она не знала, что когда-нибудь в этой жизни мы все-таки пробьемся.

Корицын у Кириченко был темпераментен и яростен, полон энергии, обаяния и таланта. Но это был потенциальный багаж, который, как бомба замедленного действия, ждал своего часа. Корицын взрывоопасен. Он словно начинен динамитом. Этот динамит — его любимое дело, которому не дают осуществиться. Талант рвется из него и не может вырваться. Поэтому Корицын и лег на диван. Не для того, чтобы отдохнуть после трудов праведных и почитать газетку. Не для того, чтобы просто мечтать и толстеть, как гончаровский Обломов. Он лег для того, чтобы ОБДУМЫВАТЬ ситуацию. Он не борец. Он предпочел испортить свою жизнь, чтобы не портить ничьих иных.

Никак не могу отстраниться от судьбы своего поколения. Мы все с разбежкой в десять, пятнадцать, а то и двадцать лет проходили один и тот же путь. Одни сдавались, чувствуя, что лбом стену не прошибешь. Другие пробовали сопротивляться. Все по-своему ложились на диван. В это время Александр Вампилов писал своего Зилова в «Утиной охоте». Олег Янковский потрясал своим лишним человеком в фильме Романа Балояна «Полеты во сне и наяву». Кандидаты наук принципиально работали дворниками. Кириченко попал в излом эпох, потому мне так долго хочется рассказывать об этой роли.

...На фотографиях 70-х мы все в длинных пальто. Тогда эта мода еще не называлась «миди». Да и вообще это было не следование какой-то определенной моде. Мне кажется, что длинную и широкую одежду носили из-за скромности и стыдливости. Как-то не принято было подчеркивать формы тела, как, впрочем, не принято было выставлять напоказ свои мысли. Долгие годы от этого отучивались... Корицын появляется в длинном просторном черном пальто, в бесформенных грубых башмаках. Все в нем соответствует нашим представ-

лениям и памяти о той первой послевоенной оттепели. И есть в этом надежда, что все в жизни переменится. Если человек талантлив и работоспособен — улыбнется ему удача. Многие из моего поколения вступали в жизнь с этой верой, а потом, сталкиваясь с несправедливостью, замыкались, подчинялись обстоятельствам или... Об этом пьеса. Об интеллигенции. О ее драматической отстраненности от созидательного интеллектуального процесса. Диван с высокой спинкой, обтянутый черным дермантином, удобный и вечный. Для сна, отдыха, пирушки, философских размышлений. Для Корицына это еще и надежная пристань, место, откуда тебя не сгонят, где бедно, убого, но спокойно. Это было время, когда юный Владимир Высоцкий облил тушью свой чертеж и подался в артисты, молодой Андрей Вознесенский перенес архитектуру города на архитектуру стиха, Шукшин разрывался между прозой, режиссурой и актерством. Корицын бросил технический вуз и задумал заняться историей. К удивлению близких, он добился серьезных успехов. Поворот судьбы на 180 градусов не был блажью. Интуиция подсказала Корицыну, что надежная физика — не его призвание, и он подался в ненадежные лирики. Все шло хорошо до типичной и закономерной схватки с вышестоящим начальством. А потом служба в разных конторах, нелюбимая, случайная, неденежная. И, наконец, Корицын — фотограф с солидным брюшком и солидным заработком.

Пройдет еще десятилетие, и Николай Кириченко покажет нам еще одну возможную ипостась образа Корицына. В 1996 году на сцене театра имени Янки Купалы появляется спектакль «Кровавая мэри», где социальный накал переливается в любовную историю. Возможно, Джон — Кириченко тот же Корицын. В его руках на этот раз виолончель, которая не звучит сладострастно, а выдает крики, скрежет, зубную боль. Потому что он опять оказался в поисках смысла жизни, которая некогда замкнулась на любви и стала незаметно обрастать как корабль ржавчиной, идущий ко дну. Прекрасное начинает казаться уродливым. Слабости вырастают до чудовищных размеров. Доброта сжимается, как шагреновая кожа. Абсолютно абсурдистская пьеса Дмитрия Бойки превращается в спектакль, где коктейль из любви и ненависти грозит разорвать все вокруг. Невразумительные слова и полная безысходного трагизма работа Николая Кириченко делают ясным: перед нами оформившийся мастер.

Дальше последуют умный и сильный Ягайло в спектакле «Князь Витовт», столь же умный, но льстивый и загадочный Мнишек в «Черной даме Несвижа», вальжный, уверенный

в себе Оберон в спектакле «Сон в летнюю ночь». Теперь артиста уже будут использовать в ролях царедворцев и губернаторов, пока, наконец, человеческий опыт и достижения в творчестве не приведут его в кресло директора Национального академического театра имени Янки Купалы. Николай Михайлович Кириченко окажется руководителем жестким, амбициозным, нацеленным на успех, осознающим, что в его руках — чужие судьбы. Его роли в кино почти однотипны. Широкая общественность запомнила актера по фильму «Анастасия Слуцкая». Но стоит вспомнить и белорусский телесериал «Проклятый уютный дом», где у Николая Кириченко работа огромная и неоднозначная в плане бесконечных перепадов настроений и поступков. Он часто снимается в рекламе, участвует в мероприятиях кинематографистов. Думается, что настанет такой момент, когда кто-то из кинорежиссеров, увидев некоторое его сходство с Жаном Габеном, Фернаном Фернанделем, и зная, что Кириченко, как и названные звезды, шел от фарсов к трагедиям, участвовал в ревю и обожал играть людей чести и долга, найдет для него подходящий сценарий. Хочется верить!..

## Неглазированный артист

Его герои никогда не были замешаны в дворцовых интригах, не носили расшитых камзолов, не демонстрировали королевское происхождение. В гламуре не замечен. Шоколадом не покрыт.

Гардероб артиста Овсянникова Геннадия Степановича — ватные штаны и ватник, солдатская гимнастерка, домотканая свитка, шапка-облаушка, кирзовые сапоги и лапти. Сам шутит: «Я королей не играл, ну разве что сказочных, а это не считается». Усов не сбрасывал и бороду мог бы отрастить, потому что, сколько себя помнит и мы его видим: Степаныч то дед, то старик, то шут гороховый, а чаще солдат или крестьянин.

Могилевский парень поучился в машиностроительном техникуме, побывал в мореходке, нигде долго не задержался по причине недисциплинированности, а такому легкому, веселому, бесшабашному, компанейскому, естественно, судьба идти в артисты. В наш театрально-художественный приняли сразу. Учился у хорошего мастера — Константина Санникова. Он и сосватал его в Театр имени Янки Купалы, где сегодня он первый артист. Лет пятнадцать играл буквально в каждом

спектакле, но крохотные комедийные роли. Овсянникову было всего сорок лет, а сельские деды сыпались на него как из рога изобилия. Появилась опасность заштамповаться и повторять то, что умеет. Помогло радио — второй его после театра дом. Там кроме серьезных чтецких текстов он «звучал». Играл пьяных сантехников, гороховый суп играл, каменный уголь, даже шаги Владимира Ильича Ленина.

Как удачно заметил один кинорежиссер, Овсянников «способен выкроить роль из телефонного справочника или поваренной книги». Но где была въедливая кинокамера всемогущего кинематографа, зачем эти кинорежиссеры рыскали по необъятному СССР в поисках исполнителей для белорусских фильмов? В это время у них под боком пятидесятилетний Овсянников блистательно играл Пустаревича в «Павлинке», Кроплю в «Констанине Заслонове», Кичкайло в «Амнистии», Казулина в «Характерах», Язепа Корыту в «Ажаницца — не журыцца». В эту пору Геннадию Степановичу, зрелому и опытному мастеру были по силе любые задачи. Он успел изучить и понять характер человека своего времени, особенно того, кого называли белорусским мужиком.

Его замечательное простое лицо с хитрым прищуром глаз мало изменилось за прошедшие годы. Правда, голову посыпало пеплом. Душа комика притаилась, стала чаще менять маски. Блистательная техника позволила примерять характеры драматические и даже трагические. Кому-то, может быть, и казалось, что он всегда одинаковый, однако он оказался непредсказуемым и сам стал сворачивать с протоптанной артистической дорожки. К счастью, его звездное время пришло вместе с пьесами Андрея Макаёнка. Их творческая дружба и взаимное обогащение — пожалуй, яркая и никем пока не описанная глава истории национального театра. Все началось с Терешки Колобка в «Трибунале», этакого родного брата знаменитого Василия Теркина (кстати, и Теркина Овсянников сыграл по собственной инициативе для студентов пединститута). Особенностью таланта Макаёнка и Овсянникова является умение вспоминать о трагическом не только с печалью, но и с юмором, сочным, здоровым, народным. Овсянников озвучил, очеловечил, оживил лучшие литературные образы, написанные Андреем Макаёнком. Он сделал Колобка национальным героем. Потом играл мудрого деда Цыбульку в «Таблетке под язык». Самую свою сложную философскую пьесу «Святая простота» Макаёнок писал в расчете на артиста Овсянникова, которому предназначалась роль богобоязненного библейско-

го старца, что возомнил себя президентом. С чистотой и простодушием, изображенные в любимых красках, все названные герои размышляют о деньгах и власти.

Может быть, самое время рассказать, как это у него получается. Его герой всегда человек скромный и даже боязливый, хотя более точное для него определение — деликатный. Если покричит и поскандалит, то не грубо и в принципе не страшно. Но если решит что-то и упрется — бульдозером не сдвинешь. Типичный характер белоруса. Любит чарку принять, за нею побалагурить. Не прочь за женским племением приударить. Собственную жену побаивается. В детях души не чаёт. Работать умеет от зари до зари. Когда его обижают, спорить и бороться не умеет. Тогда замолчит надолго.

Такой у него герой. Но и в жизни артист очень на него похож. Природа юмора ему известна в совершенстве. Трудно представить Геннадия Степановича на сцене и вне сцены без хитроватого прищура глаз, без обязательной шутки. У него на все случаи жизни припасены забавные истории. Однако Овсянников никогда не эксплуатировал эту свою особенность, не выходил на эстраду, не рассказывал анекдотов по телевизору, не был придворным шутком сильных мира сего. По-своему он человек настроения, но преданность искусству исключает дешевую популярность. Ему претят модные шоу. К экспериментам относится настороженно. Не стесняется заявлять: «Я адепт русского психологического реалистического театра». Очень совестливый артист и совестливый человек.

Высокими званиями, почестями и наградами не обделен. Однако никогда не было желания и умения делать карьеру. Никуда не вступал, ни в чем не участвовал. В интригах не замешан, к группировкам не примыкал, просить не умеет. При случае отшутится и отойдет в сторонку. Жаль, что у него нет учеников. Никогда не пробовал преподавать или делиться тайнами профессии. Возможно, потому, что живет как природа, не планируя, когда быть дождю или ветру. Никакого чувства собственной исключительности и собственной значимости. При публичной профессии не публичный человек. Не занимает место в президиумах и, вообще, в первых рядах. Все как-то сбоку и с загадочным прищуром глаз. Оценивает, конечно, но помалкивает. Словно живет по принципу: неведение — это счастье, а знание умножает скорбь. Считает, что советчиков и без него много. Он же предпочитает заниматься своим делом.

## Из поколения паненок и графинь

Более 100 лет исполнилось со дня рождения Ольги Владимировны Галины, актрисы Театра имени Янки Купалы.

Она проработала на сцене своего театра почти сорок лет и оставила его в самом начале пенсионного возраста. Ни с кем не ссорилась, не болела, но ушла, будучи признанной героиней и Народной артисткой Республики. Мы встречались с Ольгой Владимировной в середине шестидесятых годов в её огромной, какой-то холостяцкой квартире на улице Захарова, которую она делила со своей родственницей по мужу Ларисой Помпеевной Александровской. Красивая, яркая, породистая, с ясным умом, она тосковала по театру. На вопрос, почему ушла, ответила просто: «Я актриса для классики, а классику сейчас не ставят».

Не осталось близких, кто мог бы широко отпраздновать её юбилей, да и нет почти зрителей, что помнят Ольгу Галину по сцене. С её смертью кончилась в театре династия актрис-аристократок, тех, кто жили в начале века и помнили настоящих представителей так называемой «голубой крови». По-моему, за свою жизнь она не сыграла ни одной крестьянки, с трудом вписывалась в спектакли на производственную тему. Ей близок был материал Чехова и Толстого. Она играла Раневскую, Аркадину, Каренину. Белорусским языком владела превосходно: родилась в маленьком посёлке Щучинского района. Никто не верил, что в её роду совсем не было особ королевского и графского происхождения.

О творчестве Ольги Владимировны написана подробная монография театроведом Т. Горобченко. Моё же собственное восприятие этой актрисы сформулирую так: её сила была в том, что она умела играть слабых женщин. Не подумайте, что это просто. Галина редко солировала. В любом спектакле она стремилась быть не слишком заметной, остаться в стороне, сказать своё мнение и вообще заявить о себе тихим голосом. Никому не пришло бы в голову дать ей роль лидера, активного борца, передовой женщины своего времени. Несовременная внешность. Чистая красивая речь.

Оставив артистическую карьеру, Ольга Владимировна некоторое время преподавала в театральном институте. Это были годы сложного переосмысления собственной творческой жизни и взглядов на театральное искусство. Не забуду её признание: «Если бы сегодня начать сначала, всё делала бы по-другому». Что она имела в виду? Пафосную мане-

ру игры, что была естественна и типична для её времени. Не убеждена, что себя упрекать она не имела права. Те, кто успел видеть её на сцене, помнят её добрых, мягких, бескорыстных героинь, совсем не отличавшихся громкими заявлениями, приказным тоном или нечуткостью. Когда ей доставались роли «современниц с принципами», то Галина вначале показывала тихое и даже бесхарактерное существо, которое под влиянием обстоятельств начинало меняться, проявлять упрямство и даже совершать героические поступки. Так было с её героинями в спектаклях «Полешуки» и «Русские люди».

Ольга Владимировна Галина вошла в историю белорусского театра замечательными ролями в «Последних» Горького и «Семье» Попова. Сейчас не ставятся эти пьесы. Изменились идеологические оценки. Но любая мать (а именно их играла актриса) — прежде всего мать, и время над её чувствами невластно. Софья — жена жандарма, Мария Александровна Ульянова — мать Ленина, были женщинами, страдающими за своих детей.

Идея, мечта, фантазия для одной из ведущих актрис знаменитого Купаловского театра было главным в ее вдохновенном творчестве. И в этом она была неодинокa. Недаром старых актеров уходящего века называют последними романтиками. А может быть, в этом суть актерской профессии?

### **Артист, как капитан, со своим кораблем до конца**

В Беларуси Павла Васильевича Кармунина не видели ни молодым, ни юным. Он появился здесь опытным мастером со рока пяти лет и очень быстро завоевал театральное пространство. Через недолгое время все были убеждены, что Кармунин жил в Минске всегда, с детства говорит по-белорусски и более типичного белорусского лица для фильмов и спектаклей о селе найти невозможно.

В течение тридцати лет работы в Театре имени Янки Купалы ему находились роли в пьесах всех белорусских авторов. Играл главные роли в «Павлинке» и «Раскіданым гняздзе», «Вратах бессмертия» и «Амнистии», «Константине Заслонове» и «Пороге», «Людах на болоте» и «Жизни Корицына». Отыскал его в Казани и привёз для съёмок в своём фильме Андрей Егорович Макаёнок. Тогда же и началась другая, ки-

немаатографическая биография Павла Васильевича Кармунина. Десятки фильмов в Минске, Москве, Питере.

Этот скромный и необщественный человек прошёл Великую Отечественную войну и более убедительного солдата или партизана на сцене и в кино трудно было представить. Роли офицеров ему не доставались. Творческое счастье держало его в окопах, в лесах, в подполье. Умел шутить как Василий Тёркин, и так же не был избалован наградами.

О богатстве дарования можно судить по тому, как Кармунин сыграл чеховского дядю Ваню и горьковского Луку. Каким замечательным грузинским дедушкой был он в спектакле «Я, бабушка, Илико и Илларион»! Ни в чём не уступал признанным мастерам Владимиру Дедюшко и Стефании Станюте. Следом за солдатами и сельскими мужиками пошли роли отцов, потом дедов и просто стариков.

В мировом репертуаре имеется очень мало хороших ролей для пожилых людей. Наверное, потому, что в профессии артиста долгожители встречаются редко, особенно мужчины. Женщины ещё как-то ухищряются выдержать марафон, а мужчины сходят с дистанции. Попробуйте, например, пройтись по всем белорусским театрам и найти десяток крепких актёров-стариков. Сомневаюсь в успехе. Павел Васильевич выходил на сцену до начала девяностых годов, играл бы и дальше, но здоровье стало подводить.

Спектакль «Страсти по Авдею» для Кармунина и Станюты был не столько творческой работой, сколько продолжением возможности быть в театре. Последний спектакль с назначением на роль. А роль — это молитва. Всегда неизменные аплодисменты. Символическая точка в творческой биографии. После большого перерыва и стремительной потери зрения нелегко снова выйти на сцену.

Восьмидесятилетний юбилей мог быть традиционным: посадили юбиляра в кресло, осыпали цветами, подарками и словами признательности. Но артист отважился не принимать поздравления, а играть спектакль, хотя трудно ходить и вспоминать текст: сказались несколько лет молчаливого сидения в стенах дома. Превозмог себя, обстоятельства. Коллеги по театру поддержали, как умели. После спектакля — официальные и неофициальные приветствия.

Всё-таки красивая у артиста жизнь. Пусть небогатая, а то и слишком лихая. Но спину надо держать ровно, голос не должен дрожать... Много цветов и слёзы на глазах растроганных зрителей... Живите в нашей памяти долго, Павел Васильевич.



## От Глебушки до Валюшки

Среди известных актерских кланов — Владимирских, Еременко, Янковских, Сидоровых — династия Глебовых-Белохвостиков занимает особое место. Они продолжают актерский род в четвертом поколении и никогда не покидали Беларусь.

### Глебушка

Ни роста, ни внешности, ни понтов. Потрясающе скромный, даже застенчивый, не любитель шумных компаний, Глеб Павлович Глебов имел нежную кличку — Глебушка. В пору моей юности Глебов играл редко, и каждый спектакль становился событием для зрителей. Знатоки перезванивались и напоминали: «Не забудь. Завтра играет Глебов». Сегодня радостно и грустно говорить об этом. Радостно, потому что так мы приобщались к большому таланту. Грустно оттого, что исчезло восторженное ожидание театрального чуда. Спектакли, в которых участвовали купаловские корифеи, шли по несколько десятилетий подряд. В одной «Павлинке» Глебов сыграл более 600 раз, да еще и снялся в одноименном фильме. Московская критика рукоплескала артисту и назвала его работу «шедевром актерского мастерства». По 100, 500 раз выходил Глебов в роли Кропли («Константин Заслонов»), Пустаревича («Павлинка»), Гарпагона («Скупы»), Туляги («Хто смяецца апошні»). Глеб Павлович годами шлифовал детали, добивался снайперской точности. Любознательность, доброта, наблюдательность, неизменное сочувствие любому человеку позволяли Глебову рассказывать со сцены и экрана значительно больше, чем содержалось в словах роли. Глебовские Кропля, Туляга, Корч пронизаны юмором, грустью, сопереживанием, хотя по литературному уровню не Бог весть какие шедевры. Они остались глебушкиными шедеврами. У других так не получалось. Глеб Павлович Сорокин (это его настоящая фамилия) родился в семье железнодорожника, где все были увлечены театром. Глеб был музыкален, играл на всех инструментах духовного оркестра и даже дирижировал. Потом фронт, агитбригады и театр, где пришлось поработать рабочим сцены, суфлером, выходить в массовке.

Выдающийся комик Театра имени Янки Купалы имел и трагедийный дар, к сожалению, не востребованный. Яркие комедийные артисты бывают обделены судьбой. Сто-

ит вспомнить Евгения Леонова, Андрея Миронова. Зритель всегда ждал от них смешного. Когда перед смертью Миронов поставил и сыграл спектакль «Прощай, конфетансье» — трагическую сложнейшую работу, его не поняли и сильно ругали. Премьера по случайности состоялась в Минске, и это было потрясением.

Жаль, что кинематограф поздно обратил внимание на уникальный талант Глебова. Все же сегодня киноплёнка сохранила нам его Пустаревича, Кроплю, Тулягу и небольшие яркие эпизоды в фильмах «Першыя выпрабаванні», «Нашы суседзі», «Хлеб і ружы», «Усходні калідор».

## Бунтарь

Именно кино спасало представителя следующего поколения династии — Валентина Сергеевича Белохвостика. Он женился на дочери Глебова — Ольге, маленькой, хрупкой, мужественной женщине. Она стала женой, нянькой, другом, учителем музыки. Спасала, советовала, поддерживала, терпела и любила безгранично своего огромного и сильного красавца. Оказалось, что жить без него не научилась и вскоре следом за Валентином ушла из жизни.

Валентин попал в актерскую семью и боготворил ее, считая Глебова высшим авторитетом и вторым отцом. В отличие от тишайшего Глеба Павловича Валентин Сергеевич оказался в Купаловском театре бунтарем. Он был всегда на виду и играл шумно. Играл партийных работников и крупных руководителей советского хозяйства. Делал это с убежденностью, верой и страстью. В жизни человек открытый и резкий, с трудом подавлял свои чувства. Был в театре комсоргом, парторгом, профоргом, членом худсовета. От него всегда ждали поступков. И он бросался на амбразуру, частенько во вред своей собственной творческой судьбе. Сам объяснял это семейными генами.

Его отец — партийно-хозяйственный работник — жил «по приказу партии и зову сердца». Фронтвик, партизан с семьей, в которой шестеро детей, постоянно был там, где от коммуниста требовалось сделать невозможное. Потому прожил сорок с немногим лет. Валентин унаследовал силу воли, негнувшийся характер и трудовые руки. Работал комбайнером. Серьезного высшего образования не получил. Можно ли считать серьезным заочное образование в российском ГИТИСе? Однако после его окончания сам Юрий

Любимов приглашал красивого видного артиста в свой Театр на Таганке. Валентин остался верен себе и ответил отказом. Ни шагу из Беларуси!

Сейчас его бы точно не поняли. Удивительно, что и в родном Театре имени Янки Купалы не слишком-то оценили. Поначалу были неплохие роли. Не сказать, что по его возможностям и таланту. Много снимался в белорусских фильмах и на телевидении, но особенно оказался востребованным в Украине. В родном же театре происходило что-то необъяснимое. В период самого актерского расцвета у народного артиста Белохвостика наступила непонятная пауза. В течение 12 лет он не получил ни одной роли. Возможно, все объяснялось его резкостью, неуступчивостью, принципиальностью. Валентин Сергеевич просто не мог смолчать, когда нужно, не умел поддакнуть, когда выгодно. Такой уж негибкий советский характер.

Все знали одну страсть Белохвостика — безумную любовь к автомобилям. Когда на работе не спорилось, уходил в гараж, копался в машине или ехал на рыбалку. Вряд ли в этом находил успокоение. Отдыхать, как принято, Белохвостик не умел. В отпуске на третий день начинал скучать и искать работы. Садился за руль и куда-нибудь мчал. В доме было все необходимое, но ничего в избытке. Семья жила в спартанских условиях. Свою страсть к автомобилям Валентин не смог осуществить до конца. Только любимая «Волга» оказалась ему по росту и темпераменту. Потом, согнувшись и сложившись вдвое, он с трудом вмещался в «Жигули». А иномарок так и не дождался. Не скопил денег.

В последние годы Белохвостик осуществил несколько заветных желаний. Покорил Москву ролью знаменитого Кирилла Орловского в спектакле «Человек из легенды». Блестяще сыграл в спектакле «Костюмер». Вышел на сцену Театра оперы и балета в роли старого Фауста в опере нашего Антония Радзивилла.

У Валентина был прекрасный природный бас, никак не использованный в театре. И вдруг такое предложение: работа с партитурой и оркестром. Никто не подозревал, что Белохвостик был уже болен и начинал задыхаться. Его мощный голос звучал как в лучшие времена. Сильный прекрасный человек. Слабость испытывал только к любимым дочкам — Зое и Надюше. Больше всего боялся, что, выросшие в актерской среде, они выберут театр. Несмотря на отговоры, старшая послушалась и пошла по стопам отца.

## Человек, сделавший самого себя

Это о третьем представителе династии в Купаловском театре — о Зое Валентиновне Белохвостик. Способности, сила воли, упорная работа — после двух народных, деда и отца, она задержалась в заслуженных артистках.

Думаю, ненадолго. Личность ее не укладывается в театральные рамки: диапазон творчества очень широк. Роли доступны романтические, психологические, комедийные, трагические, даже без слов — пластические. Может вытворять что угодно на театральных капустниках. Может внезапно уйти из своего театра на другую сцену, чтобы осуществить давнюю мечту. Например, сыграть трагическую Сару в чеховском «Иванове» или смешную барышню в «Бедной Лизе». То наивная молодая особа, то очаровательная проказница, то странная пожилая дама, то хищница. Она меняется ежечасно и — предела нет. Творческая смелость, которой позавидовали бы дед и отец. Никогда она не воспользовалась их славой, не использовала многочисленные знакомства с сильными мира сего. Не просить, не бояться приучила семья.

Она не поступила в театральный институт с первого раза и попала на купаловскую сцену только потому, что хорошо пела и ее взяли на роль Павлинки. А дальше все сама, сама. У нее большие проблемы со зрением. Придя в театр, она по сантиметрам вымеряла сцену, чтобы не нарушить мизансцену и элементарно не споткнуться. Знаменитый офтальмолог, профессор Т. Бирич покачала головой и посоветовала сделать операцию. Зоя отказалась. Актрису вполне можно понять. Это не трусость. Слишком велика ставка. В те годы единственным авторитетом в офтальмологии был российский Святослав Федоров. Все остальные твердых гарантий не давали. Но добраться до него, что до небес. Никто не знает, как преодолевала актриса беду.

Мы восхищаемся ею, когда в пластическом спектакле «С. В.» она смело движется, пританцовывая, по расставленным на сцене ребрам чемоданов. Почти как в цирке по канату. Красавица, умница, верная помощница мужу — режиссеру Александру Гарцуеву, мать, вырастившая дочку Валюшку. Сейчас Валентина Гарцуева представляет четвертое поколение актерской династии. Имена и судьбы повторяются. От Глебушки до Валюшки.

## Наши Дедюшки

Когда пять лет назад на экранах появился актер Александр Дедюшко, его сразу же заметили и стали спрашивать: «Не наш ли?» А что означает наш? Известная в Беларуси актерская фамилия.

Знаменитый купаловец Владимир Дедюшко был народным артистом СССР. Прошел его столетний юбилей. Почти незаметно. Никто из близких, как оказалось, не пошел в артисты. Значит, не родственник. Новый Дедюшко Александр — не наш.

И все-таки наш, потому что родился в Волковыске и там школу заканчивал. Корни у обоих белорусские, да и судьбы во многом схожие.

Младший, конечно же, знал о старшем. Говорят, даже гордился, что носит знаменитую фамилию. Вот и хочется понять особый феномен белорусских Дедюшек. Есть в театре понятие «амплуа». Это такие роли, которые тесно связаны с возрастом, внешностью, голосом, личностью артиста, его стилем игры и общественным положением персонажа. Точнее, это специализация на определенных ролях. Узкий круг ролей.

Если ты комик и толстенький коротышка, не дадут сыграть отважного генерала. Если хрупкая, наподобие Дюймовочки, то никогда не доверят леди Макбет, Клеопатру, даже Павлинку. Всегда особенно трудно найти артиста на роли социальных героев. Такие артисты — генералитет в театральном деле. Они короли в современных пьесах. Их приглашают в кино на роли военных, спецагентов, разведчиков, настоящих мачо. Именно такими и были наши Дедюшки.

### Старший

Владимир Дедюшко родился и жил в Минске. В гражданскую войну воевал красноармейцем, да так и остался рядовым. Зато на сцене много раз носил офицерский китель. Когда приглашали на встречу в подшефную воинскую часть, шел охотно. Прикреплял к пиджаку все трудовые медали и свой орден Ленина. Рассказывал забавные истории из фронтовой жизни. Иногда так увлекался, что забывал, где жизнь, где сцена. Со всей страстью и гражданским темпераментом готов был вести зрителей в бой.

В театральной гримерке иногда, закручивившись, пел свою любимую песню глуховатым голосом:

*С неба полуденного  
Жара — не подступи,  
Конница Буденного  
Раскинулась в степи...*

Дедюшко был несколько десятилетий непревзойденным Степаном Криницким в «Паўлінке». Рассказывают, когда он выходил на сцену, молодые актеры замирали возле боковой кулисы, чтобы потом попытаться повторить его уникальные трюки. Не получалось. У Дедюшко не было случайных жестов и интонаций. Техника совершенная. «Как он это делает?!» — восхищение и вопрос оставались неразгаданными.

В актерском деле Владимир Иосифович был самоучкой. Не имел высшего образования. У него была только школа жизни и просветительский агитационный театр Владислава Голубка. Там он пел, играл на нескольких музыкальных инструментах, танцевал. Не довелось видеть его в западной и русской классике. Думаю, он был актером исключительно современного репертуара, преимущественно белорусского.

### **Младший**

Супергерой, мачо со стальными мускулами и добрыми глазами Александр Дедюшко до 18 лет не видел театра и не думал об актерской профессии. Любил танцевать, изредка читал стихи в компании. Первый серьезный выезд из Волковыска был в Гродно, второй — прямо в Москву. Когда призвали в армию, попал на Балтийский флот. Предполагал дальше идти в мореходку и стать профессиональным военным. Потом передумал. С детства любил спорт, постоянно качался в спортзале. Даже поработал физоргом на Московском ЗИЛе. Почему решил стать актером? Наверное, потому, что был эмоциональным и даже сентиментальным. Очень сопереживал всему, что видел.

В 2006 году Александр Дедюшко стал вести телепередачу «Улица твоей судьбы». Он был не похож на тех, кого привык видеть зритель. Непривычно зажатый, в слишком модных, как у дипломатов, костюмах. Ничего общего с телегероями из полюбившихся сериалов «Сармат», «Оперативный псевдоним», «Парни из стали». Только глаза оставались растерянными, когда он слышал очередную житейскую историю. Казалось, что ему стыдно сидеть в уюте, задавать вопросы. Герои его передачи находились в экстремальных ситуациях, с трудом на-

ходили выход. Александр словно рвался туда, где необходимы его помощь и крепкие мускулы. Что-то совсем не заученное актерское, не наработанное профессиональным мастерством, а свое, человеческое, рвало душу и волновало.

Итак, в какой-то момент, будучи совершенно взрослым мужчиной, Дедюшко поступает в театральное училище Нижнего Новгорода и вскоре начинает работать в театре. Города — Горький, Владимир. Небольшие роли. Полунищенская жизнь. Чтобы подзаработать, пришлось позабыть амбиции бравого моряка Балтийского флота. С друзьями-артистами торговали сложной бытовой техникой и даже кастрюлями. Возраст Христа — 33 года, а в жизни еще почти ничего нет. Ни интересной работы, ни своего жилья, ни положения в обществе. С первой женой расстались. Она забрала дочку.

Дедюшко решается на отчаянный шаг. Он едет в Москву, пробует в разные театры. Олег Ефремов берет его во МХАТ. Но опять что-то не складывается. Ролей нет. Выручают рекламные ролики и эпизоды в телефильмах. Уже седину приходится закрашивать. 2003 год. Александру сорок один год. И вдруг удача. Главная роль в фильме «Оперативный псевдоним». После показа сериала на телевидении он проснулся знаменитым.

В последующие четыре года Александр Дедюшко сыграет в шести ставших популярными сериалах, включая «Сармат», поучаствует в теле-шоу «Танцы со звездами», найдет свою любовь — жену Свету. Родится сын Дима. Без дублеров он сам выполняет сложные трюки, за что получит кличку Сильвестр Дедюшко. Наконец, можно осуществить и мечту о хорошем автомобиле — сколько их было у него в кино!

В ноябре 2007 года ночью на шоссе Уфа — Москва его «Тойота» врезалась в грузовик. Вместе с Александром погибли его жена и сын. Дедюшко ехал после кино съемки... Он не успел получить никаких званий и наград. Так и остался рядовым театра и кино.

### Вместо эпилога

В 2005-м Александр Дедюшко недолго снимался в Минске. Выкроил время, чтобы найти дом с мемориальной доской, где жил его белорусский однофамилец. Постоял, не зная, что делать дальше. Сопровождавшая его администратор из Москвы спросила:

— Это ваш родственник?

— Возможно, возможно. Мы все Дедюшки.

## Королева русской сцены

Глубокоуважаемая Александра Ивановна!

*В день вашего юбилея примите самые искренние, сердечные поздравления и наилучшие пожелания.*

*Мне особенно приятно отметить, что имя народной артистки Александры Климовой давно стало символом высокой культуры, нравственности, самоотверженной преданности театру.*

*Своим ярким талантом Вы несете людям счастье духовного очищения, свет надежды и любви.*

*Ваша творческая биография, неразрывно связанная с Государственным академическим русским драматическим театром имени Максима Горького, — это целая эпоха в театральном искусстве Беларуси.*

*На сцене этого театра Вами сыграны лучшие роли мирового классического и современного театрального репертуара, созданы неповторимые женские образы, ставшие достоянием и гордостью национальной культуры.*

*Наделенная от природы щедрой и богатой душой, Вы, не жалея сил и времени, передаете свое мастерство, опыт и знания творческой молодежи, приобщая ее к вечным человеческим ценностям, духовному богатству, которое несет в себе театр.*

*За Вашу творческую и общественную деятельность Вы по праву отмечены многими почетными званиями и наградами. У всех любителей театрального искусства Вы пользуетесь глубоким уважением, признанием и любовью.*

*Желаю Вам, Александра Ивановна, крепкого здоровья, большого счастья, хорошего настроения и новых творческих успехов на радость поклонникам Вашего замечательного таланта.*

Александр Лукашенко

В районный центр или сельский клуб и прежде привозили не самые лучшие спектакли. Сегодня и этого нет. Знакомьтесь с театром по телевизору или кино. Между тем театр характеризует уровень культуры. Это еще Пушкин сказал. Да, столичные гости теперь редки, но театральное искусство никогда не умирало на селе. Оно прекрасно себя чувствовало в веселье под гармошку, в обрядах крестин, свадеб и похорон. Простенький концерт художественной самодеятельности заставляет поспешить самых ленивых. И потому никогда не устареют знаменитые слова Белинского: «Возможно ли описать все очарование театра, всю его магическую силу над душой человеческой?..»



Сотни раз произносила их народная артистка Александра Климова, верила им и умела подчинить зрителя своему энергетическому полю.

Мне кажется, что Александра Ивановна мало известна деревенскому зрителю потому, что всегда играла, если можно так сказать, экзотических женщин — королев, артисток, героинь. Правда, у нее на счету около тридцати кинофильмов. И все равно она остается сугубо городской актрисой, хотя родом из сибирской деревни.

Давно это было, но не забылось, как долгими зимними вечерами пели песни под аккомпанемент деревянных ложек и залихватскую балалайку. Навсегда сохранилось воспоминание о праздничности тех вечеров.

— Как бы я жила, если бы не стала актрисой? Не могла бы жить без той радости, которую нахожу в искусстве. Бываю ли сейчас в деревне? Нет, не бываю. Но я всегда получала много писем от деревенских девочек, желающих стать артистками. Я не ленилась им отвечать: попробуйте, непременно попробуйте. И когда преподавала в театральном институте, к сельским присматривалась особенно тщательно. Из них выходили самые талантливые.

Так рассказывает Александра Ивановна Климова, у которой юбилей. Женский возраст не принято обнародовать. Сама Шура, как называют ее друзья, подшучивает: «Я вторая после Стефании Михайловны Станюты. Если на каком-нибудь фестивале или театральном празднике Станюта отсутствует, то все лавры достаются мне». И действительно, если Станюта — королева белорусской сцены, то Климова — королева сцены русской. И это не просто красивые слова. Женщина загадочная и неземная, она запоминается голосом, похожим на голоса утренних птиц, легким, как падение осенних листьев. Ее ни с кем невозможно спутать в толпе: ясно, что это идет актриса. У нее удивительное лицо, преображение которого заставляет тебя подтянуться, привстать, поклониться словом, почувствовать, что рядом с ее достоинством необходимо продемонстрировать и собственное.

Она приехала в Минск после успешной работы в Одессе, Киеве, Харькове — молодая, красивая, талантливая. У нее был муж, маленький сын, и все в жизни надо было начинать сначала. А главное — завоевать нового для нее зрителя. В Русском театре ставили пьесу А. Салынского “Барабанщица”. В те годы это было очень популярное произведение, достаточно смелое — о том, какие испытания выпали на долю советской

разведчицы. Ее играла Климова, а ее партнером был такой же никому неизвестный тогда артист Ростислав Янковский.

С этого момента на долгие годы они оказались на сцене в паре. То мужем и женой, то возлюбленными, то королем и королевой, то просто добрыми друзьями. Зрители, привыкшие видеть их рядом, и не подозревали, что за пределами театра у каждого своя отдельная жизнь, своя семья. Уходя со сцены, они становились чужими, но снова тянулись друг к другу, когда возникала новая работа. Прощали друг другу человеческие слабости, переставали конфликтовать и полностью окунались в мир нового спектакля.

В театральном искусстве есть два очень важных понятия: партнерство и актерский ансамбль. Это как знак качества. Если артисты хорошо понимают друг друга и им легко, радостно работать, говорят, что они отличные партнеры. Если в спектакле не каждый за себя, а один за всех, это означает, что получился слаженный ансамбль. Выигрывает от этого, конечно же, зритель.

Иногда мне кажется, что если бы люди чаще ходили в театр и изучали эти совсем немудреные вещи, они научились бы не подводить партнера, понимать законы крепкой команды и думать не только о себе, но и об общем деле. Искусство и жизнь теснейшим образом переплетены и дают друг другу образцы. Особая власть актрисы Климовой над зрителями объясняется конкретными женскими судьбами, которые она раскрывала со сцены, и человеческим обаянием, что светилось в каждой ее работе. Она умеет увлекать и волновать. Согласитесь, вести за собой, подчинять людей своей воле, дано не всякому. Не оратор, не политик, она и серьезных должностей никогда не имела, а умы и сердца завоевывала. Чем? Как?

Каждый очень талантливый артист не обманывает, не притворяется, как некоторые считают, а приоткрывает себя, свой мир. Климовой везло — она сыграла в театре многие выдающиеся роли мировой и советской драматургии. Но она всегда приоткрывала и свою душу, свой характер — женственный, романтический, с чуткими как струны нервами. Вот что говорит сама Александра Ивановна:

— Я живу на сцене чужой жизнью, плачу над чужим горем, радуюсь не своим удачам. Но если мне не безразлична их жизнь, их горе, это должно передаваться зрителю, и он станет богаче от чужого жизненного опыта и чужой радости. Наблюдая разные судьбы, особенно если мне удастся хорошо их передать, люди в зале неизбежно зададутся вопросом: «Как

жить?» Но это только в том случае, если между сценой и залом возникает поле высокого эмоционального напряжения. Тогда получается обоюдная связь: зрители «заряжаются» от сцены, а ты сам — от их ожиданий.

У каждой профессии свои трудности. Бояться испытаний — значит бояться жить. Артисты живут как все остальные люди: надо ходить по магазинам, не хватает денег, к тебе несправедливо отнеслись. Душа мастера под постоянными ударами, и воспринимает он эти удары чуть трагичнее, чем остальные люди.

Поэтому-то много лет Александра Климова жила в бешеном ритме жизни. Сейчас поспокойнее, и она требует: дайте роли, я хочу играть. А политика у ее театрального дома — Русского театра — совсем непростая. Для того чтобы зарабатывать деньги, нужно ставить кассовые пьесы. В моде детективы, спектакли о женщинах легкого поведения. В них Климовой нечего делать. И личной судьбой актрисы вроде бы никто сегодня не озабочен. Последними любимыми ролями были «Ретро» и «Сладкоголосая птица юности».

По странному стечению обстоятельств она там играла женщин, чья профессия — актриса. По-человечески, по-женски она хорошо понимала, что случилось с голливудской звездой принцессой Космонополис и с русской балериной, что ушла на пенсию. Все актрисы мира одинаково переживают свои творческие удачи и поражения, одинаково относятся к тому, что уходит молодость и красота, начинают одолевать болезни, убывает слава, исчезают поклонники и вообще все реже раздаются признания в любви и верности. Но и в жизни любой актрисы до последнего часа на земле не проходит желание испытывать радость игры, умение красотой и щедростью наполнять свое существование на земле.

Изысканные платья и красивые вещи окружают героинь ее спектаклей, и они так идут актрисе. Она будто создана для красоты. Клеопатра, леди Макбет, Мария Стюарт. Здесь все понятно. Но я вспоминаю ее Комиссара из «Оптимистической трагедии». Она с такой грацией носила кожаную куртку, так умела выглядеть хорошо и элегантно одетой. Об этом, к сожалению, редко говорят и пишут. Между тем, это примета редчайшего и, увы, исчезающего мастерства. Как и искусство слова. Тут у Климовой заложены основы в школе московского Малого театра, где она училась у знаменитой актрисы Веры Пашенной. В ее игре не существует неразборчивых слов, она никогда не сделает неправильного ударения, не опустится до

жаргона. Она просто не может работать в спектакле, где ее все раздражает, где предлагаемый материал не задевает за живое, где не чувствует правды в характере героини. Она стала редко выходить на сцену. Годы взяли свое. Да и руководство театра не слишком заботилось последнее десятилетие о том, чтобы продлить ее театральную жизнь. И тогда Климова придумала и осуществила собственный спектакль «Мой театр». В нем она знакомит публику со своими любимыми ролями. Шаль, шарфик, шляпка, королевские знаки отличия — легко меняет образы и рассказывает о своей жизни в искусстве. Так она подчиняет зрителя своему энергетическому полю, вышибает слезу и восторг из самой скептической публики.

### **Земляника как аллерген памяти**

Старики редко собирают землянику. Острота зрения уже не та и сгибаться тяжело. На мой взгляд, всё земляничное связано с детством. Первая вкусная ягода. Особое очарование раннего лета. Так случилось, что сразу два немолодых героя Ростислава Янковского оказались на земляничных полянах. Ворчливого брюзгу Норманна в спектакле «На Золотом озере» жена отправила за земляникой, чтобы как-то отвлечь от мыслей о смерти. Получилось только хуже. Он вернулся с пустым ведерком, расписавшись в собственной физической беспомощности. Разозлился на себя и весь белый свет: не смог собрать и горсти ягод.

Когда машина Исаака Борга остановилась на лесной дорожке, и он узнал земляничную поляну недалеко от родительского дома, воспоминания и образы прошлого нахлынули с такой силой, что уже невозможно стало отличить привидевшееся от реального. Первая любовь Сара пришла из далекого далека и притащила с собою огромный выводок детишек, воспитанных в строгости и одинаковости.

Вслед за Боргом-Янковским в «Земляничной поляне» вспомнились далекие пятидесятые годы, когда на наших экранах появился шведский фильм Ингмара Бергмана с этим названием и странным миром снов-фантазий, снов-привидений. Герой постоянно поглядывал на уличные часы, у которых отсутствовали стрелки. Время остановилось или прожитой жизни вообще не было? Скуchnоватая поездка старого профессора и молодые люди в костюмах начала XX века, их незатейливые и незначительные истории, среднестатистический мещанский

быт, обильно сдобренный загадочной зашифрованностью художественного языка, — всё это вызывало мало интереса у широкого зрителя. Скандинавия была недоступным материком. Неважно, что Стриндберг и Бергман уже покорили Европу, обрушив на неё свои фантазмагорические образы и заставив копаться в трагедиях крайнего эгоцентризма. Мы всё ещё жили в мире коллективизма, где один за всех и все за одного. Писали об особом «шведском социализме», и мы искренне воспринимали эту страну как рай всеобщего благоденствия. Специфические национальные особенности кроме закрытости, немногословности и сдержанности были попросту неизвестны. И вдруг фильм с духом иронического анализа, необходимости поиска контакта с другими людьми, неумения проявить душевность.

Мы жили в бедности. Они — в материальном благополучии. У нас — свои проблемы. У них — свои. Прошло, может быть, сорок, пятьдесят лет, и проблемы стали общими. Индивидуализм капиталистического мира мы стали ощущать на собственной шкуре. Но мы еще не знали, что в обществе реально обсуждается трагедия индивидуализма. Сейчас мы к этому приблизились. Произведение Бергмана «Земляничная поляна» стало остросовременным.

Сценарист и режиссер Бергман предложил миру свой художественный стиль как сын пастора, уверенный в том, что всякую личность формируют религия и детство. Он признается: «Я сильно фиксирован на воспоминаниях детства. Это очень яркие впечатления». Все без труда подтверждается его фильмами. Достаточно вспомнить из свежего «Фанни и Александр». Киноведы делят кино на авторское и жанровое. У Бергмана всегда авторское. Оно подразумевает очень личные высказывания, иногда сильно сдобренные натурализмом. Это монологи-исповеди. Такая форма без эффектного зрительного ряда поглощается и приветствуется весьма немногими зрителями. Игнорирование сюжета и многословие. Когда Бергман ставил свои вещи в театре, он концентрировал действие на маленькой площадке поближе к публике. Вежливый зритель, даже если заскучает, все же вынужден будет слушать актера на самой авансцене.

Ростислав Янковский признается, что прочитав сценический вариант «Земляничной поляны», сделанный режиссером Аркадием Кацем, был в полном замешательстве. Все вышесказанное имело место быть. И вызывало неуверенность в успехе работы. Но Кац недаром поставил с артистом четыре

спектакля. Пятый он ставил по приглашению самого Янковского и знал, как выгодно и убедительно подать сложный литературный и философский материал. Даже самому Ростиславу Ивановичу он предоставил полную свободу, занявшись для начала его окружением.

На сцене фактически вся труппа, хоть и в крошечных эпизодах. Каждый из появившихся (скажем точнее — оживших) в момент воспоминания должен что-то серьезное разворошить в душе Исаака Борга. Вкупе с теми, кто реально общается со старым профессором, вся эта огромная массовка работает исключительно на одного человека. Короля играет свита. Задача у всех одна: вызвать в Борге переосмысление прожитой жизни, переоценку ценностей.

Природа человеческих отношений в буржуазном обществе лишена душевности. Даже лучшие представители стесняются чувств и не умеют их выразить. На этой почве возникают не просто недоразумения, а трагедия. Любящие расходятся. Слишком рациональные отказываются от рождения детей. Преданность объясняется лишь хорошим воспитанием. В результате одиночество у представителей всех возрастов и в кругу семьи. Пока молод и по уши занят делом, об этом не задумываешься. Наступает момент безделья, затишья и молчание наваливается как бетонная плита. Неужели никому до тебя нет никакого дела? Без корысти и цели, просто так?

Исаак Борг никому не сделал зла. Он ни с кем не вступал в чрезмерную близость. Не брал на себя ответственность ни за чью судьбу. Жил по принципу невмешательства в чужие проблемы. И вдруг в свои 76 лет обнаружил, что чего-то ему сильно не хватает. Не дарил тепла — не получил и взамен.

Спектакль начинается с того, что жизнь фактически прожита. Исаак не болен, но он на пороге смерти. Духовной смерти: ничего не радует, ничего не хочется. И тут начинается обратный отсчет — возвращение в жизнь через молчаливое покаяние. Через осознание, что множество красок и запахов не уловил. Сновидение часов без стрелок — это не метафора смерти. Так и только так думали мы сорок лет назад, когда смотрели «Земляничную поляну» в кино. Сегодня часы без стрелок воспринимаются очень современно. Это сигнал невосполнимой потери. Время не прочитывается, не устанавливается. Оно не просто остановилось, его как бы и не было. Куда же ушла огромная жизнь, наполненная наукой, успехом, деньгами? Все это уже не радует. Солгать самому себе невозможно. Что у нас в сухом остатке?

Не всякому артисту по силам поднять такой материал. Становится понятно, почему Янковский целые полгода говорит и говорит про «Земляничную поляну». Он, как ребенок, проползал за маленькими вкусными ягодками, насобирал, но не насытился. Он весь пропитался этим шведским менталитетом, но остался всё тем же русским артистом, из которого сочувствие и сострадание ни иронией, ни плетью не вышибешь. Ну не может он, душа-человек Слава Янковский быть холодным замкнутым скандинавом. Поздно уже в викинги. Да и надо ли свою актерскую природу ломать? Нет, конечно, можно прикинуться, изобразить, выстроить... Но будет не то. Категорически не то. Ведь он актер психологического театра — ему интересно в мотивах и нюансах копать.

Всё поняв про шведов и Бергмана, даже попытавшись спорить с режиссером и навязывать свое видение роли, Янковский всё же остался гибким актером. Доверие в профессии — черта мастеров старой закалки. Скрипел зубами, но подчинялся режиссерской воле. Хотелось выйти на другой, новый уровень. Хотя по сути, что ему Гекуба? Любимец публики, всеми обласканный, которого давно уже никто критиковать не смеет. Зато, какая радость от преодоленной высоты!

Все знают, что Янковский — актер очень техничный и техника как нельзя лучше могла лечь на предложенный литературой образ. Тогда что делать с обаянием? Под какую бороду и усы спрятать всепокоряющую янковскую жизнерадостность? Он даже в ярости симпатичен. Нет, ничем не сотрешь положительное обаяние как знак судьбы. И он его не стёр.

Вместе с режиссером Янковский раздвинул рамки предложенного литературного материала. Ему не приходилось играть моноспектакли. Он привык тесно общаться с партнерами, заглядывать в их глаза, ощущать их энергетику или огорчаться, когда этого не видел и не чувствовал. Но здесь длинные монологи, которые чуть расцветаются многочисленными персонажами. Они появляются, чтобы что-то подтвердить или опровергнуть. Весь костяк спектакля надо лепить из себя. Если в прежние годы актер был легок и свободен в пластическом полете, то эта роль и сегодняшней возраст требуют не отвлекаться, не размениваться, а уходить вглубь психологии и ворошить, ворошить в себе воспоминания, комплексы, несущественные страсти и желания. Надо основательно сосредоточиться.

Для Янковского в спектакле избраны две точки по краям сцены. Слева — мягкое кресло. Очевидно, это место

успокоения. Дом. Привычная среда для работы и... неспешных рассуждений. Справа — что-то означающее автомобиль. Здесь движение, напряжение дороги и встречи. Место хлопотное, неудобное, где одно беспокойство. Здесь не сосредоточишься, а только будешь получать шоковую терапию.

Всё остальное пространство сцены, продуманное коллегой Аркадия Каца, художником Татьяной Швец, чуть удалено и слегка размыто. Создается ощущение зыбкости и призрачности происходящего. Световые проекции выделяют огромный глаз и глубокий зрачок как черную дыру Вселенной. Конкретные декорации и конкретные предметы как-то неуместны. Спектакль являет полузабытые сна и внезапного пробуждения. Возникшие во сне образы и догадки трезво прорабатываются в тишине ночи. Бессонница позволяет чётко мыслить, а потом снова наваливается сладостное успокоение сновидений, чтобы смениться очередной загадкой: что есть жизнь и что есть сон.

Болезненная ломка сознания, которую переживает современное общество, со всей остротой ставит вопрос: кому всё это нужно? Вот и наш отечественный зритель заражен буржуазной жаждой развлечений, и его трудно удержать монологом-высказыванием, пусть даже очень художественным, но всё равно метафизическим. А эта материя как-то уж очень плохо переваривается.

Янковскому не слишком часто приходилось сталкиваться на сцене со сдвигом реальности. Он человек земной, романтичный. Пограничные состояния психики его не увлекали, хотя по большому счёту от этого никуда не денешься, занимаясь театральным искусством. Возможно, он не до конца соответствует философскому материалу, предложенному Ингмаром Бергманом. Во всяком случае, шведский темперамент актеру передать не удалось. Уникальная энергетика актера создает славянский вариант шведской ментальности с весьма мягким эгоцентризмом. Тяжелый характер выглядит капризным, а противные поступки — скорее равнодушием и рассеянностью. Боргу явно не хватило эмоций в жизни. У Янковского их было хоть отбавляй. Актер раскалывает скорлупу гордого, закованного в приличия скандинава и пробивается к ядру замысла. Он желает поговорить с людьми о том, что глобальное одиночество разрушительно для личности, даже такой высокоинтеллектуальной. В конце концов, карьера и успех приносят меньше радости, чем



простое человеческое тепло. Особенно остро это понимаешь в конце жизни.

Показательно, что такой судьбоносный разговор со зрителем Ростислав Янковский приурочил к собственному семидесятилетнему юбилею. Не пересказывая своей биографии в юбилейный вечер, он отталкивался от «Земляничной поляны» в строгой уверенности, что в данном возрасте лгать нельзя. Актер только пунктиром обозначил важные для него моменты: крепкую семью, память войны, честность в работе. Исаак Борг и Ростислав Янковский разведены временем и странами. Они на противоположных полюсах. В какой-то момент они сливаются в очертаниях конкретной личности, в ироническом отстранении. Опыт говорит: «нет», а сердце живет по своим законам. Говорят, что судьбу делает характер. Янковский заставляет Борга вернуться на земляничную поляну юности, чтобы приглядеться к собственному характеру. С судьбой все в порядке, ничего не изменишь, а вот характер...

## Дама с собачкой

В центре Минска, в районе цирка, часто можно было встретить красивую женщину в модной шубке, выгуливающую крохотного серебристого пуделя. В ней есть что-то отстраненное и загадочное. Лицо с чуть заметным восточным шармом. Открытая, всегда доброжелательная улыбка... Какой-то тайный знак был в том далеком 1963 году, когда мы познакомились с Беллой Масумян, теперь моей давней подругой, народной артисткой Беларуси. Выпускной курс театрального института приехал на дачу к своему педагогу Дмитрию Алексеевичу Орлову — с капустником, цветами, тортом и некоторым количеством спиртного. Институт окончен. Они прощались. Позади некая особая атмосфера тепло-го семейного дома. А впереди...

Около дачки на краю поселка на сосне только что повешены качели. Белла их сразу же облюбовала. Когда закончились розыгрыши и угощение, а объединенные щемящей тоской расставания и легким флиртом однокурсники разбрелись по ночному лесу, Белла все раскачивалась и раскачивалась на этих детских качелях. Ее обхаживали и увлекали. Она молча улыбалась и отказывалась. Так продолжалось до рассвета. Пели. Звучала гитара. Никто не прилегал на заботливо расставленные раскладушки.

Я заворуженно смотрела на эту черноглазую девушку с загадочной полуулыбкой. Ничего, кроме яркой красоты и магических глаз, не говорило о ее будущей профессии — актрисы. Спустя пару десятилетий судьба привела Беллу в тот же самый поселок и лесок юности: ее дача в нескольких сотнях метров от тех давно истлевших ночных качелей. Все неспроста. Позже я узнала, что отец ее был летчиком-испытателем. Возможно, тяга к полету, к небу — с детства. Те качели оказались еще и качелями судьбы. В сущности, каждая жизнь — взлет и падение, вверх и вниз.

Одной из первых, любимых, была роль в спектакле «Двое на качелях». Ее она играла более двадцати лет на сцене Русского театра имени Горького. Попала туда по распределению и служит этому театру по сей день. Долго была дублершей знаменитой Александры Климовой и в полной мере испытала несправедливость: что значит быть второй. Вообще, актерская профессия уникальна: актеру приходится пользоваться не только чужим литературным материалом, но и вероломной, изменчивой, таинственной субстанцией — самим собой. Белла оказалась актрисой классики, но не попала в спектакли по пьесам Шекспира, Шиллера, Мольера, Тенниси Уильямса, мелькнула в чеховских «Трех сестрах». Пока репетировала, испытывала полное счастье. Спектакль шел недолго — счастье закончилось. Поражала всех тем, как проживала любую роль — страстно и трепетно. Все рвалось и рыдало внутри.

Коллеги подшучивали: ей только дай возможность пострадать, она над любым вымыслом слезами обольется. Несовременно как-то. Неразумно. А Белле все равно, что говорят: у нее своя жизнь, малопонятная постороннему. Не по фактам, а по сути своей — несовременная и прекрасная.

— Я человек, закрытый для других, — скажет она мне однажды.

Больше всего на свете Масумян любит и умеет рассказывать про любовь — чувство неустойчиво-неуловимое, сотканное из надежд и разочарований, взлетов и падений. Она умеет так раскалить зрительный зал, что тот вздрогнет от сострадания и аплодисментов. Любой рассказ о неразделенной, потерянной и найденной любви, об ушедшей навсегда и все же навсегда оставшейся, получается у нее космическим и нафантазированным одновременно. Это может быть любовь к мужчине, ребенку, делу, жизни. Не имеет значения, к кому и к чему. Оголенные нервы. Словно вид-

но, как кровь по венам бежит. Любой артист, как по канату, балансирует между искусством и реальностью. У каждого свой жизненный опыт, богатый или бедный. Как артист домыслит, почувствует — так и зритель поймет рассказанную ему историю.

— В театре надо творить чудо, — любит повторять Белла.

Недавно она рассталась с одной из любимых ролей в спектакле «Рулетка». Там ее величали старой актрисой, даже зло обзывали старухой, чтобы сделать больней. А она — моложавая и красивая той редкой красотой, когда прожитая жизнь не уродует, не сгибает, а освещает внутренним светом мудрости и доброты. Говорят, с возрастом все стремительно теряется, но есть люди веселые, необременительные. Их душа и характер прорисовываются на лице. Седина и морщинки по-своему украшают. Такую женщину Масумян играла. Еще в начале творческого пути у нее была главная роль в пьесе, написанной коренной минчанкой Еленой Поповой о людях, которые после войны восстанавливали Минск, мирились с нехваткой еды, удобств.

Героиня Масумян по имени Ольга помещает объявление в вечерней газете, в котором зовет жильцов снесенного барака вернуться в то далекое грустное и радостное прошлое, к эталону чистоты, искренности, надежд. Зачем затевать суд совести и вмешиваться в устоявшуюся жизнь? Зачем вмешиваться в то, что чьи-то надежды похоронены бытом, легкомыслием, обстоятельствами? Но все пришли по странному объявлению, зная точно: дома по названному адресу нет. Просто человек искал человека...

— Я люблю ощущение парения в роли. Как будто я ее сама придумала, сама сделала и чуть ли не сама пьесу написала, — признается Белла Амиковна.

Наш трезвый рациональный век без сентиментальностей отменяет старомодных людей, несумевших идти в ногу с сегодняшним временем. Однако эти люди удивительно интересны, потому что свободны и естественны в проявлениях чувств, хранят собственное достоинство, не гонятся за лидерством. Масумян любит такие роли. У нее их сразу три, очень разные: Валентина в спектакле «Валентин и Валентина», собирательная Кенгуру, Оно без пола, потолка, рукомыйника и возраста в спектакле «Я верю в гороскопы», Розовая Дама в спектакле «Оскар и Розовая Дама».

Эти странные создания мыслят парадоксально. Так, например, Кенгуру на вопрос: «Ты что, артистка?» уверен-

но отвечает: «Да, клетки в цирке чищу». Актриса уверена, что задача актерской профессии — чистить человеческие души и вселять надежду. В каждом из названных спектаклей витает дух смерти. Любимый, не ставший мужем Валентин. Сосед по питерской коммуналке Булгаков. Умирающий мальчик Оскар. Все они для героинь Беллы Амиковны — не ушедшие, а живые. Она подставляет им свое плечо и убеждена:

— Единственное решение у жизни — это жить...

— *А публика со временем меняется?*

— Конечно. Прежде зритель был постоянный, знакомый. Казалось, я многих давно знаю в лицо. Сейчас приходят вежливые, но случайные люди. Я бы сказала — разовые. Куда-то делись прежние удивительные зрители, которые все про театр знали. Сейчас зрители очень благожелательны, в конце спектакля встают и аплодируют долго. Но мне почему-то кажется, что им все равно, кто и как играет.

— *Им не все про артистов можно рассказывать?*

— Конечно. Нельзя рассказывать бытовых подробностей, о низких зарплатах, о дрязгах, интригах. Светская хроника не откроет тайн творчества. А театр — это тайна и чудо.

— *Выходит, надо создавать иллюзию, что артист находится над шелухой быта и среды, в которой обитает. Живет словно на облаке. И нельзя раскрывать, какими усилиями создается красота твоей внешности и дома? Кстати, там, где ты появляешься, от тебя глаз нельзя отвести. Это усилия стилиста, портнихи?*

— Смешно. Свой образ и свой имидж настоящая женщина должна создавать сама. Теперь принято, чтобы тебя кто-то лепил. Но я абсолютно все умею делать сама: шить, готовить, выращивать цветы, ухаживать за больным, придумывать интерьер... Все это делать интересно и радостно, особенно, если кто-то замечает и оценивает. Это тоже и спектакль, и игра, и жизнь. Иногда думаю, что два часа на сцене живу, а потом дома играю... Или наоборот... Не знаю. Театр то, что чувствуешь кожей. Живая эмоция. Оголенные нервы.

Не забуду, как играли пьесу для двоих «Наедине со всеми» с моим однокурсником Леней Крюком. За десять минут до финала во время напряженной сцены чувствую, что ему плохо. Он не по тексту кричит: «Родненькая моя!», сползает на пол. Я кричу в зал: «Помогите! Он умирает! Врача! Есть врач?..» Никто не засуетился, не помог. Думали, так надо. А Лени не стало. Это на тему о том, где жизнь, а где — игра...

Белла Масумян по духу — настоящая аристократка. Для меня в понятие «аристократизм» включены красота, ум, искренность, любовь, верность и поиск Бога. На столе у Беллы всегда горит свеча, а в комнатах тихо позванивают от движения воздуха многочисленные колокольчики, которые она коллекционирует.

## Великий немой разговорился

### От пенька до генерала

Думаете, что артисту сыграть легче: пенек или генерала? Ответите, конечно, пенек? И ошибетесь. Для генерала можно сочинить интересную биографию. А вот что делать с простеньким бессловесным обрубок дерева? Пенек даже для изготовления человечка Буратино не годится. Нужно полено.

Такие проблемы постоянно возникают перед артистами театров для детей и вызывают скептические улыбки у коллег из театров для взрослых. Леонид Александрович Улащенко всю жизнь работает в Минском ТЮЗе и отлично знает, сколько изобретательности надо, чтобы одушевить предметы и зверюшек, а заодно убедить маленьких зрителей, что у всех созданий природы есть душа.

Театр для него не был мечтой детства. Он его не видел ни живьем, ни по телевизору. Какой там театр или телевизор в послевоенном поселке Донецкой области! Когда участвовал в школьной художественной самодеятельности, был доволен, что о нем восторженно отзывались:

— Ну, артист!

И все. Продолжение не просматривалось. Это сегодня все думают, что артисты деньги и успех гребут лопатой. Попал на сцену, и счастливчик на всю оставшуюся жизнь. А тогда это была не престижная профессия. Во всяком случае, не та, которой можно заработать на жизнь.

Мама родом из Самохваловичей оказалась в эвакуации на Украине. Семья рано осталась без кормильца. Какая зарплата у скромного бухгалтера тех времен! Жизнь поселка связана с железной дорогой. Леонид возле железной дороги родился и, естественно, поступил учиться в железнодорожное училище. Думал, куда полегче. Но мать настойчиво требовала идти в политехнический институт. Когда перебрались в Минск, тайком пошел на «Беларусьфильм» и устроился на курсы ки-

ноактеров. Там впервые услышал профессиональный приговор: «актерский зажим».

### Великий немой

Страх долго сковывал небольшого черноглазого паренка. Когда учился в 4-м классе, однажды пришел в школу в маминых сапожках на каблуках. Не для прикола. Поступок вынужденный. Нормальные ботинки были одни на двоих с сестрой. В тот раз была ее очередь. Не идти же в школу по снегу босиком. Мать предложила свою обувь. Как назло, на каждом уроке Леню вызывали к доске, а он сидел как прикованный к парте: боялся, что дети засмеют. В результате схватил четыре двойки. Стеснение нарастало, как снежный ком. И становилось серьезным препятствием для освоения профессии актера. К тому же, что будет делать в белорусском театре невысокий (полтора метра с кепкой) чернявый паренек, похожий на лицо кавказской национальности? Однако вопреки всему он решил прорываться в театральный институт. На экзамене члены приемной комиссии спрашивают:

— Ты украинец?

Упорное молчание

— Что будешь петь?

— «Приезжайте, геноцвали».

— А еще?

— «Кавказскую застольную».

И все же его приняли в наш институт. Правда, все четыре года учебы постоянно грозили выгнать. За что? За то, что от страха постоянно молчал и никак не проявлялся. Однокурсники дали прозвище: «Великий немой». Утешало, что все-таки ВЕЛИКИЙ. Потом его будто прорвало. За неделю подготовил самостоятельно и сразу сыграл 19 отрывков. На экзамене по сценречи так прочитал текст Бунина, что педагоги сравнивали его с гремевшим тогда на белорусской земле Виктором Тарасовым. И случилось еще совсем неожиданное. Улащенко прибавил в росте более чем на 25 сантиметров. Тренировался.

По окончании института его распределили на работу в ТЮЗ и, к сожалению, он еще долго буксовал в театре. Внимательно педагога рядом не было. Режиссура не слишком была озабочена индивидуальной судьбой молодого артиста. Леонид все чего-то ждал, оправдывая прозвище (великий немой).

## Вот уж эти дети

Работа в театре для детей просто заставляет артиста проникать в мир других поколений, учиться умению с ними разговаривать, не притворяясь. Можно, конечно, присесть на корточки перед маленьким человечком и чуть-чуть посюсюкать. Можно панибратски хлопнуть по плечу подростка и сделать вид, что ты с ним заодно. Но это, по существу, маленькая ложь, довольно легкая для талантливого артиста. Есть и более трудный путь — попробовать познать внутренний мир детей, их потенциал, их увлечения. И делать это с искренним уважением. Юные зачастую более остро и бескомпромиссно воспринимают противоречия жизни и ее конфликты. Мы, взрослые, еще пытаемся объяснить, уладить. Они частенько, не разбираясь, идут в бой.

Да, с детьми всегда не просто. И пять имеющихся внуков у сегодняшнего Леонида Александровича, заботливого дедушки, еще не гарантия успеха. С первых лет работы в ТЮЗе Улащенко стал предпринимать особые действия. Понимал, одной любви к детям мало. Много лет он руководил детской театральной студией «Надзeya». А еще сочиняет сказки и ведет цикл радиопередач. Всего этих циклов три: «Казкі дзядзечкі Рымуса», «Хлопчык з вялікай Місісіпі», «Казачныя літары». Во всех случаях Леонид Александрович является автором, режиссером и исполнителем. Он прекрасно переводит замечательную детскую русскую классику (К. Чуковского, С. Маршак) на белорусский язык. И сам пишет. Издана книжка сказок «Як верабейка сябра шукаў», ждет свой очереди книжка «Хто галоўны». В 15-ой минской гимназии Улащенко вообще свой человек. Он приходит туда дважды в месяц и работает с детьми почти как учитель, но преследует свою особую цель: научить любить театр.

Давно он «заболел» Пушкиным, еще, когда играл Королевича Елисея, Богатыря, историю про Попа и его работника Балду. И мечтал о более серьезном обращении к Пушкину. Мог бы сыграть Сальери. И вот такое счастье: театр берет в работу «Маленькие трагедии». Решили ставить на Малой сцене. Не верили и не верят, что наши школьники поймут поэзию, расшифруют необычную режиссуру, не заскучают. Улащенко добровольно взвалил на себя ответственность, к которой его никто не принуждал. Он подготавливает зрителей к восприятию спектакля. Час беседы в классе, и только после этого театральный распространитель билетов выкладывает свой товар.

## Человековедение

Никто не станет отрицать, что профессия артиста по большому счету есть человековедение. По-разному относятся к этому служители сцены и экрана. Одни идут к своему герою от себя, и очень долго играют себя, любимого, в обстоятельствах чужой жизни. Другие — что-то постоянно роют, изучают, к чему-то приспособливаются, прислушиваются, чтобы, наконец, почувствовать и пережить чужую боль. Иными словами, пытаются стать другими на часы спектакля.

Его молодость в ТЮЗе перекликалась с молодостью его героев. Был такой знаковый спектакль «С любимыми не расставайтесь». Эту пьесу драматурга Александра Володина ставили все лучшие театры Советского Союза. Был 1972 год. Очень счастливый для нашего ТЮЗа и особенно удачный для Улащенко. Его, наконец, заметили и по-настоящему оценили. Он получает главную роль Мити в спектакле, который до сих пор заставляет сладостно вздыхать знатоков театра. Уже в начале нового века, заслышав про минский ТЮЗ, артисты других стран переспрашивали: «Это тот, где были «С любимыми не расставайтесь»?» Кстати, в одноименном фильме Митю играл Александр Абдулов.

Пьеса, написанная как протокол судебного разбирательства, превратилась в спектакль-диспут про любовь. Забываешь о торжественной парадности театра, а думаешь только о том, почему люди теряют чуткость, нежность и предают свое чувство. Автор Александр Володин сказал театру слова: «У меня такое ощущение, что ваши артисты талантливее и мягче, чем в театре «Современник». Спектакль необыкновенный и рождается необыкновенный театр».

Конечно же, каждый из участников принял похвалу на свой счет. Молодой и красивый Леня Улащенко чувствовал себя счастливым. В следующем году спектакль завоевал в Риге Гран-при престижного фестиваля и объехал все крупные города бывшего Советского Союза.

Улащенко было легко играть своих современников, потому что он так же, как они, влюблялся, бузил, радовался. Но и трудно, потому что приходилось узнавать доселе незнакомое. Особенно, когда доставались персонажи противные, вредные, даже гадостные. Естественно, поступки таких «героев» он чаще всего не понимал и не разделял. Но в театре ты не выбираешь. Выбирают тебя. Надо подчиниться и честно делать свое дело. Большое счастье, что его замети-



ли и отметили лучшие режиссеры, которые приезжали сюда работать из большого театрального мира: М. Рэхельс, Л. Таник, П. Хомский, В. Салюк, Б. Эрин и любимый из любимых Николай Шейко.

Именно Шейко еще в положительном герое Мите распознал, что Улащенко — мастер эксцентрики и острого рисунка. Любит шутов и шутовские выходки. От глупости своих героев получает полное удовольствие. С помощью глупости насаждает антиглупость. Когда Улащенко сыграл с блеском самодовольного неумного заикающегося Тарталью, на программке «Счастливых нищих» режиссер Шейко написал: «Дорогой Лень, спасибо Вам за т... т... Талант... Творчество... Терпение... за т... Тарталью! Рад Вашему успеху и счастлив нашей творческой встрече, спустя столько лет».

Словно и не было этих двадцати пяти лет, отделяющих юношу советского времени от героя итальянской комедии дель арте! А между ними — десятки ролей. Вообще, что могут сказать об артисте зрителю такие актерские удачи из послужного списка Леонида Улащенко: дед, ведущий, король, пастор, лорд, директор, богатырь, лис? Правда, в молодости он играл Д'Артаньяна и Феликса Дзержинского, даже Заслонова. Это фигуры. Это класс!

Бывают роли длинные и совсем короткие. Длинных у Леонида Александровича было мало. Коротких — море. Это обстоятельство даже позволило одному скандальному театральному деятелю так выразиться в прессе по поводу спектакля «Маленькие трагедии»: «Спектакль полон актерских открытий. Скупой рыцарь в исполнении прежде малоизвестного актера Улащенко достоин высшей театральной награды, если бы таковая вручалась в Беларуси».

Бедняга — деятель, видимо, в ТЮЗе никогда не бывал, историю белорусского театра не изучал, радио не слушал, рецензий, кроме собственных, не читал, не догадывался, что звание заслуженного артиста Беларуси дают за определенную известность. Это звание Улащенко получил более десяти лет назад.

Так вот, о маленьких ролях. Для них Улащенко умеет находить объем. И на первом месте стоит уже упомянутый Пень в спектакле «Анчутка». Заметьте, не Кот, не Лис, не Лев, где в представителе животного мира можно усмотреть какой-то характер. Что такое пень? Усеченный кусок дерева, обреченный бесславно умереть. Известно, что пни корчуют. Выкорчуют и его. А может, у него корни живые? И вдруг по весне

потянутся молодые побеги? Необязательно туп как пень. Улащенко придумал для своего пня целую философскую притчу. Представляете, эта роль фигурирует наряду с Д'Артаньяном в его творческой характеристике.

Немного шутливо путь артиста Улащенко можно прочертить так: от лиса до олигарха, от пня до генерала. Мэры, олигархи, генералы щедро достаются ему в кино. И не только на «Беларусьфильме». Леонид Александрович отметил в фильме «Майор Ветров». В популярных телесериалах оказался заметным: «Каменская», «Суд», «Тайны следствия», «Защита Красина». Генерал Берг в фильме «В июне 1941-ого» вообще маленький шедевр. Теперь ему приходится согласовывать с театром рабочее расписание: Москва и Санкт-Петербург зовут на съемки.

Считается, что человека формируют трудности. У Леонида Улащенко детство и юность были не слишком веселыми. Можно было бы надолго запечалиться. Конечно, трудности — хорошая школа для артиста. Но душа у Леонида Александровича устроена для радости, для открытости, для добра и счастья, для существования в мире фантазий. Он так и живет.

## **Веселая, поющая, народная**

Однажды Республиканский театр белорусской драматургии был целиком отдан Татьяне Григорьевне Мархель. Театральная общественность отмечала ее юбилей.

— Сделайте так, чтобы я не сидела в кресле, а работала.

Это было условие актрисы главному режиссеру, который устраивал ее вечер. Режиссер понял, что Мархель в своем репертуаре и справиться с ней будет непросто. Слова в уши, цветы к ногам, улыбки, поцелуи — так проходят все артистические юбилеи. Скучно и утомительно. Мархель этого не хотела. Тогда решили устроить такое...

Это был суд. Рассматривались ее героини, прокручивалась ее жизнь, обсуждался характер. Актриса вертелась как белка в колесе. Из прежних ролей хотелось многое вспомнить, но что-то уже ушло бесследно. Другие роли только в будущем, только в мечтах. Может, и вообще не осуществляются.

Ко времени переезда в Витебск она поработала на сцене гродненского и могилевского театров. Оба театра на русском языке, и что-то у Мархель, типичной белоруски, там не шло. Роли были, а успех средний. В спектакле Театра имени Якуба

Коласа «Сымон-музыка» произошел взрыв сразу же нескольких ярких звезд. Театральные люди не знали, кого предпочесть: то ли молодого музыкального исполнителя главной роли Сергея Шульгу, то ли сочную Татьяну Мархель, то ли лирическую Таню Лихачеву, то ли вдруг прорвавшегося в свою стихию художника Александра Соловьева. Спектакль этот шел долго и собрал множество наград.

Редкий случай, когда судьба надолго связывает режиссера и актрису. Ничего личного между ними не было. У каждого своя семья, свои дети. Никаких пересечений. В Театре же имени Якуба Коласа Валерий Мазынский брал Мархель во все свои спектакли, да и она только у него в работе чувствовала себя легко и радостно.

Мазынскому пришлось уехать из Витебска, какое-то время мучительно искать свою нишу в Минске. То же самое произошло с Мархель. Бралась за любую работу, переходила из театра в театр, к счастью, было много предложений из кино. Спустя пару лет Мазынский придумал свой театр «Вольная сцена». Последовало приглашение Татьяне Григорьевне. Они оказались снова вместе, и продолжили успешное сотрудничество.

В Беларуси немало поющих актеров, но совмещающих драматическую сцену и эстраду немного. Одно дело петь в узком кругу или по ходу роли. Иное дело держать весь вечер зал песней. Татьяне Мархель это под силу. Петь научила и уговорила мама. Вскоре сама стала собирать и записывать песни своего края. Больше всего Татьяна пела в фильмах, иногда за кадром. Уровень ее понимания белорусской песни так высок, что это позволило выйти со своим творчеством и исполнением в Москве на сцену Зала Чайковского. Помог органист и композитор Олег Янченко. В тот знаменательный день концерта первое отделение было отдано белорусам: Мархель и исполнителю на народных инструментах Пузыне, а второе — симфоническому оркестру и Адольфу Шнитке.

Позже вместе с Пузыной и режиссером Николаем Пинигиным сделали для своего театра спектакль «Дитя из Батлеема». В нем Мархель много поет. Одновременно рассказывает о нелегкой женской доле, естественно (иначе и быть не могло), женщины-белоруски.

Вырастила двух дочек-близнецов. Одна из них, Вера, пошла по следам матери: стала актрисой.

Татьяна Мархель — знаковая фигура театра белорусской драматургии и яркое запоминающееся украшение современной

национальной сцены. Обе сцены сегодня без Мархель кажутся невозможными.

Ее личное творческое высказывание о театре естественно и целостно движется в одном направлении — то, что поняла и знает о белорусских женщинах.

Достигнув вершины в отражении действительно народных белорусских характеров из произведений Купалы, Коласа, Голубка, Крапивы, Короткевича, Дударева, Татьяна Григорьевна свою белорусскую женщину поселила в мировом репертуаре. Вообще-то она не очень озабочена перевоплощением. Больше всего Мархель хочет представить, как могли бы ее невзрачные Марья, Ганна, Магрета жить в пространстве пьес Шекспира, Чехова, Островского Брехта. Ее не пугают чужие менталитеты, сословные предрассудки, степень образованности, географический и политический размах проблем. Женская сущность белоруски отчетливо проявляется не только в родном селе, но и выглядит своеобразно в королевских покоях, на площади, в дворянской усадьбе.

Душа Мархель остается чуть наивной, озорной, с чувством юмора, с тем, что она впитала от земли своей матери. Она не любит глубокомыслия и существует в любом образе легко, органично, с чувством женского сочувствия. Ее сила в чрезмерности чувств, которые необходимо сдерживать, потому что кипят и выплескиваются через край в каждой роли. От фольклорной наивности до библейской мудрости прошли ее многочисленные героини, имя которым МАТЬ.

## **Госпожа Удача мистера Икс**

Красивая книжка пьес на трех языках — белорусском, русском, английском. Об этом можно только мечтать. Но такая книжка вышла.

Имя ее автора в театральной среде неизвестно. О нем вообще никто ничего не знает. Только догадки. Только предположения. Но о качестве его пьес много спорят. Особенно за пределами Беларуси. В том числе в Интернете. Кто он, мистер ИКС?

Современные пьесы не читают даже специалисты. Они судят о них, посмотрев спектакль того или иного театра. Но там, как правило, от пьесы остаются рожки да ножки. Режиссер часто пользуется пьесой исключительно в целях самовыражения. Для этого он ее перекраивает, сокращает,

дописывает, наряжает и раздевает, как куклу. Если повезет и получится хороший спектакль, то все лавры опять достаются режиссеру.

Из этого следует, что драматург постоянно находится в тени режиссера. Это не то, что во времена Островского и Мережковского, когда перед автором почтительно снимали шляпу. Сегодня пишущий для театра, как лицо зависимое, вынужден подстраиваться под его же капризы, из которых самый обидный — постоянная неопределенность. Это означает терпеливо ждать своего часа, смиряться с диктатом и противоречивыми пожеланиями. Словом, судьба сегодняшнего драматурга весьма незавидна. Да и самих драматургов мало кто знает. Из нынешних белорусских вам в лучшем случае назовут Дударева, Попову, Ковалева, Курейчика. Но даже актерам ничего не говорят имена Бартоховой, Васюченко, Щуцкого, Карелина, Таганова, Сидорука, Бойко, Казачонка, Дроздова. Между тем они пишут. Их ставят. Иногда, даже очень хорошо получается.

«Прямой вагон до Парижа со всеми пересадками» и «Альбатросы» — маленькие, по двадцать страничек, пьесы Владимира Дроздова известны по спектаклям Национального театра имени Якуба Коласа «Шагал, Шагал» и «Мадам Боншанс». В центре их — судьбы художников. Известных, таких, как Марк Шагал, Амедео Модильяни и малоизвестного Хаима Сутина. Он, уроженец Смиловичей, десятый ребенок бедной еврейской семьи добрался до Парижа, стал известным в Европе художником. Как Шагал и Модильяни, исповедуя экспрессионизм, Сутин являлся представителем знаменитой Парижской школы.

В пьесе «Альбатросы», названной в честь стихотворения Бодлера, перед нами молодой голодный оборванец, грязный и робкий, которого отогрел Модильяни и чьи рисунки, разбросанные по французским городам, собрал и сохранил для вечности коллекционер Зборовский. В Европе и Штатах позже за них будут давать бешеные деньги. Сутин, как Шагал, сохранил белорусский менталитет, хотя сегодня в Беларуси нет ни одного полотна этого странного художника из Смиловичей. Человек из низов боролся с предназначенной ему жалкой судьбой. Сутин поднялся до вершин культуры, впрочем, не придавая этому никакого значения.

О сборнике пьес В. Дроздова можно сказать, что это эстетская литература. Ниша эта в Беларуси никем не занята. По совести, мало кого сейчас вдохновляют удлиненные фигуры,

вытянутые шеи, дети нищеты, узники одиночества на полотнах Шагала и Сутина. Судьбы этих художников типичны для начала прошлого века.

Дроздова притягивает сущность белорусско-французских культурных взаимоотношений. Он не слишком старательно выписывает характеры, зато по классическим образцам описывает место действия, детали, включает прологи и эпилоги. Его интересуют молодость художников, первые шаги в искусстве, благосклонность «мадам Бон-шанс», что в переводе означает «госпожа Удача».

Пьесы Дроздова пока живут только на колосовской сцене в трактовке, которую придумал режиссер Виталий Барковский. Эти спектакли не для будничного, а для праздничного, точнее, фестивального потребления. Многочисленные международные награды тому подтверждение. Сейчас речь идет о театральной трилогии. Возможно, третьим главным героем станет витебский художник Пэн, учитель Шагала. Автор собирает материал, но псевдоним свой до поры не раскрывает. Мистер ИКС знает много языков и разъезжает по миру. Его пьесы — своеобразные послания белорусской земле в диалоге европейских культур.

## Обидное забвенье

Константин Губаревич не беспокоился о славе при жизни и даже ее стеснялся. Наследие драматурга, критика, театрального деятеля Константина Губаревича огромно. К сожалению, полузабыто. К 100-летию со дня рождения вышла замечательная книга «Вехі творчасці», составленная его дочерью. Стоит ли говорить, что провести поисковую работу в многочисленных архивах, собрать воспоминания друзей и коллег, все это оформить и издать за собственные средства уже подвиг. Алла Константиновна Губаревич не только исполнила дочерний долг. Она представила истории белорусской культуры документы о сценической и экранной жизни произведений писателя.

Это воспоминания актеров, режиссеров, критиков, отрывки из материалов прессы. Давно нет на свете ровесников Губаревича, почти не осталось тех людей, кто работал с ним и смотрел его пьесы. Исключение — кинофильмы по его сценариям. Но и они сегодня практически не появляются на кино- и телеэкранах.

Константин Леонтьевич был интеллигентным и очень скромным человеком. О славе при жизни не беспокоился и даже ее стеснялся. Сегодня о длинной и насыщенной событиями его биографии мало кто помнит и уж точно не знает, где найти об этом человеке хоть какие-нибудь сведения. Между тем вплоть до 80-х годов прошлого века Губаревич считался живым классиком белорусского театра и, хочется верить, классиком останется.

Молчаливый, углубленный в себя, с тихим голосом, Губаревич был загадочной театральной фигурой. Он всюду присутствовал, все смотрел. Его все знали. Однако он не растворялся в сложном кино-театрально-писательском мире, насыщенном страстями, жалобами, прелестью и фальшью. Загадка в том, как он сумел сохранять себя, никого не затаптывая и даже не осуждая. Он относился к кинотеатральному миру сдержанно-покровительски, словно к ребенку, и чуть отстраненно, как это делают мудрецы. Он был автором, которого рекомендовали брать в театр и кино. И брали. Ни просьб с его стороны, ни насильственных уговариваний со стороны начальства. Сегодня вряд ли выяснишь, что стояло за его уверенной поступью по театральным сценам.

Он был тесно связан с официальными кругами, так как занимал руководящие посты. Считают, что, возможно, принадлежал к официальной литературе. Однако Константин Леонтьевич был человеком одаренным. Рядом высказывали ловкие драматурги с пьесами-однодневками на злобу дня. Губаревич же отличался своей стабильной привязанностью к теме истории, где надо копать и кропотливо изучать факты. Достаточно напомнить, что трагическую историю Брестской крепости он раскопал фактически первым и написал пьесу, которая шла в Бресте несколько десятилетий и являлась визитной карточкой театра.

Сейчас пьесы Губаревича не ставят. Режиссеры не смотрят в сторону отечественной драматургии прошлого. Думаю, что они ее не знают и не чувствуют. Или считают старомодной. Но однажды в Могилеве в восьмидесятые годы молодой режиссер Юрий Мироненко поставил губаревичскую «Главную ставку» так, что весь театральный мир встрепенулся и начал спорить. Сам Губаревич новаторства не одобрил, очень огорчился. А спектакль был замечательный, говорю это как свидетель. Режиссер по-новому переосмыслил текст, что и делает в театре любую классику современной.

Гражданственная патриотическая литература Константина Леонтьевича была, безусловно, востребована его вре-

менем. Он был бескомпромиссен и принципиален. Писал о революции, об Отечественной войне, о стариках и детях. Из жанров предпочитал мелодраму. Делал все хорошо и честно.

Губаревич писал пьесы длинные и многонаселенные. Нескромно осмелюсь отметить, что и великий Шекспир грешил тем же и не догадывался, что наступит время, когда зритель потребует спектакли короткие, емкие, развлекательные, в духе шоу. Нет, не сравниваю, не сопоставляю, а только намекаю на общность художественных пристрастий. И утверждаю, что в театре можно поставить любую пьесу: стоит только захотеть.

Так почему же время многих мастеров отечественной драматургии (а здесь можно вспомнить Крапиву, Макаёнка, Бядулю, Мовзона и др.) ушло, и ушло ли на самом деле? Возможно, взята пауза перед новым заходом. Постепенно возвращаются к нам якобы «безнадежно устаревшие» К. Марашевский, Л. Родевич, В. Дунин-Марцинкевич, Ф. Алехнович, В. Голубок, Е. Мирович. Думается, что и творчество Константина Губаревича выберется из обидного забвения, так как спектакли и фильмы по его пьесам и сценариям уже вошли в золотой фонд отечественной культуры.

Со страниц книги «Вехі творчасці» Губаревич раскрывается перед нами не только как писатель, но и как общественный деятель, чей авторитет был непререкаемым. Легко в подобной ситуации злоупотреблять положением, мягко посоветовать и даже приказывать ставить собственные произведения. Константин Леонтьевич никогда не выдвигал на первый план собственные амбиции. Наоборот, был предельно внимателен и добр к коллегам по цеху. Никому не завидовал. Никого не предал. Если по нашим сегодняшним меркам заблуждался в оценках — значит, искренно так считал. Был самым собой. Талантливый и добрый человек.

## **Под увеличительным стеклом мифов**

Трудно представить известного творческого человека без амбиций, которые он выплескивает время от времени наружу и кричит: я — гений, я — талант, я лучше других. Сегодня самопиар в моде, и многие уверены, что только так можно заявить о себе, даже если, мягко говоря, это не соответствует действительности.



Сергей Ковалев долгое время работает тихо, сохраняет в белорусском театре позицию невмешательства и дружественности по отношению ко всем без исключения. Возможно, именно поэтому его пьесы систематически появляются в репертуаре, не вызывают гневных откликов критиков и заполняют никем пока незанятую нишу.

В Беларуси осталось совсем немного театров, которые в ожидании шедевра белорусской драматургии без особого интереса относятся к пьесам Ковалева и их не ставят. И это не из-за повышенной требовательности или особого изысканного художественного вкуса. Возможно, он как драматург кажется традиционным, чуть пресноватым и лишенным скандальности. К тому же не пишет о современности.

Его гражданская пассивность объясняется жгучим интересом к зазеркалью, тому таинственному историческому духовному опыту, который нами утрачен. Его субъективная авторская концепция состоит в том, чтобы белорусская нация вспомнила свои корни и восстанавливала историческую память. Приблизительность исторического сознания нашей отечественной театральной интеллигенции все еще не позволяет доводить намек, пунктир, традицию до глобальных художественных обобщений.

Может быть, причина в том, что Ковалев «свой» и к нему можно относиться без особого придыхания, — и так сойдет. Может быть, и определенное несовершенство драматургического материала имеет место. Фактически до сих пор, за пару десятилетий ни в одном театре не приподняли ни одну из пьес Ковалева до остросовременного звучания, как не раз это делали с более слабыми произведениями драматургов прошлого.

Уверена, что феномен драматурга Сергея Ковалева пока не расшифрован.

В белорусской драматургии среди полковников, свадебных генералов, кашеваров, деньщиков, сыновей полка и рядовых с линии огня у Сергея Ковалева особое место. Оно определяется и специфическими особенностями его биографии. Без обязанностей и воинских званий. Он здесь и одновременно там. С красными и белыми, но не на черте схватки. Над всякими спорами и сражениями. В меру себя позиционирует, но амбициозен без усердия и надрыва. Старается выпускать книги со всеми своими пьесами, где с научной дотошностью оформляет биографические сведения, примечания и комментарии.

Мы познакомились в зале заседаний Академии наук, когда нам вручали дипломы докторов филологии. До этого момента фамилия Ковалева была известна, но связывалась исключительно с театрами кукол. Да у него и не было шумных премьер на основных сценах страны. Сам факт, что далеко не каждый драматург способен защитить докторскую диссертацию, сильно впечатлил.

Как оказалось, работая над темой «Польскоязычная поэзия Беларуси эпохи Ренессанса», Ковалев все более и более погружался в изучение не только литературы, но философии и герменевтики. И она, эта страсть к герменевтике, соединилась с увлечением древностями. Это дало свободу не только научному, но и художественному мышлению. Он стал писать часто и много. Волна нарастающего интереса увлекла к созданию мифологизированных образов, далеких от сегодняшней реальности. Но реальность все поставила на свои места.

С начала девяностых Ковалев стал жить на два дома, преподавая в Беларуси и Польше. Из польскоязычной среды впитывал ее вкусы и нравы. Польский театр, как, оказалось, тоже был зациклен на герменевтике. Интересы совпали. Вероятно, подсознательно Ковалев почувствовал, что любой текст по большому счету является своеобразным переводом. Переводом на вербалику неартикуляционного мира — предварительно расколотого, потом склеенного согласно разным канонам. Иногда рациональным, иногда — подсознательным. Смеем думать, что в пьесах Ковалева преобладает обусловленный мышлением синтез. Преимущественно все-таки рационально-го свойства.

Он быстро определил свою нишу и стал создавать новую модель драматургии, как справедливо заметил его друг и соавтор Петр Васюченко «на падставе міфалагічна-фальклорных і літаратурных вобразаў». Его герои проходят почти всегда круги космического познания. На своем пути они, правда, не становятся благородными, саркастичными, печальными, каковыми, вероятно, должны были стать от загрузки знанием и опытом. Они, скорее всего, остаются беспристрастными, эмоционально сдержанными. Фиксируя изменения в окружающем мире, персонажи пьес Ковалева избегают выводов и диктуемых субъективной причинностью истин.

Как правило, серьезные литераторы не оставляют источников для изучения их личности и творчества. Или делают это в очень малых объемах. Или сведения эти отражают лишь желания авторов. Богатая «литература» из этой сферы только

у самопиарщиков. Они же чаще всего остаются писателями-однодневками. Со временем о них забудут.

Сергей — человек закрытый. Даже очень закрытый. Пищи для светской хроники не дает. Не могу представить ситуации, при которой он мог бы рвануть на себе тельняшку или просто выйти из себя. Так, увлеченный люблинским фестивалем «Конфронтация», пропагандирующий там, в Польше, наши белорусские спектакли, он чужд всякому противоборству и столкновениям. С кем бы это ни было. У него всегда мирная конфронтация. Сергей Ковалев входит в белорусскую драматургию не навязчиво, не агрессивно, без манифестов. У него, между тем, много написанного и поставленного. Четверть сотни пьес, из которых одиннадцать — для детей. Он последователен в разработке своей темы — сделать актуальным литературное наследие прошлого.

Знаток искусства эпохи Возрождения, он ввел в контекст современной национальной культуры целый ряд доселе невостребованных произведений древности. Каким наиболее оперативным и доходчивым путем привлечь к ним внимание? Ковалев понял, что это должен быть театр. Искусство элитарное и интеллектуальное. Обратите внимание, кто-то другой непременно выбрал бы телесериалы. Ковалев пока удержался. Архаические тексты стали зримыми и чувственными, когда оказались переведены в драматургическую форму.

Его игра с текстами является своеобразной мистификацией, которая никоим образом не пересекается с популярными в театре драмами на историческую тему Алексея Дударева. Дударев более сценичен и не слишком озабочен документальной верностью первоисточнику. Все-таки он, прежде всего, сочинитель. Ковалев пока более тяжеловесен. Будучи ученым, не может легко игнорировать имеющиеся архивные материалы. Почти всегда он избирает столкновение двух социально-культурных горизонтов: всего, что было, начиная с XVI века, и к чему пришел век XXI. Как и Дудареву, Сергею Ковалеву помогла продвигаться сложившаяся в театральном пространстве ситуация. А именно переориентация на внутренний рынок. Когда сравнительно небольшой запас национальной классики театрами был исчерпан, встал вопрос: а что дальше? Тогда то и пригодились его герменевтические проекты. Фактически из области тогда еще мифологии появляются на свет рыцарские романы 16-го века, народные легенды в пересказе Яна Борщевского, мемуары Соломеи Ру-

сецкой, «Комедия» К. Марашевского, история жизни Уршули Радзивилл, сказки для театров кукол. Не стану перечислять названия пьес. Этот период продолжался у Ковалева более десяти лет. И никто не дождался от него чего-нибудь про современную жизнь белорусов.

Мифы у Ковалева восходят к фольклору как родовые предания. Выводя ту или иную личность, драматург сразу же задает ей нравственный образец.

Когда его пьесы попадают в руки наших театральных режиссеров авангардного толка (Олег Жюгжда, Виталий Барковский, Алексей Лелявский, Рид Талипов), то их театральный результат приоткрывает в творчестве драматурга новые художественные возможности. Думаю, что точнее можно эти возможности определить так: жизненное содержание мифологической формы.

Вообще-то в мифах всегда фигурируют высшие силы, и человек зависит от них. Но только ли БОГ — этот нравственный образец? В свежую по времени и очень нежную пьесу «Песочный замок» драматург вводит в завуалированной от простого понимания таинственной форме странного героя Песчаника. Это существо не просто ваяет песочные замки на берегу моря в уверенности, что их кто-то заселит. Он исповедует девиз «строить и надеяться, создавать и верить». Он полон философских размышлений. «Гэта несправядліва: ствараць характава для кагосьці невядомага, так ніколі і не дазнаўшыся, як яны гэта ўспрымаюць і разумеюць. Чаго і каго мы баімся, куды і ад каго бяжым, не ведаючы спачыну? Можна, палохаемся кпінаў і знявагі за сваю працу? Але нельга не заўважыць характава там, дзе яно ёсць. Калі ж яго няма, дык навошта далей жыць, узводзіць пачварныя гмахі і нясклёпістыя будынкi?».

Наверное, это самая мудрая и поэтичная пьеса Ковалева по его излюбленной теме — поиску дороги к Храму, или пути в Вифлеем. Она пронизана не столько волшебством и фантазией, на которые Ковалев мастер, но совершенно современной философской мыслью. Кто-то постоянно разрушает Храмы, когда они оказываются на пути к цели, не просто от нечего делать. Храмы или рукотворные замки (как в пьесе) мешают наслаждаться безудержной свободой. Они напоминают о нравственных образцах.

Я думаю, что литературоведы или историки предъявляли Ковалеву претензии по поводу конкретно-исторического фона его произведений. Дескать, случаются неточности. Возможно, они не учитывают, что противоречивое движение истории

требует в искусстве, а в театре особенно, открытых и свободных форм. По большому счету историческим фигурам не нужны ни умиление, ни слезливое восхищение. Примирить мифологическую бесконечность с ограниченным сценическим пространством нелегко. Здесь необходимо незаурядное мастерство театра. Он способен творчески развернуть историю в драме и драму как историю. То же самое в мифах.

Когда Виталий Барковский ставил «Дневник поэта» в Республиканском театре белорусской драматургии, ему не очень был важен текст автора про Максима Богдановича 1915-ого года и литературные споры о его поступках в наши дни. Этим он очень обидел автора, но спектакль от сокращений только выиграл, потому что с помощью уникального пластического рисунка повествовал о прихотливой игре побуждений, страстей, интересов, позиций. Романтическая личность великого поэта соткана из качеств обыкновенных людей, подверженных сомнениям и слабостям.

Ковалев не перенасыщает пьесы справочной информацией и не считается с тем, что зритель не обязан знать, что и как происходило на самом деле там-то и тогда-то. Интересно, что в пьесах есть ощущение катастрофы, трагического исхода, но финал, как и ждет от него современная публика, у драматурга всегда благополучный.

Наиболее спорной пьесой Ковалева оказалась «Соломея». Драматург, на мой взгляд, неоправданно укрупнил эту историческую фигуру, не добившись предложенным материалом убедительности. С точки зрения деяний жизнь ее банальна и напрасно мифологизирована. Ковалев уверен, что, пройдя через рабство, Соломея удержалась от нравственного распада. Не знаю. Не убеждена. Особенно, если не читаешь пьесу предварительно, а смотришь спектакль. Так режиссер Рид Талипов при постановке «Соломеи» в Минском областном театре города Молодечно не избежал романтической экзальтации, а в актерском исполнении не увидел элементов пошлости. Гораздо точнее оказалось режиссерское прочтение в Брестском театре драмы и музыки режиссером Андреем Бакировым.

Ковалев хотел придать героине дополнительную глубину и почти по Михаилу Бахтину показать человека, который «больше своей судьбы». Но опять же, на мой взгляд, ему не хватило художественных средств для показа тайной человеческой сути.

В этом смысле гораздо интереснее женская тема решена в пьесе «Наука любви». Его Уршуля Радзивилл по сути та-

кая же жертва, как и Соломея. Она богата, образована и несчастна. Ее позиция пассивна в отличие от активности Соломеи. Станным образом в этом бездействии она добивается убедительных интеллектуальных преимуществ. Ставил гродненский спектакль режиссер Олег Жюгжда, у которого в дуэте с Ковалевым насчитывается почти десяток работ. Начиная с действительно очень талантливых «Тристана и Изольды» в Могилевском драматическом театре, писатель и режиссер хорошо понимают и дополняют друг друга. Жюгжда любит все мистическое и эстетски красивое. Этими качествами он наделяет пьесы Ковалева, вовсе не стремясь радикально переосмыслить сюжет.

Для сказочного материала это прекрасно. Но и во взрослых пьесах драматурга много абстрактных композиций, высокопарных слов, придающих красоту, и декоративных приемов. Он привлекает сюжеты того далекого прошлого, которое часто окрашено для нас ореолом поэтической значительности, а следовательно лучше настоящего. Впрочем, это законное право писателя. Мне думается, что Ковалев старается исследовать эстетические возможности исторического знания. Задача тем более сложная, что автор не прочь представлять историю отчасти наукой, отчасти искусством, отчасти философией. Правда, об этом мы с ним не беседовали. Феномен драматурга Сергея Ковалева во многом объясняется тем, что на протяжении столетий научное познание о прошлом сохраняет генетическую связь с художественным творчеством.

Почти два века назад «неистовый Виссарион» Белинский развенчивал романтические и идеалистические произведения призывом к реальности и даже к натурализму. Ковалев долго не внимал советам спуститься с небес мифов, сказок, легенд, исторических предположений на грешную землю. Его не увлекает условность и наше сегодняшнее бытие. Он вглядывается в религиозные сюжеты и образы летописей и не спешит их кардинально переосмысливать. Пусть живут себе в старых ветхих рукописях, пусть оттуда будоражат нашу фантазию. Он, Ковалев, в конце концов, уже признанный писатель. Как ученому — филологу ему надо искать источники и делать ссылки. Как художнику слова приятно окунуться в волшебный мир фантазий и испытать радость свободы, когда разрываешь все сдерживающие нити мышления.

«Поцелуй ночи» — одна из редких попыток написать на актуальную современную тему. Скажем так, не очень смелая

попытка. Почему? Работа по государственному заказу. Тема всемирной экологической катастрофы (Чернобыльской аварии и ее последствий) в какой-то мере уже отработана. Назначение пьесы — театр для детей. Найти здесь что-то принципиально новое достаточно трудно.

Сергей выбрал утешительный оптимистический поворот проблемы: как можно отсрочить и облегчить неминуемо надвигающуюся трагедию ранней смерти. Отвлечь. Добиться этого без лжи и фальши. Так появляется клоун, а с ним и его особый мир. Известно, что в цирке клоуны не просто смешат. Они работают на трагикомическом острие шутки. Иногда и погибают, сохранив на лице безмятежную улыбку. Искусство клоунады с успехом используется в психотерапии. В том числе и в работе с больными детьми. И все же драматург не удержался и включил в пьесу народную сказку, фантазии на космические темы. С их помощью герои совершают путешествие во времени и пространстве, преодолевая философию отчаяния.

Можно следом за М. Эпштейном сказать, что в культуре XX века, частично и нашего XXI стали сплавляться черты литературы и мифа. Ковалев, превращая мифы в драматургические произведения, опирается на национальные традиции и успешно раздвигает рамки взаимодействия уже безжизненной красоты с сегодняшним зрителем.

## Тэатральны абрыс Алега Саннікава

Была сярэдзіна шасцідзесятых гадоў. Багаж маладой пары, якая дабіралася з Кубы ў Мінск, уражваў сваёй важкасцю. Бывалыя людзі з разуменнем шматзначна пераглядваліся: маўляў, прыбарахліліся за мяжой. У тых часы мы яшчэ рэдка ездзілі за мяжу, асабліва на некалькі гадоў працаваць. Дый з Кубы маладога Фідэля было што прывезці ў Беларусь. Даволі праязнічныя інтарэсы кіравалі тымі, хто падпісваў кантракты. Толькі не гэтай парай з добра вядомым у Беларусі прозвішчам — Саннікавы. Ала Уладзіміраўна і Алег Канстанцінавіч, вядома ж, збіраліся паправіць сваё матэрыяльнае становішча, таму што маладая сям'я з дзецьмі і вучонымі ступенямі, някепскай дзяржаўнай службай і інтэлігентнымі бацькамі ўсё ж жыла беднавата.

Ды толькі... у цяжкім багажы, за які давялося нямала прыплаціць, знаходзілася тое, за што практычныя людзі моўчкі

пакруцяць пальцам каля скроні. З некалькіх тысяч выпадкаў адзіны. Але такі тыповы па тых часах і норавах. Абсалютна бессэнсоўны па ўяўленнях цяперашніх. Алег Саннікаў вёз кілаграмы артыкулаў з кубінскіх газет і скрыні п'ес іспанскіх аўтараў.

Нядаўна я разбірала гэты архіў. Ала Уладзіміраўна званіла па тэлефону і прапаноўвала бясцэнны для гаспадара скарб розным бібліятэкам і арганізацыям проста так, дзеля карысці справы. Нікому не трэба. Ніхто іспанскай драматургіяй не цікавіцца. Упэўнена, што ў нашай краіне гэта адзіны і ўнікальны збор. Старанна разабраны, раскладзены, пранумараваны, падпісаны. Не адзін вечар і не адна ноч пайшлі на гэтую работу. Засталося падзівіцца акуратнасці і захапіцца скрупулёзнасцю сапраўднага навукоўца. Потым уздыхнуць і развітацца. На жаль, сёння месца гэтаму каштоўнаму грузу на сметніку.

Так яно і здарылася. Калісьці гэта была адзіная крыніца для напісання доктарскай дысертацыі. З камп'ютэрамі і Інтэрнетам мы яшчэ не сутыкаліся. Любы навуковец цягнуў на сабе з камандзіровак пуды спісанай паперы. Найвышэйшыя вынікі тэатразнаўчай думкі залежалі і ад звычайных здольнасцей грузчыка. Яшчэ, вядома ж, і ад цярплівасці муляра, які прасейвае пясок. Божухна, на што выдаткоўваецца наша жыццё...

Калі б Алег Саннікаў дажыў да нашых дзён, ён, з ягонай прагай дакладнасці, мусіць, гадзінамі б сядзеў перад камп'ютэрам, і мяхі машынапісных тэкстаў ператварыліся б у тоненькі збор дыскет. Ён не дажыў. Нічога гэтага не ўбачыў. Пайшоў з жыцця вельмі рана. У верасні 1998-га яму споўнілася б усяго семдзесят гадоў. Для навукоўца гэта ўзрост мудрасці і ўжо зусім лёгкага валодання ведамі. Зрэшты, і тады, калі мы былі добра знаёмыя і сябравалі, ён, пяцідзесяцігадовы, здзіўляў мяне сваёй скрупулёзнасцю ў навуцы і ўменнем адказаць на любое пытанне са сферы мастацтва. У часы ганарлівай адасобленасці ў сваёй спецыялізацыі, нежаданні прасякаць у іншыя галіны Саннікаў прывабліваў шырынёй далягяду.

Вузкая мастацтвазнаўчая праблематыка (ён вывучаў беларускую драматургію 20-ых гадоў, дысертацыю абараніў па тэме «Сатырычныя характары беларускіх камедый») не перашкаджала яму быць цікаўным.

Асабліва добра разбіраўся ў літаратуры і выяўленчым мастацтве. Душою і думкаю ён быў цесна злучаны са сваёй культурай. Ягоная беларуская мова была чыстая і мілагучная, як у сапраўднага інтэлігента. Але, як кожны таленавіты чала-



век, які прыйшоў у свет мастацтва, каб сказаць сваё слова, ён задыхаўся ў безпаветранай прасторы. Ён засвоіў акадэмізм, прасякнуў ва ўсе ягоныя таямніцы, засвоіў азбуку, ноты, лічбы і цяпер прагнуў скласці іх ва ўласныя новыя спалучэнні. Строгі і педантычны ў знешнім абліччы і паводзінах, Алег Канстанцінавіч быў непакорлівым хуліганам і бясконца завядным чалавекам.

Ён захапляўся лёгка і самазабыўна, кідаўся ў багну тэатральных авантур і вынырваў з абавязковымі сінякамі і стратамі. Меў шмат сяброў, але, думаю, моцна пакутаваў ад адзіноцты. Асабліва ў апошнія гады перад смерцю. Тады ён асабліва балюча адчуў гаркоту здрады. Не будзем пра сумнае. На вялікі жаль, гэта правіла, а не выключэнне.

Я трымаю ў руках тоненькую папачку з надпісам «Пра дысертацыю Т. Арловай». Не ўяўляла пра яе існаванне і даўно забылася пра канкрэтныя заўвагі. Праз трыццаць гадоў прачытала падрабязныя зацемкі і засумавала ад таго, што некаторыя з іх магу да канца зразумець толькі цяпер. Алег Канстанцінавіч Саннікаў быў маім навуковым кіраўніком. Непасрэдна з ім мы працавалі толькі на першым этапе. Калі мой першы аспіранцкі план-праспект быў разбіты на пасяджэнні сектара тэатра ўшчэнт з-за таго, што быў насычаны крамольнымі думкамі зусім не навуковага характару, Саннікаў абараняў усё, з чым быў нават не згодны. Потым я атрымала ад яго ўрок па сутнасці. Калісьці я прыйшла ў навуку журналістам, тэатральным крытыкам і, відаць, стаць паважаным тэатразнаўцам не паспела. Саннікаў растлумачыў мне, як зрабіць недахопы вартасцямі. На шчасце, я яго паслухалася.

Потым ён ад'ехаў, і мы пачалі перапісвацца. Ніколі не пашкадавала, што яго, архіварыуса і знаўцу гісторыі, абрала кіраўніком майго даследавання сучаснага тэатра. Многае мы адкрывалі разам, і гэта быў радасны працэс. Абараняла дысертацыю без яго. Падтрымка была ў выглядзе пісьмовага заключэння, але к таму часу і сама ўжо моцна стаяла на нагах.

Пазней мы працавалі разам у Інстытуце культуры і задумалі пісаць для студэнтаў «Гісторыю беларускага тэатра». Абмеркавалі план, магчымыя тэрміны, раздзяленне працы. Я сваіх абавязкаў не выканала: перашкодзілі абставіны, зацягнула цячучка. А ён працаваў — і напрацаванае ўражае.

Чытаю спісаныя бісерным почыркам старонкі і здзіўляюся, чаму за пятнаццаць мінулых гадоў яны нікому не спатрэбіліся. Саннікаў працаваў у Акадэміі навук, у Міністэрстве культуры, узначальваў кафедру ў Інстытуце культуры, усе добра ведалі,

што і пра што ён піша, ведалі, што даследчык ён грунтоўны. І ніколі нікому не спатрэбіўся ягоны цудоўны архіў. Не прапанавалі выдаць працу. Увогуле не згадалі за паўтара дзесяцігоддзя. Ну добра б гэта датычыла іспанскай драматургіі, а то ж галоўныя даследаванні — пра развіццё беларускай драматургіі і тэатра!

Перада мной рукапіс ягонага даклада на кангрэсе славістаў. Ён пра батлейку. Удвух з сааўтарам Гурыем Барышавым яны першыя адкрылі і казалі тое, што ўслед за імі паўтараецца цяпер у сотнях варыянтах. Гэтай працы папярэднічалі шматлікія камандзіроўкі, архіўныя вышукі і экспедыцыі. Вынікі кожнай з іх — у вучнёўскіх сшытках з пазначэннем даты і месца назіранняў. Яны не бясстрасны: асабістыя і часам жартаўлівыя. Можна было б па слядах пісаць раман. Або даваць сваю інтэрпрэтацыю гістарычным фактам, нахшталт, як гэта робіць, напрыклад, па тэлебачанню Эдвард Радзінскі.

Дарэчы, з тэлебачаннем і радыё ў Саннікава былі сяброўскія адносіны. Іх можна прасачыць па сцэнарных, якія захаваліся. Сцэнарную справу Алег Канстанцінавіч любіў не менш, чым тэатральную драматургію. Шмат пісаў сам, а пазней вучыў сваіх студэнтаў. У архівах Беларускага тэлебачання захоўваецца спектакль, зроблены рэжысёрам Віктарам Рыгоравічам Карпілавым па сцэнарыю Саннікава «Канат над Ніягарай». Ён параіў на галоўную ролю Юрыя Сідарава з Рускага тэатра, хоць матэрыял быў відавочна не для яго. Саннікаў настойваў, і, я ўпэўнена, канатаходзец, асоба непрадказальная і трагічная, магчыма, — адна з лепшых роляў артыста.

У Рускі тэатр Алег Канстанцінавіч любіў наведвацца. Магчыма, таму, што жыў побач: перасячы двор — і вось ён, тэатр. Глядзеў усе спектаклі шмат разоў, сябраваў з акцёрамі, часам выпіваў з імі ў тэатральным буфэце. Тады на сцэне гэтага тэатра як, дарэчы, і цяпер, ішло шмат п'ес замежных аўтараў. Гэта, як правіла, добра зробленыя п'есы: аддушына для даследчага розуму. Там пазнаёміўся з Юрыем Міроненкам, гарача прымаў ягоную наватарскую манеру і пастаянна падтрымліваў у самых цяжкіх для рэжысёра часы. А ўдары на Міроненку сыпаліся — не жартачкі! У якіх толькі скажэннях яго не абвінавачвалі... Саннікаў адным з першых пісаў у рэцэнзіях, што нельга лёгкасць, намёк, ігру, тэатральнасць спектакляў Міроненкі называць фарматворчасцю.

Саннікаву нават давялося сапсаваць адносіны з Канстанцінам Губарэвічам, калі той абурыўся, як Міроненка прачытаў ягоную п'есу «Галоўная стаўка» ў Магілёве. Драматург

публічна выракся ад спектакля, а Саннікаў быў ад пастаноўкі ў захапленні.

Гэта быў не адзіны выпадак, калі Алег Канстанцінавіч гатовы быў ісці супраць грамадскай думкі. У кароткі перыяд ягонага, як ён казаў, чыноўніцкай службы многія беларускія п'есы атрымалі пуцёўку ў жыццё. У Міністэрстве культуры ён узначальваў рэдакцыйна-рэпертуарную калегію. Хоць шасцідзiesiąтыя гады і называліся «адлігаю», на гарызонце маячылі суровыя застойныя часіны з непрабіўнымі ідэалагічнымі догмамі. Чытаючы дзiesiąткі п'ес, Саннікаў безпамылкова адбіраў самыя таленавітыя і дамагаўся іх пастаноўкі. Тады была важна не таленавітаць, а тэма. Яна распальвала вогнішча так званая поспеху. На пачатку сямідзiesiąтых гадоў, калі прабіцца праз цензуру было цяжка, Саннікаў усё ж вывеў у людзі некалькіх таленавітых драматургаў.

Работа ў міністэрстве была найбольш складаным і гарачым перыядам жыцця Алега Саннікава. Ён апынуўся ў самай гушчыні тэатральнага працэсу, убачыў яго з патаемнага боку і адчуў на сабе ціск розных сіл, якія вызначалі тэатральную палітыку. Ягоная высокая імпазантная постаць на прэм'ерах і нарадах цяпер ужо была пастаянна ў акружэнні адных і тых жа людзей. Яму раілі, яго ўлагодвалі, угаворвалі, яму загадвалі, пагражалі, ягоным імем спрабавалі маніпуліраваць. Службовыя абавязкі і сумленне прафесіянала мусілі не супадаць. У тыя гады Алег Канстанцінавіч страшэнна пакутаваў, губляючы сяброў, набываючы ненадзейных новых прыяцеляў, апынаючыся ў сваіх рашэннях паміж молатам і кавадлам.

Мы пачалі зусім рэдка бачыцца. Мне запомнілася адна выказаная ім у гэты перыяд думка. Я не разумела сэнсу ягонага служэння ў міністэрстве. Мне было крыўдна, што таленавіты вучоны зрабіў такую доўгую паўзу ў навуцы. Саннікаў сказаў: «Чыноўніка запомняць не таму, што ён штосьці забараніў або кагосьці не пусціў, а па тым, каму ён дапамог прабіцца». Творча яны сябравалі з Андрэем Макаёнкам, хоць па-чалавечы былі зусім розныя і нават небяспечна жартавалі адзін з аднаго.

Макаёнак быў моцны і недасягальны, аблашчаны ўладамі і не баяўся канкурэнцыі. Адзін з нямногіх, хто хварэў душой за прэстыж драматургічнага жанру і ўсесаюзны імідж беларускага тэатра. Макаёнак даваў дарогу іншым, сябраваў з драматургамі, выдатна адрозніваў бяздарнасць, падтрымліваў пачаткоўцаў. Тут яны з Саннікавым лёгка знаходзілі агульную мову. Алег Канстанцінавіч мог на яго абалерціся. Прадмет любові ў іх быў агульны — беларуская народная камедыя. Рагаталі

над камедыным ходам і дакладнай сатырай. Але Макаёнак умеў быць асцярожным. Саннікаў заўжды быў менш дыпламатычны і таму адкрыты для ўдару. Урэшце ён пакінуў прэстыжную пасаду без шкадавання. Ён паспеў дапамагчы Макаёнку ў цяжкі для таго перыяд — з п'есай «Пагарэльцы».

Хто б мог падумаць, што ўсемагутны Макаёнак, «сам Макаёнак», як тады гаварылі тэатральныя людзі, можа апынуцца пад жорсткім спланаваным ударам крытыкі ў дзень прэм'еры «Пагарэльцаў» у Тэатры імя Янкі Купалы? Абмеркавання чакалі больш, чым самага спектакля. Уся маючая быць тэатральная крытыка, разбіўшыся на два супрацьлеглыя лагеры, з'явілася ў кабінет дырэктара. Макаёнак узброіўся цытатамі з Леніна і Маркса і адбіваўся ад апанентаў з разгорнутымі кніжкамі ў руках. Наракалі і на Саннікава — за тое, што «прапусціў, недагледзеў, дазволіў». Змаганне за спектакль многім каштавала вялізных нервовых страт, але ў выніку было выйгранна прагрэсіўнай меншасцю.

Перайшоўшы на ціхую педагогічную работу, Алег Канстанцінавіч заняўся арганізацыяй кафедры і вярнуўся да навуковай працы. Працягваў свае даўнія даследаванні, цяпер ужо міжвольна надаючы ім выгляд лекцый. Педагогіка заўжды прымушае па-новаму і больш сістэмна раскладаць па паліцах назапашаныя веды. Хоць ва ўменні сістэматызаваць у нашым тэатральным свеце Саннікава ніколі не было роўных. Зноў перачытваю бісерныя лісткі і для прыкладу выцягваю нашы колішнія прафесійныя спрэчкі пра нацыянальны характар.

Мы распачалі іх тады, калі я працавала над сваім дысертацыйным характарам сучасніка. Вось ягоныя заўвагі на палях: «У выяўленні духоўнага складу пэўнай групы людзей зноў сутыкаемся з нацыянальнай спецыфікай мастацтва. Абломаў — тып рускага чалавека. Лука — зноў жа рускі, карэнным чынам адрозніваецца ад падобнага да яго Старца ў «Раскіданым гняздзе» Янкі Купалы. Але Старац — тып беларускі. Ні з кім не збытаеш. У Горкага і Купалы агульны метада, але розны спосаб. Кожны мастак выяўляе сябе ў дакладна зафіксаванай канкрэтнай абстаноўцы». У гісторыі мы шмат чуем: «эпас Гамера, камедыі Арыстафана, п'есы Шэкспіра, творчасць Малера, вершы Пушкіна, сатыра Салтыкова-Шчадрына, паэзія і драматургія Купалы і Коласа...» Галоўным выразнікам нацыянальнай спецыфікі мастацтва з'яўляецца чалавечы характар. Галоўнай праблемай нацыянальнага мастацтва было і будзе стварэнне нацыянальнага характару. Тут у вас, Таня, поле для роздуму неабсяжнае».

Памятаю, ён мяне цягнуў у невядомае мне, а я адбівалася. І аднойчы ён напісаў, заспакойваючы: «Рысы нацыянальнай своеасаблівасці твора, якія адлюстроўваюць духоўны склад народа, часта нельга ўлавіць, груба рассякаючы гэты твор нажом даследчыка, але затое яны добра ўспрымаюцца тонкім пачуццёвым апаратам чалавека, ягонай душой. На жаль, сярод тэатразнаўцаў гэтая «матэрыя» не папулярная. А проста адсутнічае. Не сумуйце, Таня, у вас усё гэта ёсць. Зможаце».

Свядома прыводжу такія навуковы і такія асабісты прыклад дзелавых адносін. Сёння ў нашым тэатразнаўчым свеце так ніхто не мысліць і так ніхто не кантактуе. Мы паважліва звярталіся адзін да аднаго на «вы» і даволі хутка з вучня і настаўніка зрабіліся калегамі па прафесіі. У нас невялікая разбежка ва ўзросце, але я заўсёды буду лічыць Алега Саннікава сваім настаўнікам у тэатральнай справе. Пасля яго засталіся дзве невялічкія кніжачкі, якія цяпер знойдзеш хіба што ў спецыяльных бібліятэках, шмат нявыдадзеных прац. Асабліва баліць душа па накідах доктарскай дысертацыі, па даследаванню аб беларускай драматургіі. Па горах артыкулаў, сцэнарыяў, нават п'ес.

Пісаў някепскія вершы і вельмі ўдалыя экспромты. У Саннікава былі да таго ж умелыя, залатыя рукі. Ён цудоўна выразаў, выпальваў. У доме і на дачы няхітрыя вырабы яшчэ глядзяць ягонымі блізарукімі вачыма. Сачыненні ўласных рук ахвотна раздорваў. Напэўна, любімым ягоным героем быў усё ж такі Дон-Кіхот. Ён яго маляваў. І сам быў падобны да доўгага няўкладнага рыцара з яркімі чарамі выдатнай асобы. Можа ён жыў не ў сваім часе? Хто ведае...

## Часть II ИСТОРИЯ ОДНОГО ТЕАТРА (РТБД) В СПЕКТАКЛЯХ

### Охота... за чем?

Пьеса начинается с тревожных сборов на охоту. На новоселье друзья дарят Зилову то, что связано с самым дорогим для него увлечением, — охотничьи принадлежности. Устраивая злой розыгрыш неверным друзьям, он требует, чтобы все тосты в этот вечер были только за охоту. И, наконец, в минуту раскаяния и откровения перед любимой женщиной он вновь говорит об охоте, как о таинстве...

Пьеса так и называется — «Утиная охота». И что же это на самом деле за таинство? Испытание мужской силы, самоутверждение или болезненное наваждение? Оказывается, Зилов еще никогда не привез с охоты дичи. Стеля, он неизменно промазывает, да, впрочем, он и не очень стремится попасть в цель. Тем не менее, охота — единственное абсолютно серьезное событие в его жизни. Ради нее откладываются все служебные и личные дела, из-за нее вот уже много лет он не может навестить родителей, туда, на охоту, уходит он в конце пьесы. Уходит навстречу утренней дымке, не удусужившись захватить с собою охотничье ружье.

Внимательный читатель сейчас, вероятно, переберет в памяти афиши минских театров и не вспомнит этого названия — «Утиная охота». Действительно, речь идет о спектакле, который пока видели немногие. На программке — контуры республиканского Дома кино. В числе исполнителей — артисты театра и кино.

Пока еще трудно сказать, стоим мы у колыбели нового театра или только размышляем над одной из самых сложных и принципиальных пьес рано ушедшего из жизни драматурга Александра Вампилова. Одно ясно — в театральной жиз-

ни республики появился спектакль, который не пройдет бесследно.

По инициативе и с помощью Госкино БССР группа актеров минских театров и «Беларусьфильма» под руководством режиссера Валерия Анисенко поставила спектакль по пьесе А. Вампилова «Утиная охота». Вместе с ними работали художник Александр Тихонович и композитор Александр Ренанский.

Это — не робкая проба сил никому не известных деятелей театрального искусства. Это не эксперимент, судьба которого целиком во власти разноречивых мнений. Это — произведение, в создании которого участвовали народные и заслуженные артисты, и судить его позволено без скидок и снисхождения. Если работа их серьезна и многообещающа, то быть в Минске театру-студии киноактера. Если же нет... Но будем оптимистами.

...В зале Дома кино раскинулась туристическая палатка. На небольшом помосте — столы, табуретки, кушетка. Это будет и квартирой Зилова, и кабинетиком бюро технической информации, и залом пищевой обители «Незабудка». С трех сторон от помоста сидят зрители. Четвертая стена — выход из палатки. Она не глухая, не замкнутая, как бывает в театре. Сквозь проем мы, зрители, все время ощущаем глубину, простор: там, наверное, и есть тот загадочный, скрытый пока туманом мир, в который с таким фанатизмом рвется Зилов.

С Виктором Зиловым друзья сыграли злую шутку. Поутру ему, живому, здоровому, не достигшему сорокалетия человеку, приносят кладбищенский венок. «Незабвенный» Зилов не собирался сводить счеты с жизнью. Несмотря на целый ряд неудач, он в настоящий момент вполне доволен своим существованием и вдруг — этот венок. Черный юмор друзей заставил Зилова остановиться в прямом и переносном смысле.

Этот парадоксальный прием потребовался драматургу не для того, чтобы потрясти зрителей или «выкинуть» нечто такое, чего еще в нашей драматургии не бывало. Что могло остановить Зилова, вполне удовлетворенного обывательским уровнем своей жизни? Он давно уже приспособился не слишком затрачиваться в критических ситуациях и не переживать чужих бед. Есть у таких людей удобная философия, как бы напрочь отсекающая упреки в черствости: это твои хлопоты, это не мои заботы.

Хороший человек Зилов или плохой? Исследователи творчества Вампилова всегда избегают однозначного ответа.

В каждом конкретном случае ответ может дать только спектакль, только режиссер, только исполнитель главной роли. Автор «намешал» в этом образе хорошего и дурного, оттапливающего и притягивающего столько, что многим артистам и режиссерам хотелось поломать голову над этой загадкой. Ведь пьеса — о нашей жизни. Более того, такая духовная болезнь уже отражена в русской литературе. Его безнравственность очевидна, но уголовно ненаказуема. Суета сует даже заставила притерпеться к таким Зиловым, научиться воспринимать их как неизбежное зло. В суете теряет, растрчивает себя Зилов. И она же, суета, судит его и оправдывает. Бег, ритм, лавина впечатлений стирают пугающую остроту каждого отдельного мгновения. Вперед, вперед, быстрее... Не огорчаясь, что бывшая возлюбленная нашла другого, что друзья — не друзья, а сослуживцы или собутыльники, что работа — не потребность души, а необходимость, что женщина — лишь партнер, что детей не будет. И вот у такого Зилова есть одна страсть — охота.

Зилов, сыгранный артистом Виктором Тарасовым, это не супермен. Никакой исключительности. Многое легко дается ему и также легко сходит с рук. Мысли его банальны. Потребности в духе века и в рамках заработной платы. Но что же заставляет его снять со стены охотничье ружье и нацелить в свое сердце, а через какое-то время с такой же яркостью целиться в друзей, якобы друзей?..

По крупице добывают режиссер спектакля и исполнитель главной роли из пьесы то, что заставляет нас внимательнее всматриваться в Зилова и сопереживать ему. В. Тарасов увеличивает паузы между дорогими для него монологами, с полной актерской свободой проигрывает молчаливые куски роли, подтягивает водевиль до драмы, драму до трагедии, в фарсе, розыгрыше, мистификации ищет психологические ходы и психологические оправдания. Его Зилов уязвим. Он фиксирует в себе чужое предательство, ложь, фальшь и накапливает отношение к ним. Это только кажется, что жизнь его бездумна. Она действительно пуста в каждодневных ее проявлениях. Но раз в году он словно переселяется в другой мир — уезжает на охоту, а там...

Мы не знаем, что бывает там. Можно только предположить. Наверное, Зилов там, на охоте, становится другим человеком, чувствительным, справедливым, свободным, мечтательным. Он не стреляет по уткам, а если и стреляет, то промахивается. Там он не добытчик. Там он такой, каким не знает его никто.



Там он видит, наблюдает, чувствует, стыдится. В эти мгновения, может быть, закладывается потенциал человеческого обаяния, которое привлекает к Зилову.

После всего, что в спектакле произошло с Зиловым, страшишься за всю его последующую жизнь. Как сложится теперь она в его осознанном одиночестве? Отвергнута любовь, предано товарищество. Надо все начинать сначала. А хватит ли сил?

Компаньон и наставник в охотничьих делах — некто Дима. Его ровесник, может быть, одноклассник, по авторской характеристике это — «высокий спортивного вида парень. Он всегда в ровном, деловом настроении, бодр, уверен в себе и держится с преувеличенным достоинством». Профессия у этого предельно уравновешенного стрелка — официант. В спектакле этот образ создан артистом-купаловцем Фомой Воронецким. Трудно представить более точное совпадение актерской и авторской характеристик. Все так, как написано в пьесе. На первый и невнимательный взгляд может показаться, что Дима в спектакле прост и понятен. Но только на первый взгляд.

Это по-своему зловещая фигура, которая, впрочем, как и Зилов, одновременно и отталкивает, и привлекает. Есть нечто неприятное в его суперменской положительности, в отсутствии дурных поступков. Дима — уже не человек, он механизм с запрограммированным устройством. Эстетически совершенная форма этого бездушного механизма вызывает каверзное желание ковырнуть отверткой блестящую оболочку и посмотреть, что же там внутри. Лишь очень скупыми намеками актер дает понять, что Дима, наверное, когда-то пережил свой «миллион терзаний», что, возможно, он сам был таким вот Зиловым, который пережил, передумал, перестрадал. А может быть, перестрадав, он отработал удобные и неуязвимые жизненные нормы. И в этой предыстории, вероятно, объяснение загадочной дружбы Зилова и Димы.

Все же остальное окружение Зилова выписано в спектакле броскими, но достаточно привычными красками — по одному мазку на каждого. Откровенный приспособленец Саяпин (артист В. Филатов), наивная Ирина (Л. Мордачева), незатейливая любящая Галина (Н. Жуковская), хорошо владеющий своими слабостями Кушак (П. Кормунин). Не слишком проста Вера у актрисы Л. Румянцевой. Ее циничность в чем-то сродни исключительности Димы. Вот уж два сапога — пара. И вместе с тем, в этом образе есть намек на сложность вну-

треннего мира, на отзвуки пережитых когда-то драм, на возможность духовной перестройки.

Особняком, на мой взгляд, в спектакле стоит Кузаков (артист А. Помазан). Почему-то его одного Вера выделяет из нарицательных «аликов» («аликами» она называет всех мужчин, в том числе и Зилова). И лишь одному Кузакову она говорит: Коля. Да и в жизни Зилова Кузаков не на одном уровне с Саяпиным, Димой, Кушаком. Возможно, автор отдавал этому персонажу особые симпатии и наделял его особой ролью в истории прозрения Зилова. Тщательно перечитанный текст пьесы позволяет предположить, что Вампилов любил Кузакова. А какой смысл вложен в этот образ режиссером и исполнителем — это пока остается загадкой.

День ожидания охоты, нравственной реанимации, тяжких потерь, кажется, наконец, для Зилова закончился. И ничего бы не было, если бы поутру не появился в его квартире страшный венок, который все перевернул в устоявшейся, вроде бы благополучной жизни Зилова. Мне думается, что исполнителю главной роли надо было основательнее проработать это обстоятельство как отправную точку для многих последующих размышлений и решений. Ведь это не просто шутка. Это и весьма недвусмысленный близкий и вполне реальный исход жизни, подобной той, которую ведет Зилов.

## Гора ад розуму ва ўсе часы

На фоне невясёлых разважанняў пра лёс беларускай драматургіі гісторыя спектакля «Вольнай сцэны» «Брат мой Сымон» здаецца мне поўнай таямнічых загадак. Прыдуманая яшчэ ў 1995 годзе Уладзімірам Рудавым п'еса, ім жа пастаўлены спектакль прайшлі ціха і гэтак жа незаўважна канулі ў вечнасць. У прынцыпе, гэта лёс любой беларускай п'есы, калі за ёй не стаіць звонкае і прызнанае афіцыйнай наменклатурай імя або якія-небудзь мала вядомыя тэатральныя інтрыгі.

На фоне гучных абяцанняў падтрымліваць і прапагандаваць парасткі нацыянальнай драматургіі наша рэальная практыка ніяк не абнадзейвае. Дзесяткі п'ес праходзяць апрацацыю ў Міністэрстве культуры, атрымліваюць прэміі, падтрымку, «дабро», ды толькі з'яўляюцца на сцэне і расчароўваюць сваёй занядбанасцю, нудліваасцю, нясмеласцю або другаснасцю. «Няма прарокаў у сваёй айчыне». Ну не любіць глядач сваіх аўтараў. А можа, без шырокага размаху здзяйснююцца паста-

ноўкі беларускіх твораў, без веры ў талент драматурга, без захаплення матэрыялам? Як ведаць!

П'есу Аляксея Дударова «У прыцемках» Рускі тэатр узяў, кіруючыся яўна кампраміснымі меркаваннямі. Барыс Луцэнка зрабіў спектакль без душы і фантазіі. «Хочаце? Вось вам!» Але гэта Мінск. Адзін з вядучых тэатраў. Модны рэжысёр. Спектакль заслупаваў сваё месца ў гісторыі. У той жа час малавядомы гомельскі рэжысёр Якаў Натапаў ставіць гэтую п'есу ў Бранску. Прыкладае максімум выдумкі, захоплена пераконвае аўтара перапісаць некаторыя сцэны і стварае спектакль неардынарны, які падчас гастроляў Бранскага тэатра ў Беларусі робіць сапраўдны фурор. Але хто будзе спецыяльна глядзець бранскі спектакль і гаварыць пра яго? Адзінкі. Такі лёс любой п'есы. Толькі сур'ёзны поспех пракладае ёй шлях.

Рэжысёр Уладзімір Рудаў «балаваўся» драматургічным вопытам даўно. Але п'ес сваіх на суд грамадскасці не выносіў. Веданне сцэны і неаматарскае валоданне літаратурай заўсёды прыносяць добрыя вынікі. На жаль, у практыцы нацыянальнага п'есастварэння звычайна прысутнічае нешта адно. Або п'есы пішуць медыкі, палітыкі, тэатразнаўцы, журналісты. Або рэжысёры і артысты ствараюць п'есы, не валодаючы літаратурным стылем і літаратурным майстэрствам.

У выпадку з Уладзімірам Рудавым прыемнае выключэнне. Некалі гадоў назад яны разам з рэжысёрам Андрэем Андросікам на сцэне альтэрнатыўнага тэатра сачынілі «Камедыю». Менавіта сачынілі на аснове старога, неактуальнага вадэвіля. Ляжаў бы ён яшчэ шмат гадоў незаўважаным. Але штосьці закрнула тэатральных людзей, дапамагло ўзняць матэрыял. Поспех «Камедыі» агульнавядомы.

Пазней Рудаў вырашыў у форме драмы распавесці пра нашага земляка Сымона Буднага, пра чалавека універсальных ведаў, пісьменніка, перакладчыка і філосафа, які жыў у XVI стагоддзі, арганізаваў друкарню ў Нясвіжы, выдаў «Катэхізіс», переклаў Новы заповіт і скончыў жыццё ў жабрацтве і невядомасці. Зрэшты, сумная гісторыя гэтага чалавека добра вядомая ў Беларусі, і таму ўсялякая спроба стварыць ягонае жыццёапісанне — нялёгкая. Неабходна захаваць вернасць фактам і адначасова нельга пагаржаць пэўнай толікай вымыслу. Інакш расповед можа стацца нецікавым.

Рудаў знайшоў слушную ноту: гісторыя Буднага — лёс многіх, хто апырэджвае свой час. Менавіта так і пабудавана сцэнічная версія, каб яшчэ раз нагадаць нам пра тое, якая крохкая і безабаронная чалавечая істота перад жорсткімі па-

трабаваннямі рэчаіснасці. Ды толькі... калі б яны былі справядлівымі! Вялізным, нечалавечым коштам плацяць за ўсё таленты. Вось сапраўдныя думкі самога Буднага, сугучныя тэме п'еса: «Неабходна, каб спрэчныя пытанні маглі свабодна абмяркоўваць вучоныя і невукі, настаўнікі і вучні, святары і парфіяне, багатыя і бедныя... Дзе гэтай свабоды няма — там няма свабоды наогул». Маўчанне — знак часу Сымона Буднага. На жаль, маўчанне — знак і нашага канца XX стагоддзя. Як і не-свабода. І таму такой актуальнай падалася п'еса, на якую па нейкіх незразумелых прычынах сродкаў не знайшлося. Калі б не тройчы аблаяны Фонд Сораса. З ягонай дапамогай і стала магчымай пастаноўка на «Вольнай сцэне».

Хоць усё надзвычай дзіўна. Арыгінальная п'еса. Варты гістарычны персанаж. Тэатр, чыёй найпершай задачай з'яўляецца прапаганда беларускай драматургіі. Чаму ж менавіта тут не адбылося без амерыканскага дзядзькі? Няўжо яму, амерыканцу, гэта патрэбна больш, чым нам?

Між іншым, гэта першая спроба мастацкага асэнсавання складанага і цікавага жыцця нашага суайчынніка з мястэчка Вішнева цяперашняга Валожынскага раёна. Па архіўных звестках, Сымон Будны жыву у Клецку, Заслаўі, Нясвіжы, Уздзе, Полацку. Да таго ж, як узяў на сябе смеласць перакласці Біблію, удзельнічаў у шматлікіх багаслоўскіх дыспутах. Ягоны арыгінальны твор «Апраўданне грэшнага чалавека перад Богам» выклікаў шмат супярэчлівых меркаванняў. Будны ўмеў лёгка нажываць ворагаў, бо не быў чалавекам свецкім, гнуткім і дальнабачным. Ён жыву у свеце ўласных ідэй і ілюзій. І не здагадваўся, што ўжо мае ўсееўрапейскую славу. Пра яго ведаюць у Англіі, Францыі, Германіі, Расіі. Але ягонае жыццё на Радзіме, у Беларусі, было жабрацкім і зневажальным: яго гналі адусюль.

П'еса ахопліва вялікі перыяд жыцця: ад маладосці да смерці. Умовы работы тэатра «Вольная сцэна» не дазваляюць разгортваць манументальныя карціны з вялікай колькасцю дзейных асоб. Таму дзеянне абмяжоўваецца камернымі сцэнамі з сябрамі, сям'ёй, ваяводамі.

Для любога акцёра такі ўзростава перыяд — сталенне і старэнне з поглядамі рамантычнымі, філасофскімі, песімістычнымі — складаная мастацкая задача. Матэрыял цяжка пражыць і перажыць. Заўсёды так і цягне праілюстраваць вымаўленне, вызначыць, паказаць. Прызначэнне на галоўную ролю маладога акцёра Алега Гарбуза спачатку падалося мне безнадзейным варыянтам. На шчасце, я памылілася.

Мне шкада, што ўжо ніхто не зможа ўбачыць гэтага акцёра ў ролі Буднага. Спектакль у мінулым годзе спыніў сваё існаванне, дый сам выканаўца пакінуў тэатр. Не ўпэўнена, што ягонаыя шэкспіраўскія дэбюты ўвойдуць у гісторыю беларускай сцэны. Але работа над вобразам Сымона Буднага павінна застацца ў гісторыі. Хоць ролі ў п'есах Шэкспіра і з'яўляюцца вехамі ў творчасці любога мастака, усё ж лічу — Гарбуз пачаўся з Сымона Буднага. Як таленавіты дэбютант у каралеўскіх ролях у «Рычардзе» і «Макбеце» Алег Гарбуз удастоены тэатральных узнагарод, аблашчаны крытыкамі, удыхнуў паветра Еўропы. Пра ягонага Сымона, на жаль, амаль ніхто не пісаў. Акцёр стварыў вобраз чалавека з нешчаслівым лёсам і безнадзейнай будучыняй, прыгнечанага жабрацтвам і неразумнем блізкіх. Па-чалавечы гэта Гарбузу, бясспрэчна, бліжэй, чым крывавыя дзеянні каралеўскіх асоб і іх фанатычнае змаганне за ўладу. Здавалася б, іграй адчутае.

Аднак акцёр паказвае нам разумнага чалавека, цэласнага ў сваіх жыццёвых прынцыпах. А гэта, на жаль, умее сёння перадаць далёка не кожны выканаўца. Асабліва малады. Дзе іх убачыць, гэтых цэльных герояў? З прынцыпамі і перакананнямі зусім кепска. Няшмат лягчэй віць шнур прыстасаванства і інтрыг, палітыканства і выгад. А тут разумны, ды яшчэ непрактычны. Проста гора для тых, хто побач. Асабліва для тых, хто яго любіць.

Змагаецца, спрабуе зразумець, кахае і раздражняецца, у выніку здраджвае Сымону ягоная жонка Ганна. Актрыса Таццяна Жахоўская — прыгожая і добрая ў ролі Ганны. Але з самага пачатку ў яе сумныя ўдовіны вочы. З дабрабытам і каханнем нічога не атрымліваецца. Рай у шалашы быў нядоўгім. Маладосць і хараство зніклі, а выпрабаванне заўсёдным жабрацтвам засталася. Гераіня Жахоўскай хоча жыць як усе, таму што нават ёй, душэўнай і цёплай, не дадзена зразумець імкненняў Сымона, ягонага аскетызму і ўпартага адмаўлення службыць моцным і багатым.

Прызнаная прыма «Вольнай сцэны» Таццяна Мархель вядома шматлікімі варыянтамі бойкіх вясёлых маладух. У вобразе пані Фохт актрыса сцішыла, прыгасіла свой тэмперамент, адмовілася ад сакавітых фарбаў, абавязкова выклікаючых апладысменты. Бачыць Бог, яе гераіня не хацела шлюбу дачкі з бедным Сымонам. Яе матчына самалюбства цешыла магчымасць парадніцца з перспектыўным бліскучым вучоным. Жыццё распарадзілася інакш. Мастацтва і ўменне прыстасоўвацца да абставін дзеля шчасця дач-

кі — каму гэта невядома? Актрыса распавяла матчын лёс як уласны. Яна пасміхаецца, пратэстуе, шкадуе, даруе і выглядае мудрэйшай за ўласную дачку. За доўгае жыццё Ганна не зразумела Сымона, а вось цешча яго ацаніла, сэрцам да яго прыкіпела. Гэта зроблена ў спектаклі, хоць такіх матываў у п'есе не было.

Артысты «Вольнай сцэны» любілі гэты спектакль, магчыма, за дыхтоўнасць псіхалагічнай тканіны, за дакладны і трывалы малюнак, за сумленна акрэслены лёс галоўнага героя. Я гутарыла з акцёрамі. Спектакль штосьці перамяніў у іх жыцці. Ён не быў будзённай працай. Артысты не адказалі на многія «праклятыя пытанні». Вядома ж, яны стварылі «іншую рэальнасць», але на гэтую «іншую» моцна паўплывала тая, у якой мы ўсе жывем.

Шкада, што спектакль «Брат мой Сымон» зрабіўся падзеяй толькі аднаго тэатра, што п'еса не пайшла па краіне, што цікавага гістарычнага матэрыялу больш не ўбачыць малады глядач.

## Еврей говорит с Богом

18 ноября Театр имени Янки Купалы брали штурмом весьма интеллигентные и пожилые зрители. Очередь была за театральным дефицитом. В рамках общинного фестиваля еврейской книги давали спектакль «Только глупцы грустят».

Виданное ли дело: зрители, заполнившие даже последние ряды балкона, терпеливо ожидали начала спектакля более получаса. На премьеру летел автор пьесы Дан Альмагор. Самолет из Израиля запаздывал. С вещами, в дорожном костюме, запыхавшийся Дан плюхнулся во втором ряду, и сразу же зазвучала грустная еврейская мелодия. В зале установилась тишина.

Кто-то очень точно однажды заметил, что участь евреев — это участь блуждающих звезд. Имелись в виду их постоянные перемещения по миру в поисках счастья и лучшей доли. Но данный спектакль был о людях оседлых, о бедняках, которые, как в притчах Шолом Алейхема, еле сводят концы с концами и веками живут в своих крохотных местечках. Как утверждает автор, все еврейские жизненные истории начинаются так: «В одной маленькой деревушке...» То, что показывалось со сцены, были традиционные народные сказки, пересказанные в новом ключе для современного зрителя.

Ни время, ни конкретное место действия не обозначены. Но почему-то часто упоминается город Могилев, с которым у авторов данной акции много всего связано. Белорусская культура и еврейская тесно переплетены, как переплетены судьбы жертв Холокоста. Со сцены рассказывалось о том, что древние евреи знали, как разжечь огонь, найти безопасное место в лесу, прочесть спасительную молитву или сочинить напев. Постепенно все это забывалось, но они никогда не забудут, что пели в последний раз перед тем, как войти в газовые камеры Освенцима. Прошлое не уходит бесследно, и одно из завоеваний нации — редкостное единение душ и сердец.

По предложению и при финансировании американского объединенного распределительного комитета «Джойнт» спектакль создавали артисты Республиканского театра белорусской драматургии. Режиссер Валерий Анисенко привлек внушительные музыкальные силы: вокалистов, хореографа, аранжировщиков, музыкантов. Полный юмора и оптимизма стихотворный текст был частично переложен в пластику. Грустные по сути своей истории были рассказаны театром с надеждой и уверенностью в обязательном счастливом завершении.

Голодная семья пекаря найдет клад под печкой. Сирота обвенчается с любимым. Корыстолюбец будет наказан. Место в раю получит достойный. История любого удачника будет сопровождаться мелодией и танцем. Потому что с их помощью легче сбросить груз беды и улыбнуться.

Через улыбку, то печальную, то радостную, проходит весь полуторачасовой рассказ о том, что нет у еврея иного заступника, кроме Бога. К нему обращены просьбы, желания, надежды. Однако Бог далеко, а сердце успокоит человек, который находится с тобой рядом, — жена, дети, сосед.

В Израиле пьеса Дана Альмагора идет в исполнении рок-музыкантов и называется шоу. Автор имеет степень доктора философии, но с наслаждением работает в жанре мюзикла. Что ждал он от премьеры в Минске? Улыбка не сходила с его лица несколько дней. Белорусские артисты предложили камерный, уютный, теплый вариант спектакля, мало похожий на бродвейский опыт, и оказались правы. Здесь его пьесу нужно играть только так. Благодарные слезы зрителей — тому подтверждение. Не укладывается у нас история вечных скитаний евреев в шумное цветомузыкальное действие. И невольно вспоминаются строки одной песни:

*Почему же порою в тоске  
Говорят на чужбине евреи  
На российском родном языке?*

Оптимизм нации заставляет верить, что «Только глупцы грустят».

## **Людские страсти в волчьем обличи**

Республиканский театр белорусской драматургии открыл сезон сразу пятью премьерами. «Адвечную песню» Янки Купалы сыграли как фолк-оперу. «Чернобыльскую молитву» Светланы Алексиевич осуществили как совместный белорусско-французский проект. «Толькі дурні сумуюць», сделанный по просьбе посольства Израиля, перестал быть пробным спектаклем и вписался в репертуар театра. А следом два новых для театрального пространства имени: Андрей Карелин с «Зоной Х», жанр которой определен как «смех, слезы, криминал», и Вячеслав Панин с драматическо-пластической эlegией «Песни волка».

Чего только не напридумывают сегодня режиссеры с названием жанра спектакля. Просто комедий, трагедий, лирических драм уже не увидите. Очень хочется поерничать по поводу такого своевольтва, но последняя, самая свежая работа театра «Песни волка» именно эlegией и является. Пьеса печального характера с признаками античной поэзии содержит мотивы разочаровывания, любви, одиночества, брeнности земного бытия с налетом романтичности. Однако перед нами люди-волки или волки-люди. Нет в этой форме ничего обидного и унижительногo для нас, людей. Давно известно, что характеры и поведение животных напоминают наши собственные.

Авторы произведения помещают героев в искусственные условия жизни: вольер и бескрайнюю степь. Время действия — всегда. Герои — стая волков. Тайная, скрытая, ускользающая от длинных монологов душа прорывается в пластике, беге, рыке, опасном бое.

Текст и движение сплавлены воедино у каждого из персонажей. Замкнутое трагедийное пространство вольера разрывается радостным бегом по степи, ощущением свободы, что заставляет зрителей рукоплескать. Заканчивается все неизбежной расплатой, как в жизни. Абсолютно в духе классической



трагедии. Но нет ощущения мрачной безысходности. Замечательно сочиненная пластика — сильнодействующее средство, очень популярное у современной молодежи. Она способна сказать больше, чем слово, потому что прессует образный смысл и мгновенно проникает в сознание. Эмоция опережает мысль. Сегодняшняя публика предпочитает именно такую форму организации времени и пространства с укрощением власти слова.

Для создания этого спектакля театром были привлечены мощные силы в лице кинорежиссера В. Орлова, балетмейстера В. Лаврухина, режиссера-педагога М. Поповой, дирижера А. Лапунова и целой команды молодых режиссеров-стажеров. Сценические бои ставил актер Игорь Сигов, который также исполняет одну из главных ролей — волка по кличке Рваный Бок. Жестокий и сильный, его герой постоянно оказывается в центре внимания. Как уже бывало в других спектаклях, дуэт Сигова и Людмилы Сидаркевич восхищает ярким пластическим языком и открытием все новых актерских возможностей.

Сегодня в белорусском театре нет пары сильнее их, на равных сочетающих драму и гимнастику. Выразительные позы, вьющиеся линии, прыжки — точно подмеченные движения волков. Интонации голоса, мимика, рвущийся монолог, страдающие глаза — человеческие переживания сегодня и всегда.

Белорусский театр подбрасывает нам головоломки: Кот и Ласточка полюбили друг друга. Лис и зайчата хотят быть в дружбе. Волчица дарует жизнь Оленю. Намеченные природой охотник и жертва вступают в новые человеческие отношения и опровергают привычную мораль: сильнее тот, кто сильнее. Кроме силы физической, есть сила другая.

Сюжетные диспут, борьба, спор происходят в этом спектакле и на уровне исполнительского актерского мастерства. Рядом с молодой подвижной труппой театра в разрешении философских проблем пьесы участвует и артист Национального академического театра имени Янки Купалы Геннадий Гарбук, который хоть и уступает по физическим возможностям, но превосходит по профессиональному мастерству. Энергию бега он заменяет энергией мудрости и значительности: все как в жизни, когда сила молодости переходит в силу опыта.

По всей видимости, педагогическая работа в спектакле сделала запоминающимися всех, кто сложил волчью стаю.

Это В. Кашеев, Г. Чернобаева, М. Пониматченко, А. Марченко, В. Буслаева. Театр нашел форму спектакля, очень близкую той публике, что живет сегодня в мире аудиовизуальных средств.

## Молитва за убитую любовь

*К годовщине чернобыльской трагедии  
Республиканский театр белорусской драматургии  
предложил зрителям трудный и талантливый спектакль*

Пожалуй, то, что происходит на сцене, трудно назвать спектаклем. Скорее, это совместный проект, возможно, художественная акция, еще точнее — документ времени.

К книгам-монологам Светланы Алексиевич театры обращались не раз. Это такая литература, которая только кажется легкой, — бери и ставь, все за героя или героиню написано. Но на самом же деле процесс инсценирования и переработки в пьесу сильно затруднен. Каждая исповедь героев писательницы самодостаточна. Она — целый спектакль в миниатюре. Она безгранична в своей искренности и завершена в сюжетности. То, что не высказано, домысливается и развертывается в зрительском воображении в самостоятельное произведение.

Вероятно, поэтому у нас в Беларуси спектаклям по книгам Алексиевич не слишком везло. Задень неловко ее тонкую литературную структуру — и все начнет рассыпаться. Надо писать на ее материале свою пьесу, а это уже, как говорится, совсем другая история.

В двенадцати театрах Европы поставлена «Чернобыльская молитва» белорусской писательницы Светланы Алексиевич. Хотелось бы посмотреть, как там у них толкуют наши проблемы и чем сплачивают зрительный зал. Многие из нашей жизни окажутся им непонятным, но почему-то снова и снова интерес мастеров культуры приковывается к этой теме. Думаю, что все объясняется глобальным интересом Запада к двум вечным темам искусства — любви и смерти. В книгах Алексиевич, в избранном ею материале самое прекрасное и самое ужасное переплелось в потрясающем единстве.

Французская постановочная группа во главе с драматургом и координатором проекта Виржинией Симаньяк нашла в лице белорусских артистов достойных соавторов. Спектакль идет на трех языках: белорусском, французском и русском. Как чер-

нобыльская трагедия стала всеевропейской, так и спектакль открыт людям разных стран и может включать в свою структуру исполнителя на польском, итальянском, немецком — каком угодно языке. Его бесхитростная композиция допускает органичный ввод новых исполнителей и сокращение действующих лиц.

Режиссер с французской стороны Брюно Бусаголь и с белорусской — Валерий Анисенко всех исполнителей объединили в круг, который сам собой образуется, когда возникает потребность поговорить о чем-то важном. Будь то откровения у костра, встреча старых друзей или поминки — непременно возникает та атмосфера, когда захочется облегчить душу и рассказать о том, что мучает, чтобы ощутить понимание и сочувствие.

Каждый исполнитель обращается к сидящим рядом, к зрителям, к самому себе. Это процесс осмысления произошедшего. В центре — любовь. К мужу, ребенку, старикам, животным, растениям, Земле. И непонимание того, что все это раньше срока внезапно убито невидимым врагом — радиацией.

В спектакле занята вся труппа театра, и не хочется кого-либо выделять, потому что каждый артист по-своему выкладывается в своем длинном монологе. Они сопровождаются пением Татьяны Мархель. Она то ли причитает, то ли распевает песни своей мамы, наивные, горькие и шуточные.

Мы проживаем одну-единственную жизнь. Ничего не можем проверить и исправить. Будто играем роль на сцене без всякой репетиции. Кому-то она понравится. Другой возмущенно отвернется. Но такова жизнь.

## Ловушка для зрителя

Ее установил Республиканский театр белорусской драматургии спектаклем «Понтий Пилат» по пьесе Андрея Курейчика. Курейчик пообещал белорусскому театру совершить революцию, заставив зрителя циничного, холодного, умудренного, искушенного в развлечениях, вовсе не наивного испытывать мистический страх, мандраж, ожидая чего-то большего, к чему надо готовиться. Цитирую мысли драматурга о театре из его «Избранных пьес». Юный драматург основательно будоражит театральную общественность своими резкими заявлениями. Журналисты, падкие на сенсации,

их охотно тиражируют. На Курейчика сейчас мода, как на мюзиклы. Все стремятся увидеть и услышать. Что ж, хорошая пиаровская акция. Между прочим, и частица зрительского успеха.

Одно из направлений революционной встряски — прикосновение к библейским сюжетам. В свои пьесы Курейчик привлекает библейские персонажи, взвешивает на весах современности их классические характеры и поступки, а потом предлагает свою версию поведения. В «Понтии Пилате» на весах рассмотрения воля масс, замешанная на религиозном фанатизме, и судьба личности, стремящейся придать событиям иное направление.

Сосланный на остров и всеми забытый, некогда грозный префект Иудеи Понтий Пилат — теперь просто немолодой человек, мало кому интересный, кроме собственной жены. Он отправил на смерть Иисуса. Пришло время перечитать свою жизнь и оправдаться или хотя бы объяснить с потомками. Автор раскапывает историю Римской империи и подробности принятия Пилатом решения. Иисус был поставлен перед выбором: остаться жить, став простым мирянином, либо продолжать проповедовать и умереть. Он выбрал второе. И тогда свое решение «распять непокорного» Пилат озвучил так: «И если у меня будет выбор между одним проповедником, пусть и ни в чем не повинным, и тысячами иудеев и римлян, которые погибнут в пламени восстания, — я не буду колебаться». Драматург умело загоняет зрителя в первую ловушку, заставляя вспоминать и возмущаться высказанным Пилатом, что Иисус должен быть распят.

Прежде чем утвердить приговор, Пилат все же поколебался. Он думал, что Иисуса защитят его ученики. Но те не пришли на площадь. Господь с ним, с Римом, с делами иудейскими. Предательство — это уже абсолютно современная проблема. Можно понять режиссера Валерия Анисенко, выбравшего из многих пьес Курейчика именно эту, не самую сценичную и выгодную для постановки...

Из второй ловушки, связанной с построением пьесы как монолога одного героя, режиссер выбирается очень успешно. Он приглашает на роль опытного артиста из другого театра — купаловца Геннадия Гарбука. Правда, подобных ролей, оттачивающих интеллект, в своем театре у Гарбука не было. В «Понтии Пилате» надо играть не характер, а мысль. С характером он справился бы мгновенно, а здесь — спорность идеи, сложность длинного текста, опасность оказаться

непонятым. Актер и режиссер сосредоточились на трагедии непреодолимого одиночества и выиграли. Артист совершает, казалось бы, невозможное. Около полутора часов он держит на себе внимание зала, преображаясь моментами до физической неузнаваемости.

В сознании многих поколений Пилату нет оправдания. Актер заставляет по-человечески сочувствовать своему герою. Он уверен, что сама форма исповеди подразумевает некоторое покаяние. Но все же авторская постановка темы — еще одна ловушка. Не все из высказанного текста улавливается. Необходима подготовка к такому спектаклю. Нужно следить за логикой, а не поддаваться эмоциям. Актер эмоционален и не хочет отстраняться от того, что не слишком нравственно. Он растворяется в материале, отстаивая свою правду. Он работает как мастер на своем поле. Общий итог не в его власти.

Чтобы немного расцветить зрелищное бездействие спектакля, режиссер выводит на заднем плане череду полураздетых девчушек из университета культуры, якобы римлянок. Они неумело колышут бедрами и ждут за сценой окончания спектакля, чтобы выйти на поклон. Иногда опять же тактично на заднем плане из воспоминаний Понтия Пилата материализуются фигуры его сподвижников и оппонентов. Они деликатно произносят свои слова и остаются в тени, чтобы не мешать исповеди. Лишь одной Прокуле разрешены некоторые вольности в обращении. Ей положено. Она жена. Но все же не соратник, не равный Пилату собеседник. Разрыв между значимостью ролей главного действующего лица и прочих исполнителей слишком заметен. Просто напрашивается превращение этой театральной работы в моноспектакль.

Почему спектакли по пьесам Курейчика пока не удаются? Драматургическое поле он действительно вспахивает основательно. Переворачивает застарелые пласты и выворачивает наверх слежавшиеся минеральные удобрения. Однако до криничной воды ему пока не удастся добраться. Опыт все больше литературный, умозрительный. То почва оказывается слишком сухой, то солоноватой, то тяжелой — плугом не взять. Чего-то не хватает, чтобы взошел полновесный и сильный колос спектакля. Сам автор склонен винить режиссеров и публику. А может, он сам попал в ловушку, подстроенную жизнью? Революции в театре не совершаются в одиночку.

## Она и Он на вершине небоскреба

Прошедшая неделя была выдержана в духе матриархата. Слово «любовь» звучало чаще других. Как вела себя белорусская сцена? Только Республиканский театр белорусской драматургии выпустил по этому случаю премьеру о таланте любить.

Специального подарка к празднику 8 Марта не готовилось, но все совпало с желанием рассказать о прекрасном поле как-то по-особенному. Вообще-то ни один спектакль, где нет любовной истории, не может претендовать на устойчивый успех у публики. Она любит, чтобы «был бы милый рядом», чтобы кто-то был ранен женской долей, чтобы продемонстрировать талант любить и быть обманутым и... От «Ромео и Джульетты» до «Старосветских помещиков» одно и то же: одних любовь разрушает, других — создает.

Пьесу нашли по Интернету. Вот вам внедрение новейших технологий в искусство! «Парадоксы страсти» канадского автора В. Растриженков поставил для звездной пары РТБД Людмилы Сидоркевич и Игоря Сигова. На отсутствие ролей им жаловаться грех, но хотелось чего-нибудь особенного, теплого, камерного, слегка детективного для маленького зальчика на пятьдесят персон.

Обычно гендерными проблемами озабочены молодые не красивые женщины без личной жизни. Количество научных работ о том, что в наше время происходит с женским полом, безгранично. Сцена тоже активно обсуждает, что творится с природой женщины, которая в наш век часто лишена традиционной мужской поддержки и заботы. Вот и здесь перед нами попытка купить мужчину хоть на миг и за какие угодно деньги. Купить-то можно, но как хочется еще и любви.

Предложенная автором ситуация вся искусственная и выдуманная. Поскольку в сюжете все основано на вранье, то и установить настоящие имена героев невозможно. Назовем их Она и Он. Она — красивая, даже эффектная, тоскует от одиночества и всевозможных любовных предательств, склонна к авантурным действиям. Он — хорошо сложен, уверен в себе, корысть сочетает с расточительством, легко идет на опасные приключения. Оба экстремала встретились в ее квартире, когда она дала объявление. Он его прочитал и пришел. Даже не поленился без лифта подняться на 33-й этаж небоскреба. Она хотела того, «не знаю чего», чтобы расшевелил, удивил, разморозил. Он хотел получить деньги. В ходе эксперимента

прояснились подробности их малоинтересных жизней, наполненных до краев одиночеством. Стало возникать что-то похожее на зарождающееся чувство. И так же стремительно все закончилось. Только развалы души включились в работу, как забрезжил вопрос: что дальше? Можно ли добиться чего-то настоящего обманным путем? Парадоксы страсти остались на уровне эротического действия.

Для непонявших поясню: ничего благополучного из этого свидания на 33-м этаже не вышло. Хоть она и выбросила ключ в окно, чтобы его удержать, он все равно ушел. Игра в любовь закончилась новым разочарованием: семейное счастье не для них.

Сюжет сюжетом, а что же зритель? Наблюдать интересно. Актеры хорошие. Режиссер и сценограф ничем не отличились, свою волю и фокусы не навязывали. За что спасибо. Лично мне было интереснее смотреть дуэт Сидоркевич и Сигова в «Последней пасторали», где даже слов было раз в двадцать меньше, но была любовь, отчаянная и притягательная, словно у последней черты.

Впрочем, важно другое: живые глаза, оголенные нервы. Что-то жизненное накладывается на театральное. Может быть, у них — артистов, что-то происходит. Может быть, у нас — зрителей. Самая сокровенная тема искусства всегда притягивает. Хотелось бы более высокого художественного уровня спектакля, чтобы в глазах — слезы и сердце вспомнило, чтобы в висках застучало от предчувствий. После 104-х страниц про любовь зачитаться 105-й, чтобы снова перечитать всю книгу бытия.

## Между нами стены храма

Так получилось, что мое знакомство с драматургией Андрея Курейчика началось с пьесы «Пьемонтский зверь». Я еще находилась под сильным впечатлением от романа Умберто Эко «Имя розы» и подумала, что его мужской средневековый монастырь вдохновил Курейчика придумать монастырь женский и сотворить своеобразный ремейк. Не думаю, что театральные режиссеры читали лишь эту пьесу из двадцати или более написанных Курейчиком, но именно она поставлена в четырех театрах. Конечно же, это не историческая драма, а фантазия на загадочную средневековую тематику, когда можно поразмышлять об аскетизме и земных радостях, о церковной строгости и зове плоти, о преодолении самых жестких запретов.

Яростный защитник новых форм, да, впрочем, и других тоже, сам Курейчик пишет в классической литературной традиции. К тому же девять женских ролей — просто спасение для любого театра. Известно, что мужчины всегда загружены сверх меры, а женский состав годами ждет ролей. География спектаклей по «Зверю» такова: Гродно, Москва, Витебск и вот, наконец, Минск. Республиканский театр белорусской драматургии работал над пьесой дольше всех. У Валерия Анисенко давно не было премьер. К тому же по сложившейся ситуации ему нужен был успех.

Старые театральные правила предписывали сочетать в работе над спектаклем постановочную технику с педагогикой. Это означает, что материал пьесы сначала тщательно, как глина, разминается, а потом уже лепятся нужные фигуры. В сегодняшнем театре такие случаи — редкость и роскошь. Чаще всего один человек делает все сам, вплоть до сценографического, музыкального и пластического оформления. Конечно, так проще и дешевле. Но не всегда лучше. Театр белорусской драматургии совершенно справедливо решил стать лабораторией, мастер-классом для молодых авторов и молодых актеров.

Результат оказался впечатляющим. Постановщик Валерий Анисенко доверился своей команде в лице сценографа Татьяны Мачеевич, композитора Тимура Калиновского, хормейстера Натальи Барановской, хореографа Игоря Сигова и вместе с ними грамотно, эффектно и ярко распределил в пространстве драматургический материал. Не иллюстрируя увлекательный сюжет, театр неспешно развязывает запутанные узелки, поворачивает героев разными сторонами характера, балансирует на грани добра и зла, утверждая чувство справедливости. В храм можно придти и спокойно его покинуть. Монастырь — не храм. Вход открыт. Выход закрыт. Однако не каждый человек способен решить раз и навсегда, где ему лучше: в келье или на воле. По большому счету, это философская проблема.

Пьеса дает повод для организации богатого визуального ряда, эффектных, подкрепленных музыкой поворотов, почти детективного ожидания. Все это, лежащее на поверхности, уже было использовано другими. В спектакле Анисенко идет тихая, глубоко затаенная внутренняя работа. Как маленькое государство, монастырь имеет своих правителей, электорат, оппозицию и откровенных приспособленцев. Мир за неприступными каменными стенами — всего лишь лодка на волнах



океана. Вольный ветер способен понести ее или опрокинуть. Все как в жизни...

Дебют в театре художницы Т. Мацкевич также можно назвать принципиальной удачей. Она заключила действие в пространство церковного колокола, что вполне естественно для пьесы о средневековом французском монастыре. Время размывает стены неприступной крепости и может разрушить колокола. Словно через века мы заглядываем внутрь, на первый взгляд странного для нас, чужого мира. Колокол раздвигают, обнаруживают душный, затхлый воздух и звонкий голос Космоса. Потом задвигают, закрывают вместе с героями спектакля.

Пьеса почти с детективными поворотами сюжета позволяет сделать так называемый костюмный спектакль с экспрессивной музыкой и эффектной массовкой. Все это, лежащее на поверхности, было использовано другими режиссерами. Валерий Анисенко пошел путем тихой, глубоко затаенной внутренней работы по раскрытию характеров, их сцепки, их борьбы и примирения. Ему интересно предложить зрителям поразмышлять об аскетизме и земных радостях, о церковной строгости и зове плоти, о преодолении жестоких запретов и вольнолюбивом духе. Ему удалось добиться слаженного ансамбля от совместной игры молодых актеров и признанных мастеров.

Думается, что именно такой опыт будет самым перспективным для особого театра, призванного представлять лучшие достижения отечественной драматургии. Сделать обычный репертуарный театр, эффектно поставить несовершенную пьесу сегодня несложно. Это всего лишь галочка в производственных планах. Труднее и достойнее представить драматурга в его сильных сторонах. На премьере в театре белорусской драматургии Андрей Курейчик не скрывал слез.

Во всех постановках Республиканского театра белорусской драматургии последнего времени заметно присутствие молодого энтузиазма не очень профессиональных, но искренних исполнителей. Рядом — всего лишь несколько опытных актеров. В «Пьемонтском звере» труппа не распадается, а производит впечатление ансамбля. Потому и не хочется кого-нибудь выделять, описывать работы главных действующих лиц, тем более, что трудно с уверенностью сказать, кто там главнее. Театр можно поздравить с успехом, а зрителей — пригласить посмотреть то, что не стыдно показать хоть на Байкале, хоть во Франции. Именно этот маршрут ожидает театр в ближайшее время.

## Из смирения не пишутся стихотворения

Автор сценической идеи и постановки знаменитой поэмы Купалы на сцене Республиканского театра белорусской драматургии Сергей Ковальчик считает, что текст должен, как в зеркале, находить свое отражение в музыке. Смелые стихотворные строчки поэта вдохновили на смелое с ними обращение. Они играют, поются, танцуются.

Если бы к этому проекту приложить хотя бы десятую часть возможностей и финансов популярных ныне мюзиклов, мы могли бы говорить о событии. Но нечто неординарное действительно произошло. Используя природную певческую культуру и молодость исполнителей, режиссер, если можно так выразиться, создал мини-мюзикл. Когда-то американский психолог Дейл Карнеги приблизительно так сформулировал секрет популярности: «Если хотите, чтобы вам были рады, одарите встречного доброй, открытой улыбкой». Зритель мюзикла уже на входе в театр ощущает эту улыбку. Поэма Купалы очень печальная. Печали и так много в окружающей жизни. От этого жизнь, как данность свыше, не перестает быть прекрасной. Она заканчивается и возникает вновь. В вечности ее песни заложена радость.

Космическая орбита человеческой жизни существует в сценографическом решении спектакля как замкнутая окружность. К символическому колесу присоединяются художником Владимиром Тихоновым такие же символические детали: колыбель, свадебный стол, могила. Перед нами проходят рождение, взросление, умножение семьи, смерть. И снова рождение нового круга жизни с уже другими персонажами. Они соответствуют четырем временам года, и, естественно, все начинается с весны.

Стиль спектакля соткан из улыбки мирозданию, легкой готовности к смеху, незлобного иронизирования над собой, церемониальных фольклорных движений. Театр знает, какой зритель сидит в его зрительном зале и чего ждет. Он не поддается и не пытается его обмануть. Но настойчиво ведет Купалово слово за узнаваемостью музыкального материала. Кто-то читал поэму «Адвечная песня» в школе. Кто-то совсем не читал. Режиссер Ковальчик и композитор Тимур Калиновский ткут музыкальную основу из эстрады и классики, которые ассоциируются с определенным временем и определенными чувствами. Мелодии и ритмы музыки подкрепляют и проясняют мелодии и ритмы стиха. Поэма оказывается про-

читанной сегодня, в начале нового века, и ее жизнь, естественно, продлевается.

Кроме композитора, решающее значение в спектакле приобретают балетмейстер и педагог по вокалу. Эта часть подготовки артиста сегодня на высоте. Там, где не очень выразительно произнесено слово, вступает в действие сила пластики. Надо отдать должное сегодняшнему театру белорусской драматургии: он идет в ногу с современностью. Его артисты хорошо тренированы. Есть и свои звезды. Это Игорь Сигов в пластике. Это Белла Шпинер в вокале. Это, конечно же, Татьяна Мархель в мягкой национальной манере песенного и драматического исполнения.

Этот спектакль как новый тип театральной коммуникации не может быть воспринят как архаический рок-концерт. Просто он таковым не является. Это, скорее, испытание для драматургического текста. Сопереживание, переключки эпох для купаловских персонажей и наших современников.

### **«Адвечная песня» Купалы в стиле фолк-рока**

представила нашу страну на одном из старейших российских фестивалей «Голоса истории» в Вологде и привезла Гран-при.

Среди двенадцати российских спектаклей мы вместе с «Электрой» германо-итальянского проекта были единственными иностранцами. В том смысле, что о нас никто ничего не знал. Все остальные были здесь своими, хорошо известными в театральной России. В составе жюри и экспертного совета — одни мэтры российской критики с мировыми именами. В программе фестиваля — Москва, Вологда, Самара, Нижний Новгород, Таганрог. Свои, именитые, награжденные всевозможными премиями вроде «Золотой маски».

Когда-то «Песняры» спели про черноглазую, которая в Вологде, где резной палисад. Огромная страна подхватила песню. Она неслась изо всех окон, как сегодня песня Димы Колдуна. Вологда с Минском вмиг породнились. Прошли годы. Резной заборчик палисадника обветшал. Правда, в честь его поставили памятный камень. Но кто теперь помнит песню восьмидесятых годов?..

Театр из Беларуси вологжане встретили как эхо далеких общих времен. На фестиваль «Голоса истории» приехала «Адвечная песня» — фолк-опера по поэме Янки Купалы о бес-

прерывном, как колесо, пути Человека от рождения до смерти. Через Весну, Лето, Осень, Зиму. Круговорот человеческой жизни и природы. Актерская труппа его любит, потому что участвует в нем полностью, поет, танцует, озорничает, импровизирует, переживает и как-то по особому ощущает, что «МЫ ВМЕСТЕ».

Эти чувства цементируют спектакль и не позволяют ему ослабеть. Даже наоборот: со временем он становится лучше и дарит всем ощущение счастья. Правда, это не такой реликт, как «Павлинка» и «Нестерка». Здесь уникальные народные мотивы и обряды соединены с народной музыкой и современным стилем мышления. Беларусь прислала хорошую работу, но как оценят ее зрители другой страны.

«Голоса истории» проходят вдали от столицы. Им уже 16 лет, и это своеобразный смотр искусства больших русских городов. Его финансируют и помогают организовать Минкульт, Союз театральных деятелей, Федеральное агентство по культуре, правительство Вологодского района. Спектакли идут не только в помещениях, но и среди памятников истории и архитектуры на открытом воздухе. Восстанавливаются уже подзабытые традиции площадного театра, приближенного к зрителю. Нам достался Консistorский двор Кремля. Эта кирпичная стена, башни, купола церквей, открытое небо. К началу спектакля, в десятом часу вечера, было еще светло: белые ночи.

Молодые актеры нашего театра, привыкшие к чудесам современной звуко-световой аппаратуры и определенному комфорту, неожиданно для себя почувствовали особенности древних времен, например, шекспировских, полностью зависящих от капризов погоды. И природа себя показала во всей красе.

Днем во время репетиции лил дождь, гремела гроза. Артисты вымокли. Ноги хлюпали и чавкали на особом покрытии деревянной сцены. Она прогибалась и скрежетала от топота. Дождь пробивал целлофановый навес над электроаппаратурой. Микрофоны прятали на груди под куртками. Что же будет поздним вечером? Исполнитель главной роли Игорь Сигов подходит к режиссеру Сергею Ковальчику:

— А если так вечером?

— Будем играть.

Сомнений не было. Дождь утих перед началом спектакля. Артисты поползли по сцене, подсушивая пол заранее припасенными простынями. Переодевались и гримировались

в тесных вагончиках. А зритель уже ломился в дворик, устилая мокрые сиденья непромокаемыми пакетами, знакомился с либретто.

Спектакль играется на белорусском. Поэма Купалы фактически здесь никому не знакома. А тут еще и переложение в новый жанр фолк-оперы. Как потом выяснилось, нас поняли без особого труда. Все национальное восприняли как фолк. Сюжет с рождением, юностью, зрелостью, любовью и смертью — как рок. А музыкальные темы были очень созвучны сегодняшним настроениям.

Им зрители даже подпевали в финале. Белорусский спектакль наполнен чувством человеческого достоинства.

«Адвечная песня» завершается величественным гимном Человеку. В Вологде в этот момент с кремлевских стен спорхнули и полетели в небо птицы, а на башне начался колокольный звон. Народ и природа нас поняли: мы привезли истинные голоса истории.

## **Уходя со сцены, не забудь выйти из образа**

В театре нередко приходится играть не чужую, а собственную судьбу. Сотни пьес и биографий обнаруживают в артисте личное. Тогда кажется: чего не могу сказать прямо, скажу индиректно. Наверное, этим определяется выбор репертуара и назначения на роли.

## **Плюнь да поцелуй у злодея ручку**

Эти пушкинские слова из «Капитанской дочки» очень точно определяют смысл пьесы Михаила Булгакова «Мольер».

По иронии судьбы подобная насмешливая альтернатива оказывается современной не один век. Французский драматург Мольер целовал ручку Людовика XIV. Русский писатель Булгаков налаживал отношения со Сталиным. Вообще, театральная история булгаковского «Мольера» сплошь пронизана мистикой, тайнами, намеками, печальными событиями. Разгадка ее художественного мира так же сложна, как попытки сыграть в театре и кино «Мастера и Маргариту». Наверное, все творчество Булгакова о том, как люди способны распорядиться своей жизнью, особенно те, кто вступает в отношения с сильными мира сего. Поэтому с одной стороны — начальник, с другой — подчиненный. Эта двойственность положе-

ния постоянно заставляет мучиться сотнями сомнений: с кем согласиться, а кому подчиниться нельзя никогда.

Валерий Анисенко выбирает для себя как для актера судьбы известных художников. Сначала он сыграл Марка Шагала в «Полетах с ангелом», сейчас Мольера в «Кабале святош».

Эти известные исторические личности предстают перед нами в моменты, когда наваливаются слабости физические и одиночество духовное. Кто из нормальных немолодых людей не знает, что это такое! У одних чувств и страданий не разглядеть под маской. У других все переживаемое налицо. У актеров есть счастливая возможность выплеснуть на зрителей то, что передумывается и перечувствуется долгими бессонными ночами. Людям других профессий этого не дано: они сбрасывают эмоции на близких.

В последней своей премьере Валерий Анисенко связался сразу с двумя неординарными фигурами: французским драматургом Мольером и русским писателем Михаилом Булгаковым. Булгаков рассказал судьбу Мольера как свою собственную. Анисенко предстояло присоединить к ним третью — анисенковскую. Нет ничего предосудительного в том, что каждый лицедей должен дотягиваться до великих фигур, которых он изображает. Одним это удастся. Вернее, удастся ловко обмануть. Другим приходится искать обходные пути.

«Мольера» выпустили режиссеры Валерий Анисенко и Михаил Ковальчик. Руководитель театра выступил к тому же в главной роли. Актерская профессия Анисенко активно соревнуется с режиссерской, прибавляет незаурядные организационные способности. Немудрено, что в год своего юбилея, кроме официальных торжеств и выпуска книги мемуаров, художник захотел быть со своей труппой на сцене. Дух коллективизма всегда свойственен натуре Валерия Анисенко. Он давно уже сам себе певец, общественный деятель, педагог, актер, директор, режиссер, монтировщик, строитель. Список умений можно продолжать, потому что у Валерия Даниловича крестьянское происхождение и неодолимое желание все делать самому. Но театральная история свидетельствует, что когда актер и режиссер в одном лице, кто-то из них проигрывает.

Реальное проблемное поле булгаковской пьесы — судьба художника. Она ни у кого не бывает легкой, особенно тогда, когда наваливаются слабости, болезни, одиночество. Мольер был уверен, что назначение комедии — исправлять человеческие пороки. Впервые булгаковский «Мольер» ставили во МХАТе в 1936 году. Сумрачное невеселое время. Булгаков от-

чаянно спорил со Станиславским, не желая показывать французского драматурга гением, умницей, бунтарем. Он выстроил занимательную сценическую интригу и увлек ею. С тех пор одни смотрели на пьесу как на трагедию, другие — как на комедию нравов. Говоря по совести, в любом виде «Мольер» приносит удачу. В пьесе у Мольера сложные отношения с королем и религией. То одни, то другие грозятся снести голову. Приходится постоянно платить за свои слабости, желания и поступки.

Королевская власть в лице смешного маленького и невыразительного Людовика XIV и религиозная власть в лице безликого архиепископа Шарона ему совсем не страшны. У него слабые противники. Зато сильные женщины. Дай-то бог с ними разобраться. Все остальные персонажи комедийные. Спектакль течет легко, игриво, в красивых костюмах под классическую музыку, в духе а-ля французских представлений эпохи классицизма. Есть шутовские куртки, колпаки и длинные носы, маски и слаженное пение.

В спектакле у Анисенко таких сложных отношений не наблюдается. Маленький и смешной король Людовик только делает вид, что силен и страшен. Архиепископ Шарон и дуэлянт по кличке Помолись словно играют в поддавки: кажется, что за ними ничего не стоит. Слишком спокойная игра одного и слишком комедийная другого не воспринимаются как постоянный источник опасности. Таким образом, Мольер в исполнении Анисенко остается один на один со своими собственными неудачами и страхами.

Получается, спектакль о пожилом больном человеке, который крепко запутался в личной жизни, стремительно теряет друзей и не видит просвета. Сама по себе такая история имеет право быть, и поразмышлять об этом полезно. Но наше знание правды о Мольере, о Булгакове вызывает неудовлетворенность увиденным. Их судьбы были знаковыми, трагическими из-за острейших противоречий художника и власти. Ситуация ножом полосовала их жизни, заставляла гнуться, лишала возможности свободно творить. В один ряд с ними можно поставить сотни других создателей прекрасного, чьи судьбы можно считать загубленными. К счастью, у Анисенко все складывается хорошо. Ему удастся всегда настоять на своем и вести свой корабль, преодолевая рифы.

Сегодня в театральной среде сложилась практика, когда каждый может ставить то, что хочет, бегом преодолевая ступеньки. С одной стороны, это хорошо: свобода. С дру-

гой — необходимо понимать, что до некоторых вершин на скаку не доберешься. Думаю, что у актерской труппы Республиканского театра белорусской драматургии пока нет опыта и наработок для восхождения на горы Шекспира, Чехова, Булгакова. Мне могут возразить: почему не попробовать? Попробовать-то можно, но нельзя показывать результат на уровне учебной работы.

Спектакль «Кабала святош» сыгран в стиле комедии дель арт, в духе французских представлений эпохи классицизма, без оглядки на двадцатый век — эпоху Михаила Булгакова, Мейерхольда, Манделштама, Солженицына.

Говорят, что мало кому интересны времена расширенных камзолов и напудренных париков, жеманных женщин и драчливых капитанов. «Три мушкетера» исчерпали и закрыли тему. Но молодой труппе Республиканского театра белорусской драматургии очень полезно окунуться в неведомую эпоху и реконструировать ее для современного зрителя. Посмотрим вместе, сопоставим, сравним. Зря сюда примешали Булгакова с его трудной пьесой, где нехватка актерского мастерства становится явной. Лучше бы сыграли «Плутни Скапена» или «Тартюф» все того же Мольера. Без претензий.

## Черный тоннель

Никто не верил, что из этого может получиться спектакль. Поначалу все откровенно прикалывались, извращая текст и сочиняя новый.

Но оказалось, что игра с текстом принесла пользу. Из полуабсурдных фраз не только сложился спектакль, но и случилось событие, приводящее молодых зрителей в полный восторг. Но не всех, не всех. Диапазон чувств — от возмущения до радости.

Зрители легко окунаются в общее творческое буйство узнаваемого соприкосновения с реальностью и делают для себя почти стопроцентные открытия. Первая поставленная в театре пьеса молодого автора Сергея Гиргеля. Первая режиссерская работа выпускницы искусств Сары Токиной. Два молодых актера: Денис Паршин и Максим Паниматченко. Первый уже засветился в мюзикле «Пророк», к тому же хорошо поет и песни сочиняет (одна из них украшает спектакль). Второй запомнился участием в многочисленных рекламных роликах.



Зрителям постарше, наверное, мешает традиционность ожиданий. Они ждут сюжета, логики, законов, которые нельзя нарушить. А здесь все не так. Не по-привычному.

...Все погружаются в темноту не менее чем на пять минут. Зритель начинает гадать: в городе повреждение электросетей, в театре досадная накладка осветителей? Самые нетерпеливые начало спектакля пытаются комментировать. Хохоток прекращается, когда при слабом свете запасных фонарей в кубике из металлических штанг обнаруживаются двое: один — нервный, взрывной, агрессивный, другой — вялый и «абыякавы».

История развивается в вагоне метро ночью. Поезд никуда не идет. Он застрял в тоннеле. Два случайных пассажира. Всю жизнь прожившие один в минском Сухарево, другой — в Кунцевщине. И фамилии у них соответствующие — Сухаревский и Кунцевич. Но этого они пока не знают и продолжают молчать, импровизационно обыгрывая сложившуюся ситуацию. У актеров это называется «играть первый план...» (второй, третий...) Самое трудное — третий. Если играть мимо нот, получается какофония. В нашем случае меломаны с избыточно «высоким» вкусом скажут «фи». А изначально эмоционально заряженные зрители в восторге начнут чепчики бросать.

Актеры играют двух современных особей в ситуации глобальной потери смысла и любви. Эти потери такие болезненные и о них так искренне рассказывается, что невозможно не войти в текст. Это художественное высказывание молодых создателей спектакля содержит сущностную информацию. И, осмелюсь заметить, попытку вернуться в эпоху сильных чувств. Пространство античной трагедии.

С одной стороны, смешно. Случайные попутчики, у которых на станции метро «Пушкинская» есть одна общая знакомая, которая... Никакого морализма, зато много движений в одной крохотной металлической коробке. Страсти рвутся в пластические этюды. Слово дух хочет разорвать форму. Артисты вспоминают какие-то универсальные вещи, знакомые людям их поколения. И зрители их охотно себе присваивают. Они уже готовы кричать: это про меня!

Любой хороший спектакль — это воображаемое путешествие за границы реальности. Но мы-то к этой реальности прикованы железными цепями. Ночью в тоннеле метро двое оказываются не случайными попутчиками, как казалось вначале, а, возможно, братьями, и кому-то из них предстоит отступить от любимой женщины. Если бы не метро, не застрявший поезд... Хотя, по большому счету, причем тут метро?.. В со-

временном мегаполисе мы не задумываемся о том, кто может оказаться рядом с нами. Именно эта мысль и делает спектакль «Столица Эраунд» современным.

Налив вино в бокал и подойдя к развязке, хочется перед глотком обласкать слух смелым сравнением. Спектакль напоминает коньяк с бархатистым ванильным вкусом, нотками грейпфрута, оттенком корицы и едва уловимым ароматом кураги. Одним словом, отличное послевкусие.

## Небо в алмазах

В последнее время самые интересные и неожиданные события происходят в Республиканском театре белорусской драматургии. Иногда это разовые акции, на которые надо успеть, добежать, оценить. Они — стимул для развития молодого театра и средство привлечения молодого зрителя.

На этот раз «необычный синтез» современной пластики и чеховского текста «придумал и осуществил купаловский артист Павел Адамчиков. Вот так взял и перешел из Театра имени Янки Купалы в РТБД, чтобы в третий раз выразить свое понимание пьес Чехова «Чайка», «Иванов», «Дядя Ваня», а заодно и других произведений этого автора языком пластического искусства. Свой авторский спектакль назвал «Небо в алмазах». Назвал символично, имея в виду недостижимую гармонию и исполнение заветных желаний.

Когда знаменитый артист Евгений Леонов озвучивал в мультике Винни-Пуха, он становился в позу медвежонка, растопыривал руки, неуклюже раскачивался и только тогда начинал говорить по-медвежонковски. По-научному, он искал пластическое выражение звука. Зачем это? Пластика помогает понять физическое состояние героя. Ощутить тело, возраст, настроение. Движение может рассказать о многом. Это неправильно, что движение безмолвно. Когда смотришь спектакль, возникает чувство, потом мысль, после нее — слово.

Однако в театре мы устаем слушать слова и неохотно воспринимаем самые толковые мысли. Как может театр помочь современному зрителю вдуматься, а потом почитать, например, классику? Сегодня достаточно эффективным способом воздействия является пластическая культура, или «говорение» через движение человеческого тела. В этой сфере в Беларуси определились свои лидеры. Один из них Павел

Адамчиков. Он прекрасно двигается в собственных спектаклях «Больше чем дождь» и «С. В.», преподает пластику в Академии Искусств. Можно сказать, что он «играющий тренер». И не скрывает, что все ему становится понятнее на языке движения.

В РТБД Адамчиков нашел не только полное понимание и желание актеров работать в новом для себя качестве, но и отличную к этому подготовку. Людмила Сидаркевич, Игорь Сигов, Максим Паниматченко держат на себе весь репертуар театра и находятся в незаурядной для драматической сцены физической форме. Они уже демонстрировали эти свои возможности в спектакле «Последняя пастораль» и «Песнь волков», которые, к сожалению, уже не идут, но в свое время принесли коллективу успех.

Мне очень нравится мысль Всеволода Мейерхольда, который считал, что спектакль должен быть понятен слепому через слово, а глухому через движение. Простой хореограф здесь не нужен. Необходима импровизация, разбуженная фантазия, жизненные и литературные ассоциации, то, что и составляет главную фишку не балетных, а драматических артистов.

Трое исполнителей рассказывают полную драматизма историю любовного треугольника. Девушка напоминает чеховских героинь с несложившейся судьбой — Нину Заречную, Соню, Сару, Сашеньку. Романтический юноша — Треплева из «Чайки». Состоявшийся мужчина — это скорее всего Григорин и Иванов. Все так банально: он любит ее, она любит другого. Счастья нет ни у кого, но у каждого есть своя правда, своя мечта, желание увидеть небо в алмазах.

Воздушный шарф то затягивается на ее шее как смертельная петля, то спасает как оберег, то нежно поглаживает кожу. Кроме этого предмета есть еще стул. Он словно маятник неуравновешенной женской души: то к черному, то к белому, тик-так. И все не так. Скульптурные образы артисты лепят выразительной жестикуляцией, движением головы, туловища, рук, ног. Конечно, помогает постоянный тренинг, который обязателен в этом театре, но есть еще загадочное мастерство техники от греков, балаганщиков, скоморохов, всего многовекового театрального опыта.

На этом спектакле начинаешь понимать, что современная пластика становится главным театральным языком ритмов и чувствований современной жизни. Она помогает выявить гармонию в дисгармонии, любовь — в попытке любить. Театр становится не только величественным, но и общедоступным.

## Сага об одиночестве

Ингмар Бергман известен миру как выдающийся кинорежиссер. Но сам он признался, что именно театр считает своей жизнью. Занимаясь режиссурой более сорока лет, он досконально изучил характеры и поведение актеров. Он любил их и говорил о них так: «Они стоят там, на сцене, выставляя себя напоказ — они очень уязвимы. Они — там, их лица, их тела до предела обнажены, выставлены на обозрение. И необходимо быть крайне осторожным, прислушиваться к ним, заботиться о них, уважать их».

Все это вспоминается тогда, когда приходишь на спектакль Республиканского театра белорусской драматургии «Женщины Бергмана». В самом названии пьесы Рудковского заложено отношение великого режиссера к актерской профессии. С помощью интуиции он безошибочно определял, что происходит в душе женщины вообще и актрисы в частности. Он даже придумал принцип «волшебной точки», места, откуда артисты могут максимально воздействовать на публику. Находясь в таком сценическом пространстве, актеры начинают испытывать уверенность в своих силах и подают себя публике наилучшим образом.

Белорусский драматург, возможно, увлекся кинематографическими женщинами Бергмана, ведь его театральные спектакли нам практически были недоступны. Рудковский перенес свое восприятие на женщину, чья профессия — актриса. Актер или актриса аккумулируют в себе десятки жизней и судеб. Этот особый мир творцов театра не раз привлекал и будет к себе привлекать драматургов. Однако здесь сделана первая на нашей сцене попытка соединить судьбу актрисы с судьбой увиденных нами женщин Бергмана.

У этой пьесы оказалась сложная история. Ее начали репетировать сразу в двух ведущих столичных театрах — Купаловском и Русском. Ни в одном театре не довели дело до премьеры. Автору прочили счастливое будущее еще со студенческих лет — он учился режиссуре и активно писал. Три написанные пьесы лежали без движения, хотя знающие люди однозначно заговорили о драматургическом таланте. Вспоминали, что именно также начиналось восхождение в драматургию Алексея Дударева: театральная учеба, дипломный спектакль по собственной пьесе, литература.

Николай поработал актером в Русском театре им. Горького, снимался в кино, перешел на радио. И вот однажды

пьеса заинтересовала Валерия Анисенко, и он решил со-творить невероятное с актрисой, которую трудно увидеть в роли оперной дивы мирового уровня. Он решает делать спектакль с Татьяной Мархель, чье творчество навсегда связано с белорусским фольклором, белорусским характером и белорусской песней. Она столько сыграла добрых, остроумных, певучих сельских женщин на сцене и в кино, что дать ей роль известной зарубежной певицы было большой смелостью. Точнее сказать: надо было ломать ее природу, и Анисенко на это пошел.

Еще ненадолго вернемся к пьесе. Она и своеобразный парафраз бергмановского фильма «Персона», и лихой момент соперничества со знаменитым шведским мастером. Это и сага в лучших традициях древнескандинавского сказания и одновременно неторопливая психологическая пьеса о людях с изломанной судьбой, стремящихся обрести хоть немного счастья и тепла. Действие происходит где-то там, в одиноком мире, где в тишине скромного пансионата доживает век немолодая оперная певица, потерявшая голос. Не только оперный. Она вообще не произносит ни одного слова.

Женщина-актриса со шведским именем Ингрид и понятной на любом языке, в любом уголке планеты судьбой. Потому что кому незнакома горечь одиночества, душевной боли, непонимания окружающими. Молоденькая медсестра Лив пытается по-своему ее лечить и возвращать к жизни. В замкнутом пространстве комнаты с зашторенными окнами (впрочем, так только кажется) певица и медсестра. Особы немолодая и юная. Капризная и покорная. Они соперничают, злятся, издеваются, жалеют, тянутся друг к другу и отталкиваются друг от друга. Больная и сиделка. Мать и дочь. Все у них сплетено из любви и ненависти. Две чужие души встретились, чтобы, в конце концов, оказаться необходимыми друг другу.

Анисенко как режиссер хорошо знает цену режиссерского диктата в спектакле. Он проявил деспотизм, чтобы сделать актера автором своей роли. В 2001 году, когда спектакль «Женщины Бергмана» увидел свет, в работе встретились опытный мастер Татьяна Мархель и начинающая, по сути, актриса Людмила Сидаркевич. Своим диктатом режиссер начал выращивать личностное начало в роли. Прежде всего, он заставил Мархель, как нынче говорят, изменить имидж: постричь ее белокурые вьющиеся волосы до мальчишеского ежика, похудеть и подтянуться. Татьяна Григорьевна в рабо-

те человек послушный, даже если и не разделяет душой некоторые советы.

Один из советов Валерия Анисенко звучал так: «Таня, ты опытейшая актриса, и тебе ничего не стоит обмануть. В том числе и меня. Но ты сыграешь роль настолько, насколько будешь честна сама с собой. Я тебя не буду проверять. Все слова у Лив, героини Люси Сидоркевич. Так вот, у тебя должна быть написана роль с не меньшим количеством монологов». Режиссер потребовал от актрисы мотиваций и конкретных слов на ее бесконечное молчание.

Сначала обе актрисы шли в спектакле разными путями. Одна в бесконечных актерских паузах говорила. Другая в длинных монологах искала возможность молчать. Сейчас внутренне и внешне задачи слились воедино. Почему-то создается ощущение, что Ингрид иногда говорит, а Лив наоборот молчит. Но это не так. Идет движение от видимости к сущности, к постижению правды в самом себе. Изначально заложенная жизненной ситуацией потеря личности оборачивается ее обретением.

Каким-то непостижимым образом найдена в спектакле и магическая «волшебная точка». В данном случае это место возле кровати Ингрид. Это ее лежбище, ее сцена, место отдыха и боли. Здесь кусочек ее театра и ненавистно-сладостные записи времен актерского триумфа. Через множество вещей, собранных здесь, актеры разговаривают со зрителем.

Танцовщики привыкли посматривать на себя в зеркало. Музыканты поглядывать на свой магнитофон и аппаратуру. Актеру очень важен партнер, тот, что с ним постоянно рядом. А если перед нами двое, то идет постоянное сочувственное наблюдение, своего рода соперничество, в котором нельзя ударить в грязь лицом. Так играется этот спектакль, хотя в нем есть и другие персонажи, чья задача уйти в тень и не мешать разворачиванию безжалостной трагедии, которая, впрочем, в финале дарит нам надежду.

Поиск контакта с другими людьми, цель которого взаимопонимание, как оказалось на практике, ведущая тема зарубежного искусства. Она не связана с особенностями национального характера. Просто такова природа отношений в современном обществе, и мы, молодые страны, ставшие на путь буржуазных отношений, хорошо это ощущаем. Взаимопонимание — это, в конце концов, и взаимная ответственность. Тесно сплелись пути шведов и белорусов, чтобы от монологов придти к диалогу. А цель — обретение человеческой личности.

## Знакавыя прыкметы

Калі знакавая прыкмета п'есы, якая прэтэндуе называцца «новай драмай», — гэта хутка вымавіць або пракрычаць самае важнае і пабегчы далей, дык драматургія Аляксандра Вампілава — з'ява старамодная. Ягонія героі размаўляюць шмат і з задавальненнем, спрабуюць сузіраць і асэнсоўваць учынкi. Ці не таму знакавы аўтар XX стагоддзя сеньня рэдка з'яўляецца на афішах. Але ж існавала паняцце «вампілаўская драматургія», «поствампілаўская драматургія». Дарэмна не назывуць. П'есы забаранялі, хоць гэта была літаратура пра людзей, някідкая, сумленная. Адзнака часу. Амаль фанатычную адданасць аўтару захоўваюць на радзіме Вампілава ў Іркуцку. Менавіта адтуль прыехаў рэжысер Аляксандр Ішчанка з п'есай пра сібіракоў «Летась у Чулімску» і паставіў яе на сцэне Рэспубліканскага тэатра беларускай драматургіі. Назвалі спектакль, як галоўную гераіню, «Валянціна», а ўнізе, каб завабліваць глядачоў, прыпісана: «пра каханне, слёзы і жыццё».

Калі знакавая прыкмета акцёра-купалаўца Генадзя Гарбука — ніколі не ўдзельнічаць у тым, у што не верыш, выдаваць — порцыю за порцыяй — перлы майстэрства перажывання, дык ён трапіў у гэты спектакль не выпадкова. Позірк уважлівы, вушы (а з імі і цела) чуйныя, мудрая годнасць сатворчасці з драматургам і рэжысерам. Старамодны акцёр — усё корпаецца, шукае, задае пытанні, прыклеівае насы, прыдумляе паходку, а мог бы прасцей: выйшаў народны ўлюбёнец, зрабіў паўзу і «змайстраваў» што-небудзь добра пастаўленым голасам і пластыкай. Гэта ён — можа: але — не хоча. Яму падабаецца працаваць з рэальнымі рэчамі ў рэальнай прасторы, дамагацца жывых зносін і дэманстраваць генетычныя рысы нацыянальнага беларускага характару — цярплінасць, сціпласць, працалюбінасць і выбуховую апантанасць, калі дапакло. У апошнія гады прага творчасці прымушае прыспешвацца, шукаць магчымасць выказацца. Так Гарбук трапіў у РТБД, удзельнічае ўжо не ў першым спектаклі, пакуль у родным Купалаўскім — паўза.

Калі цяпер знакавая прыкмета творчасці Тэатра беларускай драматургіі зусім не ў тым, каб знаёміць глядачоў з новымі беларускімі аўтарамі, а ў тым, каб будаваць малады беларускі тэатр паводле еўрапейскіх узораў, арганічна спалучаць учарашні і заўтрашні дзень і быць цікавым сучасніку, дык зразумела, што тэатральныя тэхналогіі — толькі фон для гаворкі пра глыбінныя пакуты чалавечай душы. У спектаклі «Валянціна» няма

персанажаў без глыбокай унутранай драмы. Модны цяпер псіхааналіз тут не пры чым. Надрыў, істэрыка, шакіруючыя споведзі, блытаніна думак і маральных каштоўнасцяў адсуднічаюць. Рэжысура ўважлівая і беражлівая для акцёраў. Любоўна і рупліва распрацаваны характары. Нават свядомы кансерватызм у сцэнічных касцюмах, дашчаны павільён, па-мойму, прынцыповыя. Настальгічны кантакт таго, хто разумее, з тым, каго разумеюць. Нягучная вартасць культуры. Што можна супрацьпаставіць бязлітаснаму і пошламу стрыптызу моднага тэатра без маралі?

Калі глядачы ўваходзяць у матэрыяльны свет спектакля «Валянціна» насцярожана, гэта добра, таму што — непазнавальна. Іншая планета: пра якую ніхто з удзельнікаў спектакля нічога не ведае: занадта маладыя. Ды Гарбук усё дакладна памятае не таму, што ён старэйшы за іншых. Здаецца, што ён і сёння працягвае жыць у свеце Шаманава, Дзергачова, Памігалава, Ганны. Ягоны эвенк Ілля прыйшоў з тайгі: ён не разумее тутэйшага жыцця. Гадамі вадзіў па лясах геологаў. Дакументы-паперкі былі не патрэбны. А тут, у пасёлку, без паперкі ты казьяўка. Значыць, пенсія не прадбачыцца. І прасіць бескарысна. Гарбук ухапіў настрой таго часу, калі безнадзейнасць існавала побач з ідыёцікам аптымізмам. Ён і сам, мабыць, такі. Не далі, адмовілі, пракінулі. Застаецца працаваць, працаваць, бо гэта шчасце і супакаенне.

Калі б мінулым летам у Іркуцку Каця Прохарава ведала, што будзе іграць улюбёную вампілаўскую герайню, мабыць, уважлівей прыглядалася б да моцных і непрыгожых сібірскіх дзяўчат. Памятаю, мяне здзівіла яе нежаданне пакідаць музей Вампілава. Штосьці галоўнае маладая актрыса ўгледзела, адчула, прапусціла праз сябе здзіўляющую надзейнасць і жаласлівасць рускай дзяўчыны. Яе ламаюць, а яна згінаецца і — выпростаецца. Адкуль цярплівасць? Яе зусім няма ў сённяшняй моладзі з млявай рэакцыяй на справядлівасць. А тут, у спектаклі, старэйшая — Ганна (Галіна Чарнабаева) і малодшая — Валянціна вераць, недзелены чалавечай надзейнасцю. Розныя пакаленні, розны час, а лёс адзіны.

Малады Аляксандр Вампілаў, яшчэ не драматург, а сціплы сібірскі журналіст, імкнуўся на заходнюю ўскраіну СССР, каб паглядзець загадкавую для яго краіну Беларусь. Ён працаваў у Мінску некалькі месяцаў і паехаў зачараваны. Са сваёй цяпер ужо далёкай далечы ён даслаў п'есу пра край, дзе нарадзіўся, жыў і загінуў. Хтосьці правільна заўважыў, што сучасная п'еса — не сёння напісаная, а тая, што сёння хвалюе. Мы



сумуем па добрых тэкстах, па акцёрскім выкананні, дзе «кручочак за пецельку», сумуем па энергіі дабрыні, якая шчодра льецца ў глядзельную залу. І без усялякіх там мудрагелістых штучак. Дарэчы, Вампілаў упершыню загучаў на беларускай мове ў выдатным перакладзе Анатоля Бутэвіча.

## Вырвать из души своей любовь

Известно, что Лев Толстой назвал шекспировского «Короля Лира» «очень плохим, неряшливо составленным произведением». А сам, между прочим, повторил вздорное своеволие Лира и точно, как он, заплатил страданием и смертью. Выходит, пьеса на все времена?

Вот и сегодня Республиканский театр белорусской драматургии обращается к старому сюжету, отыскивая в нем дух и суть другой эпохи. Предновогодняя премьера театра появилась не только потому, что режиссер из Сибири Александр Ищенко давно мечтал поставить «Короля Лира», а замечательный артист Театра имени Янки Купалы Геннадий Гарбук — эту роль сыграть. Даже не только потому, что руководитель театра Валерий Анисенко понимает, что молодым актерам для творческого развития необходима работа над хорошей драматургией. В зрительном зале всегда находят отзвук истории о схватке победителей и побежденных. То, что происходит в «Короле Лире», не удалено от нас веками и странами. К сожалению, это вечная человеческая трагикомедия: собственность, деньги разводят родных по крови людей по разные стороны баррикад.

Тогда чего же ищет театр в своем Лире? Кого он хочет привлечь на свою сторону? Кому дать урок? Даже у великого Станиславского, чье имя с благоговением произносят все театральные люди, были сложные отношения с Шекспиром. Только перед смертью он сказал: «Я понял Шекспира». А казалось бы, чего понимать?! Всегда были насилие, предательство, смерть, нищета. У Шекспира все это движется мощными страстями и мощными личностями, а значит пафосом и криком.

Наш театр увлекает мысль вполне семейная, почему старик разделил имущество? Разгадка проста. Человек при жизни отдает все, чем владел, чтобы на старости (ему 80 лет) не забивать голову проблемами власти и богатства, а просто жить и дышать. Не думать о том, что с нетерпением ждут твоей смерти, чтобы захватить и поделить твою собственность.

Деликатный режиссерский язык Александра Ищенко проявляется в умении работать с актерами. В спектакле нет особой театральной новизны или постановочных аттракционов. Его принцип — простота. Но она опирается не на быт, а на высокую человечность семьи как первоначальной ячейки общества. Равнодушие, неблагодарность и жестокость особенно ранят тогда, когда осознаешь, что исходят они от твоей кровиночки. И возникает жгучее чувство стыда за беспредельность силы. Как здесь оказаться стойким? В чем нравственный урок, преподанный театром? Люди разъединяются на почве превосходства силы, но и объединяются из-за стыда за насмешку над слабым. Спектакль призывает к состраданию, к преодолению в себе раба.

Прекрасный перевод английской пьесы на белорусский язык сделал когда-то Юрка Гаврук. Жаль, что сейчас с таким уважением к автору не переводят. Оформила спектакль приглашенная команда. Как и во времена Шекспира декорация минимальна с царским тронем в центре и географической картой королевства. В конструкции костюмов желание отойти от пышного шелковисто-бархатного Шекспира. Костюмы прекрасны своей современной стильностью. Но не подумайте, что все традиционно. Конечно же, есть в спектакле изюминки... Например, королевского шута играет... женщина. А все остальное откроется тем, кто придет в театр.

## **Этот дождик выдумал художник**

Молодые драматурги получают здесь возможность предложить публике свое мнение о сегодняшней жизни и людях. Молодые режиссеры — попробовать силы, добиться успеха или уйти из профессии.

И все это в Республиканском театре белорусской драматургии, где каждый месяц событие, то скромное, то более значительного масштаба. РТБД все чаще становится лабораторией для трех главных фигур театрального процесса — драматургов, режиссеров, актеров. Так произошло и со спектаклем «Хто пакахае мадам?».

Никому не известный автор Анатолий Шурпин долго ждал выхода пьесы на сцену. За материал, далекий от совершенства и абсолютно непривычный, взялся режиссер Венедикт Растриженков. Было ясно, что Анатолий Шурпин — человек талантливый, но не знающий, как свой талант использовать.

Почему решил писать пьесы, вряд ли ответит. Современного театра не знает. Живет вдали от театральной жизни. Иногда сочиняет музыку. Захотел и издал книжку с несколькими пьесами. Тиражом в несколько экземпляров.

Растриженков читал текст Шурпина и видел смысл произведения: вечный поиск счастливой любви и невозможность ее получить. Где, когда, с кем это происходит? Предположили, в какой-то западной стране начала XX века две немолодые актрисы... В этом особом мире ярко освещенной сцены и сумрачного закулисья часто личное переплетается с выдуманными ролями.

Так возник образ театра в театре, а трудноватый для понимания текст получил жанр «фарса в слезах и абсурда в реализме». Такого у нас еще не было. И самое замечательное, что именно в таком странном жанре поставлен спектакль.

Мы стали забывать о том, что режиссер в спектакле должен являться проводником идей и смыслов, которые заложены в драматургии и актуальны для сегодняшнего дня. Чаше всего наши режиссеры этот факт игнорируют и стараются, прежде всего, заявить о себе, подчиняя спектакль своему личному настроению и взглядам. Венедикт Растриженков вернулся к классическим основам профессии — литературной работе с автором — и очистил пьесу от всего случайного и несценического. Он создает спектакль-гротеск, который слегка шокирует зрителей. Пьеса Шурпина начинает напоминать произведение абсурдиста Эжена Ионеско «Король умирает», где две соперницы борются за одного странного мужчину. Только у Ионеско все трагично. У Шурпина — смешно. А в финале — смерть, в которую можно поверить, а можно не принять всерьез.

Художник Игорь Анисенко придумал простое оформление с театральным занавесом и оригинальными костюмами. Актерское фойе, перед выходом на сцену. Две актрисы пьют кофе, повторяют текст ролей. Им прислуживает юная Лиза. Слышен характерный шум зрительного зала. Тишина. Начинается спектакль, который трудно отличить от того, что могло происходить в личной жизни этих дам. В музыкальной теме спектакля навязчиво жужжит муха. Балаганный театр незаметно переходит в реалистический и наоборот.

Если драматурги и режиссеры в РТБД — фигуры, на которые обращено главное внимание, то актеры остаются исполнителями, материалом для тех и других. Им жаловаться и роптать не положено. Редко удается раскрыть себя в непривычном

качестве. В спектакле «Хто пакахае мадам?» это произошло. Татьяна Мархель (Мадам), Галина Чернобаева (Фрау), Сергей Шимко (Аббат и Лиза) проявили новые актерские возможности, о которых не все догадывались.

Создательница народных белорусских типов Мархель здесь восторженная и наивная, будто постаревшая кукла Мальвина в облаке розовых и голубых нарядов. Острая и характерная Чернобаева предстала неулыбчивой роковой женщиной типа вампирши с бледным лицом смерти. Шимко демонстрирует почти клоунский талант, переходя из женского образа в мужской, делая шутливым авторский текст. Он такой грустный романтик, плохо понимающий томления молодых актрис.

Все трое погружены в свои мысли и чувства. Кажется, что им нет дела до нас, зрителей. История смешит, ничего не навязывает. Дамы отравили друг друга. Актрисы в том театре остались живы. Ирония сгладила шероховатости. Появилось место для фантазии, выдумки, мечты.

### **«Авиньон» Валерия Анисенко**

*В свой день рождения режиссер показал «Чайку»...  
на собственной даче*

В типовом дачном кооперативе под Минском наблюдалось беспрецедентное театральное оживление. На поворотах проселочной дороги после съезда с магистрали юные красавицы держали в руках указатели со словом «Чайка». Узкие улочки были забиты иномарками, рафиками и автобусами. Нарядно одетые люди с шикарными букетами двигались к частному владению, хозяин которого использовал свой участок как театр.

Возможно, идея зародилась тогда, когда художественный руководитель Республиканского театра белорусской драматургии Валерий Анисенко дважды побывал со спектаклями «Ричард III» и «Макбет» на Эдинбургском фестивале в Англии.

Он в полной мере оценил театр на открытом воздухе, когда почти 300 актерских трупп оккупировали небольшой городок и устроили праздник вовлечения его жителей в театральное действо. Точно также в летнее время можно объединить элитарным искусством дачников, туристов и всех, жаждущих необычного. Ну что ему, Анисенко, мало традиционного поме-

щения своего стационарного театра? Оказалось, мало. Он уже давно вынашивал идею театра улицы, где играют спектакли на фоне исторических замков.

Участие его театра в белорусском фестивале «Белая Вежа» только укрепило желание делать что-то неожиданное. Тогда анисенковский «Ричард» игрался ночью возле каменецкой башни под лай собак и восторг детей для жителей всего города Каменец. Эта культурологическая анимация имела цель — приобщение публики к восприятию театрального искусства. Может, и не все удалось в полной мере: мало было времени на подготовку.

Валерий Анисенко не уставал делиться со всеми желанием создать в Беларуси новый тип театра, уже хорошо распространенный в Европе, — с перенесением спектаклей из городского центра на природу. Это делал когда-то знаменитый испанец Гарсиа Лорка, а после войны такой же знаменитый француз Жан Вилар. Именно его авиньонские фестивали драматического искусства на открытых подмостках с 1947 года и по сей день пользуются популярностью во всем мире. Театр на открытом воздухе перед древними стенами Папского дворца приобщал к первоначальному типу театра с духом сообщества и прекрасного единства устремлений.

Никаких рисованных декораций. Только намеки на знаки. Игровые площадки могут располагаться на разных уровнях и плоскостях. Зато необходимо грамотно продумать световую и звуковую партитуру. Впрочем, шоу-бизнес в этом деле уже преуспел и далеко продвинулся. Музыкантам сегодня раздолье. А вот театру...

Когда конкретные предложения Валерия Анисенко не получили общественной поддержки, он решил действовать самостоятельно, на свой страх и риск. Рядом с просторным дачным домом был заброшенный овраг. Его и присмотрел Валерий Данилович для того, чтобы построить места для зрителей. Внизу — дощатая сцена. Рядом — место для костра. Чуть дальше — небольшой бассейн. Какую пьесу можно здесь сыграть? Конечно же, чеховскую «Чайку», действие которой происходит в сельском поместье, на берегу колдовского озера.

В течение двух лет Анисенко готовил этот проект, вкладывая в него личные сбережения. Личные — в дачное пространство. Государственные — на сцене РТБД. С зимы репетиции шли полным ходом. И строительство на дачном участке. Если не получится задуманное, будет просто нормальный театраль-

ный спектакль для зрителей. Если получится, то своим примером и на собственном опыте можно будет убедить в целесообразности развивать данную идею, сделать ее заманчивой для туристов, привлечь бизнес для помощи интеллектуальным сбережениям.

Конечно, вкладывать личные средства только в то, чтобы несколько раз показать спектакль немногочисленным театральным фанатам, — затея безумная. Но очень благородная. Подобный небольшой опыт у Беларуси уже есть. Много лет подряд в дачном поселке Ждановичи проводит музыкальные вечера пианист и педагог Александр Мильго. К нему приходят не только соседи с окрестных улиц поселка, но приезжают музыканты и слушатели из Минска. Кстати, «Рэспубліка» об этом уже неоднократно писала.

Какое будущее у «авиньонского праздника» Валерия Анисенко, будет понятно со временем. Пока же спектакль был принят с огромным восторгом всеми (обратите внимание на цифру) 150 зрителями. Интересно, что творческий акт соединился с 65-летием его постановщика. Замечательный подарок к своему дню рождения преподнес мастер. Удачи вам и дальше, Валерий Данилович!

### Часть III

## ИСТОРИЯ ТЕАТРАЛЬНОЙ КРИТИКИ В ЖАНРАХ

### Жанровая палитра от театральной критики до театральной журналистики

Согласно журналистской науке все жанры разделены на три группы:

- информационные,
- аналитические,
- художественно-публицистические.

Напомним, что жанр — это особая форма организации жизненного материала, категория типологическая, т. е. обладающая рядом устойчивых повторяющихся признаков. Жанр — оптимальная форма решения творческой задачи, стоящей перед журналистом. Михаил Бахтин убежден, что «жанр — представитель творческой памяти в процессе литературного развития». Но сегодня жанр — как устойчивая организация текста не слишком популярен и не отвечает своей цели. Жанровая классификация устарела. Ее часто заменяют более широким понятием — текст. При этом текст обязательно включает:

- сообщение о новости;
- осмысление этого события;
- приемы эмоционального воздействия на аудиторию.

В связи с существенными изменениями в наших СМИ к началу XXI века произошла персонификация публицистики, установился активный диалог с аудиторией, что в свою очередь заставило настраиваться на ожидания читателей и поиски занимательной, остроумной формы, на оригинальную трактовку фактов. Соответственно стали меняться и расширяться жанровые границы публикаций. Раскованность по мысли и стилю привела к резкой субъективности письма,

использованию иронии и жаргона. Некогда устойчивые жанровые признаки ушли в прошлое, как и жесткие построения материала, уступив место взаимопроникновению элементов одного жанра в другой. Одни жанры (передовая статья, отчет, обзор печати) фактически исчезли. Другие (интервью, комментарий, эссе) стали популярны и видоизменились. Стали популярны также авторские колонки, закрепленные за конкретными журналистами. Их иногда называют просто комментариями. Среди определений, что есть жанр, можно остановиться на традиционном — это устойчивая группа публикаций. Именно здесь можно оперировать такими примелькавшимися терминами, как «журналистика новостей», «аналитическая журналистика», «авторская журналистика», «репортерская журналистика», «комментирующая журналистика». Все публикации об искусстве, и театре в частности, могут существовать в границах этих терминов, потому что они сообщают новость, осмысливают произведение, дают оценку и ищут способы яркого воздействия на аудиторию.

Обращаясь к истокам журналистского труда, мы видим, что на очень ранней стадии французские просветители-энциклопедисты 18-го века специфику персонального журнализма определили так: есть два типа журналиста: один светит «отраженным светом», обозревая и комментируя новинки литературы, науки, искусства и т. п.; другой обладает достаточным талантом и смелостью, чтобы служить прогрессу».

С этим нельзя полностью согласиться. Материалы об искусстве не могут довольствоваться только обозрением и комментарием.

Есть в таком подходе к профессии один существенный момент: здесь кроются истоки пассивности журналиста, его упование на игру словом, ибо никакого служения просветительским целям от него не ждут.

Мысль французских просветителей относилась к журналистам их времени, когда журнализм был универсальным. С развитием аналитической журналистики произошел резкий поворот к специализации.

Легковесность многих специальных журналистских выступлений в специфических областях знаний восходит, на наш взгляд, также к давнему спору о сути журналистской профессии. Ее многие не считают самостоятельной. Называют субпрофессией, квазипрофессией, ремеслом, имея в виду именно это свойство — светить отраженным светом, или вторичность подхода к работе с источником. Однако наше время признало,



что сверхзадача журналиста — изменение и развитие элементов культуры, ибо журналистика — часть культуры, а журналисты — гуманитарная интеллигенция.

Как практику, мне довелось попробовать себя в разных жанрах.

Рассказывая о своей газетной работе, рисуя журналистский дореволюционный мир, быт и нравы издателей, известнейший журналист Владимир Гиляровский в «Москве газетной» признавался: «С гордостью почти полвека носил я звание репортера, звание, которое у нас вообще не было в почете по разным причинам.

— Так, газетный репортеришко! — говорили некоторые чуть не с презрением».

Мои коллеги по театроведческому цеху приблизительно так же отзывались о некоторых моих публикациях в СМИ, не считая их достойными анализа.

Свои собственные минирецензии в газете «Республика», которые публиковались каждую неделю в течение четырех лет (чуть реже в последние годы), могу назвать театральной журналистикой, жанром рассказа о спектакле ввиду целого ряда причин, из которых определяющими являются предоставленный объем и неуверенность редакции, что читателю это интересно.

Но действительность подтвердила обратное. В театрах эти мини-рассказы ждут, активно читают, откликаются. Порой они являются единственной оценкой произведенной продукции.

Свойство человека воспринимать информацию через письменный текст или освоение знаков, рождает особое доверие к «писанному» и серьезно может поколебать собственные убеждения. Много раз мне приходилось слышать от актеров и режиссеров удивление моей оценкой и пожелание расширить разговор, но рубрика «Сто строк» не позволяла этого сделать. Тогда я придумала своеобразное дублирование в журнальных вариантах, естественно, не повторяя уже сказанное.

Читатель активнее воспринимает ту информацию, которая соответствует созданной им самим модели мира. Если он приучен к развлекательным зрелищам, следит за светской жизнью звезд кинематографа, ждет от театрального искусства исключительно удовольствия в виде юмора, то всякие иные впечатления противоречат данным стереотипам и отвергаются как неудобная информация. Западные психологи не без основания уверены, что «воздействие должно быть обращено не к разуму, а к эмоциям».

Русский литературный критик Лев Анненский считает, что существует для критика один жанр — высказывание. Если это рецензия, то ее настрой должен соответствовать настрою спектакля, то есть жанру спектакля. В этом проявляется профессиональное умение критика видеть, чувствовать, ощущать. Я полностью разделяю такую точку зрения и позволила себе произвести научный анализ изменений, происходящих в сфере журналистского отклика на театральные произведения.

Историко-культурный фундамент сегодняшней театральной журналистики закладывался в традиционном культурном мышлении театрального обозревателя XVIII—XIX веков и зрелых формах психологического реализма, в универсальных социальных связях и зависимостях. Собственный аспект исследования и теоретическая концепционность возникли значительно позже, когда в отечественной истории резко изменилась вся система средств массовой информации и понадобилось перейти от описания театральных процессов к их объяснению и прогнозированию.

С начала XX века и до его шестидесятых годов осмысление театрального дела успешно осуществлялось представителями театроведения. Театральная критика служила им подспорьем, фиксируя основной принцип советского искусствоведения — зависимость театра от общественных социокультурных обстоятельств. Расширение границ эстетического и нарастание невозможностей зафиксировать новые модели восприятия театрального произведения создало предпосылки для изучения журналистской культуры, критики в процессе ее функционирования в СМИ.

Специальные издания, посвященные жизни театра и ставшие частыми тексты о театре в газетах и журналах разных типов, сделали возможным выделиться театральной журналистике в особый тип журналистских произведений со своими специфическими признаками.

Следует отметить, что журналистский анализ спектакля неизбежно сопровождается отсечением каких-то элементов театрального процесса и неполнотой высказывания, что вынуждает большинство театральных критиков утверждать, что язык описания современного театра не разработан. Это объясняется тем, что современный театр активизируется в восприятии в пользу живой плоти, пульсирующей между знаком и стихийным чувством. К тому же чтение театрального знака сопряжено с нестабильностью специфики драматического искусства, прерывностью художественного акта в театральном

искусстве. Между тем появление нового зрителя и нового потребителя культуры в конце XX века привело к процессу переформирования театральной культуры и её отчетливого движения в сторону масскультуры. Этот процесс отразился на текстах театральной журналистики, заставившей множество мастеров театра пренебрежительно относиться к ее представлениям как «литературной тле», выражаясь словами Белинского. Воспринимать их работу как «газетерство».

Театральная журналистика носит одновременно и политический, и деловой, и региональный характер, а также весьма успешно удовлетворяет информационно-развлекательные ожидания читателей. Есть смысл при определении типологии театральной журналистики исходить из общей теории информации и особенностей ее интерпретирующей природы. Адресованная определенной части аудитории, эта информация ориентирована относительно ценностей данной аудитории. Отбирать, перерабатывать и усваивать театральные тексты будет та часть читателей, чей жизненный опыт каким-либо образом связан с театром. Рассчитывать на интересы улицы и возможность завлечения театральными текстами абсолютно глухих к театральному искусству людей не следует. Это будет, если так можно выразиться, разовое воздействие. Читатель — сегодня меняется. Такая театральная критика может существовать лишь в виде унифицированного текста, личностной информации, обращенной к уровню инстинктов аудитории. Развитие такой тенденции грозит понижением журналистской культуры.

В русской критике 30-х годов XIX века существовало «торгово-промышленное» направление. Триумvirат журнальных королей Булгарина, Греча и Сенковского откровенно занимались печатным бизнесом. Это означало, что интересы важнее идеалов «каких-то там Белинских».

Сейчас театральная критика исчезает как уникальное занятие филологически образованных людей. Она исчезает как профессия, формирующая по словам Пушкина «путем анализа общественное мнение». Она утратила искренность и независимость.

Стал важен статус индивидуального персонального высказывания. Сегодня помещение театра называют «модулем», спектакль — «проектом», актеров — «лицом канала».

Новая театральная энергетика плохо поддается критическому анализу и иногда напоминает терроризм за наши же зрительские деньги.

Несмотря на невеселые выводы о перспективах критики, она, тем не менее, не перестанет существовать. Театральная критика нужна, пусть и в виде театральной журналистики.

Учитывая традиционные журналистские методы получения сведений, такие как работа с документами, наблюдение, беседа, необходимо в связи с театральной журналистикой говорить о сочетании документальной проработки материала с наблюдением. В данном случае такой документальной проработкой является производимое критикой изучение спектакля в сочетании с беседой-интервью.

Даже смешиваясь и взаимовлияя, жанры сохраняют свою исходную содержательную основу. Формы же меняются. В XX веке оказалось, что потеряна классическая цельность мироощущения. Это привело к изменению оптического прицела на содержательность, в котором изменилась иерархия ценностей и предпочтения читателей. Ему, читателю, стало все равно: заметка, статья, репортаж. Для него это тексты скучные или интересные.

Сетую на распад и смешение жанров мы, журналисты, все же обязаны помнить, что любой безжанровый материал должен сочетать логику, психологию, стройность структуры с целью эффективного воздействия. Тогда его прочтут.

Значение жанра остается, но его рамки меняются. Жанр выступает элементом формализации содержания, подчеркивая тематическую ориентацию и эстетический колорит.

Типичные жанры театрального критика должны сочетать экспрессию, эмоциональность, остроумие. Для этого не очень подходят хроника, исторические документы, юбилейные статьи. На первый план выходят рецензия, фельетон, интервью, персональная колонка, эссе. А в них — свободное чередование элементов художественного, публицистического, биографического, сочетание чужого с личной жизнью автора.

По традиции рецензию, как статью и обозрение, относят к группе аналитической. Их место — на последней полосе, и появляться они должны пару раз в месяц.

Любая рецензия несет в себе признаки многих жанров. Она

- раскована по мысли и стилю;
- высказывает точку зрения конкретного лица;
- придерживается режима диалога с аудиторией;
- использует в форме обработки материала экспрессивность, эмоциональность, остроумие.

Относясь к исследовательско-новостным жанрам, рецензия делает предметом анализа отраженную действительность. Автор соотносит свой взгляд с тем, как это сделано в пьесе и спектакле, является проводником в театральном пространстве. Для рецензии на театральный спектакль важна не столько оценка, сколько концентрированная система образов, которая даст целостное представление о произведении.

Станиславский считал, что нельзя описывать хорошие спектакли чеховских пьес по следующим причинам: «Их прелесть в том, что не передается словами, а скрыто под ними или в паузах, или во взглядах актеров, в изучении их внутреннего чувства. При этом оживают и мертвые предметы на сцене, и звуки, и декорации, и образы, создаваемые артистами, и самое настроение пьесы и всего спектакля. Все дело здесь в творческой интуиции и артистическом чувстве». И далее: «Чехов ищет правду в самых интимных настроениях, в самых сокровенных закоулках души. Эта правда волнует своей неожиданностью, таинственной связью с забытым прошлым, с необъяснимым предчувствием будущего, особой логикой жизни, в которой, кажется, нет здравого смысла, которая точно глумится и зло шутит над людьми, ставит их в тупик или смешит».

Существует много определений жанра эссе: «попытка, проба, очерк», «взвешивание».

Эссе — это прозаическое сочинение небольшого объема и свободной композиции, выражающее индивидуальные впечатления и соображения по конкретному поводу и заведомо не претендующее на исчерпывающую трактовку предмета.

Главная его примета — *свободная композиция*. Последовательность изложения подчинена только внутренней логике авторских размышлений. Мотивировка, связки между частями текста часто носят ассоциативный характер. Отсюда множество неполных предложений, вопросительные и восклицательные конструкции, многоточия, будто приглашающие к соразмышлению.

Образность, парадоксальность, афористичность — основные отличительные черты стиля эссе... Возможность субъективного отражения действительности притягивает большую часть авторов к работе в жанре эссе. На первом плане эссе — личность автора, его мысли, чувства, отношение к миру. Это главная установка. Писать в жанре эссе совсем не легко, потому что надо найти оригинальную идею (даже на традиционном материале), нестандартный взгляд на проблему.

Типичная схема эссе выглядит следующим образом: тезис, доказательство, вывод. Сегодня же очень ценится умение трезво и грамотно излагать свои мысли. Современное образование, по крайней мере его западная ветвь, отчетливо понимает, что научить молодых людей логически выстраивать аргументы очень важно.

Стремительно эссе превратилось в универсальный критерий естественного отбора в условиях вездесущей глобализации. Лучшего фильтра не придумать. Кому нужны работники или студенты с кашей в голове? Не зря любая маломальски уважающая себя западная компания заставляет всех кандидатов на вакантное место написать 4 — 5 мини-эссе.

Эссе — это не только прекрасный способ выявить настоящих интеллектуалов и будущих лидеров, но еще и возможность донести свое сообщение до аудитории (эссе не зря считается одним из наиболее эффективных методов письменного убеждения). Именно поэтому в мире проводится так много конкурсов эссе, где лучшие идеи получают не только заслуженную порцию известности, но и солидную денежную компенсацию. Со стремительным ростом информационных технологий умение грамотно, четко и кратко излагать свои мысли будет обязательно оценено по достоинству.

Стоит ли после этого говорить, эссеистская манера письма — моя любимая! А еще люблю творческий портрет больше, чем интервью! Искренне считая, что театральная журналистика может быть профессиональной и качественной, автор приводит в пример свой опыт создания материалов о театре в самых разных жанрах. Это рецензия, фельетон, репортаж, эссе, авторская колонка, аналитическая статья, аннотация и просто хроника театральной жизни. Считаю, что работаю в другом формате.

## **От великого до смешного несколько остановок**

Часто вы ходите в театр? Думаю, что редко. Просто потому, что привычки такой нет. В прежние времена предпочитали кино, сейчас концерты знаменитостей. А удобнее всего пристроиться на диванчике у телевизора. Кого-то отпугивают мороз или опасности вечернего города. Для кого-то билеты дорогие.

А вот один мой бывший студент-журналист, который носит милицейские погоны и дослужился до высокого звания, на все новые спектакли раньше меня поспеваает и сына своего в театр водит. Разумеется, он реликт. Даже супруга этой страсти не разделяет. Бывший Сережа, теперь Сергей Леонидович, не променяет спектакль на мужскую пирушку. Уверяет, что отдыхает там от «бытовухи», уличного криминала, сплетен, пересудов и чему-нибудь непременно учится.

Да, многое в нашей жизни стало непопулярно, в том числе и театральное искусство. И все же если кто-то говорит: «Я театр не люблю», вы ему не верьте. Он просто театр не знает. А между тем, это особый, очень интересный мир, со своими законами и тайнами, неожиданностями и юмором, где можно узнать о нашей с вами жизни то, что не вычитаешь в книгах, не увидишь с экрана, не услышишь с уст друзей.

И одна из величайших тайн — артисты. Получающие за свой труд четыре-пять минималок, работающие в помещениях с чуть теплыми батареями, издерганные бытом и не доступными кошелечку магазинами. Они «сражаются» за новые роли и жадно читают скудные газетные оценки собственному труду.

Странно все это, но что-то удивительное происходит в темноте зрительного зала, когда к твоему разуму и душе обращается человек со сцены. В его тихом измученном голосе вдруг слышится теплота, по которой ты давно соскучился, в уверенных поступках — надежда на справедливость, в цельности чувств — пример, достойный подражания. Наверное, только в театре все прошлое и будущее звучит и ощущается как настоящее, сегодняшнее, сиюминутное. Человек от театра — это один из нас, но все-таки он — чародей, маг и волшебник, потому что одному ему ведомой силой способен увлечь, повести, убедить.

3 января в Русском театре играли спектакль «На золотом озере». Зал заполнен на две трети. Сидят в шубах — холодно. У одного из артистов это уже третий выход на сцену после двух дневных сказок. У «Человека года 1996» Ростислава Янковского новая партнерша. Вместо Александры Климовой играет Белла Масумян. Видели и слышали бы вы этот зал! Как он сопереживал простым и понятным чувствам пожилой семейной пары! Подкашивается здоровье, уходит жизнь, как ушли дети, и осталась надежда лишь друг на друга: скрипи, старичок.

Если на сцене зажигаются прожектора, это кому-нибудь нужно. Я рассказываю про все интересные события театральной жизни. Только не ждите светских сплетен. Это совсем другой театр. Мы отправляемся в мир непредсказуемый, непознанный. Его творят люди с помощью своих чувств, мыслей и нервов. Это значит, что все не материально, а духовно. Это означает, что они нас не обманывают.

Кому-то следующая публикация покажется рекламой, афишей, анонсом. Моей целью, как и всегда, была популяризация театра.

## Осень. Время ходить в театр

Странные все-таки эти работающие в театре люди. Все против них в расчетливое и равнодушное к чувствам время. Но приходит осень — и, стряхнув заботы быта, распрямившись, обаятельно улыбнувшись, они взметнут занавес: открылся сезон почти во всех театрах Беларуси.

Тремя премьерами белорусских авторов стартовали минские мастера. Историческое полотно «Князь Витовт» показал Национальный театр имени Янки Купалы. Трио известных творческих личностей — драматурга Алексея Дударева, режиссера Валерия Раевского и художника Бориса Герлована — вывели на сцену половину труппы, потрясая и завораживая дорогими костюмами и величием пластики.

Театр-лаборатория белорусской драматургии «Вольная сцена» предлагает комедию дебютанта в литературе минского врача Сергея Кондратова; «Мистер Розыгрыш». Поставил спектакль молодой режиссер В. Расстриженков, который до сих пор успешно работал в Молодечно.

Новая работа минского Малого театра «Найти Элизабет» сочинена купаловским актером Александром Гарцуевым. Сюжет позаимствован у французского автора Роберто Тома. Написал же пьесу и поставил спектакль не в своем, а в частном театре Гарцуев скорее всего потому, что пробует силы в новом качестве. На своей сцене он пока лишь актер. Но сегодняшние реалии позволяют экспериментировать все смелее и решительнее.

Достаточно разнообразный репертуар драматических театров скоро пополнится еще более сложными постановками. Театр юного зрителя работает над сказкой итальянца Карло Гоцци, кукольный отреставрировал булгаковских «Мастера и Маргариту», «Вольная сцена» замахнулась на Бертоль-



та Брехта, Русский театр предложит обновленных «Братьев Моор» Шиллера.

Слегка застоялся музыкальный театр. Оперетта открывает новый сезон все тем же «Цыганским бароном», хотя визитной карточкой театра могла бы стать замечательная музыка белорусского композитора В. Кондрусевича к «Стакану воды». Без ложной скромности: она не уступит мелодиям Штрауса, а сам спектакль не только красив, но и значителен по вокалу и хореографии.

Первым вернулся из отпуска Большой театр оперы и балета. Весь сентябрь Белорусская опера и Белорусский балет прокатывают свой основной репертуар. Премьеры там случаются, значительно реже, чем в драматических театрах, и новым спектакль считается даже если идет целый год. В мечтах и планах Валентина Елизарьева — знаменитая «Весна священная», а опера решила осилить «Бориса Годунова». Повторить успех «Визита дамы» решили, пригласив на постановку режиссера Николая Пинигина и художника Зиновия Марголина. Миграция творческих людей из одного коллектива в другой сегодня уже стала обыденным делом.

На сборах труппы перед открытием сезона государство в лице представителей Министерства культуры обещает не обидеть с дотацией. Увы, зарплаты артистов увеличились всего чуть-чуть. Из последних сил театральное руководство удерживает потрясающе низкие цены на билеты. Они не только смешат и удивляют, но заискивают и заманивают. Посудите сами, опера, балет, музкомедия и купаловцы, задевствовав ежеве-черне десятки работников, сжигая уйму электроэнергии, предлагают билеты от 20 до 40 тысяч. Цена скромного пирожка со стаканчиком кофе в «Макдональдсе».

Если вы решите отказаться от одной бутылки водки, то можете всей семьей (мама, папа и любимое чадо) посетить Театр киноактера или сходить на утренний спектакль в любой другой театр. Самые дорогие билеты в цирке, «Христофоре» и Малом театре. В первых двух могут дойти до 80 тысяч. Для сравнения: отпевшие в Минске Людмила Гурченко, Тамара Синявская и Муслим Магомаев «радовали» публику, купившую билеты за 700 тысяч. В октябре, возможно, цены на театральные билеты подскочат, но выбирать придется между литровой бутылкой «газировки» и вечной магией искусства. Вода утечет, искусство останется.

*«Аргументы и факты», № 39, 1997 г.*

## Любить по-белорусски-2, или Бес в ребро

### *Театральный фельетон*

Ну, наконец-то, наконец, белорусская драматургия отыскала свободную нишу и начала писать «про это». После Нестерок, Павлинок и Авдеев стали некоторые думать, что секса у нас нет. По телеку и на презентациях — танец живота, а на белорусской сцене — домотканые портки да лапти. Кому же сегодня нужны всякие там философские сомнения, история родного отечества, социальные проблемы — и без них голова кругом идет.

На выручку пришла Соломея и ее любовники, выходцы из Турции, Германии и Польши. Не успела Соломея (между прочим, историческая фигура) рассказать, что такое любить по-белорусски, как на горизонте появились Дед и Шурка. Этим и до Стамбула добираться не понадобилось. Они родной деревни не покидали. Правда, между Дедом и приемной внучкой разница в возрасте тридцать лет, но для настоящей любви это не преграда. Как итог — шестеро деток.

Увлечлись наши театры пьесой своего белорусского автора Николая Полоцкого «Бес в ребро». История, надо заметить, очень чувствительная. Отплакал Дед по умершей бабке сорок дней и в тот же вечер, сбросив износившиеся сапоги, заметил, что живущая за занавеской внучка спит без ночной рубашки. Шевельнулись в голове греховные мысли, испугался Дед — и бегом креститься под образа. А внучка пощупала Деда, крепенький еще, и притянула поближе, по-женски. Так грех случился. К нему пришла поздняя любовь, к ней — крепкое семейное счастье. И детки посыпались: раз — двойняшки, два — двойняшки.

Устав от колхозной работы и большой семьи, молодая отпросилась передохнуть в круиз вокруг Европы. Дед отпустил с трудом — и был прав. Там, на пароходе, она имела случайный контакт с каким-то веселым артистом. Он ее как мужчина разочаровал. Теперь она окончательно поняла, какое сокровище ее Дед. Естественно, Шурка ждет очередного ребенка, чувствует, что может не разродиться, кается в измене, просит похоронить возле покойных родителей и даже впервые называет старого супруга не Дедом, а по имени. Все заканчивается благополучно. Остались живы и мать, и очередная двойня.

Уже во многих театрах Беларуси лежит эта пьеса, и отношение к ней весьма благосклонное. Мой протест по поводу ее малохудожественности выглядел примерно так.

— Но ведь там такие выражения...  
— Похабщину можно убрать...  
— Ситуация совсем не убедительная...  
— Это мы переделаем...  
— Должна же быть хоть какая-нибудь проблема...  
— Она имеется, да еще какая! Национальная. В Беларуси рождается меньше, чем умирает. А здесь тихое счастье, муж — не пьяница и шестеро детей.

— Что же тогда искусство...  
— Режиссерская фантазия, эффектная декорация, мощное музыкальное оформление, первоклассные артисты. Публика будет рыдать.

Это точно. Круто ребята мыслят.

Седина ударила в бороду маститых деятелей искусства, а бес прошелся по ребрам, как по цимбалам. Из каждого ребра это адское существо вылепило по Солонее, по Шурке. Девушки хитро подмигнули, сняли изделия фабрики «Милавица» и исполнили танец живота. Клиент был готов.

Видела я недавно осуществленный в Гомеле спектакль «Бес в ребро». Впечатление незабываемое. Особенно когда внучка читает вслух пособие по сексу, начиная с древнего Овидия, а Дед тут же примеряется, как лучше осуществить советы мудрецов.

Теперь и Национальный театр имени Янки Купалы увлекся, решил отбросить провинциальное ханжество. Я уже вижу этот замечательный спектакль. Талантливейший Борис Герлован с помощью льна и дерева передаст пронзительную лирическую красоту белорусской деревни. Одаренный Валерий Раевский сочинит гимн любви. На трех этажах будет стоять массовка, подсвеченная карманными фонариками. Возможно, музыкально подпоют вовсе не «Песняры» и не «Сябры», а будет это мощный Бетховен или, на худой конец, итальянский композитор Нино Рота. Замечательный белорусский актер Гарбук объяснит, как произвести на свет шестерых детей. А молодая Кульбачная осуществит стриптиз.

Эх, этот бы атом да на мирные цели!

Словом, если знаете какую-нибудь еще не рассказанную душещипательную историю, смело переводите в диалоги: он сказал, она ответила. И вперед! Для белорусской драматургии открываются новые горизонты.

*«Республика», 21 марта 1997 г.*

## Вахтер всегда прав?

### *Памфлет*

Народная мудрость утверждает, что «клиент всегда прав». Наша действительность давно заткнула за пояс народных мудрецов. Клиент нынче ничего не в состоянии доказать, не способен защитить свои права. Сегодня всегда прав — вахтер. Это от него, поставленного что-то там охранять (порою он, горемычный, и не знает, что сторожит), зависит все. «Не пушу». «Не разрешу». Одним словом, «низзя».

БФПРК — Белорусский фонд помощи развитию культуры. Звучание этого словосочетания как песня. Фонд — это что-то теплое, сытное и доброе. Помощь — она как в океанском беспросвете SOS. Про развитие и говорить не надо, перспективы, надежды. И вот она, эта самая культура, особенно нуждается в фондах, в помощи, в развитии. Возникнув задолго до других фондов и даже до того, как засветился фонд Сороса, БФПРК очаровал собой, прежде всего, наивных и терпящих бедствие деятелей искусства. Потянулись мотыльками на яркий свет известные кинорежиссеры, журналисты, художники, молодые таланты с разными, естественно, выдающимися проектами.

Думали они, что фонд — это как в словаре написано: «организация для оказания материальной помощи». Принимали их ласково, изучали предложенные проекты, экспертная группа просчитывала возможные доходы, седовласые мужи качали головами — и дело растворялось в необозримых далях. Возможно, конечно, какие-то программы украсили культурную жизнь Беларуси. Иначе, почему же он, этот фонд, столько лет замечательно процветает?!

Крепко дружил с Фондом помощи развитию культуры Альтернативный театр. Того театра больше нет. На его развалинах возник минский Малый театр во главе с актером, художественным руководителем и, как оказалось, способным организатором Игорем Забарой. За два года работы накопили в репертуаре семь спектаклей. Для одного из них («Дрейфус») дружественный фонд сшил костюмы, оплатил гонорары и приобрел деревенскую телегу. Телега и есть оформление спектакля. Завязались сложные финансовые отношения. Благодарный маленький театр назвал фонд своей крышей и сложил свой нехитрый актерский скарб в одной из его комнат. Кто мог предположить, что крыша прохудиться?! Нет, не думайте,

что речь пойдет о дожде и снеге. Крыша прохудилась в переносном смысле. У фонда и театра испортились отношения, естественно, на материальной почве.

Последняя работа Малого театра «Найти Элизабет» явилась госзаказом Министерства культуры республики, была полностью им профинансирована. К слову сказать, и у остальных спектаклей были спонсоры и деньгодатели. Не вникаю в сложные денежные расчеты. Знаю твердо одно — артисты не обогатились, хотя работают на совесть.

Сейчас театр Игоря Забары перешел под крышу Союза театральных деятелей, вырвался из объятий фонда. Его президент Михаил Семенович Зусманович вряд ли вникал в мелочи жизни. Он помогает развитию белорусской культуры в зарубежных турне, а здесь, в родном Отечестве, остались стражи порядка. И они, эти вахтеры, комнатку с костюмами театра, фонограммами спектаклей и декорациями заперли и надумали выдавать «разово» и за большие деньги. Хочешь разок сыграть знаменитую «Комедию» — плати десять миллионов рублей.

«За что?» — взмолились артисты. «А так вот!» — ответили вахтеры в лице двух очаровательных женщин Н. Жорниковой и С. Рогозиной. Может, они и обидятся, что окрестили их вахтерами. Но только ночной сторож может позволить себе игнорировать запросы с печатями и солидными подписями от Министерства культуры, Союза театральных деятелей и постановщиков спектаклей. «Сказала — не дам, и все».

Господин Зусманович вряд ли знает, какую некрасивую тень бросили на его фондовое детище исполнительные сотрудники, арестовав театральные костюмы. Два месяца театр не может играть спектакли. Жить не за что. Суд между детьми и родителями — дело некрасивое. К тому же фонд — это всегда дать, а не отобрать. И что отобрали? Белорусское платье Бабы, копыта Черта, истертые пальто «Скорпиона», поношенные стариковские штаны «Дрейфуса», полиэтиленовый плащ Элизабет и прочее, прочее, пропитанное актерским потом. В комиссионку не примут, случайные знакомые побрезгуют, на стадионе «Динамо» не загонишь. Хоть маленькая пакость, да приятно.

Но безо всякого юмора необходимо говорить об авторском праве режиссеров спектаклей, артистов, художников, звукорежиссера. Театр обязан защищать свою интеллектуальную собственность. Амбиции двух рассерженных жен-

щин, остановивших творческий процесс и по существу закрывших Малый театр, морально и юридически наказуемы. Если бы это произошло в глухой деревне, можно было бы смириться. Но почему отказывает разум столь солидному формированию, как общественный фонд? Почему помощь культуре у этого объединения уже не в первый раз превращается в унижение этой самой культуры? И всегда ли вахтер прав?

*«Республика», 25 февраля 1998 г.*

## **Майор над Африкой**

### *Статья*

Театры сегодняшнего времени — не только те, кому государство дает дотацию, помогает помещением и награждает официальными званиями. Всегда было так: конкретные черты времени угадываются в азарте и поиске, увлеченности и гражданской смелости тех, кто в привычные рамки не вписывается. И современный театральный язык рождается не только в государственном театре. Но куда же будет двигаться искусство, если его путь обставлен семафорами и если какой-нибудь безумный стрелочник не проспит предупреждающие сигналы? На железной дороге, может, это и приведет к аварии, но в искусстве все наоборот.

Много лет ищет новую театральную эстетику и шокирует своими экспериментами режиссер Виталий Барковский. Созданный им театр «Акт» без штата, помещения и социального статуса прозвали театром для фестивалей. «Актовцы» могут играть на любой сценической площадке, в любой комнате, без всяких декораций и даже без... костюмов. Собственно, костюмы есть, но они очень своеобразные и созданы своими руками из сеток, в которые пакуют овощи. Это последнее и вызывало недоверие, возмущение и прочие отрицательные эмоции. В то же время артистов, готовых по первому зову с легкими сумками отправиться на любой фестиваль, охотно приглашали, чтобы удивить местной экзотикой.

Они же работали очень серьезно и ответственно, провозглашая духовное действо. Даже сформулировали свой девиз: духовное действо с простейшим сценическим оборудованием. И получали призовые места в России, Румынии, Украине и да-

же у нас дома. Сейчас В. Барковский возглавляет Национальный академический театр имени Якуба Коласа и «баловаться» за государственный счет ему никто не позволит. Там он ставит солидные спектакли, а взлелеянные им артисты из «Акта» продолжают начатое дело.

Их новый спектакль «Майор над Африкой» мог бы с таким же успехом называться «Прапорщик над Бразилией» или «Сержант над Слоном». Люди военные, а также страны и континенты здесь ни при чем. Есть странная и стройная композиция из произведений И. Бунина, А. Чехова, Л. Андреева, А. Ахматовой, М. Цветаевой и собственных умозаключений. Действуют три женщины: красная, белая и черная. Зрелая, стареющая и молодая. Четвертая — мотает нитки и все происходящее впитывает.

О чем могут, собравшись за чашечкой кофе, поведать миру три женщины? Конечно, о любви, которая была, не состоялась, разочаровала, которую ждут. О том, что ты штопаешь дырку, но там появляется новая дыра. «Я умею штопать. Но эту дырку заштопать невозможно. Из нее дует. Холодно. Я улетаю». Как на показе модной коллекции от Пако Рабана, актрисы выходят на подиум под зажигательную мелодию в исполнении Пако де Лусия. Озорство, импровизация, темперамент и глубокое страдание от одиночества. Показное благополучие манекенщицы и печальный быт ежедневного существования.

Актрисы разрушают традиции через особую пластику, словесные повторы, которые наделяют новым смыслом, через обыденность интонации и длинные паузы. Впечатляет особое театральное восприятие реальности, вольное осмысление мира. Страдает и мучается человеческая ДУША, что всегда ценно в настоящем искусстве.

Страдание это имеет основание. Очаровавшие зрителей актрисы Валентина Богдан, Нина Воронецкая, Наташа Дуванова и режиссер Инна Дубок имеют за плечами театральные институты, но работы по профессии не нашли. Актеры без театра. Или с театром, что создан их воображением. Актрисы одного спектакля. Всем ясно, что спектакля талантливого. За ним — полгода репетиций на чистом энтузиазме.

Неужели опять не будет проката, и этот интересный коллектив пригласят для разового выступления на каком-нибудь фестивале? А зрителям, мне думается, «Майор над Африкой» очень понравится.

*«Республика», 13 марта 1998 г.*

## Горячее придыхание продюсерской идеи

### *Шутка*

Антреприза. Виртуозы. Сублимация. Организация. И ожидается полный успех. Чтобы простодушная публика стонала от восторга, не так уж много и требуется. Частная инициатива. Пара крепких артистов. Немного тумана в названиях. С точки зрения сохранения энергии, сублимация означает переход вещества из твердого в газообразное состояние. С точки зрения психологии и теорий Зигмунда Фрейда, сублимация — это переключение энергии. Как ни крути, к делу имеет прямое отношение. Талантливый продюсер переключился с привоза российских знаменитостей на раскрутку своих, отечественных.

Колдовское варево изготовлено довольно просто. Прочесывается репертуар московских театров и обнаруживается то, на что зритель валом валит. Играют в Москве сам Олег Табаков с молодой женой Мариной Зудиной. Третий участник может быть не столь известен. Примитивная бульварная пьеска «Сублимация любви» итальянца Альдо де Бендетти, каких пруд пруди в западном коммерческом театре, крепко скроена и облагорожена талантом знаменитых артистов.

В основе кулинарного рецепта — обыкновенное спагетти. Двое молодых и ловких любовников без денег и имени облапошили богатого и влиятельного старика. Она — женским очарованием. Он — честной бедностью. Спагетти обильно приправлено кетчупом. Острый вкус зрелищу придает постельная интрига. Старичка заманивает красивая особа, распаляет, много чего обещает, но дальше — стоп. Зритель нервничает и ждет продолжения. Макароны приправляются еще и тертым сыром. Старичок-депутат парламента. Мужиковатый и малообразованный. Вот уж удивили, будто мы такого не видавали! Депутат соглашается помочь молодому человеку и под своим именем дать ход его пьесе. Сначала дублер в творчестве, потом дублер и на любовном ложе. Парочка соленых оливок придает блюду пикантность: в нужный момент в доме депутата вырубается свет, и дамочка вроде бы не знает, с кем переспала. Вся пища запивается легким виноградным вином, и тогда уже можно не копать в том, талантлив молодой авантюрист Пьетро или бездарен, умен старичок-депутат или только догадлив,



стремится к чему-то молодая хищница или просто развлекается. Сами понимаете, для нас подобный сюжет уж-ж-ж-асно актуален.

Накрыть стол для итальянского блюда — дело техники. Нашелся некто Евгений Волобоев из Москвы, который в рекордно короткие сроки срежиссировал пьесу. Александр Беспалый и Ольга Сизова из театра киноактера и Анатолий Кот с «Вольной сцены», хоть и не звезды первой величины, но бесспорно одаренные артисты, составили команду. В афишах их окрестили «Виртуозами сцены». Трепещите и завидуйте всякие там народные и заслуженные! По случаю премьеры красивой итальянской комедии «Сублимация любви» была устроена пресс-конференция для журналистов. Популярная у владельцев дорогих иномарок радиоволна стала настойчиво зазывать на модный в нашей столице спектакль. Программка, все содержание которой сводится к перечислению фамилий участников и защите прав автора идеи Владимира Васильевича Ушакова, продается по цене хорошего журнала — 20 тысяч рублей. Билеты тоже не самые дешевые. Народ честно заполняет престижный театральный зал клуба Дзержинского. И все это делается с особо многозначительным придыханием. Знойным, тропическим, полным ожидания и надежд.

Неважно, что богатая квартира депутата живо напоминает комнату на сутки в микрорайоне. Два обшарпанных кресла и кое-какой столик. Револьвер депутат вынужден хранить на полу под креслом. В бутылке шампанского плавает пробка. Призванный соблазнять танец состоит из трех простейших челночных движений, а напеваемая мелодия — конечно же, Санта-Лючия.

Не подумайте про недоброжелательность и вредничание автора этих заметок. Искренне хочется открытий на театральном небосводе. Впрочем, одно из них состоялось. Это продюсер арт-центра Владимир Ушаков, блестяще раскрутивший данный проект. Завидуйте, всякие там ТЮЗы, «Вольные сцены», «Знічі», Малые театры и европейски одаренные режиссеры, на чье философски возвышенное искусство не слишком спешит минский зритель. Такой promotion, такой маркетинг вам даже и не снился. Звоните скорее Владимиру Васильевичу и предлагайте себя. Только обязательно с придыханием, с придыханием, чувственным и трепетным.

*«Республика», 16 января 1998 г.*

## Сертификат на некачественный товар

### Мини-рецензия

*Театральный товар — спектакль. Товар искусства невозможно сертифицировать. К тому же нет закона о правах зрителя. Ему, зрителю, по этой причине можно подсунуть что угодно. Но хорошо бы на маркировке указать потребителю, из чего состоит товар и какие имеются противопоказания, если этот потребитель — дети.*

Такую попытку сделала завлит театра юного зрителя, написав историю создания пьесы «Мещанин во дворянстве». Из профессионального и обстоятельного текста следует, что у французского короля Людовика II были основания, чтобы обсудить с Мольером турецкую тему после посещения Парижа турецким султаном. У Людовика наметились сложные отношения с восточным владыкой. Возможно, на этом основании российская постановочная бригада придала постановке классической французской пьесы на белорусской сцене турецкий шарм.

Интернациональный вариант для современных школьников приобрел доступные пониманию черты. Людовик (пахан) заказал своему придворному драматургу (киллеру) обсмеять (расстрелять) всё турецкое. Учитель философии появляется на сцене со свистком учителя физкультуры. Его почему-то другие учителя встречают в штыки. Видимо, как самого умного: нечего тут умничать со своей прозой и стихами. Поэтому ему тычут в лицо распальцовкой и приглашают «на стрелку». Когда в нервном выяснении отношений французских представителей педагогики выкрикивается слово «падла», зрители устраивают бурные аплодисменты. Ещё больший восторг возникает, когда учителей начинают «мочить», опуская головой в фонтан, совсем как при криминальных разборках опускают в унитаз.

Штампы телесериалов на криминальную тему продолжают увлекать всё мужское население спектакля. Правда, у учителей музыки и танцев, возникает не менее популярная тема нетрадиционной сексуальной ориентации. Женскому населению спектакля милы законы курятника, вероятно, по причине женской солидарности. Скандальная деревенская жёнушка господина Журдена ведёт себя в лучших традициях буфетчиц из общественных столовых. Мучительная задачка для актрисы, которая в этом театре всегда играет (и умеет это делать) роковых женщин.

В европейской традиции французский язык издавна является языком театра. Для обучающихся «на артиста» знание французского обязательно. Режиссер был неправ, когда заставлял кое-кого изъясняться по-французски. Тюзовские артисты не виноваты, что плохо учились в академиях. Им, действительно, трудно запомнить «на чужом» целую фразу. Нелегко даже скопировать произношение, используя не конкретные слова, а абракадабру. Для этого им пригласили педагога.

Оформление парижского дворика сделано из доступного материала, явно списанного из военного городка. Зеленая маскировочная сетка для прикрытия военной техники изображает буйную южную растительность. Есть с двух сторон и амбразуры, в которых появляются (нет, не пушки) чьи-то головки. Места для сидения используются как скамейки в ближайшем сквере: верхом, с ногами.

Всё великолепие арабского базара присутствует в оформлении костюмов. Кроме эффектного сочетания несочетаемых цветов петушиная боевая раскраска включает множество ленточек, бантиков, искусственных цветочков, лепесточков и рюшечек. Художника пригласили из самой Пензы. Говорят, ей очень понравился наш ждановичский рынок. И получилась вовсе не классическая смесь французского с нижегородским, а оригинальный пензенско-ждановичский стиль.

Режиссер этой своеобразной Сорочинской ярмарки известен в наших кругах постановкой трагической повести Василя Быкова «Пойти и не вернуться» в стиле мюзикла. Думаю, что этим все сказано. Он же подбирал музыку к «Мещанину во дворянстве». Это чарльстон, под который танцуют все турецкоподданные. Это неумирающая «бессамэмуччо». И даже намеки на Джо Дассена.

И только единственному тюзовскому герою-любовнику, исполнителю главной партии Журдена артисту Андрею Кизино каким-то непостижимым образом удается представить нечто человеческое в этом опасном для школьников спектакле.

Считаю, что театр делает доброе дело, показывая, как не следует играть Мольера, изъясняться по-французски и выдавать рынок за бутик. Наиболее прилежные ученики, как и я, обязательно перечитают автора в оригинале. И это хорошо.

*«БелГазета», 27 октября 2007 г.*

## Лунные люди

### Мини-рецензия

*«Лунатики» — комик-проект Современного художественного театра. Коллективное творчество под руководством Сергея Ковальского*

Лунные люди — это не лунатики в привычном понимании. Это те, кто не хочет считаться с правилами. Может, просто не умеют жить по правилам. Они все время ходят по краешку небоскреба. Дом, конечно, стоит непоколебимо, а краешек скользкий и ненадежный. Но они все равно идут.

С приходом осени и началом театрального сезона резко активизировалась антреприза. Оказалось, сколько ни дави рублем, в Беларуси постоянно рождаются все новые театральные проекты. Некоторые из них не протягивают и года. Другие кувыркаются, пригибаются, выпрямляются, преобразуются, меняют названия и все же выживают. Даже имеют свою постоянную публику.

Московская и белорусская театральные антрепризы существуют в разных весовых категориях. Первые изрядно раскручены за счет теле- и кинозвезд. Вторые держатся на беспрецедентном энтузиазме молодых актеров, широко известных в узких театральных кругах. За первыми стоят большие деньги. За вторыми — маленькие или вовсе никакие.

Но почему-то безнадежное, казалось бы, дело театральной конкуренции с государственными театрами и российскими сценическими зубрами не погибает смертью храбрых. Наверное, все объясняется существованием лунных людей, эдаких оптимистов советского разлива. Имеется в виду продюсер Владимир Ушаков. Его любовь к театру и собственному лицедейству безгранична. Умным и трезвым этого не понять. Уже который год он удерживает на плаву свое маленькое суденышко, на которое приходят все новые и новые юнги. Эти действительно лунные люди нахально именуют себя Современным художественным театром. Их современная художественность в каком-то смысле вызов тем, кто существует благополучно и лениво.

Влияние Луны на человека зафиксировано, но не разгадано. По этому поводу вспомнились слова Марка Твена: «Человек подобен Луне. У него тоже есть темная сторона, которую он никогда никому не показывает». «Почему? — спросим мы, нарушив все каноны художественного преувеличения. — Се-

годня можно заглянуть за горизонт». Но лучше этого не делать. Один Бог знает, что откроется там. И поэтому мы существуем с твердой уверенностью, что лунные люди — это вторые люди. Разгадывайте сие как хотите.

Большой лунный шар ползет по потолку театрального зала, пока не спустится на сцену. С ним вместе по проходам в странном лунном мерцании будут двигаться три фигуры, вздыхая и бормоча что-то на непонятном языке. Эдакая кинематографическая «Кин-дза-дза». Однако первое впечатление обманчиво. От того смешного кино здесь совсем немного.

Кто тут мужчина, кто женщина, сразу не догадаешься. Они — люди с крупными носами и в белой клоунской одежде. Бывают клоуны рыжие, бывают клоуны белые. Цвет меняет характер и поведение. Эти — белые. Доверчивые, как дети.

Как дети, они играют с предметами. Сказывается тренинг кукловодов. Именно они создавали спектакль. Здесь вообще не говорят на человеческом языке. Только интонацией, по которой можно что-то угадать, а можно и не догадаться. По этой причине трезвым и разумным (список достоинств можно продолжить) смотреть данный спектакль не советую. Иначе придется разгадывать, какая мысль стоит за каждым трюком, какая задача. Кроме завлечения и развлечения происходят «всяки бяки» со смыслом.

Мертвенно-бледная серебристая палитра, переход из объема в плоскость, марионеточные движения создают дружелюбную и загадочную среду обитания трех существ, пока не придет четвертое — в женском обличье. Оно начнет разрушать «привычную заведенку», состоящую из механического процесса работы, нехитрых развлечений, утренней зарядки и сна. Где Луна — там сон. И уже ничто не поддается никаким объяснениям.

Жили себе эти трое, как все. Думали, всегда так будет, потому что по-другому не умели. Надо встать, сделать зарядку, посмотреть телевизор. Так каждый день. Так всю жизнь. Оказалось, бывает совсем иное. Они поднимаются на небеса и оказываются в космосе в полукруглых колыбельках растущей Луны.

Что-то одинаково тревожное в действиях «белых» наивных клоунов, в настойчивой активности Владимира Ушакова, в лунном существовании его театра. Спектакль закончится с мыслью, что они опять пойдут по кромке небоскреба без дороги, без привала и с пустым кошельком. Не окликайте их. Не спугните. Пусть идут.

*«БелГазета», 5 ноября 2007 г.*

## Шекспировская валюта надежнее евро

*Театральная журналистика*

Знаете ли вы, что главной фигурой ушедшего тысячелетия жители Великобритании назвали Уильяма Шекспира? По итогам опроса он опередил Черчилля, Дарвина и Ньютона. А все из-за того, что по Книге рекордов Гиннеса считается самым популярным кинодраматургом всех времен и народов: по его пьесам снято более 400 фильмов.

И все потому, что автор беспроегрешный. Как заметил один шекспировед, Шекспир более твердая валюта, чем евро. Несмотря на то, что весь он изучен, истолкован и переведен, считается одним из самых современных писателей, потому что в веренице его королей и герцогов угадываются политические фигуры XX века. Шекспировские строки стали афоризмами, они веселят, радуют и обнадеживают.

Возможно, поэтому перед Шекспиром никто уже давно не испытывает никакого страха. Захотел поставить — и поставил. Провала точно не будет, а если приложить молодость, наглость и немножко легкомыслия, то можно его пьесой открыть новый театр. Это и сделала молодая команда вместе с известным продюсером Владимиром Ушаковым, когда объявила о своем Современном художественном театре. Открылись шекспировской «Двенадцатой ночью», изобразив на афише многочисленные мужские ноги. Принципиально все женские роли играют мужчины. Говорят, что в двенадцатую ночь после Рождества можно по вытянутому жребия определить судьбу. Ребята не стали дожидаться рождественских праздников и, взяв отличный материал для игры, мобилизовали всю театральную вольницу. Особой житейской логики в сюжете нет. В вымышленной стране Иллирии властвуют любовь, музыка и дурацкие шутки. Все постоянно передеваются. Мужчины выдают себя за женщин, а женщины — за мужчин. Полный цирк. Собственно, клоунаду и взяли на вооружение режиссер Екатерина Огородникова и сценограф Михаил Лашицкий. Кто из них главный в дуэте, не столь важно. Они, как брат и сестра, — близнецы Виола и Себастьян — друг друга подменяли и переплелись в желании развеселить зрителя не приезжей российской антрепризой, а своей отечественной. Кстати, она оказалась вполне достойной, и теперь уже белорусские артисты могут устраивать «чес» по российским городам.

Успех «нашим» будет обеспечен еще и потому, что спектакль идет под живой (обратите внимание: не запись) аккомпанемент в духе джазовой импровизации. Инструментами владеют сами исполнители. Одни — вполне профессионально, другие — условно, но звук идет. Он акцентирует внимание, подсказывает и веселит. Рождественская история близнецов Виолы и Себастьяна благополучно тонет в клоунских потасовках, как в свободной детской игре. Никто не ищет особого смысла в словах, и никто не заикливается на какой-то там психологии. Безмятежное счастье карнавала выплескивается в зрительный зал и гипнотизирует публику. Фортепьяно и ударная установка перекликаются, как женственный Александр Казелло в роли Оливии и агрессивный Дмитрий Есиневич в роли Эггючика. Студент Академии искусств и актер-купаловец работают в ансамбле с никому не известным Кириллом Захаровым и уверенным комиком национальной сцены Михаилом Зуем. Вообще, как и в пьесе, в спектакле все перепуталось: возраст, мастерство, опыт. Они пришли с разных сцен, но слились в неплохую команду, где даже продюсер Ушаков ловит кайф в роли сэра Тоби.

Вдохновляемые собственной музыкой, артисты в импровизационной манере разыгрывают шекспировскую историю, приправляя ее и собственными текстами. Спектакль одет по минимуму и оформлен скромными шторками, что свидетельствует об отсутствии финансирования. Немногочисленные спонсоры, отмеченные в театральной программке, были скромны в пожертвованиях и назвались партнерами театра. Начинать новое дело всегда нелегко, но молодость не остановишь. И это замечательно. Они с успехом делают вид, что ни евро, ни доллары, ни рубли им не нужны, когда есть желание лицедействовать и в наличии беспроектный драматургический материал. Глядишь, и таких вот энтузиастов сделают фигурами тысячелетия! А может быть, именно так всегда начинается настоящее искусство.

*«Республика», 26 февраля 2005 г.*

## **Вскроем осторожно мечтаний механизм**

*Театральная журналистика*

Не только редкое, но и малопонятное сегодняшним театральным людям явление: художественный руководитель театра (в данном случае в лице Андрея Андросика) организует

успех другого режиссера. Пригласив из Москвы, из чеховского МХАТа, через двадцать с лишним лет в ТЮЗ Николая Шейко, Андросик выбивает немалые деньги на постановку; предлагает лучшую в городе команду оформителей, устраивает выставку по творчеству Гоцци, собирает пресс-конференцию и лично обзванивает газеты. Даже посол Италии и атташе по культуре впервые узнали дорогу в детский театр.

Прежний успех постановок Шейко еще хорошо помнит театральный Минск. Актеры мечтают работать с ним. 17-го октября подходы к ТЮЗу напоминали Венецию времен Карло Гоцци: слух распространился с быстротой молнии, и только ленивый из тех, кто имеет отношение к сценическому искусству, усидел дома.

Премьера «Счастливых нищих» Карло Гоцци в минском ТЮЗе, пожалуй, главное театральное событие начавшегося сезона. Стратегический план Андрея Андросика сработал точно: взбудораженное общественное мнение обратилось к театру для детей.

Карнавальное шутовство — всегда благодатная почва для яркой театральности. Тот, кто хочет обогатить театр зрелищный, неизменно обращается к комедии дель арте. В ней особую жизнь-игру порождает импровизация. Она дает возможность с избытком веселья, темперамента, остроумия творить безостановочно, захлебываясь, на лету. Напор выдумки и самых невероятных фантазий создает поток жизненной энергии, которой сегодня многим из нас так не хватает.

Ну как тут не вспомнить М. Бахтина: «Во время карнавала можно жить только по его законам, то есть по законам карнавальской свободы». В вихре музыки, движения, красок, света и смеха не слишком важен сюжет, но очень существенен экспромт. В атмосфере общей радости позволительны смелые выходки и любая дерзость сходит с рук, можно приковать внимание собственным соло, но опасно злоупотребить терпением, пройдет как само собой разумеющееся легкая непристойность и опасная острота. Карнавал — не злое, а сердечное озорство. Он сдирает маски, но он и надевает маски.

Комедия дель арте открыла эру нового европейского театра. С легкостью она высмеивала все ветхое и восхваляла все здоровое. В голодной послереволюционной Москве расцвела вахтанговская «Принцесса Турандот». В начале скованных идеологическим морозом семидесятых Шейко поставил в минском ТЮЗе «Зеленую птичку». Странные эти экзотические цветы философских сказок итальянца Гоцци распуска-



лись не вовремя, не там, непонятно для чего, но завораживали своей нездешней красотой.

Драматургия однообразна и даже примитивна: влюбленным без конца досаждают развратные старики, бедняки становятся богатыми, а богатые теряют свои состояния. Все постоянно переодеваются, меняют маски, голоса, пластику. Никакого правдоподобия. Только вымысел, только игра. Именно игра — привилегия детства. И только стихия увлекательной игры может заставить ребенка по-новому взглянуть на театр.

Пусть не смущает противоречие: философская сказка будет ставиться в вечернее время. Мудрые намеки предназначены для взрослых. Мастерство исполнения оценят по достоинству лишь профессионалы. Почти детальная точность исторической эпохи может служить учебником для тех, кто изучает искусство. И все же, все же, все же — спектакль сделан в театре для детей.

Порадовались удаче, и теперь начинается тяжелая и кропотливая работа по приобщению к иной культуре. Когда театр ставит классику и воспроизводит «древний текст», он должен добиться понимания между автором, исполнителями и публикой. Увы, эти отдельные части еще не притерлись друг к другу как суставы, чтобы без боли и усилий двигалось рожденное творение.

Рискую поспорить с постановщиком. Он, конечно, знаток эпохи и автора. В трудах своих Гоцци заботился о правильном развитии действия и гармоничном стиле. Знал, для кого писал. Вовсе не стремился понять свой век. Опять вспоминается бахтинская мысль о культе карнавальной свободы. Прозрачное кружение изысканного карнавала (именно на это претендует спектакль) не должно превращаться в ярмарочный хаос. Можно и нужно отсечь лишнее, освободиться от длиннот и не скакать по кругу. Пусть легкое вино спектакля веселит и позволяет парить над обыденностью, но не делает голову тяжелой.

Чудесные и, как положено, живописные декорации и костюмы придумала Лариса Рулева, талантливо перевел пьесу Рыгор Бородулин, незаурядная музыка у Владимира Кондрусевиича, точная пластика найдена Натальей Фурман и Вячеславом Иноземцевым. Но что там натворил Узбек, переодетый царь Самарканда, не понял никто. Вообще-то, можно в это и не вдумываться. Наверное, не столь важно «про что», гораздо интереснее «как сделано». Мощно, «на себя не похоже» работают артисты Анатолий Жук, Игорь Сидорчик, Леонид Улащенко, Михаил Петров, Александр Полозков. Их актер-

ская природа, размятая простенькими сказками про злодеев и зверушек, на этот раз звучит симфонически. Молодые актеры хороши в танцевальных поклонах и застывших сценах. Все играют с одинаковым рвением и явным удовольствием.

Конечно, хочется, чтобы рядовой зритель разгадал высокие намерения театра, который хочет воспитать аристократизм вкусов и удовольствий, умение наслаждаться зрелищем. Приемы сценической игры в комедии масок особые. Позы и жесты ставятся по принципу геометрического рисунка. Гротеск существует, по словам Гоцци, «в манере преувеличенной пародии». В итальянских сказках разговаривают яблоки, смеется статуя, безводные пустыни становятся апельсиновыми рощами. И ничто не подчиняется здравому смыслу.

Белорусским детям эта страна пока неведома. Исследователь творчества Карло Гоцци Михаил Кузьмин написал о своем кумире стихи, в которых ответил на вопрос, зачем создается эта страна чудесной веры:

*«Мы вскроем осторожно  
Мечтаний механизм».*

Этим все сказано.  
«Арлекин», № 2 1997 г.

## **Зрелище для эстетов пятого поколения**

### *Хроника*

Наши купаловцы со спектаклем «С. В.» встречали Новый год в Таллинне, где пользовались большим успехом на фестивале «Сон в зимнюю ночь». Вернувшись в Минск, молодая театральная команда под руководством Павла Адамчикова показала премьеру «Балаганчик» по Александру Блоку. Наш разговор о спектакле — это размышление о намерениях.

Воздух начала XX века был наэлектризован «измами». Модернизм. Акмеизм. Футуризм. Кубизм. Имажинизм. Символизм. Словно все сговорились дать бой устоявшемуся традиционализму. В моду входили мистика и условность. Александр Блок первым сказал, что жизнь — балаганчик, где люди прячутся под масками. Между прочим, маска — это первичный элемент театра. Поэта поддержали Мейерхольд, Стравинский, а ближе к нашему времени — Феллини, Бергман и еще десятки мастеров культуры. Они отделяли балаган от базара и запускали его

механизм в высшие сферы искусства. Механизм этот очень не прост: его приводят в движение трагедия, рок, арлекиада.

Павел Адамчиков — имя хорошо известное минской публике. Постоянно при полных залах играют его два спектакля «Больше чем дождь» и «С. В.» Не знаю, как точнее называть его: режиссером, актером, педагогом по пластике. Все три ипостаси в наличии. А главное — он строит свой собственный театр, ни на что не похожий. Без помещения, постоянной труппы и богатых покровителей. Он словно ввинтился в вечную игровую стихию масок, которая вне жизни и одновременно внутри нее. Одним словом, символист. Потому и неудивительно, что заболел «балаганчиком» Блока.

Стихия мистики, маски, жеста, позы очень заманчивая. В них таится страшная сила. Какая-то «мировая душа». Помните, у Чехова в «Чайке»? Люди, львы и куропатки... Разве можно все это перемешать? Львы съедят куропаток, потом закусят людьми. Или люди всех перестреляют. Недаром искусствоведы утверждают, что весь минувший век одержим всеобщим балаганом. Иногда кажется, что и в XXI мы продолжаем жить в пестром ярмарочном балаганчике, хитро прикидываясь: «Маска, я тебя не узнаю!» Но все в жизни повторяется, и немудрено, что новый век возвращается к экспериментам старого. Опять хочется побродить в пространстве сновидений, наивности и отчаянной свободы от страхов. Безответственно, как в детстве.

Они решили сыграть спектакли о любви. О лирическом воздыхателе Пьеро, грустном клоуне, который счастлив от собственных переживаний. Об эмоциональном и деятельном Арлекине, спрятавшем под маской услужливого Фигаро вечную неудовлетворенность достигнутым. О странной девушке Коломбине, предшественнице Прекрасной Дамы, со снами и туманами, одиночеством и недоступностью. Они придумали свой театр-цирк, немножко похожий на мастер-класс по комедии дель арт. Они даже используют кукол как знаковые фигурки балаганного театра. Но спектакль пока похож на черновик, где много зачеркнутого и надписанного, где неудачно раскрашены эпизоды, из которых монтируется действие.

Театр Павла Адамчикова был всегда исключительно пластическим, угадывающим точную атмосферу серьезной драматургии. Выразительным, но бессловесным. Сейчас же понадобилось пробиться сквозь поэтический тест «серебряного века», через звучащее слово (произнесенное) к пластическому комментарию. Произошло, как в момент перехода от немого

кино к звуковому. Чарли Чаплин заговорил, и его герою не поверили. В «Балаганчике» зазвучало слово, но ему пока не нашли места.

Очень понятно стремление сделать что-то непохожее на красоты, натуралистичность и эротические оттенки современного театра, пользующегося успехом у публики. Уйти от картонной плоскости и пошлости комедий. Не напрягать уставшие зрительские головы философскими ребусами. Путем жесткого тренинга добиться свободы дыхания — и сложное делать легко, испытывая и даря радость. Благие, даже святые намерения. Как хотел того Блок, балаганом действительность продырявить. Адамчиков для этого смог привлечь к делу, а точнее, увлечь серьезных репертуарных артистов, таких, как А. Полозков, В. Курган, О. Сидорчик. Они не только «правили ремесло», а очень старались. Никто не знает, что перевесит на весах успеха. Пока получилось эстетское действо для немногочисленной своей публики. Но за культурные ценности будем бороться.

*«Республика», 28 января 2005 г.*

## **Душный «свет» наркотиков**

*Отчет*

*Национальный академический театр  
им. Якуба Коласа всегда предлагает зрителю  
сложное, метафоричное и метафизичное зрелище.  
Он раздражает и провоцирует, чтобы заставить думать*

Коллектив из Витебска привез в Минск, на сцену Театра юного зрителя, спектакль-акцию против наркомании. В зале зрителям раздают специальный номер газеты и яркие календари с исчерпывающей информацией о вреде алкоголя, курения, наркотиков, о страхе заражения СПИДом. Потом на сцену выходят завлит театра и режиссер спектакля, чтобы объяснить, приведя цифры и факты, почему взялись за эту тему. Предупреждают, что покажут современную трагедию, выполненную в пластически-хореографической форме. А дальше начинают шокировать зрителей беспощадной очевидностью.

Режиссер Виталий Барковский сам сформулировал свое беспокойство легкомыслием подростков, которые сводят поиск ярких чувств и впечатлений к использованию таблеток и шприцев. Он сочинил пьесу «І нас пацалуе світанак», кото-

рую точнее было бы назвать благородной идеей. Скальпелем резанул по быту и правдоподобию, отбросил все стереотипы и выстроил спектакль, на котором очень неуютно, непривычно, не смешно и больно.

Полтора года витебчане играют этот спектакль для школьников, иногда выезжая прямо в школы. Зал плотно забит подростками и их учителями. Увиденное неизменно сопровождается обсуждением. Спектакль очень выразительно оформлен сценографом Александром Малеем и композитором Александром Криштафовичем. Похвал заслуживает работа художника по костюмам Юлии Карымовой и режиссера по пластике Дианы Юрченко. Но это не спектакль, который может нравиться или не нравиться. Это театральная акция, цель которой возможностями и силами театрального искусства привлечь внимание к проблеме века.

У нас сегодня мало пьес о современности, потому что театр стал бояться быть социальным, бескомпромиссным. Интеллектуальный долг работников искусства — утверждать чистоту и здоровье как альтернативу скопищу непотребств, нетерпимостей, конкретных преступлений. Но такой театр боится оказаться старомодным, некассовым, излишне морализаторским. Возможно, на подобные спектакли, которые делают коласовцы, не надо продавать билеты, не привязывать зрителя рублем к креслу. Но это другая история: любая работа должна быть оплачена.

Для успеха своей работы Барковский избрал актеров с мощной энергетикой. Наверное, в актеров вселились бесы, они экспрессивно двигаются, ломаются, выкрикивают. В сугубо эстетическом смысле выдержать такое трудновато. Но актеры наблюдали своих героев в больницах, подворотнях, подвалах. Заболевшие наркоманией малокрасивы и малоэстетичны. Задача театра не приукрасить, не смикшировать, а показать, как страшна болезнь. Причем элемент натурализма в спектакле почти отсутствует. Театр работает в сфере актуального, а не традиционного искусства. Актеры, как всегда в спектаклях Барковского, медитируют. Есть сцены затянутые и избыточные, которые испытывают нервы зрителя на выносливость.

По окончании спектакля не остается чувства удовлетворенности. Уверена, что зритель уходит обеспокоенным. Что-то надо делать. Нас ввергли в океан социальных страстей. Театр не хотел быть добрым и удобным. Своей коллективной мистерией он призвал по-новому взглянуть на явление. Получилось.

*«Республика», 16 апреля 2004.*

## Шведской спичкой по белорусскому менталитету

*Реплика*

Культурный обмен между шведами и купаловцами доставил удовольствие обеим сторонам. Те приехали к нам. Наши поедут к ним. Но пойдет ли зритель на спектакль «Барух-Эмануэль»?

На сцене герой в исподнем и вязаных носках. Сидит, книжки листает. Рядом прыгают и кричат два артиста в строгих костюмах и босиком. Он — сумасшедший. Или философ. Они — правое и левое полушария его мозга. На полу бело от порванных книжек. Темными пятнами еще не разорванные фолианты. Все время что-то фонит. Однообразный скрежет действует на нервы, и хочется взмолиться: «Выключите микрофон!» Но этот звук у них музыкой зовется. В зале даже присутствовал композитор. Из Швеции. И драматург. Из Швеции. Остальные — из Театра имени Янки Купалы.

В названии спектакля имена двух известнейших философов прошлого: Сведенборга и Спинозы. Швед родился, когда голландец уже умер. Не встретились они в этом мире, но задумывались об одном и том же: о месте Человека в природе и обществе. Спиноза склонялся к материализму, Сведенборг — к мистике.

Переводчик и автор пьесы, бывший минчанин, а ныне житель Стокгольма Дмитрий Плакс, сопровождал сценическое бездействие цитатами из трактатов Спинозы и Сведенборга о взаимоотношениях Бога и Человека. О чем еще им там, в богатой и благополучной Швеции, рассуждать в XVII, XX, XXI веках? Если так долго задумываться об одном и том же, да еще с элементами мистики, то недолго и в психушку угодить. Что, собственно, и произошло с главным и единственным героем пьесы.

И совсем в духе нашего некогда популярного соцреализма доктора лечили больного трудотерапией. Предлагали ему стеклышки шлифовать. Работа нудная, однообразная, механическая, не требующая интеллектуальных усилий. Биографы утверждают, что именно ею Спиноза зарабатывал на жизнь.

Накануне выпуска спектакля произошел инцидент. Два уважаемых мэтра (один в звании народного, другой — в звании заслуженного) тихо положили свои роли на стол помрежа,

пожертвовали поездкой в Скандинавию ради служению высокому искусству. Не захотели они изображать ни правую, ни левую стороны мозга. Сказали, что эксперимент экспериментом, а Купаловский театр все-таки Купаловский.

Молодой столичный режиссер Наталья Ренглер не печалилась и мастеров заменила на молодых. Молодым играть всегда хочется, а еще хочется съездить в далекую скандинавскую страну посмотреть и себя показать. В прежние времена тех, кто пришел на место забастовавших, называли штрейкбрехерами. Теперь не называют. Понимают, что действует конкуренция и выживают проворные. Вот вам и философские проблемы бытия, о которых повествует спектакль. Философам — философско, а людям — простое счастье.

Между прочим, книги, которые рвут в спектакле, называются «Историей белорусского театра». То ли книжек этих скопилось много и так их употребили, то ли определенный символический смысл в это заложили. Чиркнули шведской спичкой по белорусскому менталитету, но огня не высекали. Не горит.

*«Республика», 17 октября 2003 г.*

## **Венера в тулупе?!**

*Шутливое эссе, или Давайте поспорим*

В Советском Союзе секса, как известно, не было. Нужен ли он нам сейчас? Размышлять на эту тему заставляет последняя премьера Театра юного зрителя «Бесплодные усилия любви». Автором пьесы, между прочим, является Вильям Шекспир. Постановщиком — уважаемый на постсоветском пространстве режиссер Николай Шейко. Сейчас он работает в Московском Художественном театре, а когда-то ставил замечательные спектакли в минском ТЮЗе и получал за это престижные премии. Таким образом, ничего случайного быть не могло.

И, тем не менее, публика резко разделилась во мнениях: нужен ли этот спектакль театру. Одна часть исключительно взрослых зрителей до отказа заполняет зрительный зал. Ее не смущает, что спектакль начинается не в 19.00, как у других, а в 20.00, и тем самым приравнивается к вечерним развлечениям зрелых людей. Другая часть покидает театр в антракте, так и не дождавшись расшифровки смыслов и приняв увиденное, как игру на раздевание. Их раздражает, что это происхо-

дит в театре для детей, будто само название ТЮЗ исключает демонстрацию красивого молодого полуобнаженного тела.

Согласно такой логике двигаться в спортзале лучше в холщовом мешке или шубе, чтобы не засвечивать отдельные части тела. Современную молодежную моду с обнажением животиков надо предать анафеме. Художникам в период ученичества следует запретить рисовать торс Геракла, Гермеса, Давида или Венеры. Неплохо бы и отключать телевизор на время концертов популярной музыки. Да и многочисленные глянцевые журналы лучше не открывать. Однако все это в нашей жизни имеет место. И у нормальных здоровых людей не обязательно вызывает эротическое возбуждение.

Что и почему происходит на сцене? Немолодой интеллигентный мастер режиссуры Николай Шейко был приглашен руководством театра не для создания кассового, коммерчески выгодного спектакля, а для проб в новом художественном качестве актеров, которые привыкли играть в сказках и бесхитростных детских постановках. Можно предположить, что театр задумал своеобразный урок как для артистов, так и для публики по истории мирового искусства. Если сегодня при постановке классики игнорируются эпоха, традиции конкретной культурной среды и сам авторский текст, то в данном случае режиссерский вариант «Бесплодных усилий любви» был очень продуманным и грамотным.

Вот несколько тому подтверждений. Ранняя пьеса Шекспира мало известна нашей публике. В Беларуси ставится впервые. Она о том, как один король и его приближенные решили поститься и избегать женщин. Но появилась принцесса со своими дамами — и ничего из сумасбродных проектов не вышло. Люди эпохи Ренессанса отряхивались от мрачного Средневековья и обратили свои взоры к античности. Модой стало воспевание «радостной души». Поэт сочинил строчки:

*Юность, юность, ты чудесна,  
Хоть проходишь быстро путь,  
Счастья хочешь?  
Счастлив будь!*

Флорентиец С. Боттичелли написал картину «Рождение Венеры». Ее репродукция помещена в тюзовской программе. Опасное место прикрыто полоской с названием спектакля. Великий художник и Шекспир жили в одно время и были выразителями духовного содержания своей эпохи. Через четыре века после них русский поэт Михаил Кузьмин, один из лиде-



ров Серебряного века, увлекся этой пьесой Шекспира и написал сонеты. А еще через век наш современник Рыгор Бородулин перевел Шекспира и Кузьмина на белорусский язык.

Знаток итальянского ренессансного театра Николай Шейко вместе с художницей Ларисой Рулевой ввели в спектакль элементы комедии масок, облачили героев в легкие плащи и хитоны, которые слегка приоткрывают стройные тела молодых артистов, заставили их бегать и лазить по лианам босиком, купаться в лучах яркого света. При этом творческая задача была не из легких: объясняться необходимо стихами. Сложный текст и выучить непросто, а тут необходимо стать понятным зрителю, делать все легко, не забывая про «радостную душу». Деревенский простак Башка, например, пристаёт к зрителям с непонятным словом: «Что это такое «репарация»? И вместе мы выясняем из шекспировского словаря, что слово означает «вознаграждение».

Как всегда, в комедиях Шекспира три типа героев: королевские особы, народные низы и полукосмические существа. Такого воздушного эльфа играет школьник Митя Семенов. Возможно, на его долю выпала задача осуществить связь поколений. Он хоть и паж из XVI века, но рассуждает весьма прагматично, как современный подросток, так же раскован в слове и деле. Премьеру озорного яркого спектакля, который сразу же стал любимым у его участников, театр показал в разгар зимних морозов. Контраст температур на улице и сцене, наверное, выбивает из колеи не только некоторых зрителей, но и критиков. Можно, конечно, было осуществить стриптиз по-русски, одев античных персонажей в тулупы и валенки. Но театр-то — для детей. А дети, как правило, лишены ханжества, они естественны и органичны. Античное детство мировой культуры напоминает о том, что скоро лето.

*«Республика», 10 марта 2006 г.*

## **Бах, Шнитке и конь по кличке Гранат**

### *Репортаж*

Четвертый год подряд в последний день лета в 6-м дачном поселке Ждановичи, что под Минском, устраиваются необычные концерты. Для живущих здесь людей искусства это как прощание с отпуском и дачным сезоном. Поселок, привыкший к жужжанию бензопилы и стуку молотков, слушает

старинную классическую музыку в живом исполнении высокопрофессиональных музыкантов. В начале сентября они уже выступали в филармонии.

Это не благотворительное действие, не блажь и не вызов однообразному банношашлычному времяпровождению, что теперь повсеместно захватило дачников. Это потребность и умение жить иначе. Интеллигентная музыкальная семья Мильто дает маленький урок, скажем так, другой жизни.

За простым забором с лирой на фронтоне все как у всех: цветы, лужайка, грядки овощей, яблони, заготовки на зиму и костерок ночной порой. Нехитрое дачное строительство сочетается со столярным станком и музыкальными инструментами, приведенными в божеский вид своими руками.

Хозяин дома Александр Павлович Мильто — преподаватель музыкального колледжа, выступает как аккомпаниатор и исполнитель старинной музыки на органе и клавесине. Его жена Вера Логвиненко — тоже педагог и пианистка. Сестра Ира — музыковед. Дочь Наташа и сын Дима — музыкально одаренные, поющие. Кстати, Дима нынче живет в Германии и поет там в камерном хоре. Если можно так выразиться, двигатель всех затей — Александр Мильто.

В один год для домашнего музицирования он сотворил из бетона в саду маленькую удобную сцену. В другой — соорудил памятник старинному роялю. А нынче уговорил воспитанницу своей жены прибыть на концерт со своим конем по кличке Гранат. В белом чепце с лентами на ногах Гранат терпеливо катал в седле всех желающих.

Концерт по традиции состоял из дворовой и комнатной частей. На выброшенном кем-то из-за негодности и отреставрированном маленьком клавесине Александр Павлович исполняет произведения французских, итальянских и белорусских композиторов далекого прошлого. Это отнюдь не популярные и узнаваемые вещи, а редкие партитуры, найденные энтузиастами в архивах и редко звучащие в публичных концертах.

Комнатная часть концерта включает сольное пение и непрерывную игру на фортепиано Веры Логвиненко, которая своих любимых Шуберта и Шопена охотно исполняет на «бис». В этом году зрителей-слушателей собралось человек сорок. Просторная комната даже не могла вместить всех желающих.

В день дачного концерта к дому Мильто подкатил микроавтобус с гостями из Германии, которые осуществляют волонтерскую миссию на нарочанской земле. Там они построили поселок «Дружба» для переселенцев из чернобыльской зоны,

соорудили оригинальный ветряк и помогли завершить строительство православной церкви. Давнее знакомство с белорусскими музыкантами завязалось с помощью Димы Мильто, который взял в жены немку. Только сейчас барону Арндту, отдающему часть собственных денег на помощь сельским жителям деревень Стаховцы, Колодино, Занарочь, что особенно пострадали во время Отечественной войны, удалось познакомиться с другой, городской, высокообразованной частью страны Беларуси. Барон, баронесса и их сын, наловчившийся за эти годы в переводческом деле, не скрывают, что их цель — покаяние за зверства гитлеровцев.

Барон, побывав на домашнем концерте, признался, что ничего подобного не видел и открыл для себя новую страну. Продолжением контактов станет поездка Александра Мильто вместе со своим учеником — цимбалистом Мишей Леончиком — в Штутгарт. Здесь, на даче, они провели первые репетиции. В дуэте соединились старинный аристократический салонный клавесин и популярный народный инструмент цимбалы. Необычное и непривычное это сочетание очень понравилось публике в дачной полуспортивной одежде, разместившейся на лужайке. Слушатели пожелали продолжить знакомство уже в городе, в концертном зале.

Мастер спорта Ольга Маняги, только что закончившая консерваторию, исполняла произведения Хиндемита. Ее конь Гранат терпеливо ждал хозяйку в саду. Этого красивого коня когда-то подарил Президенту Беларуси кто-то из знатных кавказцев. Коня передали в Заславскую конно-спортивную школу, и теперь он там несет свою службу. Путешествие из Заславля в Ждановичи и обратно он проделал без особого удовольствия, исключительно подчиняясь своей прекрасной наезднице. Скинув спортивные сапоги и облачившись в изящные туфельки, Ольга так же легко и уверенно касалась клавишей фортепиано, как и конской уздечки.

А 8 сентября у Ольги был концерт в филармонии с Государственным симфоническим оркестром. Она исполняла музыку Альфреда Шнитке. Искренне радовалась за свою ученицу Вера Логвиненко. Были времена, когда Ольге, любительнице лошадей, не обещали удачной музыкальной карьеры. Упорная девушка уверенно с помощью своего педагога соединила трудную профессию пианистки с редким — увлечением конным спортом.

В филармонии открылся новый концертный сезон, и теперь уже ждановичские дачники пополнили ряды любителей

классической музыки. 14 сентября в Камерном зале филармонии состоялся концерт органной музыки. Баха и старинных итальянских мастеров мы слушали в исполнении органиста и пианиста Александра Мильто и певицы из Москвы Ирины Комаровской. Сейчас она является солисткой столичного российского театра «Амадей» и считается одной из лучших исполнительниц арий, написанных Моцартом. Она минчанка и училась в нашем институте культуры. Жаль, что немецкий барон со своим семейством и волонтерами уже уехали в Германию.

Строгий, седой, подтянутый фраком Александр Мильто ничем не напоминал веселого балагура в джинсах и ковбойке из дачного поселка. Звучащая музыка уносила далеко во времена, когда не было машин и только запряженные лошадьми кареты привозили почтенную публику на домашние концерты при свечах. Пускай всего несколько часов удастся пожить в мире красивых людей, звуков и впечатлений, не думая о проблемах, что ждут нас за пределами этого особого духовного мира. Все соединила музыка: интернациональную дружбу, осмысление прошлого, желание новой судьбы. Пусть конь по кличке Гранат спокойно хрустит, поедая яблоки на лужайке.

*«Республика», 29 сентября 2000 г.*

## Царская ягода

### *Рецензия на оперный спектакль*

Задержки премьер по причине финансовых неувязок стали у нас явлением обычным. Постановка «Бориса Годунова» в Национальном академическом театре оперы растянулась на три года. И вот, наконец, состоялось! Об этом даже оповещали растяжки посреди главного проспекта столицы. Невиданное дело — реклама не приезжей поп-звезды, а своей оперы.

Текст пушкинской трагедии, многократно прочитанный, пропетый и даже сыгранный на сцене Русского театра, пересказанный с телеэкрана Эдвардом Радзинским, неизвестен разве что ленивому. В этом куске русской истории все разбираются, дают собственные трактовки. Одна оппозиционная газета даже заявила, что Пушкин опоганил царя Бориса, а отечественной опере негоже прогибаться перед «россейцами».

По Карамзину, «печальное время Борисова царствования» было временем кровопийства, беззакония, разврата. На-

род, как известно, безмолвствовал. Поэтому, вероятно, «Борис Годунов» на оперной или драматической сцене всплывал в острые политические моменты истории. Можно даже говорить о том, что это знаковое произведение и вокруг него постоянно кипят страсти.

Так и сейчас. Не успела отшуметь премьера, а мнения и слухи уже скрестили шпаги.

Не беремся делать doskonaльный музыковедческий анализ. Это задача специалистов. Гораздо интереснее поговорить о явлении «Бориса Годунова» народу. Зритель пойдет смотреть царя. Театр не скрывает, что делает ставку на привлечение в оперу молодого поколения, которому консерватизм традиционного оперного спектакля мешает наслаждаться музыкой.

Осуществлять постановку оперы пригласили режиссера и художника драматического театра, которые способны сломать привычные штампы оперного исполнения. Сегодня это явление достаточно распространенное в мире. Когда-то Юрий Любимов ставил «Бориса Годунова» в «Ла Скала». Совсем недавно там же, в Италии, кинорежиссер Андрей Кончаловский выпустил «Войну и мир» Прокофьева. У приглашенных в Белорусскую оперу Николая Пинигина и Зиновия Марголина был уже опыт работы с этим театром — «Визит дамы».

Если в драматическом театре Пинигин и Марголин любят уходить в метафизические построения, то здесь, в «Борисе Годунове», они твердо стоят на земле. Не летают в облаках, не покачиваются на ветрах, не шокируют парадоксами альтернативного мышления. При традиционной оперной расстановке сил сначала идет дирижер, потом хормейстер, художник, режиссер. Пинигин так и остался в конце списка, поделив последнее место разве что с дирижером В. Чернухо.

Хоры, как известно, в опере Мусоргского определяют все. Замечательный хормейстер Нина Ломанович бесспорно лидирует. Три года работы не прошли даром. Практически музыкальная часть оперы была готова давно. Она дважды звучала у нас в концертном исполнении и даже успела покорить Европу во время гастрольной поездки.

Оставалось только режиссеру выстроить массовые сцены. Пушкинское «народ безмолвствовал» не про нашего «Бориса Годунова». Эта многоликооднородная толпа, хорошо и богато одетая, впечатляет своими мощными порывами. Музыкально массовка ведет действие. Режиссерски она статична. Пинигин — не мастер массовых сцен. Он силен в другом, и кто у нас сегодня может похвастаться умением эффектно справиться с шестью-се-

мью десятками артистов, изображающих народ! Симметричное построение, может быть, и необходимо по законам пения, но зрительно воспринимается как не слишком удачное.

Иное дело солисты. Видимо, основные усилия режиссера были направлены на работу с исполнителями, которые умеют не только петь музыкально осмысленно и интонационно тщательно, но и создают истинно драматические образы. Здесь, конечно, первое место принадлежит замечательному басу — Олегу Мельникову, представившему царя Бориса. Традиционно выигрышный Юродивый у Марата Григорчика не преодолел оперные штампы. С. Франковский в роли Самозванца продемонстрировал чистое пение и отсутствие драматического темперамента. На уровне Мельникова работает Наталья Руднева в роли Марины Мнишек.

«Он не был, но бывал тираном», — остроумно писал Карамзин про Бориса Годунова. В нашей опере это, действительно так. Более того, можно говорить о слишком большом сочувствии царю. Его человеческое начало особенно прочувствовано на фоне жестко единой толпы. Вот по лестнице во время рассказа об убийстве царевича Дмитрия спокойно взбирается мальчик. Он чем-то похож на Федора, сына Бориса Годунова. Мальчик с саночками еще раз появится в спектакле и замрет в его финале. Не тень, не окровавленная жертва, а спасительное начало. Ничего пугающего. Никакой иронии. Музыкальный и драматический материал замечательно совпадают. И тирану доступны человеческие чувства.

В «Борисе Годунове» режиссер Пинигин полностью подчинен работе сценографа Марголина. Сценографическая концепция Марголина, как всегда, волевая и, возможно, даже слишком деспотична. В ней бьет и кипит театральная энергия, подчиняя себе все окружающее. Поговаривают, что в театре долго сопротивлялись мощной театральной стихии художника. Можно сказать, неудобного художника. Как расставить хор на придуманной им громаде? Как справиться с чисто техническими задачами? Пусть сколько угодно говорят о том, что Марголин не предложил ничего нового по сравнению с «продвинутым» западным театром. Мы существуем в своем времени, пусть заторможенном. Для нашего оперного театра марголинская конструкция — пока еще новаторство.

То, что видит глаз зрителя на оперной сцене, это гигантский монстр. Ничто не скрывает чисто театральное происхождение конструкции, которую художник заставляет жить своей жизнью.

Сначала кажется, что перед нами часть приподнятого разводного питерского моста. Но дело происходит в Москве, в Кремле. И вот это уже громада «Титаника» со светящимися иллюминаторами и неустойчивой палубой, как метафора неумолимой судьбы. Образ конструкции трагичен. Это как трап к самолету, который уйдет в бесконечную даль. В финале, действительно на трапе, окажется поверженный царь Борис и лазер создаст устрашающую черную трубу, которую видят пережившие клиническую смерть. Как когда-то знаменитый занавес сценографа Д. Боровского в «Гамлете» на Таганке стирал следы трагедии, так и корабль Марголина со смертью Бориса уплывет со сцены, освободив ее, огромную, для крохотного мальчика.

Множество смыслов в пластических метафорах художника, не до конца объяснимых и досказанных. Это чудовище — «Титаник» — вертится, кряхтит, скрежещет, высекая образную энергию. Из огромного прямоугольника на заднем плане, предваряемое музыкой, что-то постоянно появляется, заставляя вздрагивать и напрягаться. Нет и не будет покоя измученной душе.

И лишь последняя картина, лесная поляна под Кромами, разочаровывает и раздражает серостью новеньких ватников и каким-то карусельно-примитивным самосудом над схваченным боярином. Здесь что-то не сошлось у создателей спектакля. Да и хор не подчинился дирижеру.

Мощный художественный проект Национального театра оперы начинает жить своей жизнью.

*«Республика», 20 января 2001 г.*

## **Потерянный рай для молодого драматурга**

### *Рецензия*

*У этой рецензии была цель сказать правду и не обидеть молодое поколение*

Именно «Потерянный рай» открывает изданный поразительно быстро сборничек пьес Андрея Курейчика. Ее первую и прочитал, а затем взял в работу первый театр республики — Купаловский в лице мэтра режиссуры Валерия Раевского. Все первое в жизни молодого человека произошло необычайно стремительно, но путь от появления на театральном небосклоне до премьеры страшно затянулся.

Год назад все газеты почти одновременно сообщили сенсацию о приходе в белорусскую драматургию вундеркинда с десятком вполне совершенных пьес. За это время фигура Курейчика была раскручена с быстротой и напором шоу-бизнеса не хуже, чем какая-нибудь Алсу. Юноша оказался весьма скандальным. Он успел перессориться с театрами, режиссерами, Министерством культуры, неизменно подогревая интерес к своей особе и наживая недоброжелателей.

Всего за один год он успел многое. С отличием завершил учебу на юридическом факультете БГУ и поступил в аспирантуру на журфак. Завалил своими пьесами театры Беларуси и множество российских. Получил в Москве престижную литературную премию и стажировку в лучших театрах. Поработал на телевидении и выбился в начальники. Выпустил первую книгу. Написал еще с десяток пьес. А премьеры все нет. «Ну, погоди! Сыграют когда-нибудь твою пьесу на сцене, а мы на тебе отыграемся». «Нахал. Зазнайка». Чего он только не слышал за своей спиной. Один за другим рождались мифы.

Миф 1-й. Курейчик — ученик и наследник Алексея Дударева.

Между тем его появление было для Дударева такой же неожиданностью, как и для всех остальных. Драматург дал ему ряд ценных советов, даже взял к себе на работу, но исключительно ради юридических услуг СТД. Вообще, великие сегодня никого бескорыстно не опекают и не передают свой ценный опыт просто так. Только в вузах. Частями. И за деньги.

Миф 2-й. Курейчик черпает материал своих пьес из Интернета. Кто-то там упражняется, экспериментирует, а он подхватывает и развивает.

Во-первых, пьесы Андрея появились тогда, когда у него и не было компьютера. Во-вторых, он пользуется Интернетом как справочным аппаратом. В-третьих, Интернет никого еще не сделал Пушкиным и даже Шолоховым. Свой же литературный почерк очень заметен. Курейчик привлек к себе внимание непохожестью на то, что пишут другие драматурги.

Миф 3-й. За спиной Курейчика стоят крупные капиталы и связи.

На самом же деле за спиной Андрея всегда неизменный подростковый рюкзачок. Злые языки поговаривают, что там полный набор его пьес. На всякий случай. Вдруг понадобятся. Денег, скорее всего, нет. А на раскрутку тем более. Связи только-только приобретаются. Вот Олег Табаков вроде бы всякого наобещал. Сергей Юрский хороших слов наговорил. Ну и что? Премьеры в Москве все равно откладываются.



Миф 4-й. Пьесы Курейчика малосценичны, разговорны.

Он действительно не человек театра. В театр стал ходить активно совсем недавно. И он ему, по всей видимости, не понравился, о чем свидетельствуют злые и малопрофессиональные рецензии в «Белорусской газете». Однако, как человек не-театральный, он свободен от штампов и предрассудков этой среды. Он невольно разрушает традиционные представления о действии, диалоге, конфликте, предпочитая столкновение мнений и взглядов на жизнь. Он стремится выговориться. В Библии, в истории он ищет общее с нашими сегодняшними ценностями, прежде всего с пониманием духовности. Такая литература требует интеллектуальной работы при восприятии. Чтобы вникнуть в пьесы Курейчика, надо потрудиться. Мы же, к сожалению, приучили свою публику к развлечениям и легкому удовольствию.

Именно этим, на мой взгляд, объясняются причины неудачи премьеры «Потерянного рая» в Купаловском театре. Спектакль скучный и слабый по исполнительскому мастерству. Затянувшаяся на целый год работа разочаровала тем, что никоим образом не открыла нового автора. Минималистское оформление Бориса Герлована придумано за каких-нибудь полчаса, так как состоит из звездного неба и химического снега на фоне черного бархата. Правда, есть два пластиковых помоста, неудобных и опасных. Они крестом перечеркивают сцену по диагонали. Фон спектакля, как всегда, черный и мрачный. Это очень раздражает фоторепортеров и телевизионщиков из-за невозможности снять красивые картинки. Все это у Герлована уже было. На муки творчества он не затратился, а лишь повторил красоты «Князя Витовта», «Черной панны Несвижа», хотя авторы пьес и выведенные ими миры такие разные.

Повторами себя, любимого, перенасыщена режиссура спектакля. Теперь уже ясно, что любимые Раевским в публицистических спектаклях фронтальные мизансцены исчерпали себя полностью. Артисты стоят лицом к залу и говорят текст. Когда тексты были острополитическими, публика им внимала. Сейчас же в эпическом материале необходимы другие приемы. Хотя бы понимание того, о чем спектакль. Даже беспроектная в работах Раевского музыка все же не должна заполнять собою пустоты мысли. Так и хочется напомнить, что музыка предназначена, чтобы начинаться в слове, продолжаться в движении, в ритме, в мелодии речи театрального произведения.

В своих последних режиссерских работах Раевский выступает в роли такого древнегреческого дидаскала — учителя, который разводит по сторонам участников мистерий и дает им тиранические указания. Пьесу Раевский прочел как притчу и ставил ее как отстраненную безбытовую историю, предназначенную интеллектуальным умам. Но зачем же тогда на краешке сцены аппетитно жарится на металлической решетке барбекю? Почему артист А. Ковальчук в роли Авеля постоянно демонстрирует свою уникальную для Купаловского театра, действительно отличную мускулатуру, обливается потом и отхватывает куски мяса с жадностью телевизионного «Последнего героя»?

Прародительница рода человеческого Ева все же должна отвечать первобытному или хотя бы возрожденческому идеалу женщины. Худосочные и длинноногие современные красавицы имеют большие проблемы с производством и вскармливанием детей. Потому сегодняшняя примадонна купаловцев С. Зеленковская никак не видится в этой роли.

Обычно скучные спектакли получаются тогда, когда их создатели не увлечены материалом пьесы. Однако режиссер и актеры не раз успели публично заявить, что оценили хорошую драматургию. Очевидно, режиссер обязан был тщательно выстроить роли, тем более что характеры выписаны неплохо.

До купаловской премьеры Андрей Курейчик жил в своеобразном раю. Может, не в садах Эдема, который так тщетно ищут его герои, но в состоянии радостной эйфории. Однажды он уже проснулся знаменитым, когда покорял драматургический олимп. Театральная реальность безжалостно напомнила о том, что написать пьесу — мало. Истинно райское наслаждение испытываешь тогда, когда премьеры пройдет с бешеным успехом. Увы, этого не произошло. Не хочется думать о том, что Господь решил изгнать ершистого молодого человека из рая. Очевидно, он решил напомнить, что надо самым серьезным образом думать над тем, что происходит в нашем театре.

*15 ноября 2002 г.*

## **Женщина в отсутствие мужчины**

### *Рецензия*

Собственно, это не совсем верно, так как лиц мужского пола в родовых имениях Ивановых и Лебедевых, героев чеховской пьесы, предостаточно. Женщины здесь ужасно несчаст-

ные, потому что лишены радостного смысла жизни — любви и счастья. Женщины сильные и интересные, готовые бороться за себя. Мужчины рядом с ними унылые и безынициативные. Они постоянно от всего утомляются. Таким образом, зрителям предлагается поразмышлять на весьма актуальную современную тему: что это творится с нашими семьями?

Это замечательно, когда обнаруживается в классике что-то близкое себе и своему времени. Такое произведение ждет успех. В день премьеры спектакля «Иванов» в театре «Дзе-Я», который показан в постановке, сценографии и музыкальном оформлении Рида Талипова, весь небольшой театральный зал был заполнен критиками, режиссерами и артистами, что свидетельствовало о том, что мы присутствуем на главном событии театрального сезона.

Великий Чехов основательно поиздевался над своими современниками и всеми нами, написав «Иванова» комедией и драмой и сотворив, по существу, две пьесы. Наш театр выбрал комедию. Именно к ней имеет отношение следующее высказывание Чехова: «Женщины в моей пьесе не нужны. Главная моя забота была не давать бабам заволакивать собой центр тяжести, сидящий вне их». Но в спектакле женщины не послушались и перетянули внимание на себя.

Сказано сие не в упрек режиссеру. Мало ли чего тогда хотел драматург! Сам признавался, что первую свою пьесу «Иванов» «написал нечаянно и очень быстро», за каких-нибудь две недели, а потом вернулся к ней и что-то доделывал, переделывал. Сначала представил своего Иванова только слабым, рыхлым, безвольным, потом наделил его умом, честностью, трудолюбием, чем окончательно запутал всех постановщиков и исполнителей главной роли во все века и в разных странах.

На мой взгляд, комедийный вариант звучит сегодня лучше, чем драма. Главная чеховская тема — тоска о жизни — вряд ли вызовет понимание и отзвук в наш прагматичный и торопливый век. Какие-то другие причины ранней усталости мужского населения, их апатии и неспособности на героические движения ради дамы вступили в силу и требуют осмысления.

Многие виденные мною «Ивановы», даже с гениальным Иннокентием Смоктуновским, были скучны и не задевали за живое. А этот странный полумальчик в исполнении Игоря Поддивальчева, хорошенький и беззаботный, как панк, с интеллигентной внешностью и полным непониманием того,

как зарабатываются деньги, притягивает к себе и заставляет вспоминать «Утиную охоту» Александра Вампилова, героя Олега Янковского из фильма «Полеты во сне и наяву». Запутался в женщинах, в себе, в назначении жизни. Повышенная совестливость рядом с жесточайшим эгоцентризмом. А ведь и верно, женщины любят таких, которых спасать надо. Положительный во всех смыслах молодой доктор Львов со своей честностью и разоблачениями пресен и скучен.

В последнее время Рид Талипов будоражил своими спектаклями Брест, Гомель, Молодечно, Бобруйск. Не забывал про Минск. Еще не остыли восторженные отзывы о «Стомленным д'ябале» на сцене Республиканского театра белорусской драматургии. Было у него когда-то свое детище в подвальном помещении в центре столицы. Туда ломились театралы. Потом забрали любовно выкрашенные оборудованные катакомбы под другие вроде бы благородные цели. Теперь ничего нет.

Ностальгические воспоминания хороши тем, что позволяют напомнить о том, что и мы не чужды театрального поиска. Есть у нас свои мессии и свои сумасшедшие. Есть театр живой и мертвый. Есть имена, загипсованные успехом. Есть фигуры, что обречены до дедушкиного возраста доказывать, что они профессионалы. Свобода плавания хороша тем, что можно не привязываться к чужому заказу, не исполнять чужую волю, а вынашивать свои идеи, набирать своих артистов и потом все это в виде модного ныне понятия «проект» предлагать желающим. Желающие посмотреть всегда найдутся. Желающих дать сцену для риска значительно меньше.

Я не уклонилась от названия статьи. Капризные наши художественные руководители государственных театров очень похожи на утомительных чеховских мужчин. Пока они думают и взвешивают, единственная в республике молодая женщина главный режиссер Ирэна Мацкевич проявила сочувствие, понимание (сама недавно была безработной) и предоставила Талипову театр «Дзе-Я?», где, собственно, и происходит главное событие театрального Минска.

Для участия в спектакле приглашены Зоя Белохвостик и Андрей Гладкий из Театра имени Янки Купалы и Ольга Сизова из Театра-студии киноактера. Это опытное трио очень основательно потеснило «дзеявских» актеров, которые притихли и стушевались рядом с мастерами. Только румяная и земная, полная жизненных соков Наталья Капитонова, которой досталась роль почти современной девушки Саши, наиболее точно уловила и чеховскую мысль, и замысел режиссера.

Таким образом, три женщины вышли в спектакле Талипова на первые роли, отдав беспорное лидерство Зое Белохвостик. Можно было бы уточнить: три женщины — в красном, белом и черном. Это любимые, если можно так сказать, кодовые цвета Рида Талипова. Любовь, жизнь и смерть.

*«Республика», 13 февраля 2001 г.*

## **Корабль Рида Талипова причалил к Чехову**

### *Рецензия*

В фантастических романах и на полотнах художников-маринистов часто появляется образ корабля-призрака. Это загадочное судно свободно дрейфует в море, причаливает, где заблагорассудится. Никому и никогда неизвестно, где засветятся его огни и чем потрясёт он любопытствующую публику на берегу. Иногда театральный мир мне напоминает море. Здесь есть несколько загадочных фигур, вокруг которых не смолкает молва, их появления ждут, с ними связывают определенные надежды.

Бесследно исчез с минского небосклона одаренный режиссер Вячеслав Осипов, чьи спектакли в Русском театре до сих пор — загадочный материк. Где дрейфуют умница Венидикт Растриженков и неуёмный Модест Абрамов? Каким очередным перформансом в восточном стиле намерен шокировать Вячеслав Иноземцев? Из какой литературы собирается сочинять свои клиповые эссе о любви Николай Динов? На какой площадке объявится с новым спектаклем Николай Пинигин? Что за проект снова вынашивает Рид Талипов?

Каждого из них встречают то бурей восторгов, то полным неприятием. Их спектакли молчаливо полемизируют с общепринятым искусством государственных театров, выдёргивая то из одного, то из другого талантливых артистов и увлекая их интересной работой. Режиссерские мэтры, стабильно получающие зарплату и государственные награды, на этих людей затаили почти супружеские чувства. Повязаны режиссерским сообществом, как брачными узами, но присутствует здесь и зависть, и каприз, и соперничество.

Объединяет названные имена отсутствие постоянного места работы в нашем Отечестве. Всё остальное в их творчестве — разное по стилю и направлениям, иногда со здоровым консерватизмом, порою со скандальным привкусом. Своего театрального дома у них нет, и они «сеют, разумное, доброе,

вечное», странствуя кто по республике, кто по границам, а точнее — на чужом поле. Своё же остаётся не до конца вспаханым, а то и заросшим бурьяном.

Такое непривязанное к определенному месту работы положение некоторые даже считают очень удобным. Свобода выбора, действий и миграции. Непривязанность к чужому заказу и чужой воле. Возможность выбирать артистов для своего проекта откуда угодно.

Невыгодность ситуации в том, что иногда до дедушкиного возраста приходится доказывать, что ты профессионал и работаешь грамотно. Неуверенность в завтрашнем дне, потому что неясно, кем будет востребован твой проект. Необходимость в определенном смысле прогибаться перед загипсованными успехом фигурами в нашем театральном мире.

Наша театральная система всё ещё крепко привязана к традициям. Штатная единица считается более надежной и благонадежной, чем вольный художник. Вместе с тем по моим личным наблюдениям многие кочующие или неудобные режиссеры, часто меняющие место работы, именно они способны предлагать театральному искусству нечто новое, неизведанное. А значит, и не позволять театральному механизму покрываться ржавчиной.

Добровольное или вынужденное изгнание из театрального цеха у многих сопровождается активной выработкой своего режиссерского метода, своего отличительного авторского почерка, новых сценических обстоятельств. В результате выигрывает театр в целом, достигая степени высокой.

Из многих имен Рид Талипов заслуживает того, чтобы иметь свой театр, в котором он был бы не очередным режиссером, а самым главным, определяя репертуар, сценографическую и музыкальную часть, превращая театральный организм из репертуарного в авторский. Словом, это мог бы быть театр резко отличный от других. Но к такой роскоши мы ещё морально не готовы. Многие могли бы сказать: это не мой театр, но пусть он будет. Рид Сергеевич с первого появления на белорусском театральном небосклоне удивлял и шокировал публику своей непохожестью на общедоступное и требовал напряженной работы ума над своими спектаклями. Самое обидное, что свой театр у Талипова был. В счастливую пору расцвета студийного движения, собрав энтузиастов и убедив официальные власти выделить подвальное помещение, Талипов довольно быстро сделал театр, который оказался более профессионален, чем все другие, претендовавшие на самостоятельность.

В результате плохо объяснимых конфликтов нет ни театра, ни его достойной замены в том самом помещении. А Талипов существует, ставит спектакли в разных городах, случается, что получает премии. В любом случае не позволяет о себе забывать. Самый свежий, чеховский «Иванов» на сцене Минского театра «Дзе-Я?» тому подтверждение.

Признаюсь откровенно, талиповского пристрастия к классике, особенно к Чехову, долгое время не понимала. Его гомельская «Чайка» меня не взволновала, а брестский «Месяц в деревне» вызвал эстетическое отторжение. Стала лучше понимать Талипова, когда услышала рассуждения одного японского режиссера о том, что пьеса «Чайка» самая авангардная пьеса современности. Рассуждения были очень убедительны и явно распространились на другие произведения того же автора.

Главное в них было то, что Чехов показывает нам нас. В этом я убедилась на премьере «Иванова» в театре «Дзе-Я?» Хотя чехововеды про его первую пьесу пишут неохотно, сохранилось признание писателя после премьеры «Иванова» в Александрийском театре. Чехов говорил, что не любит театр и не собирается больше для него работать. Что-то у него там крепко не сложилось. Главное, он хотел порвать с «правилами» русской сцены, делать что-то принципиально иное, а устаревший императорский театр давил и душил.

«Иванов» Талипова порывает со многими «правилами» белорусских постановок этого автора. Порывает заодно и с «правилами» конкретного театра «Дзе-Я?» Как написал один умный критик, правда совсем по другому поводу, это ещё одна чеховская постановка «без самовара и берёз», необходимых атрибутов, тоскливо сопровождающих этого автора.

Пожалуй, никто другой не пережил такой метаморфозы от пыльного музейного экспоната до скандального эстрадного шоу. Считая Чехова «певцом» серых будней, его и ставили по серому, с ностальгической тоской, завываниями, сценографической перегрузкой и запахами цветущего вишнёвого сада. Результат бывал прямо противоположным: интеллект, интеллигентность становились символами скуки и отсталости.

К стыду своему признаюсь, что на знаменитом мхатовском «Иванове», многократно восстанавливаемом, очень скучала. На сцене были корифеи во главе со Смоктуновским, Любшиным, Брусникиным, Степановой, Невинным. Оформление Д. Боровского. Старинная усадьба, увитая лианами дикого винограда, переизбыточность деталей. Огромная массовка

в красивых платьях конца века. И тоска смертная, потому что не про нас, а про что-то уже далекое и не наше.

Сегодня в Минске «Иванов» начинает играть в оформлении... единственного стула. Так проходит первая картина. И только позже для уездного праздника вынесут на глазах зрителей столы и пальму, часы и ещё несколько стульев. Всё. Правда, эстетски выдержано в зелёной гамме. Физическое место зрителя в этом театре всегда нетрадиционное. Он располагается вокруг артистов. На этот раз у артистов за спиной хотя бы одна стена, где зрителей нет. Зато они выходят на сцену с верхних балконов, долго спускаясь как в замкнутый мир подвального помещения, где ни света, ни воздуха для нормального житья.

Уже сам эффект необычного эстетического метода вызывает как бы щелчок. Талипов славен тем, что без особого трепета подходит к изучению текстов автора. Ему важнее рождение своей авторской идеи. Почти одинаково он ставил Мрожека, Тургенева, Зюскинда, Ковалева. Они у этого режиссера по сути своей были похожи. «Дзе-Я?» открыл нам совсем другого Талипова, уверенно утвердившего легенду о своем таланте.

Принципиальное отсутствие многочисленных предметов быта, это именно чеховская идея «безбытия» и «вневременья». Никакого уюта, расслабляющего и отвлекающего. Иванова играет Игорь Подливалчев. Это странный мальчик, хорошенький и беззаботный как панк, с интеллигентной внешностью, придурковатым хохотком и полным непониманием того как зарабатываются деньги. Он настолько бесхарактерен и безволен, что даже кажется, что артист плохо играет. Отсутствие ореола исключительности, хотя все говорят: в нём было, было. Не верится, что было. Критика называла чеховского Иванова «русским Гамлетом». Мы привыкли считать Гамлета героем, а здесь принципиальный антигерой. Он говорит: «В 30 лет уже похмелье, я стар». Подливалчев молод. И потом, почему Гамлет — герой положительный, и мы простили ему месть и убийства? Иванов тоже убивает вокруг себя близких без шпаги и пистолета. Убивает абсолютно, как современные молодые люди своей неспособностью что-либо делать, что-либо менять, кому-нибудь приносить пользу.

Для такого Иванова Талипов выстраивает единственно возможный финал. Иванов не застрелился, не совершил даже в финале активного действия, покончив с жизнью. Он просто повалился. И закончил существование в глубоком обмороке.



Талипов внимательно перечитывает Чехова и слышит в нём главное не о прошлом веке, а о настоящем. Главная, как считали, чеховская тема — тоска о жизни — вряд ли вызовет понимание и отзвук в наш прагматический и торопливый век. Какие-то другие причины ранней усталости мужского населения, их апатии ко всему вступили в силу и требуют осмысления.

Женщины в спектакле Талипова захватывают власть. Они тянут на себе тяжкий семейный воз. К тому же ещё смеют требовать любви. Всё абсолютно узнаваемо, как и в окружающей жизни, где мужчинам досталась политика и экономика, а женщинам продолжение рода. Любым путём. Иногда весьма безнравственным и незстетичным. Какой уж там семейный очаг, где женщины сильные и интересные, готовые бороться за себя. Мужчины рядом с ними унылые. К тому же постоянно утомляются неизвестно отчего.

Верно подметил когда-то Анатолий Эфрос, что в пьесах Чехова присутствует «эмоциональная математика». Чувства тонкие, но всё «тончайшим способом построено». Только намёки, только мотивы и нет прямого конфликта, нет открытой борьбы. Не вывел ни одного ангела, ни одного злодея, никого не обвинил, никого не оправдал. И это притом, что в «Иванове» ещё была интрига в виде обывательских сплетен о выгодной женитьбе.

Чехов потрясающе современен. В своих записных книжках он помечает: «...если бы теперь вдруг мы получили свободу, о которой так много говорим, когда грызём друг друга, то на первых порах мы не знали бы, что с нею делать, и тратили бы её только на то, чтобы обличать друг друга в газетах в шпионстве и пристрастии к рублю и запугивать общество уверениями, что у нас нет ни людей, ни науки, ни литературы, ничего, ничего!»

Вот этими обличениями «Иванов» напичкан под самую завязку. Чехов потому, видно, и не удавался в советское время, что мы были уверены, что жизнь есть борьба героев. А он выводил принципиальных «неборцов», людей, что постоянно и во всём проигрывают. Но кто-то должен продолжать эту жизнь. Тут уж слово за женщинами. Только они ещё могут спасти того, кто слаб, кто упал духом и любить жесточайших эгоцентриков.

На роль Сарры была приглашена из Театра имени Янки Купалы Зоя Белохвостик. По истории напомним, что эту героиню играли великие П. Стрепетова, М. Савина, В. Коми-

саржевская. Молодая купаловская актриса пока лишь выбирается из преследующего её сонма «прыгожих кабетак». Думаю, что в биографии актрисы была одна роль, опыт которой пригодился для Сарры. Это работа в спектакле «Властная ружа» по пьесе Тенниси Уильямса. Она неоправданно быстро сошла с репертуара. Спектакль был явно недопонят и недооценён.

Хоть Чехов и не хотел давать воли женщинам, но Белохвостик «заволокла собой центр тяжести». Она заявила личность трагическую и совестливую, простодушную и высокодуховную. Она, как и хотел бы Чехов, не герой и лишена физической активности. Но она одновременно и героиня произведения, так как стоит выше окружающих по своим моральным качествам.

Ольга Сизова из театра-студии киноактера получила не характерную для себя роль Марфы Бабакиной, этакой тупой помещицы, что гоняется за женихами. Сизова по типу женщины вамп, и сцена её в этом качестве порядком поэксплуатировала. Но талантливой актрисе интересны любые задачи. На сцене она демонстрирует очень важное качество: броская яркая внешность ещё не всё решает. Молода, эффектна, красива, стильна, а мужчины к ней холодны и насмешливы.

У актрисы «Дзе-Я?» Натальи Капитоновой роль вполне современная. Милая, румяная, земная, добрая девушка Саша хочет выйти замуж за хорошего человека. Вряд ли она потеряла голову от любви к Иванову. Просто в нём не как в других заметны слабости и пороки. Она идеализирует его и готова жалеть и спасать.

Режиссерский замысел включает в женскую орбиту и Зинаиду Савишну Лебедеву — властную и прижимистую хозяйку, противопоставляя ее мягким и женственным Сарре, Саше, даже Марфе. Такой разношерстный женский квартет точно соответствует и чеховским мыслям, и намерениям режиссера добиться сотворчества театра и зрителя.

И это происходит в спектакле, что случается в других случаях не всегда. Камерная обстановка сцены, куда попала чеховская пьеса, способна утверждать новую эстетику, прокладывать новую традицию, формировать собственную публику. Это приятнее, чем перестраивать сложившийся знаковый организм вроде наших сильно академических театров.

*Журнал «Мастацтва», № 2, 2001 г.*

## Сон, похожий на жизнь

### Рецензия

*Почему именно с «Бега» начал новый виток своей творческой судьбы режиссер Сергей Ковальчик*

Это первый и пока единственный спектакль Сергея Ковальчика в должности главного режиссера. Нескончаемые споры зрителей и критиков о том, что это — скучное и ветхое или серьезное и новое. Очевидная перемена в репертуарной политике Национального академического драматического театра им. М. Горького. Самая дискуссионная премьера этого года — «Бег».

Непростой художественный мир русского писателя Михаила Булгакова известен большинству в основном по роману «Мастер и Маргарита». Пьесы его идут редко и считаются немодными, а значит, некоммерческими. Тем интереснее понять, что привлекло театр к нестандартному мышлению писателя. Почему именно с пьесой «Бег» начал молодой режиссер очередной виток своей творческой судьбы?

У исследователей, которые изучают творчество Михаила Булгакова, есть что-то вроде игры: в каждом булгаковском творении искать невероятное, из ряда вон выходящее, даже анекдотическое. Одним словом, где Булгаков, там обязательно мистика. Сон, предсказывающий реальные события. Или происшествия, похожие на сон. Творческие личности любят философствовать на эту тему, а обычные люди просто живут, думают, чувствуют и... спят.

Мистическое всегда привлекательно. Оно кажется скучным только тому, у кого проблемы с фантазией и воображением. С произведениями русского писателя постоянно происходили странные вещи. Но мистика здесь ни при чем. Он жил в эпоху непредсказуемых событий. Его творчество периодически находилось под запретом. В наше время оно стало казаться устаревшим, но продолжает будоражить некоторые умы. Потребовались годы, чтобы понять: Мастер писал о проблемах времени и вечности. Проблемное поле булгаковских творений — смелая, талантливая попытка заглянуть в тайны современных событий и проявлений характеров.

Думаю, что даже самый продвинутый зритель и читатель не перескажет содержание «Бега» — пьесы, которая не была поставлена при жизни автора. Ее не спасла попытка назвать рассказанное размышлением снами. Бдительные цензоры за-

подозрили Булгакова в огромном сочувствии к так называемой белой гвардии. На самом же деле, как всякий крупный художник, он писал не о политике, а о людях. О судьбах русской интеллигенции, особой субстанции живущих на земле. Они любят заниматься самоанализом, самобичеванием, часто трусят, неосознанно предают, горячо каются и умеют сохранять человеческое достоинство. Очнувшись, они принимают решение действовать только по совести. Иногда это означает верную смерть. Поэтому сон — как трезвое осмысление пережитого.

Наш Русский театр давно уже не работал с высококачественной русской литературой. Обращение к творчеству Булгакова в этом смысле закономерно. Для режиссера Сергея Ковальчика сделать спектакль, в котором занята почти вся труппа, означало понять, кто на что способен. Обращение к теме жизни интеллигенции — упрек в сторону населения, которому истинная интеллигентность непонятна. У театра появился настоящий мужской спектакль, резко контрастирующий с массовым кривлянием и переодеваниями в женское платье, и при этом с изменением сущности. А еще это желание говорить с нами о том, что настоящие катастрофы мирового уровня происходят не в космосе и не в автоавариях, а в человеческом сознании и поведении.

В спектакле, как и в пьесе, открытый финал. Во всех личных историях многоточие. Здесь нет благополучных героев. Каждый должен заплатить за свои поступки. Никто не знает наперед свою судьбу. Режиссер сохраняет эту булгаковскую недосказанность, чтобы зритель, уходя, продолжал думать об увиденном. Хорошо, что нет морализаторства и приговоров. Никто не делит персонажей на «они» и «мы». «Они» и есть «мы». Только всегда ли мы готовы судить себя по гамбургскому счету?

Для исполнения главной роли приглашен актер из другого театра. Это Игорь Сигов — ведущий мастер Республиканского театра белорусской драматургии. Пожалуй, до «Бега» еще не был раскрыт масштаб личности этого актера. Ему предстояло перейти с белорусского на русский язык и дебютировать под пристальной оценкой большой труппы горьковцев.

Многие исполнители роли Хлудова, в том числе и в известной киноверсии пьесы «Бег» подчеркивали психическое нездоровье этого персонажа. Сигов вместе с режиссером полностью отказываются от натуралистических проявлений большой психики. Жизнь потрепала его, но физической боли не ощуща-

ешь. Наверное, он болен от бесцельности и бессмысленности того, что происходит. Выздоровление наступит, когда вернется на Родину с повинной. Говорят же, что зло — это потеря добра, порча, повреждение, ущерб. В том числе и человеческой психики.

Хлудов у Сигова как-то очень современен по образу мыслей, а еще покоряет своей человечностью. Наверное, это неправильно в первой половине спектакля. Он протягивает конфету маленькой девочке. Она его боится, отстраняется. Хлудов на нее не смотрит. Этот его поступок не типичен. Он не раздает призы, не награждает. Он отдает расстрельные приказы, допрашивает, казнит. Он пытался спрятаться. От себя не убежишь.

Красивый, мощный, этот спектакль слишком длинный по сегодняшним меркам — три с половиной часа. Он требует работы ума и сердца. Азартные «тараканьи бега» — популярное развлечение вдали от России — сопоставимы в спектакле с трагическим бегом белой гвардии к своему печальному финалу. Тараканов давят. Белогвардейцев уничтожают голодом, нищетой, пулей. За что сложили головы тысячи образованных, воспитанных, неглупых людей? Многие из нас, возможно, впервые стали об этом думать после сериала «Адмирал». Драма российской белой гвардии — не сон. И не «трагикомедия с элементами фарса». С этим жанровым определением спектакля вряд ли можно согласиться. Смешного, комедийного совсем нет. Есть молчаливое обращение к тем, кто покидает Родину, — неважно, вчера или сегодня. Ради чего? Смертельная тоска тех умных, уехавших столетие назад, стучит в сердце, тревожит разум. Хорошо, убедительно передают это артисты Русского театра. Понимаешь: «они» есть «мы». В этом современность спектакля.

*«Республика», 1 декабря 2009 г.*

## Наши люди в Голливуде

### *Событие*

Если в театральном гардеробе артиста есть домотканая свитка, военный мундир и смокинг, значит, он может все.

Последние пару недель Игорь Сигов из Республиканского театра белорусской драмы — самая востребованная фигура. Первый в истории отечественного театра артист, приглашен-

ный на церемонию вручения премии Оскар. Пусть победила совсем другая картина, наш молодой мачо все равно прошелся по красной ковровой дорожке, занял место в зале среди мировых знаменитостей и поднял бокал на фуршете.

Приглашение в Лос-Анджелес свалилось как снег на голову. Игорь Сигов не выезжал со своим театром дальше Европы. Да и то радости повидать свет были сопряжены с тряской и ночевками в автобусе, суточными, которых хватит на сдержанный завтрак, и спешной пробежкой по незнакомым городам. И вот нате вам, Америка. Слегка привыкнуть к английской речи, в срочном порядке взять уроки этикета, почувствовать себя представителем страны, о которой там слыхом не слыхивали. Для коренного белоруса, если бы он не был артистом, это нервотрепка на целый год. Игорь Сигов — хороший артист, и воспринял факт как очередную роль. Готовиться быстро и тщательно привык.

В «Чернобыльской молитве» была занята вся труппа. Спектакль-проект. Сколько раз играли, столько раз зал рыдал. Казалось, мы уже пережили Чернобыльскую трагедию, ко многому привыкли, узнали все, что случилось той далекой апрельской весной. Оказалось, не привыкли. Документальные свидетельства действуют сильнее шекспировских страстей. Актеры рассказывают о себе, о своем и сами с трудом сдерживают эмоции.

Ирландский режиссер Хунита сделала о Чернобыле небольшой фильм. Для него из многих белорусских актеров выбрала Игоря Сигова. Не ошиблась. Его сдержанная манера, актерский темперамент, подкупающая искренность и прекрасная внешность стали той изюминкой, которая позволила экспертам номинировать картину на высшую премию в области кино. Нашего Игоря там, в Голливуде заметили.

## **Валерий Раевский: «Не все рыбы пойманы»**

### *Интервью*

К своей профессии он пришел не сразу. Закончил Могилевский машиностроительный техникум, работал токарем и конструктором, пробовал учиться на истфаке БГУ. Поступил в БГТХИ, проходил стажировку и работал режиссером в московском Театре на Таганке у Юрия Любимова. Именно там сформировалась его театральная эстетика, которую он испове-

дует и по сей день. Так утверждает критика, но так ли это на самом деле?

— В интеллектуальной Москве Театр на Таганке шестидесятых годов и сегодня оценивают по-разному. Хотя во главе тот же Юрий Любимов. В молодости усвоив почерк мастера, можно ли сохранить его на всю жизнь? И нужно ли?

— Конечно, я сильно изменился. По большому счету, Любимов продолжал искания Всеволода Мейерхольда, которому не нравился бытовой, правдоподобный театр. Мне он тоже не нравится. Как бы ни старались подражать жизни, это всегда фальшь и неправда. Над бытом возвышается поэзия с ее тонкими законами, по которым устроен мир. Я всегда стремился к поэтической правде, такой, как я ее понимаю, — в могуществе, гармонии и совершенстве природы.

— Придя в национальный театр, Вы выбрали тактику натиска, разрушили существовавшее тогда представление о национальной сцене, но знали ли Вы, что приходите в дом, который станет родным на несколько десятилетий?

— Я нес в Купаловский театр свои идеи, планы, задумки спектаклей, нашел драматургов-единомышленников в лице Андрея Макаёнка, Алексея Дударева, Николая Матуковско-го, писателей Василя Быкова, Ивана Чигринова, Алеся Жука. Близкими по духу оказались россиянин Василий Шукшин, молдаванин Ион Друцэ, грузин Нодар Думбадзе. С помощью этой современной литературы удалось увлечь актеров, сформировать новую театральную публику, сделать традиционный бытовой театр метафорическим и философским. Чтобы передать ощущение времени, необходимо также по-иному продумать звуковую и изобразительную партитуры. Моими помощниками стали замечательный сценограф Борис Герлован и композиторы Олег Янченко, Виктор Копытько. Когда складывается дружная творческая семья, можно считать театр своим родным домом.

— В течение многих лет Вы отбивались от жесткой, а подчас и жестокой критики за копирование эстетики Любимова, за выстраивание фронтальных мизансцен с прямым обращением к залу, за стремление так подчинить себе актеров, что они становятся не личностями, а масками, за цитаты из самого себя любимого. Поддались и перестроились или продолжаете высказывать себя и время любой ценой?

— Я делаю открытый театр. Да, публицистический. С прямым призывом к уму и совести. Но со временем все больше

тяготее к изобразительной яркости, к мощи красоты. И зритель меня понимает и поддерживает. Очень красивы «Витовт» и «Черная Панна». В последней премьере «Эрик XIV» считаю, что нам с Герлованом удалось достичь вершины театральной техники в смысле воздействия на зрителя. Что тут плохого? Вокруг мало радостей. Пусть люди получают заряд энергии от театра.

— Однажды Вы признались, что занялись режиссурой из-за того, что кому-то что-то хотели доказать, может быть, из-за заоблачной недоступности этой профессии. Два друга, два могилевских паренька, Игорь Шкляревский и вы стали: один — известнейшим в СССР поэтом, другой — режиссером. Наверное, любовь к поэзии — из детства, от-туда же и стремление к риску?

— В детстве я боялся не состояться. Это хороший стимул. Удалось состояться и при этом особенно не измениться. Всегда любил все переворачивать с ног на голову, ломать стереотипы и никого не слушать. Правда, сейчас стал поспокойнее.

— Не означает ли это, что мы больше не увидим смелоточающих спектаклей бунтаря Раевского, а будем только любоваться мастерством художника Герлована?

— Я расскажу о своей недавней постановке в Гомеле. Судите сами. Люблю Гоголя. Трижды ставил «Ревизора». Ваялся за «Мертвые души». Увлечен его мистицизмом, и, как ни странно, современностью. Я начинаю спектакль с описания Чичикова в родительском доме. Вот отец дает наставление: «Павлуша, не шали, не балуй. Уважай начальство, люби то, это. Но больше всего на свете люби копейку. Друзья тебя предадут, а копейка никогда». Этой мыслью спектакль и заканчивается. Я понял, что Чичиков был первым миллионером в России. Он сложил капитал на простом обмане. В результате, его, как и многих, кто нагреб карман, арестовывают. Но кто? Те, кто из этого черного нала имеют большие деньги. Разве это не происходит сегодня? Сколько ринулось в это делание денег из воздуха во времена перестройки! Они хотели разбогатеть, получали инфаркты, были убиты. Никто из них, в принципе, никуда не доплыл. Может, кроме Абрамовича и Ходорковского. В финале выкупившему свободу за огромные деньги Чичикову чиновник советует: «Уезжайте как можно быстрее и как можно дальше». Я увидел параллели, я открыл их. Я иду на открытый театр безо всякой психологии. На этот раз совсем без затрат на сценографию: шесть стульев, два стола, огромное зеркало, которое умножает танцующую толпу. Все похоже на виртуальное кладбище. Чичиков не понимает:



почему я? Не возьми я, взял бы другой. Все мы немножко Чичиковы. И не думаем о том, что оставляем после себя на земле.

— **Что помимо театра оставляет после себя Валерий Раевский? Чуть-чуть о личном...**

— Был женат несколько раз. У меня дочь. И сын Колька. Я хотел сына. Он у меня есть: красивый, умный парень. Он играл в ТюЗе в спектакле Андрея Андросика «Маленький лорд Фаунтлерой». Там его заметили и пригласили на главную роль в фильм Маргариты Касымовой «Бальное платье».

— **И последний вопрос — тоже о личном. Пожалуй, не осталось званий и наград, которых бы Вы не получили. Народный, лауреат, профессор, орденосец, высшая награда Беларуси — Ордена Франциска Скорины. Дольше всех в Беларуси были во главе первого и знаменитейшего театра. Что дальше?**

— Хочу найти и поставить пьесу о семье, взглядеться внутрь этой маленькой ячейки. Что там происходит? Мы все делаем на благо и не успеваем взглядеться в себя. Я не человек тусовки. Люблю одиночество. Особенно наедине с природой. Строю дом в деревне, на берегу озера. Могу часами сидеть и смотреть на воду, лес вдалеке.

— **Отшельничество как финал яркой карьеры?**

— Так ведь не все рыбы пойманы, а я рыбак. Не все грибы найдены, а я грибник. Не все хорошие пьесы поставлены, а я режиссер. В перспективе много интересного.

## Транзитный обмен

*Очерк*

*В Год культуры Беларуси и России  
Иркутск и Минск подружились театрами*

Все началось с личного знакомства главных режиссеров во время прошлогоднего театрального фестиваля «Золотой Витязь» в Москве. Валерий Анисенко, возглавляющий Республиканский театр белорусской драматургии, и Александр Ищенко, руководящий Театром юного зрителя в Иркутске, были отмечены престижными наградами за свои постановки и подружились. Несмотря на тысячи километров, отделяющих Сибирь от Беларуси, решили обменяться визитами театров. Этой весной наш театр добрался-таки до Байкала. Будущей осенью

будем принимать иркутян. А пока, изучив возможности дружеских актерских трупп, решили ставить пьесы драматурга Александра Вампилова.

Рано ушедший из жизни писатель жил в Иркутске. Настоящая слава пришла к нему после смерти, когда творчество стали пристально изучать, ему подражать. Именем Вампилова назвали театр, улицу, поставили ему несколько памятников. Земляки по праву гордятся Вампиловым и Распутиным, а специалисты считают, что XX век подарил миру две драматургические величины — Чехова и Вампилова. Уже сделаны десятки попыток осмыслить внутренние законы его драматургии, запечатлеть мир ускользающей красоты, зыбкой гармонии, мерцающих смыслов. Классик семидесятых годов прошлого века малоизвестен в Беларуси. Первую серьезную и удачную попытку прочитать его лучшую пьесу «Утиная охота» предпринял все тот же Анисенко, создавая Театр киноактера. Но спектакль прошел всего несколько раз, хотя и навсегда вписался в театральный процесс.

Валерий Анисенко решил: я это сделаю, потому что этого хочу. Несмотря на полную невозможность вывезти свой театр в Иркутск, он деньги нашел и осуществил блестящие двухнедельные гастроли (подтверждаю как свидетель) с авиаперелетом, посещением Байкала и пропагандой белорусской культуры в местах, где живет многочисленная белорусская диаспора. Осенью в Минск приехал из Иркутстка Александр Ищенко, чтобы поставить пьесу Вампилова «Прошлым летом в Чулимске» на сцене нашего Театра белорусской драматургии. В первоначальном варианте это произведение называлось «Валентина» — по имени главной героини, сибирской девушки с сильным характером. Это название закрепилось за спектаклем. Актеры еще не успели остыть от открытий, когда дивились прозрачному озеру и пили его водицу, беседовали с лихими сибирскими молодками, покупали плетеные и каменные сувениры, угощались рыбой омуль. Все это помогло создать особую атмосферу спектакля о людях крепких, надежных, которые покорили Сибирь и открыли Аляску, победили в последней войне. Сегодняшние молодые зрители, как, впрочем, и актеры, обнаруживали его для себя. Не ошибусь, если замечу, что спектакль «Валентина» (несмотря на то, что Вампилов звучит по-белорусски) — произведение о России.

Новый спектакль об уходящем времени. О тех, других людях, их страстях, стремлениях, мечтах. Он необычен для маленькой сцены Театра белорусской драматургии: художник Та-

тьяна Мацеевич придумала деревянный павильон, проложила деревянные тротуары. Вот уже она насмотрелась на сибирское деревянное зодчество! Да и артисты играют в широкой русской манере наполненных пауз, неспешных разговоров, вечного славянского желания обнаружить смысл жизни. Беспроигрышным оказывается четко прорисованный сюжет про слезы и любовь. Спектакль без ребусов, без завихов усложненной формы, но точно с мыслью, что «душа обязана трудиться». Все, как у Чехова: рассыпается жизнь, отнимает последние надежды и иллюзии, но надо справиться с отчаянием и продолжать жить. Для души не важно уходящее время.

### **Иркутские страсти**

Вообще-то, понятие «страсти» кинофестивалю «Золотой Витязь» не очень свойственно. Президент кинофорума Николай Бурляев всегда спокоен, уравновешен, рассудителен и принципиально выступает против всяческой агрессии, вызванной необузданными мирскими желаниями. Слово употреблено и не по аналогии с главным фильмом фестиваля «Страсти Христовы», где муки, телесная боль и душевная тоска. Не знаю, как на других праздниках «Золотого Витязя», но в Иркутске, на тридцатом по счету форуме кинодеятелей, выступающих за возвышение души человека, страсти проявились, говоря языком Владимира Даля, как пристрастность, несправедность, душевные порывы вкупе с необузданным хотением. Возможно, горячее увлечение идеей и не позволяет видеть то, что у тебя под носом. Устремленность к идеалу отвлекает от истины окружающей жизни. Все это так. Ваш корреспондент был на фестивале человеком со стороны, не входящим в состав главной тусовки. Потому и рассуждаю из своего «лично-го далека».

### **Философские размышления о пространстве и времени**

Невозможно простым гуманитарным умом понять, почему ты летишь на самолете пять часов, а стрелки на циферблате необходимо перевести на десять. Три самолета из московского Шереметьево в направлении Иркутска были заполнены представительными делегациями кинофестиваля и, наверное, расквашивались от общения, перемещений, разговоров и объятий. Все уже перезнакомились, побратались, навспоминались. Но

как феномен времени, текущего с Востока на Запад, так и людские отношения не всегда выстраиваются по привычной таблице умножения. Рассчитываешь, что дважды два равняется четырем, а оказывается ноль или восемь: как повезет.

Дилетантские математические рассуждения мне понадобились, чтобы попытаться уразуметь, что разница во времени — это не только сбой в чередовании дня и ночи, но и разный менталитет, разное понимание, что хорошо, что плохо. Что белорусу «так себе», русскому — нравится. Что у американцев — рядовое событие, у нас — праздник. Даже у международного жюри подход по каким-то своим, национальным меркам. В результате побеждают сверхдипломатические силы. Отнюдь не сильнейший, не талантливейший. Впрочем, раздача статуэток с изображением витязя — это еще не уровень признания, скорее игра случая и самолюбий конкретных людей. Иное дело с помощью фестиваля продвижение конкретных личностей и конкретных произведений искусства на художественный рынок. Сие оказалось покрыто тайной.

Представленные на кинофоруме европейцы (поляк Ежи Гофман с фильмом «Деревянная легенда. Когда солнце было Богом», румын Николае Марджиняну с картиной «Благослови мою тюрьму», испанец Рафаэль Гордон с картиной «Тереза — Тереза», сербы, чехи, шведы, немцы и др.), в прорыве на кинорынок не нуждаются. Совсем иное — ленты бывших советских стран: мы знаем о них меньше, чем, например, о бразильцах. Между тем в Иркутске мог бы развернуться заинтересованный разговор о русском фильме «Бабуся», казахском «Молитва Лейлы», украинском «Мамай», белорусском «Анастасия Слуцкая». Обещанный пресс-клуб работал в режиме ночных посиделок тесными компаниями и ничего не обсуждал и не решал. А зря.

Симпатии местного иркутского населения были на стороне «Бабуси» и «Анастасии Слуцкой», чему немало способствовало присутствие исполнительниц главных ролей. Когда в вечер открытия фестиваля на звездную дорожку первой выкатилось что-то маленькое, кругленькое в сиреневых шелках и перьях, еще никто не знал, что это актриса кукольного театра из Братска Анна Овсянникова. Это ее первый в жизни праздник кино. Оказалось, что она еще и поет. К тому же, рассказанная режиссером Лидией Бобровой история бабушки — точь-в-точь история родственницы Овсянниковой. Наша Светлана Зеленковская, в отличие от сибирской старушки, держала прямую княжескую спинку, охотно общалась и пела сильным голо-

сом, отодвинув микрофон. Обе были народными любимцами праздника кино, а отнюдь не Барбара Брыльска, за которой охотились папарацци и не смогли сообщить в газетах, на радио и телевидении ничего нового, кроме того, что гордая полячка приценилась к местной шкатулке и увезла домой кустик багульника.

### Торжественная увертюра открытия

Сегодня деньги на проведение любого широкомасштабного мероприятия достать непросто, даже самым известным, авторитетным, именитым. Администрация Иркутской области деньги дала, и детище Николая Бурляева прикатило в Сибирь. Между прочим, с постоянными друзьями и домочадцами. Бурляев не скрывает, что с ним постоянно ездит на «Золотой Витязь» около 200 человек, так как его объединение насчитывает 15 стран, 12 тысяч членов, что приблизительно в три раза больше, чем вступивших в Союз кинематографистов России. Несмотря на камешек в огород председателя Союза кинематографистов Бурляев с Никитой Михалковым ведет дружбу, приглашает и ждет на все фестивали (ждали его до последнего дня в Иркутск, но напрасно), а также систематически его опекает и снимает в кино его дочь Анну.

Христианские и культурные мероприятия на тринадцатом «Золотом Витязе» обросли и политическими мотивами. Николай Бурляев сформулировал девиз кинематографического сообщества так: «привлечь внимание к проблемам косовских сербов, изгоняемых со своих земель». Два действительно впечатляющих сербских фильма «Профессионал» (игровой) и «Кордон» (документальный), посвященные режиму Слободана Милошевича, подкрепились солидной делегацией вместе с заместителем министра культуры Сербии Лилианой Шон. Актриса-правозащитница Ивана Жигон на всех официальных мероприятиях пела народные сербские песни, а в финале форум подписал обращение к парламенту Европы с просьбой об особом внимании к Сербии.

Свой интерес к Сербии Николай Бурляев не скрывает. Он является профессором сербской Академии искусств и любит цитировать слова своего студента-кинематографиста: «Мы работаем не для Канн, не для “Оскар”, мы работаем для “Золотого Витязя”».

Бурляев свято верит в силу киноискусства. Он неоднократно обещал «переломить прокатную политику России, которая

работает на растление подрастающего поколения». Возможно, поэтому он недолгоблывает бывшего министра культуры Михаила Швыдкого и обижается на Путина за то, что Президент России пока никак не проявил личного внимания к деятельности «Золотого Витязя». А следовало бы.

Из уст Бурляева неоднократно звучала мысль об эффективности именно этого кинопраздника: «Один из фестивалей был проанализирован, тот, что проходил в Рязани. Результаты этого анализа, услышанные от врача, приехавшего из Рязани: резкое понижение наркомании, преступности, самоубийств. Люди бросали пить, приходили к храму, побывав в атмосфере Богоспасаемого форума». Николай Петрович постоянно напоминает слова из Евангелия о том, что «невозможно не придти в мир соблазнам, но горе тому, чрез кого они приходят». Ему, конечно, виднее. Высокие идеалы братства, любви и добра, провозглашенные «Золотым Витязем» имеют множество почитателей и фанатов. Но и соблазны подстерегают на каждом шагу. Порою так трудно разобраться, где слова, где дела.

Вывод наприсился простой. Пространство Москвы диктует моду. Пространство Сибири платит деньги. Проблемы Сербии определили приоритеты. А кто здесь мы, белорусы?

### **Будничная работа**

В рамках пяти конкурсов (игрового, документального, анимационного, дебютного кино и телевидеофильмов) был показан 181 фильм. До обещанных 210 лент, «возвышающих души», не дотянули. Но и так солидная программа. В составе всех жюри были представители Беларуси, самой представительной делегации на иркутском фестивале. Все отмечали, что у нас самые шикарные дамы и остроумные мужчины. Олег Акулич оказался иркутянином, Анжела Кораблева — всем известной по кинотусовкам актрисой, Татьяна Мархель — любимой артисткой президента «Золотого Витязя». Им пришлось разрываться между официальными и неофициальными мероприятиями, участвовать в концертах.

В день открытия кинофорума показали фильм Ежи Гофмана. Язычество. Девятый век. Кровавый боевик, динамичный, зрелищный, с первоклассным Богданом Ступкой и красавицей Мариной Александровной в главных ролях, с постаревшим, но по-прежнему загадочным красавцем Даниэлем Ольбрыхским. Заранее было понятно, что некогда узник Сибири Гофман — фаворит иркутского фестиваля. Фильм посмотрели все

нужные люди, и у нас возникло естественное опасение: завтра днем, после банкета, на нашу «Анастасию Слуцкую» не придут. А если и придут, то 16-й век, историческую легенду, языческие игры, погони на лошадях воспримут как неудачный повтор, досадное совпадение с польской лентой. Надо же было два похожих по теме фильма поставить рядом! По сравнению с дорогим качественным боевиком наш снят в весьма скромных условиях. Подробностей не объяснишь. Сюжетные совпадения также бросаются в глаза. Но, кажется, все обошлось. Зрителям, судя по реакции, картина была очень интересна и не показалась такой кровавой, как польская.

Член исполнительного комитета фестиваля, координатор белорусской программы Валентина Степанова изящно представила нашу делегацию и каждому дала что-нибудь сказать или спеть. Гастролировавший в эти дни Республиканский театр белорусской драматургии пришел в качестве поддержки группы в полном составе. Но зал и так был полон.

Был еще один день белорусского кино, когда детям показывали «Бальное платье» Маргариты Касымовой. Актриса Русского театра Татьяна Бовкалова, исполнительница одной из главных ролей, назвала сюжет современной сказкой о Золушке и обмолвилась, что фильм дает представление о нашей красивой белорусской столице. Замечание оказалось весьма актуальным. Наша белорусская группа находилась в тихом шоке от улиц Иркутска. Знаменитые памятники русского деревянного зодчества сносить запрещено. Находятся они в ужасающем виде. Покосившиеся, полусгнившие черные дома в сердце города. Без удобств. Истинное наказание для тех, кто там еще живет. Чаще заброшенные, с навеки заколоченными ставнями. Каменные особняки некогда богатых купцов выглядят веселее, так как отданы под муниципальные учреждения. Но они и стоят с тусклыми красками и осыпавшейся штукатуркой. Разбитые тротуары, по которым страшно ходить модницам на высоких каблуках. Плохо освещенные улицы. Жуткие заборы, исписанные чем угодно. Всюду свалки мусора, даже в фонтанах. Отсутствие озеленения. Чахлые клумбочки.

На этом нерадостном фоне красавец-Минск (он действительно очень эффектно снят в фильме Касымовой) показался современным Эдемом. Зрители не скрывали восхищения. И трудно сказать, что больше произвело впечатление: сюжет или виды города. Участники фестиваля говорили, что понравились работы наших дебютантов Андрея Голубева и Люд-

милы Дубровской. Они даже были кандидатами на призовые места. Выпускники мастерской Михаила Пташука продемонстрировали особенности национальной кинематографической школы, воссоздав узнаваемые типы с белорусским менталитетом. Андрей снял очень мужское кино «Отражение». Людмила — очень жесткое «Каханне?..» В обоих фильмах присутствует национальная традиция, интуитивно прочувствованная современным поколением.

Специалисты заметили и отметили для себя мультимедиа Н. Хаткевич «Бежал мышонок по траве» и документальную ленту Ю. Горулева «Памятник». Однако в итоге ни одного призового места Беларусь не получила. Пять специальных дипломов жюри — вот и весь навар. А всего «Золотой Витязь» вручил 50 разных наград.

Все познается в сравнении. Мы в иркутской программе были не хуже других. Во всяком случае, наши работы отличались строгим следованием девизу духовного выживания, позитивного направления в экранном творчестве, равенству на яркие дееспособные регионы, а не на столицы, связью с интересами широкого зрителя.

Однако погоду делали первые лица фестиваля. Тщательно отрекламированный фильм «Любовь и правда Федора Тютчева» Бурляев назвал пронзительной премьерой, снятой Натальей Бондарчук в музее Брянской области в Овстуге. Тщетные поиски денег, доброта брянского губернатора, умиленные слезы зрителей — все было рассказано перед началом просмотра. Звездная семья Бурляевых явилась в полном составе. Сам маэстро играл Тютчева. Первую жену играла вторая жена Инга Шатова. Вторую жену — первая жена Наталья Бондарчук. Дочь Маша играла дочку. Сын Иван сочинял музыку. Полудокументальный, полухудожественный фильм оставил странное ощущение семейного подряда, выполненного в кратчайшие сроки. Столпотворение журналистов логично завершилось призом за лучшую мужскую роль, который Бурляев разделил пополам с болгарским актером из «Страстей Христовых».

Американское кино не было заявлено в конкурсной программе, хотя и очень подходило «Золотому Витязю» по теме. Весь фестиваль ждал приезда Мела Гибсона, что почти ежедневно подкреплялось обещаниями. Вот, он дал согласие. Вот получил визу. Вот, вот. Но не успел. Его Гран-при и статуэтку никто не взял. И вообще, спрятавшись от мира в Австралии, Гибсон вряд ли знал, какие страсти кипели в Иркутске.



Фавориты фестиваля были скромны и немногословны. Они предпочитали петь, а не отвечать на вопросы. Хриплый голос Бориса Хмельницкого лишь отдаленно напоминал нервнорывные интонации Владимира Высоцкого. Аристарх Ливанов тихо пел о своем, раздумчиво интеллигентном. Сербская девушка — о политике. Зинаида Кириенко — о личном горе. Виктор Проскурин в неизменной тюбетейке все время беседовал с высокой Оксаной Мысиной о чем-то экономическом. Бориса Галкина зрители упорно воспринимали как папу Владислава Галкина, хотя он вполне сносно владеет гитарой и сам актер не из последних. Мы слушали армянский дудук и духовное грузинское пение. А белорусы вообще были все певучие, но стеснительные. Предпочитали подпевать, а не солировать. Может быть, это отсутствие решительности и позволило отодвинуть наших на второй план? Отраднo было одно: не забыли, не забывали тех, кто ушел. Их крупные лица появлялись на экране. Это Валерий Басов, Виктор Туров, Стефания Станюта, Николай Еременко-старший, Николай Еременко-младший, Михаил Пташук, Юрий Марухин... Кто знал, что через несколько дней их ряды пополнит спокойный, улыбающийся всем член жюри Виктор Шевелевич.

### Лирическое отступление

Многие ехали на фестиваль, чтобы увидеть озеро Байкал. И они его увидели во всей суровой красоте сибирской природы и в трагической захламленности человеческих рук. Каждый прибрежный поселок как возвращение в забытое прошлое без следов цивилизации с ржавым железом брошенной техники и самодельной кедровой водкой. Счастье, что волшебная вода озера перемалывает отходы человеческой деятельности. На прибрежных скалах цветет божественно красивый багульник. Воду Байкала еще можно пить, зачерпывая ведром. Она отрезвляет любое похмелье.

Яркая пресс-конференция Ежи Гофмана была его эмоциональным монологом о несовершенстве нашей жизни. Поляк, высланный в сороковые годы XX века в Сибирь неизвестно за что, он полюбил этот край. В начале века Сибирь была богата и жила, как Америка. Куда потом все исчезло? Прошел век и разница в уровне жизни несопоставимая. Самый первый кинотеатр Иркутска построил итальянец. Он и сейчас функ-

ционирует. Называется «Донь Отелло». Самый советский кинотеатр «Художественный» до сих пор не оборудован современной киноаппаратурой.

Ежи Гофман провел с присутствующими мастер-класс по подготовительному периоду фильма, подбору актеров и костюмов, поиску денег. Его советы были конкретны и точны. Оценки остроумны. При этом он не будет снимать фильмы о сегодняшнем дне. Это время не его поколения. Он в нем плохо разбирается. Думаю, что это величайшая скромность серьезного художника.

Дворянская культура сосланных декабристов переплелась в истории Иркутска с деятельностью крупных промышленников, прокладывавших пути к Америке. Город контрастов соединил в непосредственной близости друг от друга величественные памятники Ленину и царю Александру III, музеи и вседозволенность японских иномарок. Положительная энергетика мужских и женских монастырей, церквей в стиле русского барокко побеждает мелко-торговый дух китайских рынков. Все же недаром сказано, что Россия Сибирью прирастает. Отсюда Валентин Распутин, Александр Вампилов, Николай Охлопков и витязи как символ человеческой мощи. Не обязательно золотые или серебряные. Но непременно с человеческим лицом.

*«На экранах», № 7, 2004 г.*

## **Часть IV**

### **ИСТОРИЯ О ТОМ, КАК СОЕДИНИЛИСЬ ТЕАТР И ЖУРНАЛИСТИКА**

#### **Моделирование театрального спектакля**

Моя первая профессия — журналист. В годы учебы не было более тягостного занятия, чем делать макеты газетных полос. Долгое время трудно было понять, зачем надо манипулировать квадратиками, прямоугольниками, линейками, искать шрифты, предлагать, например, вертикально-брусковоасимметричный тип верстки, искать иллюстративные материалы. Уважаемый и увлеченный педагог объяснял, что это единственный способ ярче и точнее представить содержание газетного номера. Мы отчаянно сопротивлялись требованию докапываться до существенных характеристик тех или иных материалов и стремились поскорее создать удобные модели, в которые можно втиснуть что угодно.

Модель как образец — вещь замечательная. Это показало время. Торжество науки над пространством и временем все изменило. В сегодняшнюю эпоху новых коммуникационных технологий все традиционные представления стремительно меняются. На смену робким стандартам пришла уверенная модификация буквально всех процессов производства. И хотя в отношении театрального спектакля понятие «производство» может показаться кощунственным, это, тем не менее, так. Спектакль как целостная система, естественно обладает собственной структурой, то есть внутренней организацией. Но его модель как образец не должна становиться эталоном готовой продукции.

Да, конечно, выразительное композиционное моделирование необходимо. Более того, оно признак уверенного профессионализма создателей спектакля. Однако важно понимать, что каждое театральное произведение обязано иметь индиви-

дуальный облик, ибо модельная стабильность способна разрушить самое главное достоинство театра — неожиданность, непредсказуемость. Ведь невозможно охватить все разнообразие ситуаций, которые возникают при создании спектакля.

Сравнение разных и общих процессов производства в разных профессиях пришло на ум во время фестиваля «Белая Вежа-2007». Опоздав на десять минут к началу спектакля Национального академического театра имени Г. Сундукяна из Армении, не догадываясь о содержании, так как не успела обзавестись наушниками с переводом, я попыталась самостоятельно определить автора и тему. Все было на месте: эмоциональная актерская игра, талантливое оформление и костюмы в черно-красных и золотистых тонах, игра света, агрессивная пластическая массовка, полумаски на лицах, патетическая музыка. Был виден ансамбль. Присутствовал гротеск и эффектные мизансцены. Хорошо выверенный ритм и выразительное общение персонажей. Имитация тяжелойковки, старинного дерева, длинные кожаные одежды.

Наверное, это Шекспир. Возможно Шиллер. Может быть, любой из античных авторов, так как явно присутствует дух трагедии. Фантазируем дальше, когда появляются персонажи в современных костюмах и молчаливая страдающая мать большого семейства. А вдруг это «Последние» Максима Горького? Тогда зачем для семейной драмы такая огромная массовка? Нет, нет, надо вернуться назад в демократические Афины или в век Просвещения. А может выйти на улицу, где разворачивается средневековая мистерия? Ясно одно: монументальная театральность и мощная энергия страстей создают сценическое зрелище, которому публика будет долго аплодировать. Она это и делает после первого акта.

В антракте удалось установить, что играется пьеса классика армянской драматургии Александра Ширванзаде «Из-за чести». Она о пороках буржуазного общества и распаде патриархальных нравов. В центре острый социальный конфликт. Написано это было сто лет назад. У таких произведений, как мы привыкли, бывает совсем другая художественная форма, более бытовая и приземленная, с реалиями начала XX века. В данном случае современный режиссер использовал весьма далекую сценическую образность и ее ключиком попытался открыть пьесу социалистического реализма. Получилось эффектно, но не по существу.

Правду заменила театральность. А если быть точнее, восторжествовала проверенная и закрепившаяся модель. В этой

модели оказался сплав всей истории армянского театра с первыми лицедейскими опытами в Константинополе, культом предков, языческой мистериальной трагедией и классицистскими устремлениями. Не правда ли, странно, что прочитались художественные стили и стереотипы, а вот само конкретное произведение разгадать не удалось. Мощностъ образного ряда сценографии и целостностъ конструкции, многочисленныя стулья с высокими резными спинками создают такую живописную выразительностъ, в которой можно играть любого автора любой эпохи и любой национальности.

Я почти вижу, как в армянском спектакле сценографа Евгения Софронова могут поселиться герои Горького, Чехова, Леонова, Купалы, Коласа, даже Змитрока Бядули и Крапивы. Наше «Раскіданае гняздо» вписывается шикарно.

Это закостеневшыя и забронзовевшыя спектакли, или «мертвые», как назвал их Питер Брук. Спектакли без примет времени, но зато с приметами чужих экспериментов. Математическая модель спектакля рассчитана на предсказуемую реакцию зрителей. Публика, действительно, бурно реагирует. Выросли и пришли в зрительный зал поколения, не знающыя старого театра. Для них все — откровение.

Не секрет, сегодня уже никто не любит читать, а смотреть любят. Театр все чаще становится иллюстрацией к чтению. Иногда весьма убедительной. Классический хрестоматийный текст способен обрушиться на публику такой откровенностъю, что она замирает от удивления, начинает вслушиваться и следить за сюжетом. Она и не замечает, как скроено и шито. Она во власти иллюзии узнавания.

Все вышесказанное свидетельствует о том, что сегодняшняя режиссура, успешно освоив технические моменты сценического творчества, не слишком хочет углубляться в драматургический текст и выстраивать соответствующую ему систему образов и метафор. Скорее всего, она вступает с авторским текстом в конфликт и перерабатывает пьесу в силу своего понимания. А если таковое «понимание» не на высоте и может оказаться тупизмом? Часто не происходит работы с авторскими идеями и образами еще и потому, что за выдачу собственного режиссерского продукта легче спрятаться и утвердиться: «я так вижу». К сожалению, и работе с драматургом сегодня практически никто не может научить. Старых мастеров этого дела давно уж нет, а среднее поколение режиссеров не имеет желаниа и стремления к литературной работе, не имеет и литературного багажа, каковым обладали, к примеру, Товстоногов и Эфрос.

Если моделирование спектакля по произведениям, скажем, Шекспира, Шиллера, Мольера, Лопе де Веги, Пиранделло, Горького имеет давние традиции и в определенной мере предсказуемо, то современным драматургам везет меньше. На классику уже работает огромный объем сделанного раньше. Любой грамотный режиссер знает, как можно представить ту или иную эпоху, тот или иной национальный менталитет. Особенно те, кто работает в сжатые сроки или в невыгодных постановочных условиях, не слишком часто утруждают себя вскрытием природы авторского замысла. Разумеется, речь идет не о литературоведческом разборе, а о зрелищных возможностях. Они-то сегодня часто сформированы окружающей режиссера шоу-жизнью.

К тому же пластическое решение может найти и подсказать хороший хореограф. Музыкальное — талантливый композитор. Современная техника обеспечит звуковой и световой ряд. Остается все это собрать воедино. И еще (что немаловажно) пережить чужие судьбы, страдания, борения.

На практике предчувствие будущего спектакля в его общей мажорной или трагедийной тональности, в цветовой гамме, в особенностях ритма, в темпераменте, в символической, в точной обрисовке характеров, взаимоотношений, действий, рисунков мизансцен подменяется готовой моделью, общим представлением. Здесь не до переживаний и страданий.

Казалось бы, беря современный материал, легче работать: это наша, прожитая жизнь. У тебя нет предшественников. Смотри на все живыми сегодняшними глазами. Обживай будущий спектакль в живой конкретности. А еще прими душой позиции автора. Но именно при постановке пьес живых авторов режиссуре не хватает ощущения чужой авторской индивидуальности и неповторимости, наконец, элементарного уважения к его литературному труду. Опять-таки побеждает желание переписать, перестроить, приукрасить. В угоду моде, а, следовательно, кроить по лекалам. Эти лекала могут быть заимствованы из шоу-бизнеса, из чужих удач, из экспериментов театрального фестиваля. Нашу публику так легко обмануть!

Мне могут возразить: одним из свойств художественного мышления является стремление к укрупнению. Да, это так. И когда это так, получается интересная театральная работа. Тогда получается частное переплавить в вечное. Когда Валерий Раевский ставил пьесу Андрея Макаенка «Трибунал», ему это удалось. Он вжился в пьесу и ее укрупнил. Когда Борис Луценко в 1972 году ставил в Купаловском театре «Раскида-

нае гнездо», когда Николай Пинигин ставил «Сымона-музыку», когда Валерий Анисенко на сцене РТБД ставил «Женщин Бергмана», когда Виталий Барковский на сцене Колосовского театра ставил «Шагал, Шагал...», когда Олег Жюгжда в Могилеве ставил «Тристан и Изольда», когда Андрей Андросик на сцене ТЮЗа ставил «Полочанку»... Я называю белорусских авторов, среди которых есть и неприкасаемые классики. Тем достойнее усилия театра и названных режиссеров.

Все знают, что режиссерская профессия трудна, поэтому режиссеров всегда не хватает. Критикуя их труд, мы отлично понимаем всю сложность их работы. Они, как любой руководитель в иных сферах, обязан отвечать за все. Сегодня есть много источников, подсказывающих режиссерам готовые решения. Это кладовая режиссерских достижений. Но мы настаиваем на том, что спектакль обязан иметь индивидуальный облик. Никогда не смоделируешь спектакль Някрошюса, Эфроса, Фокина, Додина, хотя попытки такие делаются постоянно.

В любой модели есть обязательные моменты воздействия на людей. Тип представления, стиль режиссера, способы достижения цели достаточно устойчивы. Мы заранее знаем, что на комедии будем смеяться, драма заставит задуматься, Раевский удивит масштабностью, а кто-то жизнью человеческого духа. Эстетический мир спектаклей Луценко сложен и переплетен сотнями разных нитей. По законам рефлексивной психофизиологии работает Виталий Барковский. Он любит на сцене беспредметность. Рид Талипов непременно воспользуется экспрессией красно-черно-белого цвета. Искусство избыточности представит Александр Гарцуев, а тонкое интеллектуальное эстетство прочтется в спектаклях Олега Жюгжды. Прямые жизненные соответствия можно ожидать в спектаклях Валерия Анисенко. Вещественный мир персонажей очень значителен в работах Валентины Ереньковой. Чем больше разновидностей режиссерского мышления, тем лучше. Есть выбор.

Сегодня границы режиссерских направлений взаимопроницаемы. Это прекрасная примета времени. Было бы бессмысленно настаивать на выделении и внедрении каких-то определенных архетипов. Белорусской сцене ближе историко-бытовой театр, но мы успешно осваиваем и театр эмоционально насыщенных форм. Очевидно, что приемы у них разные. Трудно сказать, что в итоге возобладает. В эпоху театрального постмодернизма прогнозы строить невозможно.

Можно лишь приблизительно описать некоторые сложившиеся режиссерские модели. Так модель спектакля сегодняшнего областного театра обычно создается без концептуальных решений и сложных изысков. Там чуть психологизма, чуть — развлекаловки, чуть прямых объяснений зрителю, что есть что. Здесь все должно быть понятно, иначе публика не пойдет.

На столичной сцене необходимо создать качественное зрелище. Для него запрашиваются и деньги другие. В формировании такой модели спектакля участвует опыт зрителя, включающий не только знания и ориентиры, но и широкий контекст художественной культуры. Какими театральными приемами чаще всего пользуются столичные режиссеры и почему?

Триумфальное шествие пьес на историческую тематику Алексея Дударева и мифологически-летописные сюжеты пьес Сергея Ковалева во многом объясняется удачно выбранной моделью. Тексты дают простор для украшения, приподнятия, приближения к модельному подиуму. Модная одежда на улице и в доме мод — разные явления. Театрализация модельного бизнеса заимствует идеи у сцены, а сцена, в свою очередь, охотно следует за гламуром. Недаром сегодня театры охотно предоставляют свои помещения для конкурсов красоты и демонстрации модной одежды. В этом явлении нечто большее чем простое зарабатывание денег и увлечение декоративностью. Театр чувствует, что в этом заключен образ жизни целого ряда публичных людей, и они пытаются формировать вкусы широкой публики. Используются и «местные резервы».

Так, например, в Русском театре есть сильный музыкальный руководитель композитор Алексей Ереньков. Сегодня он задает стиль всех успешных спектаклей Бориса Луценко и Валентины Ереньковой. Таких поющих массовок в других коллективах не найдешь.

В Театре им. Янки Купалы работает Павел Адамчиков, предпочитающий переключать яркую литературу на язык движений. В этом театре замечательные пластические массовки.

В молодом по всем параметрам Республиканском театре белорусской драматургии все без исключения стараются хорошо двигаться и петь. По своим техническим возможностям это бедный театр. У него маленькая сцена, небольшая труппа и необходимость ставить нигде пока не опробированные пьесы. Поэтому ему так важна музыкальная составляющая, что воздействует на зрителя безотказно.



Стоит ли подчеркивать, что при таком раскладе в режиссерских приемах, а точнее в модели спектаклей ярче выступают организаторские способности, чем оригинальное толкование материала.

Мы не можем похвастаться разнообразием театральных форм, которые бы сохраняли артистическое мастерство в его высших проявлениях. Вероятно поэтому все, кто исповедует психологический театр, ушли на малые сцены. Сегодня они, увы, малопосещаемые и не делают театральной погоды. Даже самый проникновенный спектакль малой сцены, увиденный сотней зрителей, вызывает лишь ностальгические вздохи, потому что есть неуверенность, что секреты актерского мастерства смогут нести молодые артисты, привыкшие к другой эстетике.

И последнее. Для развития новых оригинальных форм театрального искусства необходимы театры-лаборатории, задачей которых является поиск иных принципов работы. Они, эти иные, могут быть и в области построения спектакля, и в области актерской техники, и в области пара-театральных форм. Такие коллективы не предназначены для широкой публики. Просто они неинтересные, а значит и не принесут дохода.

Таких театров-лабораторий у нас не было и нет. А то, что иногда и называют театром-лабораторией, таковой не являются. Подобный лабораторный художественный поиск уже стал нормой за рубежом в Польше, Германии, России, Литве. Правда, он не соединен с наукой о театре. Его научные изыскания малоизвестны и пока вяло двигают вперед театральный процесс.

В известном фильме героя спрашивают: «В чем сила, брат?» Он отвечает: «В правде». В чем сила театра? Она по-прежнему в непредсказуемости.

## Рядом и врозь

Мы, Минск и Вильнюс, живем друг от друга в трех часах езды. Совсем крохотное географическое расстояние. И, как оказалось, огромное, иногда непреодолимое расстояние до иного духовного и эстетического мира. Для людей творческих это совершенно иная художественная реальность. Для нас конкретная реальность театральная. Не знаю, как объяснить, что живя рядом, мы создаем совершенно разное театральное искусство. Дело, конечно, и в особенностях менталитета, и в системе цен-

ностей национального самосознания. Но не только. В нашем этническом самосознании существует почти беспрекословная подчиненность обстоятельствам и пренебрежение к практическим рациональным подходам. Для развития нашего искусства эти черты оказались важными.

До введения шенгенской визы еще оставалась возможность видеть в Литве новые работы литовских режиссеров. Сейчас мы ждем их редких приездов на наши фестивали. Здесь опять же препятствие — часто неподъемные гонорары гостей. И все же... Мы постоянно стремимся к общему театральному пространству.

В 1956—1992 годы прошлого века проходили «Прибалтийские театральные весны». Мы активно обменивались опытом, гастролировали, проводили семинары, конференции. Автору этих строк посчастливилось общаться с Юозасом Мильтинином, Донатасом Банионисом, Далей Тамулявичюте, Иоанном Ваткусом и другими.

Был, кажется, 1980 год. Критики Советского Союза ездили по театральным городам. Никто ещё не знал о Някрошюсе. Нас отвезли за десятки километров от Вильнюса в провинциальный Дом культуры и показали спектакль «Квадрат». Маленький очерк о переписке ээка и молодой учительницы был опубликован в популярном тогда журнале «Новый мир». Он привлек режиссера, который из четырех страничек текста придумал трагедию античного рокового звучания. Неторопливо, обстоятельно, двое актеров творили что-то такое невиданное для того времени. Двухэтажная тюремная койка. Целомудренная любовная сцена за простыней, как театр теней. Куски сахара. Из жестянок, веревочек, щепок герой мастерит что-то наподобие радиоточки, чтобы слышать мир. Яростный прорыв к свободе и бегство от одиночества. Все на сцене перекликалось с тем, как мы жили, о чем мечтали и боялись говорить вслух.

С этого момента я поняла, что надо ездить на спектакли Някрошюса и не пропустила ни одного из них, не уставая следить за тем, как простые вещи под его рукой становятся многозначными, а привычные тексты — неузнаваемыми. Он как ворожея творит таинство из природных составляющих: трав, камней, стихии огня, ветра, воды. И искусственных: зеркал и гладких поверхностей. То, что называется «театр Някрошюса» невозможно рассказать словами. Сам режиссер неразговорчив и последовательно краток (предпочитает «да» и «нет»). Предстает никак не философом, а «пофигистом», оттого, что

не оглядывается на других, не читает современной литературы, увлечен только художественными проблемами, спокойно воспринимает цензуру и критику.

Из крестьянского детства он принес в театр контуры литовских ритуалов. Сначала пластика, жест. Потом звук. Фольклор перерастает в метафоры. Метафоры Някрошюс не спешит расшифровывать. Он выстраивает цепочку метафор, где всегда есть взаимодействие актера и предмета. Материальный предмет становится частью образа. Режиссер идет от языческих мифов и магии, из глубины веков и традиций, как будто со дна, с начала. Он не только нагружает нас, но и загружает смыслами. Избыточная лавина может задавить поклонника и отвлечь от его искусства того, кому трудно воспринимать театр. Как истинный крестьянин Някрошюс понимает, что зритель в театре интуитивно боится мыслей о сложностях жизни и жаждет простых домашних радостей. Он может рухнуть под разбухшей актерами психической энергией. И тогда он начинает одушевлять предметы.

В «Макбете» из металлических корыт, подвешенных над сценой, сыплются камни как кара небесная. В «Трех сестрах» прощание Тузенбаха с Ириной происходит во время обеда, когда крутится тарелка как рулетка, гипнотизируя героев и зрителя. Дым от сигареты Вершинина сестры ловят в стаканы и упиваются им. Визжит металлическая циркулярная пила в «Гамлете». Герои «Вишневого сада» в шестичасовом московском спектакле в финале надевают заячьи уши и становятся плоскими манекенами в тире, где их легко расстреливают. Деревянные корыта на веревках превращаются в морской флот для Отелло. Чтобы успокоить дядю Ваню — Войницкого его хулигански зажимают ножками стула. Вафля исследует флакончики духов Елены Андреевны, небрежно расставленные на рояле и упивается этой процедурой словно наркотиком.

Помню, как негодовала моя любимая российский критик Наталья Крымова по поводу таких метафор в «Дяде Ване». Она не поскупилась на пламенный спич в защиту высокого статуса чеховских интеллигентов. Не желала принять концепцию презрения к себе у таких дядей Вань, ключ к которой подбросил сам Чехов, когда сказал: «Нас ожидает вырождение». Да, Серебряков — человек в футляре в наглухо застегнутом черном пальто, но зачем ему клоунские эксцентричные трюки, когда он тростью цепляет жену? И бурное обсуждение черных кругов от банок на спине простудившегося дяди Вани. Такая предметность способна вмиг уничто-

жить всякую романтику. Следы от медицинских банок видит кумир Войницкого Елена Андреевна, стильная и недоступная красавица. И это убийство.

Някрошюс всегда трагичен. У него нет веселых спектаклей. Редко появляется, или вовсе не появляется улыбка на лице мастера. Он могучее дерево. Корни глубоко сидят в литовской почве. Соки по стволу текут, наверное, русские. От его московских учителей. От жены. От великой литературы Чехова, Пушкина, Гоголя, Достоевского. Крона этого могучего дерева по имени Някрошюс украшается плодами, которые желают попробовать во всем мире.

Литовский театр это не только театр Някрошюса. Сегодня уже есть «театр Туминаса», «театр Коршуноваса», «театр Латенаса». Это всегда яркие авторские работы. Мастера очень разные и не признающие положение учеников и учителей. Они едины в методе, эстетике, поэтике восприятия литературы и действительности. У них литовская узнаваемая атмосфера, образность, визионерская фантазия, мощный симфонизм. И всегда в их спектаклях талантливые актеры. Кроме десятка уже всемирно известных Адомайтиса, Багдонаса, Сморигинаса, Латенаса есть всегда абсолютно новые лица.

Понимаешь, как непросто актерам усвоить поставленные задачи и остаться органичными в изощренных мизансценических рисунках и особой метафорической образности. Актеры Литвы всегда пластичны, ритмичны, поджары, интонационно-выразительны, загадочны. Ингеборга Дапкюнайте не работает у этих режиссеров. Ниёле тоже оторвалась от их гнезда. Но по этим фигурам сразу же узнаешь литовский театр. Актеры стремительно бегают, прыгают, ныряют, таскают на себе детали оформления. При этом женское и мужское никогда не перепутано, не смешано. Плюс владеют искусством психологизма, которому нам не грех поучиться.

По словам Оскараса Коршуноваса, его поколение родилось в одном обществе, но начало жить совсем в другом. Оставаясь в пространстве своего метафизического литовского театра, они, естественно, мыслят по-другому. По-прежнему, метафоры у них заземлены и вещественны. Очень часто они связаны с конкретной литовской ментальностью и оттого не всегда понятны чужим. Только общение с русской культурой привело к тому, что некоторые режиссеры (например, Туминас) стали пользоваться более доступными архитипы. У него в «Маскараде» холодный снежный Петербург с игрой в снежки, переходящей в застывшие снежные фигуры героев.

Римас Туминас увлечен водой. Она для него — святое. Он верит, что человек вышел из воды. Помните его ныряющих рыб из проруби «Маскарада»? Режиссер закончил российский ГИТИС. Его занимают психологические обоснования произнесенных слов. Это от Станиславского. Он наследует от литовской театральной школы неторопливость, молчаливость крика, любовь к мелочам, неожиданность эмоционального взрыва. Ему близка славянская грусть про утрату веры и романтизма. Он понимает и проводит это в спектаклях: любая личная трагедия является частью семейной, клановой, социальной.

В отличие от великого Юозаса Мильтиниса, для которого важны были приметы эпохи, Туминас желал бы оставить героев на голой земле и дать актерам возможность предельно проявить их внутренние переживания. У него нет исторически красивых костюмов. Все современное оказывается вне-временным. Так в «Марии Стюарт» свита королевы выходит в кальсонах. Литва, не умеет приподнимать героев. Они почти всегда заземленные, даже некрасивые. Вот как это объясняет сам режиссер: «Мы героев иначе читаем. Мы приземляем все. Из драмы конструируем трагедию. Так и выжили, не раскрывая ни своей радости, ни своей любви. Когда все драматизируешь, жить легко и удобно. И безопасно. Это заложено в нашем характере, менталитете».

Как становится очевидно из сказанного, литовский театр — враг всякого пафоса. В отличие от них в белорусском театре наоборот — наблюдается желание все приподнять на котурны и слегка идеализировать ситуации и людей. Конечно, есть разница темпераментов. У нас есть желание «рвать страсти в клочья». На этом фоне литовское искусство может показаться более расчетливым и рациональным. Но сегодняшние тенденции в мировом театре существенно пересматривают качество и форму, через которые должно передаваться содержание.

Я искренне восхищаюсь литовским театром, когда в его спектаклях вижу длинные насыщенные паузы и глубоко личные мотивировки исполнителя. Здесь уже не надо говорить об особенностях ментальности. Это проблема владения профессией. В этом смысле напрасно говорить о том, что в белорусской театральной школе больше психологизма, нежели в литовской. Тот же Някрошюс не пугается длинных текстомонологов, а думает о том, как превратить их в действие, чтобы интеллектуально возвысить актера до уровня лидера не только

с помощью высекания эмоций. Естественно, текст чаще всего не такой, каким говорят в жизни. Ему надо найти точную действенную линию. Возможно, именно в такой кропотливой работе и заключен феномен литовской режиссуры.

Помнится, Някрошюс сказал, что надо хорошо знать литературу, которую переводишь на язык театра, и привел цифру: следует изучить сорок процентов предыдущих постановок в мире, если это классика. Поэтому и остаются в памяти его метафоры и неповторимые мизансцены. Поколение Оскараса Коршуноваса, отвечая своим искусством на вопрос, что такое человек в повседневности, окунало древних трагиков в живую театральную практику. В его «Ромео и Джульетте» действие разворачивается в интерьере двух кухонь с общепитовским оборудованием и избытком муки. «Царь Эдип» играет в песочнице. В «Мастере и Маргарите» ночной полет над Москвой сделан с помощью видеопроекции. Здесь вообще все действие закручено вокруг многофункционального большого овального стола с красной скатертью. Кабинет советского времени с неизменной пыльной пальмой в углу. Аннушку, что некстати разлила масло, вывели на первый план на весь спектакль. Изменил режиссер и финал романа. В его спектакле оба героя умирают. И неизвестно, что их ждет — ад или рай.

Готовя спектакль для авиньонского фестиваля, Коршенюс сделал Воланда европейским денди наподобие модного кутюрье. Ионас Вайткус на роль Воланда пригласил «известного по сериалам мента» Алексея Лыкова и превратил его почти в Остапа Бендера. Режиссер погружает зрителя в исторический контекст с помощью реальной кинохроники из жизни советских писателей. Все это прекрасно передает булгаковское ощущение заката эпохи.

Язык знаков литовской режиссуры многим остается непонятен. Даже театроведам. К нему надо как минимум привыкнуть. Театр литовцев театроведческой критической вербализации неподвластен. Много можно лишь предполагать, о чем-то догадываться в зависимости от профессиональной подготовленности. Значение и присутствие в спектаклях дыма, воды, камней, сена, свечей оказывается связанным не только с ритуалом. Современная жизнь вносит собственные коррективы. Например, актеры литовских режиссеров хорошо знают законы колдующих ведьм, а мы — не очень. У них Монтекки и Капулетти могут убивать друг друга вилами. Для нас это нонсенс. И тому подобное. Более того, любимый литовцами язык говорящего подсознания в нашем театре пока не освоен.

Сколько раз приходилось слышать от своих коллег нелицеприятную оценку литовской режиссуры! Особенно про постановки русской классики. Хорошо, что все-таки в самих театрах понимают, что у ближайшего соседа необходимо учиться.

Не могу не согласиться со своим коллегой критиком Андреем Гончаровым, который справедливо заметил: «Даўно заўважыў: да творчасці літоўца Эймунтаса Някрошуса ягонья беларускія калегі-рэжысёры (прынамсі, многія з іх) ставяцца надзвычай раўніва. Альбо — паблажліва адзначаюць, маўляў, добрае мастацтва, ды нейкае халоднае, без любові, словам, не наша...

Тым не менш у бліжэйшай ад Мінска тэатральнай сталіцы — Вільнюсе — па-ранейшаму жыве і працуе класік, рэжысёр-віртуоз з абсалютна адметным тыпам мастакоўскага мыслення. І як класік Някрошус ужо сам можа выбіраць, каму падабацца, а каму — не».

Актерам работать с литовскими режиссерами очень интересно. Прижился у нас Альгердас Латенас. Он из того же литовского театрального гнезда, только демократичнее, доступнее, понятнее. Возможно, в силу того, что сам актер. Как говорится «играющий тренер». Он сделал несколько спектаклей в театре Бреста. Тоска по опытной режиссерской руке и восторг от многих фестивальных спектаклей «Белой Вежи» привели к беспрекословному желанию подчиниться и испытать себя в новом качестве. Им хватило профессионализма, а не только эмоциональной настроенности. Получился прекрасный и стабильный спектакль, который получил восторженные отзывы за пределами республики. Это был «Дядя Ваня». Не жесткий как у Някрошуса, а пронзительно духовный. Со славянскими приметам. Существование актеров на сцене было до предела психологически насыщено. Их странная пластика завораживала и не отпускала от себя. Созданный в форме актуального искусства спектакль восхитительной литовской Мельпомены подтвердил наставническую установку Дали Тамулявичуте (педагога и режиссера, которая воспитала Латенаса): «творя свою культуру, делись ею с соседями».

Работа Латенаса над мольеровским «Дон Жуаном» была менее успешной. Вероятно, потому, как признался режиссер, что это не был его любимый драматург. Еще сложнее оказалось сотрудничество с Театром имени Янки Купалы над постановкой шекспировского «Макбета». После премьеры вспыхнули жаркие дискуссии. Некоторые актеры признавались, что плохо

понимали задачи, поставленные режиссером Латенасом и его постановочной группой. Критики были более категоричны: напридумывали там что-то вместе со сценографом, а пьесу не раскрыли. Знаю, что на молодую публику спектакль производит сильное впечатление. А полууспех спектакля расцениваю так: открытые темпераменты белорусских актеров академического театра не пожелали смириться и существовать в рамках предложенной режиссерской формы. Кроме того в «Макбете» оказалось много натурализма и физиологии, которую так любят в Европе и которой остерегаемся мы. Трудно нам рассказывать о том, что мужчины и женщины из «Макбета» и в любви бесплодны и бесплотны. Нам бы больше о чеховских «пяти пудах любви».

Совсем не хочется выглядеть этакой Кассандрой и вести к выводу, что, если у них хорошо, то у нас все плохо. По мере сил я пыталась понять и объяснить феномен литовской Мельпомены.

Литовская культура фактически никогда не испытывала запретов и гонений. Литература, музыка, театр сразу же становились общедоступными, и это способствовало свободному творчеству, художественным откровениям, внутренней независимости. Литовцы чаще, чем белорусы выбирались в Европу и раньше, чем мы знакомились с новейшими образцами искусства.

Модель литовского театра опирается на определенный консерватизм литовской культуры в целом, связанный с ритуалами и религиозностью. Они не увлекались американизмом и всегда предпочитают метафоры и адекватное эпохе чувство формы.

Странно, что литовский театр не имеет драматургов, которые доросли бы до её режиссуры. Вероятно, поэтому театральная культура Литвы опиралась на мировую классику как на школу высокого вкуса. Бытовой уклад селянина-хуторянина интуитивно жаждал прорваться в другое измерение для сопоставления жизни и искусства. Театр дает такую возможность. Материя театра, сохраняя национальную форму, остается космополитичной.

Литва — страна небольшая. Новый спектакль находится в прокате короткое время. После того, как его все посмотрят, театры отправляются за пределы своего дома. Возможно, поэтому надо было создавать спектакли, которые были бы привлекательны не только своим национальным самосознанием, но и новой театральной эстетикой. Европейские культурные



образцы требуют общезначимых ценностей, завершенности, высокого профессионализма в размышлении о человеческой личности. Это вопрос престижа.

К сожалению, у сельских жителей Беларуси, переселившихся в города, не столь сильны крестьянские корни и нет боязни отстать от культурной жизни. У трудолюбивых и скромных — у них другие приоритеты. Развитие белорусского театра идёт другим путем, нацеленным на внутренний рынок.

Попадем ли мы в русло авангардных течений, покажет время.

## **Как выйти из мнимого пространства**

Справедливо сетуя на упрощение театрального искусства, мы склонны объяснять это всеобщей коммерциализацией культуры. Хочется обратить внимание и на другую особенность нашего времени — на профессионализм как духовную жизнь художника. Чтобы художественно преобразовать жизненный материал, совершенно необходимы новые сценические инструменты и новые театральные принципы. Театральное обновление начинается с безбоязненного прорыва в иную театральную реальность с частичным игнорированием потребностей зрителя.

Сегодня мы полностью отказались от опоры на духовные потребности и возвеличили потребности амбициозные. На театре возобладали монтажные построения и комбинации известных сценических приемов. Иногда, даже очень искусные, потому что стала широкодоступна театральная практика других стран. О сочетании национальных красок и современного духа и говорить не приходится. Делаем как все, приравливаясь к популярному в народе шоу-бизнесу.

В искусстве каждого художника отзывается его личный опыт. Отзывается по-разному, с разной степенью преломленности и отстраненности. Сформировалось новое поколение режиссеров, для которых первостепенно деловое сотрудничество, а вовсе не закрепление пусть малых, но важных примет новой художественной правды. У меня складывается ощущение, что для многих режиссеров сегодня умелый повтор собственных или чужих достижений намного существеннее поиска и открытий.

Рискну предположить, что оригинальность для непрофессионального зрителя и её отсутствие, что фиксирует глаз спе-

циалиста, объясняется геополитическими причинами. Мы обособились в своих государствах, редкими стали гастроли, разъединилась театральная среда, возобладал местечковый патриотизм. Ловишь себя на мысли, что своих обижать неловко. К тому же, когда наши театры выезжают на международные фестивали бывшего советского пространства, то на фоне других плохих свое средненькое начинает казаться достижением вкуса и художественного уровня. Так рождается самодовольство и успокоенность. Способствуют этому и многочисленные награды по принципу «всем сестрам по серьгам» — победила дружба.

Сегодня профессиональный уровень нашей режиссуры вырос. Про интеллектуальный этого сказать нельзя. Практически никто не поднимает темы современной жизни наших поколений.

Было «золотое время» театра, когда он нес идеи и говорил не столько о политике на дворе, сколько о смысле жизни. Было не так давно, на нашей памяти. Тогда в театр ходили те, кто не хочет идти в него сегодня. В таком театре режиссер реализовывался трудно, нервно, со срывами и оргвыводами, но ярко. Наши Валерий Раевский, Борис Луценко, Валерий Мазынский, Валерий Маслюк, Юрий Мироненко именно тогда сложились как личности. Они не ставили все подряд, а отчаянно воевали за определенную литературу, которую долго обдумывали, пока она не вырывалась наружу. Не боюсь прослыть старомодной из-за того, что вижу спасение в хорошей литературе, в умении держаться за слово и доискиваться его смысла, пути к душе.

Хотя именно названных мною режиссеров обвиняли в формализме за то, что они искали действенные пути для раскрытия бытия, а не отражали бытие через фотографическую точность. Почти никто из них не оставил в режиссуре своих учеников, не дал им площадку для самореализации. Следующее поколение режиссеров уже не упрекали в формализме, признав его чуть ли не главной составляющей успешного спектакля.

Пришел рынок и потребовал развлечений, красочности, музыкальности, всеобщей шоуизации театрального искусства. Режиссура раскрепостилась. Все научились делать коммерчески успешные спектакли и концептуальные проекты. Сегодня почти все театральные залы полны. Можно в любой спектакль пригласить актера из другого театра и даже оперную или эстрадную певицу. Все привыкли к новому объему художественной информации, и старые традиции только смешат.

Наряду с этим в театрах произошел чисто организационный распад. Медленно упорно стирается понятие театра-дома. Актерам ещё пока удается ощущать свою принадлежность к репертуарному театру. Для многих, особенно на периферии театр остается единственным Домом. С режиссерами всё иначе. Многие из них свой Дом потеряли или не приобрели. С одной стороны хорошо, что есть возможность ставить спектакли повсюду. Всегда радуюсь успеху наших кукольников Алексея Лелявского и Олега Жюгжды, которых за рубежом порою ценят больше, чем в своем отечестве. С другой стороны, выросло режиссерское поколение неприкаянных, у которых нет своего театра-дома. Мне думается, что из-за этого они не имеют возможности полноценно развиваться. Все значительные режиссерские имена театральной истории воспитались и окрепли в конкретных театральных коллективах.

Сегодня пути режиссерской самореализации идут по трем направлениям. Первые являются своего рода гастролерами. Делают спектакли в разных театрах. Вторые реализуют свои режиссерские амбиции, уходя иногда из актерской профессии. Появился целый пласт так называемой актерской режиссуры. Некоторые из них даже пробились на руководящие должности, но так и не стали полноценными режиссерами. Во всяком случае, режиссерскую профессию вперед не двинули, а лишь овладели ее формальными приемами. Третьи засиделись в своих театрах на положении очередных и не имеют желания продвигаться в лидеры.

Об этих, третьих, чуть поподробнее. Сегодня успешность того или иного режиссера определяется умением засветиться, вовремя попасться на глаза, прогреметь с очередным проектом, предложить проведение фестиваля или вести телепрограмму, участвовать в презентациях. Словом, вариантов множество. Те, кто предпочитает публичное одиночество, не сумели заставить говорить о себе.

Много лет наблюдаю, как самоотверженно и преданно работают с актером, с литературным материалом, со сценографами и композиторами, а в итоге — с душой современного зрителя Владимир Савицкий, Юрий Лезингевич, Геннадий Мушперт, Яков Натапов, а раньше Андрей Андросик, Николай Динов. Их спектакли всегда под завязку набиты парадоксальными метафорами, оснащены детективной интригой или мистикой, которые так любит сегодняшний зритель. Но эти имена не попадают в номенклатурную обойму. Им не удается прорваться на столичные большие сцены. Они существуют

в замкнутом мире тех, кто их хорошо понимает и по справедливости оценивает. Могли бы сделать намного больше. Могли бы иметь свои театры.

Убеждена, что каждый из них способен открывать новые смыслы, продвигать мыслительную культуру зрителей, формировать новое театральное пространство. Просто их никто не хочет услышать.

Во все времена между лидерами режиссуры возникали сложно объяснимые, а чаще всего амбициозные «непонятки». Когда у режиссера есть свой театр-дом, можно отгородиться молчанием и делать свое дело. Когда такого Дома нет, ищутся приспособления. Что-то неизбежно теряется.

А между тем так хочется, чтобы театральная культура снова приобрела свой высокий, даже элитарный, театральный объем и продолжала пробуждать нормальные человеческие чувства. Приемчики приемчиками, но для нас по-прежнему интересна человеческая душа.

## **Театр как отражение реальности**

Вполне сознательно выношу в заглавие собственных размышлений тезис, который намерена опровергать. В любом справочнике театр как вид искусства определяется как форма общественного сознания, как точка зрения на событие, высказанная с помощью сценического действия. В отечественном культурном пространстве всегда значительную роль играло реалистическое искусство и, соответственно, понятие психологического театра. Казалось бы, сейчас все традиции сформированы и практически изучены. Определяющим является спрос публики на ту или иную логику, сюжеты, стили. В новой парадигме мышления нет уважения к автору, жанру, глубине чувств и мыслей.

Модный деструкционизм эпохи постмодернизма желает, прежде всего, угодить обывателю. Оно и понятно. Нехватка дотаций, требование самим зарабатывать на создание шедевров, соревновательность с агрессивно наступающей шоу-культурой заставляют театры выдавать продукцию, которую «пипл схавает». Таким образом, высокое элитарное искусство сцены во многом постепенно сводится к обыкновенному процессу коммуникаций. В этом простом обмене информацией между сценой и залом практически отсутствует художественный эффект. Театру остается организовать хо-

рошее восприятие спектакля и закрепить его бурными аплодисментами, а также уважительным вставанием с мест, когда артисты выходят на поклон.

В отличие от реалистического театра сегодняшние театральные формы обнажают свои технические приемы, а иногда и становятся самоцелью. В отличие от подготовленного образцового зрителя сегодняшняя публика (чаще всего случайная) не пытается судить об увиденном на сцене с точки зрения реального бытия. Более того, чем меньше сходства с окружающим бытием, тем лучше. Дрейфующие интересы, дежурные эмоции не содержат жизненно важного смысла, не затрагивают глубоко работу души. Внутренняя необходимость и выстраданность никого не задевают и ничего не меняют. Это старомодные чудачки утверждали, что говорить надо в искусстве о том, что болит. Не болит — не пиши. Не болит — не ставь спектакль.

Есть мнение, что театр никому не интересен и, все силы надо отдавать народной и эстрадной культуре. Эта убежденность подкрепляется и медийным перекосом в сторону шоу-бизнеса. Мелькают одни и те же лица и имена. Профессиональному телевидению начинает казаться, что творчество самодеятельных участников игровых шоу и «раскрученных» телеведущих, их домашнее актерство это и есть театр.

Стоило бы проделать такой эксперимент: поставить рядом образы и идеалы, создаваемые шоу-бизнесом и театрами. Отечественные шоу-певцы имеют свои 75 процентов фору, но уверена, что энергетическое поле никому неизвестных актеров театров Беларуси окажется сильнее. Сопоставить бы чувства, которые выносят зрители из эстрадного и театрального зала.

Проблема шоу как антипода театра затронута, потому что происходит унификация и усреднение человеческого мышления. Шоу как навязчивая реклама спортлото.

Таким образом, в современном театре Беларуси обозначились два направления развития. Одно — достаточно элитарное, связанное с неизбежными поисками нового сценического языка. Это режиссура Н. Пинигина, В. Барковского, Б. Луценко, В. Ереньковой, приглашаемых на отдельные постановки А. Латенаса, А. Каца. Это далекие от классических образцов пьесы «новой волны» В. Дроздова, С. Ковалева, А. Шурпина, В. Гиргеля. К этой обойме примыкают и работы режиссеров театра кукол А. Лелявского, О. Жюгжды, приглашаемого Р. Кудашова. Всё это даже не направление театрального процесса, а отдельно взятые спектакли.

На другой чаше весов достаточно удобно расположилось все то, что пытается конкурировать с шоу-бизнесом и вольно или невольно пропагандирует поп-культуру. Они чувствуют себя комфортно во всех без исключения театрах. Драматурги и режиссеры получают государственные заказы и похвалы от публики. Они сторонники карнавалов, облегченных мюзиклов и комедий. Основную продукцию здесь ставят не свои драматурги, а усредненная крепко сбита зарубежная пьеса.

Этими двумя тенденциями не все исчерпывается. Есть еще нравственные амбиции. Без эпатажа. Чаще всего это неспешные работы очередных режиссеров. Без глобальных претензий. Без авангарда и попсы. В столице и в областях работают крепкие опытные режиссеры, которые громко не заявляют о своем существовании, но делают грамотные профессиональные спектакли. Лично мне всегда интересно смотреть, как развиваются В. Савицкий, А. Гарцуев, Я. На-тапов, Г. Мушперт, Ю. Лезингевич, Т. Ильевский, В. Растри-женков. Есть в их работах такое, что цепляется, не оставляет равнодушным, даже если не произошло чуда. Эти режиссеры уважительны к текстам и обладают хорошим литературным вкусом. Их не занимает мода и сумерки сознания. Наверное, их девиз «дело надо делать, господа!». Они заполняют театральное пространство добротной продукцией. Такие вот чернорабочие театра. По какой-то непонятной несправедливости их часто обходят вниманием.

Недооценка творческого почерка ярких режиссеров, получивших образование в Беларуси и сделавших здесь немало, привела к их эмиграции, что, несомненно, не лучшим образом отразилось на отечественном театре. Вот навскидку более десятка имен тех, кто успешно работает в России. Тульской академической драмой руководит обладатель «Золотой маски» Александр Попов, Томской драмой — Сергей Куликовский, Волгоградский музыкальный театр возглавляет Михаил Ковальчик. В России нашли работу Александр Дольников, Владимир Аносов, Виктор Каралько, Георгий Нестор, Валентин Рыжий. Сегодня находятся в Беларуси в положении свободных художников Андрей Гузий, Николай Динов, Виргиния Тарнаускайте, засл. деятель искусств России Алла Полухина. Имеем ли мы право при таком потенциале жаловаться на отсутствие режиссеров?! Возможно, они не смогли бы делать кассовые спектакли и угождать массовой культуре, но определенно достойно поддерживали бы высокий престиж белорусского театра.

Тезис Сент-Экзюпери «Мы в ответе за того, кого приручили» воспринимаю как личную боль театрального критика за сегодняшнее состояние белорусской театральной культуры. Убеждена, чтобы вписать Беларусь в контекст цивилизованного мира, не надо сравнивать наши достижения ни с Европой, ни с Америкой, никому не завидовать, а лишь отстаивать свое. Стоять при этом на позициях уважения разума, здравого смысла, великих классических традиций, опираться на превосходный актерский уровень и одерживать победы новаций над рутинной.

Пусть театр сегодня не Храм. Сюда не приходят в парадной одежде. Даже тогда, когда театр выходит на площадь, он мало похож на поп-концерт под пивко. Здесь работают честно и ответственно, сжигая собственные нервные клетки и не полагаясь на могущество современной техники. Ему, затерявшемуся в противоречиях культурной, социальной, экономической, политической жизни, нужно только одно — внимание.

### **Фауст, не останавливай мгновение!**

Какое-то время назад мне посчастливилось две недели пожить в Берлине. С двадцатого этажа престижной тогда гостиницы «Штадт Берлин» город мне казался чудом совершенства, а предвкушение ежевечерних походов по театрам Германии — подарком фантастическим. Впервые. Без суеты и спешки. В компании с немолодой и доброжелательной переводчицы. К тому времени знакомство с современным немецким театром ограничивалось тщательным штудированием всего, что было известно о Бертольде Брехте и запрещенной в России книжкой «Современный зарубежный театр» с нежным автографом самого А. Аникста. Его хроника борьбы идей и комментарии к западной драме XX века приоткрывали только щелочку в европейское театральное пространство, но казались глотком свежего воздуха. Особенно для нас, незнакомых с иностранной театральной жизнью там, на Западе. Франц Кафка, Макс Фриш, Фридрих Дюрренматт, Петер Вайс представлялись со страниц книги безо всякой идеологической окраски, а как духовные фигуры театра этих лет.

Я знала, что мне предстоит увидеть их в той среде, для которой они писали, и почувствовать живую реакцию зрителей на интеллектуальную классику. Возможно, я не имею права говорить о том, что меня многое разочаровывало. Сказалось

незнание языка. Мешала жесткая рациональность немецкого театра. Не побоюсь признаться, стыдно было за свою необразованность. Хотя обратный процесс был не менее впечатляющим:

Ни один из деятелей немецкой сцены не знал (и не знает) НИЧЕГО о театрах Беларуси, и о Беларуси вообще, кроме того, что слово «Беларусь» фигурировало во время Отечественной войны.

Гигантская фигура Бертольда Брехта надолго заслонила в нашем Театральном сознании всех иных авторов. На моей памяти Театр имени Янки Купалы поставил его пьесу «Что тот солдат, что этот», Театр имени Якуба Коласа — «Мамашу Кураж». Спектакли имели ошеломительный успех, долетевший до Москвы и достойно оцененный ею. Критики скрещивали шпаги, рассуждая о том, какие реминисценции важнее: историко-политические или литературно-философские. Детский театр — ТЮЗ — осмелился поставить «Марат/Сад» Петера Вайса и был дружно освистан (разве можно в театре для детей, хотя и в вечернее время показывать нечто из жизни сумасшедшего дома?).

Прошли мимо сцен белорусских театров пьесы Эрвина Пискатора, Вольфганга Борхерта, Георга Бюхнера, Рольфа Хоххута и даже Анны Зегерс. У тех, кто читал эту драматургию, осталось представление о немецком театре, как сплаве войны и секса в век Апокалипсиса. Немецкий театр, особенно в ГДР, был очень политически ориентирован. А нам на родине и своей политики хватало. Даже «исторические драмы в шиллеровском понимании» Рольфа Хоххута казались беспредельным морализаторством. Немецкое театральное мышление долгое время оставалось вещью в себе. Как к нему прикоснуться?

Я начала с простейшего, как мне казалось тогда, с посещения брехтовского театра «Берлинер Ансамбль». Пик его славы прошел. Это был умирающий театр, который уже не мог следовать заветам своего создателя, а нового пути не нашел. И вспомнился так называемый «пятый тезис» Брехта: «Для широкого распространения правды необходима хитрость». А ещё точнее это звучит так: «Многое, что нельзя говорить в Германии о Германии, может быть сказано об Австрии, например». Наш зритель не знал Брехта, но его тезисами театральные деятели пользовались вовсю. А там у него на родине в Берлине время будто застыло: скучно, никаких проблем. Актеры брехтовского ансамбля давно рабо-



тали за пределами своего театра и собирались вместе лишь на редкие встречи.

В один из следующих вечеров я открыла для себя театр «Шаубюне» с режиссером Томасом Остермайером. Уже не помню, как назывался спектакль. Это был новый мир, загадочный и притягательный. Помню только свое ощущение, что эмоции показывали через сопротивление этим эмоциям. Меня заманили существованием какого-то тайного кода, который мог бы показать изнутри современный европейский театр. Но код для меня так и остался неузнанным. Теперь думаю, что тогда ещё не наступило время.

Пробелы в нашей отечественной информации о процессах, происходящих на сценах Европы, стали заполняться лет десять назад благодаря Институту имени Гёте. Простая и благородная цель обмена культурными достижениями пока пошла и идет в одном направлении: мы всё больше узнаем об их театре. Они же по-прежнему о нас не знают ничего.

Всё началось с так называемых сценических чтений современных немецких пьес. Переведенные на белорусский язык тонким переводчиком Галиной Алексеевной Скакун, пьесы эти были розданы режиссерам разных театров. Институт предложил и разные варианты ознакомления нашей публики с современной немецкой драматургией. Сегодня мало кто читает пьесы. Почему бы не прочесть текст в лицах силами актеров? И прочитали. Получалось, правда, неплохо. Кое-кто и вовсе, увлекшись, начал вчерне придумывать спектакль. За эти годы драматургических чтений были случаи, когда наши режиссеры, оттолкнувшись от пьесы, реализовывали собственные художественные концепции.

Сотрудничали с Институтом Гёте артисты и режиссеры театров Минска, Витебска, Гродно, Молодечно. Некоторые честно признавались, что тематика и форма этой литературы мало понятна и не увлекает. Институт активно приветствовал смельчаков, которые хотели бы взять что-нибудь из предложенных пьес в постоянный репертуар. Но предложение буксовало. Хотя режиссеры и уверены, что могут поставить на сцене: даже текст телефонного справочника, все же что-то удерживало и от халтуры, и от ошибки. В новое явление надо было вдуматься.

А новой оказалась для нас «драматургия без причинности». Она, западная, практически вся такая. Каждое последующее мгновение непредсказуемо и необъяснимо. Всё фрагментарно, не связано логикой и лишено драматургиче-

ской композиции. Упорядоченная структура отечественной театральной традиции оказалась в оцепенении перед бесформенной материей европейских пьес конца XX века с её ужасающей смесью веков, мгновений, диалогов. Нас так не учили. Здесь же движение действия сознательно игнорируется и заменяется размышлением, рассуждением. Так и хочется прикрыть смысл непонятого текста штучками-дрючками, которые развлекут публику. Нам всего лишь вежливо предложили немецкоязычную пьесу. В других странах — ещё запутаннее. Современная западная драматургия словно издевается над строгой аристотелевской композицией. А мы ведь к ней, родненькой привыкли: нам непременно объясни, что и почему. Это ещё Хайнер Мюллер давным-давно первым подвергся жесточайшей критике за разрешение традиционной драматургии и отсутствие реалистических характеров. То были 60-е годы XX века. Сегодня на дворе век новый и в расцвете «Новая драма» Курочкина, Пресняковых, Угарова, Вырыпаева. Мы их не ставим. О другом театре и о другой драматургии заставили говорить немцы.

С 1997 года перевели на белорусский и изучили свыше 20 пьес. Запомнились работы Матиаса Чоке, Танкреда Дорста, Герберта Ахтенбуша, Петера Турини, Даниэля Каля, Вольфгана Мария Бауэра, Урса Видмера. Как утверждает переводчица Галина Скакун, это самые простые для нас авторы. Правда, я так не думаю. Некоторые мои коллеги даже называли их производителями высококачественной скуки. Но в этом и просматривается разрыв между Минском и Берлином.

Года три назад мне довелось поговорить с режиссером Матиасом Лангхоффом, немцем, что живет в Париже. Он назвал Берлин большой древней с претензией стать мировой метрополией вроде Лондона. Лангхофф был жесток в оценках. По его мнению Берлин был всегда высокомерен и раздувался от самомнения. И это часть менталитета, соединившего манию величия с комплексом неполноценности. Мой собеседник получил французское гражданство после того как его изрядно допекла Германская Демократическая Республика. Сейчас он волен распекать всех и вся. Но что-то в его словах заставило меня задуматься и спроецировать некоторые пьесы на этот немецкий комплекс. Странное сочетание блеска и нищеты, мирового господства и личной несостоятельности. Повод дала пьеса Бауэра «Взгляд незнакомца». Режиссер Валерий Мазынский выбрал ее из большого числа, прочитал со своими артистами и сам сыграл главную роль. Спустя год ту же пьесу

решился ставить гродненский режиссер Геннадий Мушперт и тоже играл главного героя по имени Пион.

Обменявшись своими впечатлениями по поводу как драматургии, так и режиссерского прочтения, Мушперт и Мазынский честно друг другу признались, что плохо разобрались в материале и действовали скорее на уровне интуиции. Однако конечный результат, на мой взгляд, был не так и плох.

На фестивале 2002 года пьесу «Взгляд незнакомца» показывал Театр киноактера в режиссуре Сергея Полещенкова. Этой работой открывался театральный праздник. Наверное, по большому счету такого рода драматургия так и оказалась нами неразгаданной. Странные сомнамбулические герои оторваны от реальной действительности и живут в мире воспоминаний и личных комплексов. Пожалуй, только Портъе в исполнении Александра Кашперова явился самой интересной загадочной фигурой в духе некогда популярного фильма «Ночной портъе». Это живой человек с волнующей и шокирующей тайной. Вера Полякова сыграла вполне современную девушку, смело вступающую в прямой контакт со зрительным залом, и за свою смелость была отмечена высшей наградой за женскую роль.

Действительно, трудно сегодняшнему белорусскому зрителю найти точки соприкосновения с героем, который с маниакальной последовательностью приходит на край обрыва над морем, чтобы кому-то помочь сделать шаг в бездну. Вернее трудно постичь поводы, которые толкают людей к самоубийству. Стоит ли говорить, что наши поводы намного прозаичнее и объяснимее, чем те, о которых повествует немецкий автор.

Национальный Академический русский театр имени Горького предоставил свою малую сцену студентам дипломникам Академии искусств, курсу заслуженного артиста Владимира Мишчанчука. Пьесу Дорста «Фернанд Крап напи́саў мне гэты ліст» показала начинающий режиссер Наталья Кузьменкова. У почтенного Дорста тема непонимания между близкими людьми является ключевой. Написанная в духе страданий молодого Вертера, она вполне вероятно кажется молодому театральному поколению анахронизмом. Возможно, для того, чтобы увлечь зрителя, режиссер не стала вчитываться в старомодную суть и предложила прием клоунады. Этот прием надежно проверен театральными капустниками и студенческими эпизодами-упражнениями. Иронический взгляд и визуальная пестрота сейчас необычайно популяр-

ны. Они позволяют не сочувствовать героям, не жалеть их и не вдумываться в трагическую несообразность поступков. Однако мне показалось мало смешного в человеческой истории, где проданная отцом и купленная богатым мужем юная особа умирает от отсутствия любви. Впрочем, может быть, сегодня это и смешно. Женщине режиссеру это виднее. Она представила героиню как балерину, и исполнительница, хоть и эскизно, попробовала передать переживания. Зато мужской состав спектакля был постоянно весел, чем покорила жюри. В тот раз Институт Гёте обратил особое внимание на молодую студенческую команду и предложил ей изучать немецкий язык по своей культурной программе. Уж не знаю, воспользовался ли этим кто-то.

«Отблеск далеких зорь» — пьеса самая близкая белорусскому менталитету. Даниэль Каль придумал произведение для трех женщин. Валерий Мазынский во второй раз брался за него, и с разными исполнительницами. Он сделал почти законченное произведение в реалистической манере, хоть и с элементами психоанализа. И справедливо считает, что спектакль не о немцах, а о нас, о том, что всё живое на земле тянется друг к другу, жаждет тепла и взаимопонимания. Три женщины разных поколений — три разных мира, оказавшиеся способными слиться в один. Начинают как три одиночества. Завершают как крепкий женский союз. Правда, та славянская лихость, с которой совершают свой душевный стриптиз героини, вероятно, имеет мало общего с немецкой традицией. Но и спектакль играется на белорусской почве. Казалось, что именно у этого спектакля могла быть прокатная судьба, подкрепленная неутихающим смехом зрительного зала. Но, увы, никто не приютил эту любопытную команду.

Во всех трех случаях белорусский театр старался нащупать в немецкой драматургии (с разной степенью успеха) общие для всех наций человеческие проблемы. А вот известный в наших кругах отчаянный экспериментатор Виталий Барковский пошел по иному пути: ввинчивания в чужое, незнакомое, без попыток искать знакомые ассоциации. Интересно, что именно его работы, отмеченные на фестивалях высшими наградами Института Гёте, стали и репертуарными спектаклями Национального театра имени Якуба Коласа.

«Письменные» М. Чоке — одна из самых трудных пьес — дала толчок режиссерской фантазии в сторону разговора об элите общества. Почему высокообразованные воспитанные люди так часто теряют человеческое достоинство? Согла-

ситесь, не слишком актуальная проблема для Беларуси. На этом фоне пьеса «Тузы, или танец загубленных душ» отмечена актуальностью и социальной остротой обозначенной темы. Конец карьеры и потеря престижной работы слишком хорошо понятны людям на постсоветском пространстве. Но и здесь бесконечные трудности перевода текста на театральный язык.

Есть что-то инфернальное в построении этих пьес, в бесчисленных повторах и кружении вокруг одного и того же. Модель их приближена к так называемому сегодня на Западе визионерскому театру, театру живых картин, где слово фактически ничего не означает. Барковский смело и вольно обошелся с авторской концепцией, приподняв житейские проблемы до уровня философского осмысления. Вопреки, концепции безысходности и абсурдности мира, что заложена в пьесе, режиссер ведет философский диспут со зрителем на тему, что есть вообще жизнь человека — функционирование во времени или индивидуальный поиск смысла. Закоренелые индивидуалисты и эгоисты, оказавшись волей случая в сходной ситуации, становятся единым целым, способным на взаимопонимание и сочувствие. Этого не было в пьесе. Это возникло в спектакле.

Думаю, возникло из-за того, что Барковский теплый режиссер. Он работает в эстетике исповеди. У него как всегда присутствует тщательно выверенная партитура сменяющих друг друга пластических композиций с подчеркнутой аналитичностью эмоционального растворения актеров в персонажах. По сути это глубоко метафизическая манера обращения с сюжетом, столь типичная для западной драматургии. И недаром можно считать Барковского самым «западным» из современных белорусских режиссеров. Недаром его спектакли понимаются подчас лучше в Европе, чем у нас. Притом, что Барковский — истинное дитя белорусской земли. Он любит космическое кружение, где отсутствует реальный конец пространства и времени. При сознательном аскетизме выбора театральных средств (на которые у него почти всегда не хватает финансов) делается упор на актеров, которые уже овладели методом Барковского и умеют существовать в «подвешенном пространстве». К нему постепенно присоединяются и те, кто воспитан в иных театральных системах. Наиболее гибкие, талантливые и незакомплексованные артисты идут за этим режиссером, осваивая современный уровень европейского театра.

Еще раз хочу вернуться к впечатлениям давней поездки в Берлин. В «Дойчес театр Берлин» я смотрела его фирменный спектакль «Натан Мудрый» Лессинга. В главной роли был маэстро Вольфганг Хайнц. Пьеса вряд ли может увлечь сегодня какого-либо режиссера. Артист, уйдя от текста, создавал образ жестом, взглядом, улыбкой, ритмом, интонацией — духовной мелодией, нерасторжимой с мелодией его физического существования. Запомнилось, как он ходит, садится, говорит. Возникало чувство праздника. Что-то подобное сотворяли в наших спектаклях по немецким пьесам уже упомянутый Александр Кашперов и витебский Петр Ламан. Ламан впервые работал с Барковским. Его герой был послушным и толерантным чиновником с терпеливым белорусским характером. Со своим неповторимым миром и чувством собственного достоинства. Костер его чувств не успел превратиться в пепелище.

Поэтический строй этих лучших спектаклей заключен в том, что события предстают такими, каковыми они ОЩУЩАЮТСЯ людьми, их переживающими. Поэтому сплетено немецкое рации и славянское чувство. При этом у Барковского всегда присутствует некоторая эстетизация ритуала, тяготение к вненациональной элитарности. Драма жизни частного человека может подняться до планетарных обобщений. Талант актера способен малопонятное передать вполне доступным языком.

Фестивали и чтения немецкоязычной драматургии, на мой взгляд, оказались более полезными для культурного обмена, чем приезды к нам отдельных немецких спектаклей. Не могу не вспомнить «группу одержимых» — театр ОРФ — также приглашенный Институтом Гёте. Действие происходило на сцене Русского театра. Зрители сидели на сцене на деревянных помостах. Актеры играли на расстоянии вытянутой руки и в... абсолютно антисанитарных условиях. Герои вывалились в пыльной соломе, покатались по чернозему и обсыпались перьями. Показывали «Дон Кихота». Исполнители — удивительно юные. Лошадей — знаменитого Росинанта и не менее знаменитого Серого — вообще играли худенькие девочки. Да и режиссершей была юная особа. Возможно, седой мэтр никогда не позволил бы себе таких вольностей с великим Сервантесом и четырьмя преданными актерами, чей пот и кожа должны были смешаться с землей, водой и перьями. Великое произведение многократно читано, осмыслено, увидено в разнообразных вариантах. Никакая наша сверхинтеллектуальная

публика (а именно для нее работает в Берлине этот театр) не прочувствовала бы столь странный вариант. Наши были вежливы и сдержаны.

Знакомство с иной культурой, непривычной для нас проблематикой, философией немецкоязычных стран и совсем другим взглядом на привычные вещи — благородная цель большинства культурных проектов Института Гёте. В некоторых случаях постановщикам приходилось долго ждать озарения и читать специальную литературу. Почему хорошо обеспеченные благополучные немцы ощущают одиночество, холод в душе и тоску? Как с помощью звуков, света, пластики воспроизвести стерильный мир, где властвует математика, расчет и одинаковость и бьется живая человеческая душа? Мне было интересно принимать участие во всех этих проектах еще и потому, что имелся тот далекий опыт походов по берлинским театрам. Было приобщение к европейскому театральному процессу. Было обнаружение общего и индивидуального. Сегодня по-другому жить уже невозможно.

## СОДЕРЖАНИЕ

<b>Вступление</b> .....	<b>3</b>
Виртуальная реальность придуманного мира.....	4
Театральные материалы как исторический источник .....	15
<b>Часть I. История театра в лицах</b> .....	<b>20</b>
Эталон (Виктор Тарасов) .....	20
Фома неверующий (Фома Воронежский) .....	24
Одуванчик (Виктор Манаев) .....	28
Знак судьбы (Геннадий Гарбук) .....	32
Жертва, но не последняя (Мария Захаревич) .....	34
Жан Габен, Фернандель и Коля (Николай Кириченко) .....	36
Неглазированный артист (Геннадий Овсянников) .....	41
Из поколения паненок и графинь (Ольга Галина) .....	44
Артист, как капитан, со своим кораблем до конца (Павел Кармунин) .....	45
От Глебушки до Валюшки (Династия Глебовых-Белохвостиков) .....	47
Наши Дедюшки (Владимир Дедюшко) .....	51
Королева русской сцены (Александра Климова) .....	54
Земляника как аллерген памяти (Ростислав Янковский) .....	58
Дама с собачкой (Белла Масумян) .....	63
Великий немой разговорился (Леонид Улащенко) .....	67
Веселая, поющая, народная (Татьяна Мархель) .....	72
Госпожа Удача мистера Икс (Владимир Дроздов) .....	74
Обидное забвенье (Константин Губаревич) .....	76
Под увеличительным стеклом мифов (Сергей Ковалев) .....	78
Театральны абырыс Алега Саннікава (Олег Санников) .....	85
<b>Часть II. История одного театра (РТБД) в спектаклях</b> .....	<b>92</b>
Охота... за чем? («Утиная охота») .....	92
Гора ад розуму ва ўсе часы («Брат мой Сымон») .....	96
Еврей говорит с Богом («Только глупцы грустят») .....	100
Людские страсти в волчьем обличии («Песни волка») .....	102
Молитва за убитую любовь («Чернобыльская молитва») .....	104
Ловушка для зрителя («Понтий Пилат») .....	105
Она и Он на вершине небоскреба («Парадоксы страсти») .....	108
Между нами стены храма («Пьемонтский зверь») .....	109



Из смирения не пишутся стихотворения («Адвечная песня») .....	112
Уходя со сцены, не забудь выйти из образа («Кабала святош») ....	115
Черный тоннель («Столица Эраунд») .....	118
Небо в алмазах («Небо в алмазах») .....	120
Сага об одиночестве («Женщины Бергмана») .....	122
Знакавые прыкметы («Валяціна») .....	125
Вырвать из души своей любовь («Король Лир») .....	127
Этот дождик выдумал художник («Хто пакахае мадам?») .....	128
«Авиньон» Валерия Анисенко («Чайка») .....	130

### **Часть III. История театральной критики в жанрах ..... 133**

Жанровая палитра от театральной критики	
до театральной журналистики .....	133
От великого до смешного несколько остановок .....	140
Осень. Время ходить в театр .....	142
Любить по-белорусски-2, или Бес в ребро	
(Театральный фельетон) .....	144
Вахтер всегда прав? (Памфлет) .....	146
Майор над Африкой (Статья) .....	148
Горячее придыхание продюсерской идеи (Шутка) .....	150
Сертификат на некачественный товар (Мини-рецензия) .....	152
Лунные люди (Мини-рецензия) .....	154
Шекспировская валюта надежнее евро	
(Театральная журналистика) .....	156
Вскроем осторожно мечтаний механизм	
(Театральная журналистика) .....	157
Зрелище для эстетов пятого поколения (Хроника) .....	160
Душный «свет» наркотиков (Отчет) .....	162
Шведской спичкой по белорусскому менталитету (Реплика) .....	164
Венера в тулупе?! (Шутливое эссе, или Давайте поспорим) .....	165
Бах, Шнитке и конь по кличке Гранат (Репортаж) .....	167
Царская ягода (Рецензия на оперный спектакль) .....	170
Потерянный рай для молодого драматурга (Рецензия) .....	173
Женщина в отсутствие мужчины (Рецензия) .....	176
Корабль Рида Талипова причалил к Чехову .....	179
Сон, похожий на жизнь (Рецензия) .....	185
Наши люди в Голливуде (Событие) .....	187
Валерий Раевский: «Не все рыбы пойманы» (Интервью) .....	188
Транзитный обмен (Очерк) .....	191

### **Часть IV. История о том, как соединились театр и журналистика ..... 201**

Моделирование театрального спектакля .....	201
Рядом и врозь .....	207
Как выйти из мнимого пространства .....	215
Театр как отражение реальности .....	218
Фауст, не останавливай мгновение! .....	221

Литературно-художественное издание

**ОРЛОВА** Татьяна Дмитриевна

**ТЕАТРАЛЬНАЯ КРИТИКА  
НОВОГО ВРЕМЕНИ**

Редактор *Н. Н. Костюченко*

Художник *О. А. Голубко*

Компьютерная верстка *О. А. Амельченко*

Стильредакторы *Н. Н. Костюченко, Н. Н. Минзер*

Подписано в печать 23.09.10. Формат 60×90<sup>1/16</sup>. Бумага офсетная. Печать офсетная.  
Усл. печ. л. 14,5. Уч.-изд. л. 13,63. Тираж 700 экз. Заказ 2735.

Редакционно-издательское учреждение «Літаратура і Мастацтва».

ЛИ 02330/0494044 от 03.02.2009.

Ул. Захарова, 19, 220034, г. Минск.

Республиканское унитарное предприятие «Тіпографія «Победа».

ЛП 02330/0494182 от 03.04.2009.

Ул. Тавляя, 11, 222310, г. Молодечно, Республика Беларусь.





Татьяна Дмитриевна Орлова, доктор филологических наук, профессор Института журналистики БГУ, театральный критик.

Родилась в Москве в 1935 году. Окончила отделение журналистики филологического факультета БГУ. Работала в газете «Знамя юности» и Белорусской советской энциклопедии. После окончания аспирантуры Института искусствоведения АН БССР с 1972 года работает на факультете журналистики БГУ.

Автор 14 книг, среди них: «Театральная журналистика», «Учитель Д. А. Орлов», «Музыкальная журналистика», «Современная белорусская театральная культура», «Ростислав Янковский. Актер», «История искусств» и другие.

Лауреат премии имени Кондрата Крапивы.

Живет в Минске.

ISBN 978-985-6941-68-2



9

789856

941682