

Крысціна Смольская
Акадэмія Мастацтваў, Мінск

Інтэрпрэтацыя філасофскай праблематыкі класічнай і сучаснай беларускай драматургіі ў тэатры

Беларуская рэжысура ў прачытанні нацыянальнай класікі і сучасных твораў беларускіх драматургаў аддае ў асноўным перавагу традыцыйным сродкам і прыёмам сцэнічнай выразнасці, працуе ў звычайнай эстэтычнай сістэме псіхалагічна-побытавага, метафарычнага, народнага тэатраў. Адначасова гэтыя выразна акрэсленыя рэжысёрскія стылі дапаўняюцца творчым украпленнем наватарскіх мультымедычных сродкаў, а таксама прыўнясеннем асобных элементаў буфанады, пантамімы. Разам з тым, існуюць і эксперыментальныя рэжысёрскія пошукі, якія ажыццяўляюцца ў рэчышчы наватарскага постдраматычнага тэатра, асноўнымі рысамі якога з'яўляюцца адмаўленне ад мімізіса, мультымедычнасць, новая функцыя цэла актёра, адыход ад традыцыйнай драмы, дэцэнтрыраванне п'есы, фрагментарная структура. Усё гэта надае сучаснай беларускай рэжысуры прыкметы і адзнакі творчай сталасці і мастацкай самастойнасці ў сцэнічным увасабленні беларускай драматургіі, а таксама сведчыць аб пэўным асваенні еўрапейскай тэатральнай культуры, яе пошукаў і эксперыментаў.

Класічная беларуская драматургія, як правіла, не з'яўляецца для рэжысёраў стартавай пляцоўкай для стварэння ўласнай інтэлектуальнай гульні, яны хутчэй імкнуцца зрабіць твор актуальным альбо аўтэнтычна прадставіць аўтара. З дапамогай класікі рэжысёры імкнуцца асэнсаваць мінулае і наблізіцца да праблем сучаснасці. Яны вядуць з гледачом разважлівы дыялог аб нацыянальных, але часцей аб агульнафіласофскіх пытаннях, выкарыстоўваюць шырокую палітру мастацкіх сродкаў.

Здаецца, сёння рознага кшталту прыёмы вулічнага тэатра могуць зрабіцца сродкамі новага прачытання вядомых драматургічных тэкстаў. Прыклад таму – лепшыя пастаноўкі Мікалая Пінігіна паводле класічнай беларускай драматургіі, іх відавочная ўмоўнасць і захапляльная актёрская ігра, жорсткая рытмічная структура і імправізацыя, сімвалічная і змястоўная сцэнаграфія... Мікалай Пінігін, бяспрэчна, нашчадак прынцыпаў і традыцый беларускіх вечарын часоў Ігната Буйніцкага на пачатку стварэння айчыннага тэатра. Пастаноўшчык трансфармуе колішні прыём, робіць яго асновай сучаснага сцэнічнага вырашэння. Пры гэтым вытрымлівае вытанчана-інтэлектуальны ўзровень постмэдэрнісцкага кантэксту¹.

Спектакль “Тутэйшыя” Янкі Купалы (Дзяржаўная прэмія, 1992 г.) Нацыянальнага акадэмічнага тэатра імя Я. Купалы ў рэжысуры Мікалая Пінігіна – феерычны трагіфарс. Віктар Манаеў – Мікіта Зносаў – хамелеон, які лёгка прыстасоўваецца да складанай рэчаіснасці. Актёр ужывае шырокі дыяпазон камедыійных сродкаў: то звіваецца на падлозе як вужака, то становіцца на табурэтку, то падскоквае на сцэне. Камедыійная стыхія, аднак, бліжэй да фіналу спектакля паступова саступае месца драматызму – так М. Пінігін філасофскі абагульняе правал прыстасавальніцтва і адначасова паказвае безабароннасць “маленькага чалавека” перад новай уладай. Рэжысёр выкарыстоўвае элементы батлейкі, спалучае псіхалагічна-побытавыя сцэны з прыёмамі брэхтаўскага тэатра, робячы класічны твор востраактуальным. Уласныя, рэжысёрскія акцэнтны растаўляе і Барыс Луцэнка ў спектаклі “Раскіданае гняздо” Янкі Купалы (Нацыянальны акадэмічны тэатр імя Максіма Горкага). *Купалаўскія вобразы набываюць рысы тыпізацыі і абагульнення, пастаноўка прасякнута не бунтарскім духам з заклікам “на вялікі сход”, а хутчэй філасофскімі развагамі пра адвечны пошук шляху да свабоды*². Стрыманы Сымон (Аляксей Шадзько) выглядае не рэвалюцыянерам, а філосафам, які разважае пра лёс краіны. Не сякера, а вялізны крыж, што цягне на сваіх плячах Сымон, адлюстроўвае яго характар. Б. Луцэнка будзе такую структуру дзеяння, якая ўключае пластычна-пантамімічныя сцэны і песні-зонгі на вершы Я. Купалы. Для пастаноўкі характэрны востры драматызм, які перадаецца праз адчужанасць герояў, рэжысёр зрэдку “сутыкае” герояў, часцей яны існуюць кожны ў сваёй прасторы і трымаюцца

¹ Т.В. Катовіч, *Гульня ў квэст*, “Мастацтва”, Мінск 2009, № 1, с. 48–51.

² *Беларускі тэатр – 98: агляд тэатральнага года*, рэд. Р.Б. Смольскага, Мінск 1999, с. 62.

паасобку: габлюе крыж Сымон, майструе скрыпку Данілка (Віктар Се-
рада), нерухома сядзіць Марыля (Вольга Клебановіч).

Іншай тэндэнцыяй стала стварэнне спектакляў ярка тэатраліза-
ванай формы з шырокім выкарыстаннем музычных сродкаў. У спек-
таклі “Ідылія” Вінцэнта Дуніна-Марцінкевіча (НАТ імя Я. Купа-
лы) рэжысёр М. Пінігін на першы план выводзіць гісторыю кахан-
ня Юліі (Зоя Белахвосцік) і Караля (Віталій Рэдзька). Іранічная та-
нальнасць спектакля абмалёўваецца ўжо ў пралогу спектакля, дзе пад
гукі марша выходзяць сяляне ў жабрацкім адзенні, раптам скідаюць
яго і застаюцца ў прыгожых, святочных касцюмах, падрыхтаваўшыся
такім чынам да прыезду пана. З’яўленне амаль кожнага персана-
жа на сцэне – своеасаблівы канцэртны нумар, падчас якога актёры
выкарыстоўваюць імправізацыю і гратэск у абмалёўцы ролі. Пара-
дыйныя алузіі, розыгрышы, сатырычныя падтэксты, якімі насычаны
спектакль, робяць яго форму фарсава-камічнай. Вядомая і папулярная
на сцэнічных падмостках п’еса “Пінская шляхта” В. Дуніна-Марцінке-
віча была ўвасоблена М. Пінігіным у тэатры імя Я. Купалы у жанры
“фарс-вадэвіль”. Рэжысёр пашырае вадэвільныя сцэны за кошт музыч-
на-пластычных замалёвак: Марыся (Ганна Хітрык) у самым пачатку
спектакля гратэскава-камічна іграе на арфе і спявае. Кручкоў робіць
стрыжневым героем пастаноўкі. Віктар Манаеў дэманструе вірту-
ознае актёрскае майстэрства як у беларускім спектаклі, так і ў поль-
скім (тэатр “Рампа”, Варшава, пастаноўка М. Пінігіна, 2010). Ён за-
вастрае сатырычную грань вобраза, але адначасова надзяляе яе шмат-
граннымі рысамі. З важнага і сур’ёзнага судзі Кручкоў В. Манае-
ва робіць клоўнам, паяцам. Імкнучыся нагнаць на людзей страх, ён
строга і велічна сядзіць за сталом, выклікаючы сведкаў і дапытваю-
чы іх. Потым здымае шапку і з рэдкімі, ссівелымі валасамі выглядае
ўжо даволі смешна. Абабраўшы ўсіх да ніткі, прымаецца за роль сва-
та, скідае з сябе мундзір і ў сучасным спартыўным касцюме носіцца
з падскокамі па сцэне. Падчас усеагульнай гулянкі Кручкоў з весель-
чака пераўтвараецца ў злоснага інтрыгана і зноўку правакуе бойку:
нацкоўвае аднаго на другога шляхцічаў Альпенскага (Сяргей Чуб)
і Статкевіча (Дзяніс Есяневіч). Сцэна ўсеагульнай жорсткай бойкі ад-
бываецца пры мільгатлівым святле, што ўзмацняе драматызм і напру-
жанасць дзеяння. Пасля заканчэння сваркі на сцэне з’яўляецца пісар
Пісулькін (Павел Адамчыкаў), які цягне велізарны воз, наладаваны са-
бранымі шляхтай рэчамі. У самым канцы воза, скурчыўшыся, сядзіць
Кручкоў. Натоп моўчкі і засмучана за гэтым назірае, пакуль героі
не знікаюць за кулісамі. Потым Грышка і Марыся з чамаданамі ў ру-

ках дэманстратыўна праходзяць праз усю сцэну і таксама знікаюць за кулісамі – выязджаюць з гэтага краю. Надзвычай цікавы і арганічны акцёрскі дуэт Грышкі (Міхаіл Зуй) і Марысі – увасабленне новага свету і светаўспрымання. Яны адзіныя не баяцца Кручкова (В. Манаеў): Марыся сядзе яму на калені і распавядае аб сваім няшчасці – бацькі забараняюць ёй выйсці замуж за Грышку, якога яна моцна кахае. Герой М. Зуя таксама вольна паводзіць сябе з Кручковым: размаўляе з ім хоць і з павагай, але як з роўным сабе. У акцёрскім выкананні Г. Хітрык дамінантай становіцца выкананне песен (музыка Андрэя Зубрыча), а ў М. Зуя – танцавальна-пластычныя нумары.

Фінал спектакля з’яўляецца змястоўным кульмінацыйным момантам, цалкам прыдуманым рэжысёрам. Удзельнікі бойкі скідаюць з сябе парваныя кашулі, потым на палкі, якімі яшчэ нядаўна біліся, накручваюць гербы сваіх родаў і падымаюць іх высока над галавой. Момант катарсісу набліжаецца да ідэі аб’яднання дэарганізаванага соцыуму. Героі, якія падымаюць гербы як сцягі пасля жорсткай і бессэнсоўнай бойкі, – гэта сцэнічная метафара расколатага грамадства, якое здолела ўспомніць аб сваёй чалавечай годнасці і аб’яднацца.

У Нацыянальным акадэмічным тэатры імя Якуба Коласа Віталі Баркоўскі ўвасобіў вольную імправізацыю паводле “Новай зямлі” Я. Коласа (2000), абазначыўшы жанр як *сны памяці паводле творчасці Якуба Коласа* (былі выкарыстаны таксама дзённікі пісьменніка). Пастаноўка стала асацыятыўнай варыяцыяй на тэму месца Мастака ў нацыянальнай гісторыі, а сама назва спектакля “Зямля” надала класічнаму твору глабальна-касмічны сэнс. Ад “Новай зямлі” самага Я. Коласа засталіся толькі героі Антось і Міхал і некалькі паэтычных фрагментаў, пераважна пра зямлю і прыроду. *Пастаноўка не мае акрэсленага сюжэта, выразнага дзеяння і канфлікту; галоўная ўвага рэжысёра засяроджваецца на асобе Якуба Коласа, хаця такога прозвішча няма сярод персанажаў*³. Сцэнічная кампазіцыя складаецца з фрагментарных вобразаў і мізансцэн, аб’яднаных атмасферай драматычнасці жыцця Песняра. Рэжысёр аддае прыярытэт сродкам візуалізацыі. Спектакль пабудаваны на асацыятыўнай гульні разрозненых элементаў твора. У сцэнічнай мроі, мільгатлівым сне дзейнічаюць Пясняр 1-шы – чалавек паважанага веку, у памяці якога праносяцца пражытыя гады; Пясняр 2-гі – малады хлопец, у якога былі каханкі, вяселле, але і турэмнае зняволенне, і Пясняр 3-ці – гарэзна-непасрэдны дзяцюк. Першаму Песняру аддаецца рэжысёрская перавага – ён

³ *Беларусы*, т. 13: *Тэатральнае мастацтва*, рэд. А.І. Лякотка, Мінск 2012, с. 567.

часцей за іншых з'яўляецца на сцэне і ў найбольш істотныя моманты. Дзеючыя асобы апрануты пераважна ў доўгія белыя палатняныя кашулі; сцэнаграфія спектакля з'яўляецца часткай структурнай сцэнічнай арганізацыі, галоўная рыса якой – імкненне да абагульнення. Усе персанажы падкрэслена безасабовыя, у пантамімах увасабляюцца рытуалы народных абрадаў – гуканне вясны, Купалля, Вялікадня і іншыя (пастаноўка абрадаў – Міхаіл Котаў, пластыка – Уладзімір Колесаў). У спектаклі дзейнічаюць алегарычныя асобы – Муза, Натхненне, Душа, Доля, Кветка шчасця, ёсць і Просты люд. Персаніфікаваныя асобы прамаўляюць свой тэкст на авансцэне, а вялікая сцэнічная прастора тым часам запоўнена безназоўнымі персанажамі, якія знаходзяцца ў імклівым, няспынным руху. Рэжысёр стварае рызаматычную структуру спектакля: тут няма выразнага пачатку і канца, перфарматыўнасць дзеяння дасягаецца шляхам выкарыстання пластыкі акцёра, да якой далучаюцца святло і музыка, у выніку чаго ўзнікае цалкам іррэальнае дзеянне. В. Баркоўскі раскрывае паступова лёс Якуба Коласа, перадае ўнутраную драму і душэўныя пакуты беларускага песняра.

У іншым стылі зроблены спектакль “Адвечная песня” (2002) паводле Я. Купалы на сцэне Рэспубліканскага тэатра беларускай драматургіі (Мінск), які стаў адметнай пастаноўкай. Драматычная паэма ўвасобілася ў “фольк-оперы”, як вызначаюць жанр стваральнікі спектакля, менавіта таму замест драматычнага дзеяння тут дамінуе музычны складнік у выглядзе жывога выканання артыстаў.

У паэме, як вядома, паказваюцца асноўныя моманты чалавечага жыцця: Нараджэнне, Хрэсьбіны, Вяселле і г.д. Дзеянне спектакля характарызуецца адкрытай умоўнасцю і мае даволі строгую структуру. Кожная частка-праява ўвасобленай паэмы мае ў спектаклі сваю танальнасць, сваю адметную рытміка-інтанацыйную арганізацыю, разам з тым, дзеянне не носіць фрагментарны характар: кожная частка падпарадкоўваецца ці лагічна выцякае з папярэдняй. Рэжысёр Сяргей Кавальчык дакладна ідзе за тэкстам, пераводзячы яго на яркую сцэнічную мову, стварае захапляльнае, дынамічнае, музычнае тэатральнае відовішча. Сцэнаграфія Уладзіміра Цімафеева падпарадкавана агульнай рэжысёрскай канцэпцыі стылізацыі пад аўтэнтычнасць часу паэмы. На сцэне сімвалічныя дэталі – калыска, вясельны стол, магіла. Персанажы апрануты ў палатняныя світкі, Ганна Арыніч-Анісенка, якая выконвае ролю Вясны, з'яўляецца ў яркай зялёнай накідцы – стылізаваным касцюме з вялікім вянком на галаве. Спектакль “Адвечная песня” адметны моцнай энергетыкай і акцёрскім ансамблем. Купалаўскія ўніверсальныя вобразы акцёры прадстаўляюць

ярка і запамінальна, надзяляючы іх адметнымі фарбамі – Мужык (Ігар Сігаў), Матка (Таццяна Мархель), Жонка (Вольга Васілеўская), Доля (Галіна Чарнабаева). Пастаноўка характарызуецца выдатным тэмпа-рытмам і арганічнай, дэтална пабудаванай рэжысёрскай канструкцыяй. Драматычныя сцэны, дасягнуўшы сваёй кульмінацыі, змяняюцца аптымістычным гучаннем. Стваральнікі пэўным чынам “карэктуюць” стэрэатып вобраза гаротнага беларуса: спектакль мае пазітыўнае пасланне аб тым, што, нягледзячы на боль і няўдачы, холад і голад, бяду і гора, няшчасці і войны, якія выпалі на ягоную долю, ёсць каханне і сям’я, вера і надзея, што наступнаму пакаленню будзе лягчэй і лепей жыць. С. Кавальчык перамешвае драматызм з лірызмам і завяршае дзеянне пастаноўкі катарсісам фінальнай песні-гімна Чалавеку, Беларусу, які здолеў захаваць годнасць і веру. Мастацкая адметнасць і вобразная завершанасць з’яўляюцца галоўнымі рысамі гэтай пастаноўкі, якую Т. Арлова ахарактарызавала, як *новы тып тэатральнай камунікацыі*⁴.

Сучасныя аўтары асэнсоўваюць філасофскія праблемы, выкарыстоўваючы біблейскія сюжэты (“Згублены рай” Андрэя Курэйчыка), міфы (“Сёстры Псіхеі” Сяргея Кавалёва), робячы рэканструкцыю класічных твораў (“Стомлены д’ябал” С. Кавалёва) альбо напрутую закранаючы адвечныя пытанні (тэма складанага лёсу Мастака – “Жанчыны Бергмана” Мікалая Рудкоўскага, “Інтымны дзённік” С. Кавалёва).

Дзеянне спектакля “Сёстры Псіхеі”⁵ С. Кавалёва, пастаўленага ў Рэспубліканскім тэатры беларускай драматургіі, адбываецца ў старажытнагрэчаскай краіне Геліцы, дзе памірае ўладар-тыран і тры яго дачкі застаюцца кіраваць дзяржавай. Тры дачкі – галоўныя герані – адлюстраванне розных чалавечых якасцей. Старэйшая, Ата (Людміла Сідаркевіч), бярэ ўладу ў свае рукі. Сярэдняя, Іфіда (Наталля Халадовіч), – увасабленне жывёльнай натуры: яна прыдаецца плоцкім уцехам з мужам Нікандрам (Андрэй Дабравольскі) і адзінае чаго жадае – нараджаць дзяцей. Малодшая ж, Псіхея (Вераніка Буслаева), валодае толькі лепшымі рысамі: добрая, шчырая і прыгожая.

Рэжысёр пастаноўкі Сяргей Кавальчык дамінантай рэжысёрскага ўвасаблення робіць музычны складнік (кампазітар і аўтар тэкстаў песень Цімур Каліноўскі), выкарыстоўваючы рознастылёвую музыку: рэп, лірычна-драматычныя песні.

⁴ Т.Д. Орлова, *Тэатральная крытыка новага времени*, Мінск 2010, с. 48.

⁵ С. Кавалёў, *Сёстры Псіхеі: п’есы*, Мінск 2011.

На першым плане ў спектаклі – акцёрскія працы жаночага трыо. Сваіх гераінь актрысы малююць ярка, буйна, дапаўняючы малюнак ролі індывідуальнай пластыкай (рэжысёр па пластыцы Генадзь Фамін). Рэзкая паходка Аты, кульганне на левую нагу – гераіня Л. Сідаркевіч даволі жорсткая і прынцыповая. Іфіда Н. Халадовіч – зайздросная і бяздушная, сваёй пластыкай актрыса часам нагадвае вужа. В. Буслаева ў ролі Псіхеі – летуценнае стварэнне – пластыка актрысы лёгкая, вытанчаная і зграбная.

Касцюмы герояў падкрэсліваюць асаблівасць іх унутранага стану. Псіхея носіць лёгкую і прасторную сукенку–накідку, на Аце – пластмасавы карсет, які даходзіць ёй аж да самай шыі, а вось вярхоўны жрец Марон (Максім Крэчатаў) апрануты ў сучасны мужчынскі касцюм. Крывадушны і спрытны, ён нібы нясе ў сабе адбітак сучасных заган.

Аце не ўдалося ператварыць Геліку ў квітнеючы край, замест гэтага голад і нястача ахалілі людзей. Іфіда так і не нарадзіла дзіця: аказалася бясплоднай. Народ Гелікі ўзбунтаваўся і патрабаваў прынесці ў ахвяру багам цнатлівую дзяўчыну каралеўскага паходжання. Псіхея згаджаецца ахвяраваць сабой, але не памірае: дзіўны каралевіч выраतोўвае яе і забірае да сябе ў палац, але твару яго Псіхея ніколі не бачыць, бо ён з’яўляецца толькі ноччу. Спектакль-прытча, філасофская казка нашага часу прамога адказу на пытанне: *Ці існаваў каралевіч насамрэч, альбо толькі ва ўяўленні гераіні?* – не дае, акрэсліваючы тым самым праблему асабістай веры.

Аце з Іфідай не дае спакою нібыта шчаслівае жыццё малодшай сястры, і яны прымушаюць Псіхею запаліць ліхтар і пабачыць твар каралевіча, здрадзіць такім чынам каханаму, якому абяцала гэтага ніколі не рабіць. Пад водбліскі маланак Ата з Іфідай пабачаць смагдавы палац, які рассыпецца на іх вачах, ды зробіць выгляд, нібы нічога не заўважылі. Стоячы на авансцэне, гераіні на імгненне нібыта ператвараюцца ў нерухомыя постаці – статуі. Не валодаўшы верай у вышэйшыя сілы, яны імгненна ажываюць і, схапіўшыся адна за адну, паціху адыходзяць назад, каб зноў апынуцца ў сваім бяздушным свеце.

Так званы “герменеўтычны праект” С. Кавалёва – гэта рэканструкцыя класічных твораў, іх арыгінальная інтэрпрэтацыя. Аўтар выкарыстоўвае герояў, сюжэты беларускай літаратурнай спадчыны, архетыпы з мэтай актуалізаваць у сучаснай тэатральнай культуры адметныя помнікі, але самае галоўнае – стварыць новыя значэнні, асацыяцыі. У выніку такой рэканструкцыі сюжэтаў нараджаецца новы

і актуальны мастацкі твор. Безумоўна, такі падыход не з'яўляецца наватарскім, бо яшчэ Шэкспір пры стварэнні “Гамлета” выкарыстаў знакаміты сюжэт і на яго падставе стварыў геніяльную п'есу (тут варта ўгадаць рымейкавы працяг такога падыходу сучасных аўтараў: “Разенкранц і Гільдэнстэрн памерлі” Тома Стопарда, “Прадстаўленне «Гамлета» у вёсцы Глухая Даліна” Іва Брэшана, “Пасля Гамлета” Ежы Журка). У такім падыходзе самым галоўным з'яўляецца новы арыгінальны сэнс, які з'яўляецца ў выніку, і яго актуальнае значэнне для сучаснікаў.

Галоўнымі героямі “фантазмагорыі з жыцця і літаратуры беларусаў” С. Кавалёва “Стомлены д'ябал” з'яўляюцца гаспадар Яська, яго жонка Паўліна і Д'ябал. У гэтым творы драматург выкарыстоўвае элементы з твораў Каэтана Марашэўскага, Янкі Купалы, Францішка Аляхновіча. У выніку інтэлектуальнай гульні з класічнымі тэкстамі з'яўляецца арыгінальная філасофская, але ў той жа час і камедыйна гісторыя пра “маленькага” чалавека, яго прыгоды і пошукі шчасця. Драматург стварае вобраз сусвету, прыкметамі якога з'яўляюцца стомленасць Д'ябла і абьякавасць Яскі. У інтэрпрэтацыі С. Кавалёва Д'ябал не толькі стомлены, расчараваны і хворы, але нават баіцца людзей. Ён прапануе Яську здзейсніць адвечную ідэю – змяніць гісторыю роднага краю, перайначыць людскія шляхі, адным словам, выратаваць чалавецтва. Яська ж не вельмі імкнецца да геройскіх учынкаў, ён хутчэй выбірае спакойнае існаванне, а не актыўнае ўздзеянне на сваё жыццё. У сусвецце, які стварае драматург, Д'ябал хоча дапамагчы чалавеку, але апошні не імкнецца і не надта верыць у магчымасць змянення свету, ён хутчэй выбірае бяспечнае існаванне, чым барацьбу ды рэвалюцыю. Ён адмаўляецца ад адказнасці за свой лёс, наракаючы на Адама з Еваю, сцвярджаючы, што ад яго нічога не залежыць. Другое выпрабаванне – сядзець увесь дзень на лаўцы перад сваёй хатай – Яська таксама не праходзіць і абвінавачвае ў гэтым суседзяў. З'яўляецца Суседка і пачынае спакушаць Яську, у рэшце рэшт накідаецца на яго, і ў гэты момант прыходзіць яе муж. Яська пачынае гаварыць, даказваючы сваю праўду і, вядома, губляе свой другі шанец. Яго дыялогі з Д'яблам пасля кожнага няўдалага выпрабавання – своеасаблівыя філасофскія дыспуты аб уздзеянні чалавека на лёс, аб магчымасці і немагчымасці шчасця, аб страчаным раі. Камедыйнае і сур'ёзнае тут змешваецца, выпрабаванні носяць нібыта сур'ёзны характар, дзякуючы ім, Яська можа выратаваць чалавецтва, але самі па сабе яны дзіўна-несур'ёзныя. Апошнія, трэцяе выпрабаванне – маўчаць цэлы дзень Яська не вытрымлівае з-за фізічнай слабасці. Незнаёмы клі-

ча яго на вялікі сход для выратавання Бацькаўшчыны і пакідае яму забароненую кнігу. Двое вайскоўцаў, якія шукаюць нейкага рэвалюцыянера, вырашаюць, што Яська гэта ён і ёсць, і пачынаюць біць яго. Апошні зноў не вытрымлівае і пачынае крычаць. Трэцяе выпрабаванне падсумоўвае тое, што Яська не можа ахвяраваць сабой і чалавецтва, вядома, не выратуе.

“Стомлены д’ябал” – гэта “падсумаванне” чалавечых імкненняў ды заганаў, іранічны, але і спачувальны погляд на здзейшненыя магчымасці, дасягненні і перманентныя парокі чалавека. Пастаноўка Юрыя Лізянгевіча (НАДТ імя Я. Коласа, 2007) насіла назву “Дзверы альбо Стомлены д’ябал” і была абазначана як фантазмагарычная камедыя.

Персанаж Яська (Ян Бераснёў) скардзіцца на жыццё, стоячы пасярэдзіне сцэны перад зэдлікам з вярхоўкаю ў руках, – вырашае павесіцца. Перад гэтым ён хоча закурыць, але не знаходзіць цыгарэт у кішэні. Тады з’яўляецца Д’ябал, у якога цалкам чалавечы і, акрамя таго, стомлены выгляд, няголены твар, пацёртая вопратка, і прапаноўвае яму цыгарэту. Яська расказвае яму, што вось так “вешаецца” ён даволі часта, бо ад уяўлення ўласнага пахавання, яму робіцца лягчэй на душы. Калі Д’ябал кажа герою, кім ён з’яўляецца, дык недарэчны Яська са страху амаль па-сапраўднаму вешаецца, але Д’ябал выратоўвае яго. Яська Яна Бераснева і Д’ябал Міхаіла Карнажыцкага – арганічны і запамінальны дуэт гэтай пастаноўкі. Пасля гэтай камічнай сцэны Д’ябал прапаноўвае гаспадару выправіць памылку Адама з Еваю і жыць у раі – прайсці выпрабаванне і такім чынам выратаваць усё чалавецтва. Само выпрабаванне здаецца надта лёгкім – не зазіраць у вялізную місу. Яська, безумоўна, згаджаецца, але, апынуўшыся ў “раі” з жонкай Паўлінай, не праходзіць выпрабавання, бо апошняя маніпулятыўна вымушае яго зазірнуць у місу, з якой імгненна вылятае птушка, маўляў, птушка-шчасця.

Рэжысёр Рыд Таліпаў у сваёй інтэрпрэтацыі п’есы на сцэне Рэспубліканскага тэатра беларускай драматургіі (1999) узмацняе фарсавую форму – касцюмы герояў і акцёрскае выкананне мяжуюць з гратэскам. Д’ябал Ігара Сігава надзвычай ураўнаважаны ў параўнанні з Яськам Максіма Панімаччанкі. Яркія акцёрскія працы надзвычай арганічны існуюць у прапанавай рэжысёрскай мадэлі гратэску.

С. Кавалёў выкарыстоўвае сучасную беларускую лексіку, трапныя выразы і надзяляе кожнага персанажа адметнай мовай. Рэжысёр пастаноўкі Ю. Лізянгевіч выкарыстоўвае фарсавую форму, Р. Таліпаў дадае да гэтага гратэск.

Такім чынам, асэнсаванне філасофскіх тэм у сучасным беларускім тэатры адбываецца ў спектаклях як паводле класічнай, так і сучаснай беларускай драматургіі.

Нацыянальная класіка на сённяшні дзень займае значнае месца ў рэпертуары тэатраў і з'яўляецца матэрыялам, на аснове якога рэжысёры імкнуцца паставіць праблемы філасофскага характару, асэнсаваць мінулае, наблізіцца да сучаснасці. Пастаноўшчыкі не спрабуюць радыкальна дэканструяваць класіку, дэманструючы прыхільнасць да традыцыйных сродкаў выразнасці. Мастацтва рэжысуры захоўвае традыцыі псіхалагічнага рэалізму, развівае формы народнага, метафарычнага тыпаў тэатра, фрагментарна выкарыстоўвае элементы постдраматычнага тэатра.

Звяртаючыся да сучаснай беларускай драматургіі, айчыны тэатр імкнецца знайсці новыя падыходы да інсцэнізацыі прапанаваных аўтарамі прыёмаў, выкарыстоўваючы невербальныя сродкі, фрагментарнасць, мантаж дзеяння, сімулятанную прастору і іншыя. Драматургі, закранаючы філасофскія тэмы экзістэнцыі чалавечай асобы, праблемы Мастака ў грамадстве і іншыя, выкарыстоўваюць такія сродкі выразнасці, як іронію, метафарычны стыль мовы персанажаў, рэканструюць міфічныя і біблейскія сюжэты, класічныя вобразы, ствараючы ўніверсальную гісторыю.

Сучаснае мастацтва беларускай рэжысуры ў прачытанні нацыянальнай класікі і сучасных твораў беларускіх драматургаў палягае ў рэчышчы псіхалагічна-рэалістычнага, метафарычнага, народнага і постдраматычнага тэатра.

ЛІТАРАТУРА

Беларускі тэатр – 98: агляд тэатральнага года, рэд. Р.Б. Смольскага, Мінск: Арты-Фэкс, 1999, 118 с.

Беларусы, т. 13: *Тэатральнае мастацтва*, рэд. А.І. Лакотка, Мінск: Беларуская навука, 2012, 758 с.

Кавалёў С., *Сёстры Псіхеі: п'есы*, Мінск, І.П. Логвінаў, 2011, 219 с.

Катовіч Т.В., *Гульня ў квэст*, “Мастацтва”, Мінск 2009, № 1, с. 48–51.

Орлова Т.Д., *Тэатральная крытыка новага времени*, Мінск: ЛіМ, 2010, 235 с.

S T R E S Z C Z E N I E

INTERPRETACJA PROBLEMATYKI FILOZOFICZNEJ W KLASYCZNYM
I WSPÓŁCZESNYM DRAMACIE BIAŁORUSKIM

W artykule omówiono problemy filozoficzne w klasycznej i współczesnej dramaturgii białoruskiej. Autorka zwraca uwagę na ciągłość i odmienną estetykę autorów młodego pokolenia w porównaniu z klasykami. Analizuje również cechy reżyserskiej interpretacji tekstu we współczesnym teatrze białoruskim: reżyserzy zachowują tradycję realizmu psychologicznego, rozwijają formy narodowego i metaforycznego teatru, częściowo wykorzystują elementy teatru post-dramatycznego.

Słowa kluczowe: teatr białoruski, interpretacja reżysera, teatr post-dramatyczny, współczesny dramat białoruski, tematy filozoficzne, klasycy.

S U M M A R Y

INTERPRETATION OF PHILOSOPHICAL PROBLEMS OF CLASSICAL
AND MODERN BELARUSIAN DRAMA IN THE THEATER

In the article the philosophical problems of the classical and modern Belarusian dramaturgy are analyzed. The author reveals continuity and distinctness of aesthetics of a new generation of authors. She also analyzes the features of a director's drama reading in modern Belarusian theater: directors preserve the tradition of psychological realism, develop the forms of national metaphorical theater, make use of the elements of post-dramatic theater.

Key words: Belarusian theater, director's interpretation, post-dramatic theater, modern Belarusian drama, philosophical themes, national writers.