

была белая сукенка, падперазаная чырвонай стужкай, і такая ж, толькі крыху меншая, карона. Анёл у белай кашулі, перапаясанай на грудзях накрыв шырокай блакітнай стужкай, такой жа стужкай падперазаны ў поясе. Чужаземец паказваўся ў сінняй куртцы з раменным поясам, нагавіцамі ў боты і шабляй пры боку. Галаву вянчала блакітная шапка-батораўка з белым хвастом-кітайкай. Вобраз Казака вылучаўся толькі шабляй і бізунам. Гетман насіў белы плашч, падперазаны чырвонай стужкай; на галаве высокі (ззаду ніжэйшы) малінавы каўпак, аблямованы сярэбраным галуном. Камічны вобраз Яўрэя прадугледжваў доўгую па пояс сіваю бараду, накладны горб (адно плячо было крыху вышэйшым), чорны халат з шэрым шарсцяным поясам, у руцэ кій, на галаве – звычайную шапку. Чорта лёгка можна было пазнаць па пачварнай масцы з рагамі і кароткім кажуху, вывернутым воўнаю наверх [1, с. 239 – 240].

У 1962 г. народная драма была пастаўлена ў в. Бялёвічы на Случчыне. Спектакль быў узнаўленнем пастаноўкі 1920-х гг. і захаваў многія рысы жывога народнага паказу. Спектакль гралі на пляцоўцы ля гумна, на фоне хлява. Усе ўдзельнікі прадстаўлення былі адзетыя ў белыя кашулі з чырвонымі пагонамі, чорныя штаны і боты, у залатыя папяровыя шапкі. Цар Максіміліян меў сапраўдную шаблю, яго плашч, як і ў Ката, быў змайстраваны са шторы, а барада зроблена з льняной кудзелі. Кат павязаў галаву чырвонай хусткай, на грудзях меў намалеваныя на паперы чэрап і косці, а за папругай – вострую сякеру. Смерць была адзетая ў шэры халат, хустку, вочы і шчокі падведзены чорным алоўкам, у руках – вышчарбленая каса. Казакі мелі драўляныя шаблі. Лекар – задонскі аптэкар быў апрануты ў белы халат і шапачку, на носе акуляры з дроту. Яго атрыбуты – шпрыц з іглой і ампула з камфарай [2, с. 88 – 89].

На мяжы XIX – XX стст. народная драма стала адным з папулярных відаў творчасці Беларусі. Традыцыі народнай драмы ўвасобіліся ў прадстаўленнях трупы І. Буйніцкага, дзе вялікая ўвага надавалася нацыянальным касцюмам, арнаменту, роспісам, што было неабходным для дэкарацыйнага афармлення спектакля ў канцэртаў. Дзеянне звычайна адбывалася на фоне яркіх заднікаў і куліс, зробленых з выкарыстаннем арнаменту, а спевакі і танцоры з’яўляліся перад глядачом у сапраўдных народных касцюмах [3, с. 61 – 62]. Афармленне спектакля было нескладаным. Пісаўся спецыяльны заднік, які ўказаў месца дзеяння п’есы. На сцэне ўстанаўліваліся толькі самыя неабходныя дэкарацыі, без якіх нельга было абысціся, напрыклад, кут хаты, паркан і г. д. Касцюмы звычайна падбіраліся або спецыяльна шыліся.

Як адзначае У. Няфёд, у дэкарацыйным афармленні І. Буйніцкі прытрымліваўся двух прынцыпаў: гранічнай лакальнасці (гэта мела і чыста практычнае значэнне, калі ўлічыць, што тэатр пастаянна пераязджаў з месца на месца) і паказу нацыянальнага каларыту [3, с. 62]. Трэба адзначыць, што дэкарацыйнае афармленне, у якім звычайна выкарыстоўваліся элементы беларускай выяўленчай творчасці, адыгрывала немалаважную ролю ў прапагандзе нацыянальнага мастацтва. І. Буйніцкі максімальна выкарыстоўваў фарбы і своеасаблівае народнай творчасці. Яго знаходкі і дасягненні адыгралі станоўчую ролю ў развіцці аматарскага, а потым і прафесійнага нацыянальнага тэатра.

Спіс літаратуры:

1. Барышаў, Г. Батлейка / Г. Барышаў. – Мінск : Бел. універсітэт культуры, 2000. – 270 с.
2. Гісторыя беларускага тэатра : у 3 т. [Т.1] : Беларускі тэатр ад вытокаў да Кастрычніка 1917 г. / рэдкал. : У. Няфёд (гал. рэд.) [і інш.] ; АН БССР, ІМЭіФ. – Мінск : Навука і тэхніка, 1983. – 496 с.
3. Няфёд, У. Ігнат Буйніцкі – бацька беларускага тэатра : вачыма сучаснікаў і ў памяці нашчадкаў / У. Няфёд. – Мінск : Навука і тэхніка, 1991. – 124 с. [40] л. іл.

Людмила Климович

ПРОБЛЕМЫ РАЗВИТИЯ ЛЮБИТЕЛЬСКОГО ТЕАТРАЛЬНОГО ТВОРЧЕСТВА В ОСВЕЩЕНИИ ЖУРНАЛА «ТРИБУНА ИСКУССТВА»

Liudmila Klimovich

PROBLEMS OF DEVELOPMENT OF AMATEUR THEATRICAL CREATIVITY IN THE PAGES OF THE «TRIBUNE OF ARTS» JOURNAL

В статье анализируются материалы о любительском деревенском театре, клубной самодеятельности, напечатанные в журнале «Трибуна искусства» в 1925 году. Выявляются функции критики, степень ее воздействия на становление национального сценического искусства.

The article analyzes materials about amateur, village theater, club amateur, published in the «Tribune of arts» journal in 1925. Identifies the function of criticism, degree of its impact on the formation of the national performing arts.

Становление профессиональной белорусской театральной критики в 1920-е годы обусловлено, прежде всего, становлением и развитием белорусского любительского и профессионального театрального искусства. Перед критиком, в том числе, ставилась задача приближения искусства к рабочему классу и крестьянству. С этой целью в 1925 году был создан журнал «Трибуна искусства». Он стал своеобразной «площадкой» для освещения вопросов в этой области. Помимо писателей, общественных деятелей, искусствоведов, режиссеров, редакция журнала широко привлекала рабочих корреспондентов – «рабочие» и «сельские». В программной статье «Наши задачи» редакция планировала разрабатывать идеологию советского искусства, искать пути для его связи с массовой аудиторией; выявлять эстетику и стилевую самобытность белорусской художественной культуры; давать возможность для выражения своих взглядов представителям разных направлений в искусстве «в связи с общими задачами рабочего класса». В соответствии с заявленной концепцией, критики издания приоритетное значение уделяли освещению театрального творчества в деревне, клубной самодеятельности.

Любительскому деревенскому театру в то время отводилась большая роль в поднятии общего культурного уровня крестьянства. Театральное искусство, понятное даже неграмотным селянам, использовалось как «средство политического развития масс». Но для этого нужна была специфическая драматургия для сельского зрителя, о хватке которой в рубрике «Театр и кино – деревне» постоянно писали корреспонденты журнала. Что касается постановок, то критиковались «пошлые водевили» и «мещанские идеалистические драмы», а в качестве альтернативы предлагались пьесы из специально изданных для сельских театров сборников «Деревенский театр», «Сборник агитпес для деревенского театра», «Сытытак сцэнічных

творяю». Издатели журнала определяли и тематику пьес для деревни – историческая хроника для знакомства с прошлым страны, занимательная агитка для показа пользы различных нововведений в хозяйстве, героическая драма, отражающая борьбу пролетариата. Учитывая агитационную функцию сельских драматических кружков, издание пропагандировало такие формы работы как «иллюстративные вечера», «политсуды», «живые газеты». В одном из номеров был помещен подробный план проведения популярных тогда «агитсудов». Обращали журналисты внимание и на отсутствие руководителей театрального дела на селе, на недостаток подходящих помещений для постановок.

На профессиональные театры – БГТ, Труппу В. Голубка возлагалась миссия формирования национального самосознания белорусского народа, пропаганды, популяризации национального искусства и культуры в провинции, белорусизации села. Журнал «Трибуна искусства» предлагал организовывать гастроли коллективов, в том числе белорусской и еврейской студии в Москве, по специально разработанным схемам для наиболее полного охвата населения на периферии.

Еще одно направление театральной деятельности, которое активно освещалось на страницах журнала, – работа драмкружков в клубах, и одна из форм этой работы – «живая газета». В 1920-е годы она была одним из самых распространенных видов художественной агитации. Клубу было предложено отказаться от пьесы в пользу «живой газеты» и инсценировки. Активное участие в обсуждении деятельности «Синей блузы», преемницы «живой газеты», на страницах издания принимал режиссер Л. Литвинов. Его высказывания зачастую не совпадали с позицией редакции, но статьи печатались «в целях широкого освещения вопроса». В противовес официальным установкам, Л. Литвинов не считал, что «живая газета есть всерьез и надолго установившаяся форма работы клубных драмкружков». По его мнению, она является лишь переходным периодом к «политически грамотным и художественно впечатляющим пьесам». Кроме того, Л. Литвинов предлагал ряд положений по усовершенствованию подобных представлений. О большом внимании редакции издания к клубной работе свидетельствуют многочисленные рубрики: «Клубная самодеятельность», «Хроника рабочих клубов», «Клубная работа», «По рабочим клубам» и т. д.

В период становления, организации профессиональной сценической деятельности в Беларуси в 1920-е годы, наряду с творческими, наиболее остро стояли организационные вопросы, вопросы налаживания театрального процесса. Журнал «Трибуна искусства» уделял им первостепенное значение. Художественный уровень сценических произведений на страницах издания практически не рассматривался, несмотря на то, что уже имелись такие этапы для белорусского театра постановки, как «На Купалье» М. Чарота, «Машека», «Кастусь Калиновский», «Кузнец-воевода» Е. Мировича и др.

В 1921 году в Москве открываются Белорусская и Еврейская драматические студии. Талантливую молодежь правительство посылает на учебу в Россию. За деятельностью студий, что было принципиально новым для Беларуси способом формирования театра, следят и обозреватели журнала «Трибуна и искусство». О еврейском коллективе в обзорных статьях пишут Л. Литвинов и Н. Рафальский. Их отзывы дают возможность сформировать представление о переходе от студийных методов школьно-воспитательной работы к театру, о методах воспитания современного актера – «творца жизни, гражданина республики, расшатывающего и разрушающего старую гниль» [4, с. 6].

Статьи профессиональных режиссеров в журнале отличались от рабочей критики театральной грамотностью, аргументированностью суждений, в то время как девять из десяти рецензий рабкоров и селькоров сводилось к утверждению о нужности или ненужности спектакля для рабочего класса. Редакция журнала принимала во внимание сложность организации рабкоровского корреспондентства и писала о необходимости его теоретического обоснования, выработки методов и целей, рекомендовала формы театрального рабкорства.

Рецензии на спектакли на страницах издания скорее исключение, чем правило. Чтобы сделать объективные выводы относительно выработанных журналистами издания критериев оценки сценических произведений, этих рецензий явно недостаточно, но с уверенностью можно сказать, что все постановки того времени «тестировались» на целесообразность их показа рабочей аудитории. Скудость критической информации о спектаклях на страницах журнала в некоторой мере компенсировалась рубрикой «Программы и либретто», в которой довольно подробно передавалось содержание спектаклей с указанием режиссера, автора музыки, хормейстера, балетмейстера, концертмейстера и всех действующих лиц и исполнителей.

Театральное искусство журнал пропагандировал и посредством освещения деятельности отдельных личностей. В жанре творческого портрета написаны статьи о работавших в БГТ режиссере Е. Мировиче и художнике О. Марексе. Публикации содержат автобиографические сведения, перечень работ мастеров и упоминание об их роли в развитии театра.

Авторы отдельных публикаций издания, сторонники «левого» искусства, игнорируя национальные традиции, пропагандировали пролеткультовские концепции творчества. Звучали призывы избавить театр от «театральных условностей и эстетических замашек», что подразумевало отказ от сцены («уничтожить иерархию рядов, сравнять сцену с залом») и декораций. Предлагалось превратить театры в «живые» выставки производственных достижений. Проповедовался утилитаризм, понятие «творчество» подменялось экономическим термином «производство». Автор статьи «Театр в социалистическом обществе» Э. Полевой утверждал, что, как только театр перестанет быть орудием классовой борьбы, надобность в нем отпадет. Театральные реформаторы журнала «Трибуна искусства» вслед за театром Мейерхольда, предлагали внедрить принципы НОТа (научной организации труда) в театре, что предполагало изучение потребностей зрителя и расчет стоимости спектакля. Такие подходы к регулированию творческого процесса не были лишены рационального зерна, несмотря на некоторый примитивизм предложений по их практическому внедрению. По большому счету, автор статьи «Вопросы НОТа на театре» З. Вин обосновал необходимость возникновения науки о театре – театроведения.

Пролеткультовский нигилизм оспаривали белорусские искусствоведы, в частности Н. Щекотихин в публикации «Наше современное искусство» обращал внимание на многовековую традицию белорусской художественной культуры, на основе которой и надо развивать национальный стиль в театре.

Журнал «Трибуна искусства», несмотря на непродолжительный срок существования – выходил он с февраля по июнь 1925 года, внес свою лепту в развитие театрального искусства Беларуси, прежде всего в его популяризацию, фиксацию фактов. Немалый интерес материалы издания представляют и для искусствоведов, изучающих национальное сценическое творчество 1920-х годов, поскольку на страницах журнала отражены многие тенденции и направления театрального искусства, в том числе непрофессионального.

Список литературы:

1. В. Х. З. Скапен по Мольеру в Государственной еврейской студии БССР / В. Х. З. // Трибуна искусства. – 1925. – № 2.
2. Литвинов, Л. Живгаз / Л. Литвинов // Трибуна искусства. – 1925. – № 11.
3. Полевой, Э. Театр в социалистическом обществе / Э. Полевой // Трибуна искусства. – 1925. – № 4.
4. Рафальский, Н. В еврейской Государственной студии в Москве / Н. Рафальский // Трибуна искусства. – 1925. – № 14.

Вячеслав Сащeko

ФOLKLOPНЫЕ ОСНОВЫ СЦЕНИЧЕСКОГО РЕШЕНИЯ СПЕКТАКЛЯ «ВИЙ» ПО ПОВЕСТИ НИКОЛАЯ ГОГОЛЯ

Статья посвящена сценическому воплощению мистической повести Н.В. Гоголя «Вий» посредством интерпретации фольклорных основ ее поэтики. Ключевыми аспектами этого процесса становятся такие понятия, как: фольклорная стилизация, устное творчество, смеховая культура.

Viacheslav Sascheko

FOLKLORE BASIS OF THE SCENIC SOLUTION OF THE «VIY» SPECTACLE ACCORDING TO NIKOLAY GOGOL

The article deals with the staging process of the performance 'Viy', which based on folklore elements of Gogol's mystical story. The key terms of this process are folklore stylization, culture of laughter, oral folk art.

Поиск образной системы спектакля – одна из главных задач режиссера. На этом пути перед ним неизбежно возникает основная проблема актуального театрального искусства: соотношение классического литературного наследия и современной театральной формы. Есть ли границы «осовременивания» классической литературы и как обосновать этот процесс? Сегодня в режиссерском искусстве утвердилось понимание: в хорошем литературном произведении уже заложены художественные основы для его сценического воплощения, необходимо лишь уметь их обнаружить. Попытаемся проследить эту мысль на примере спектакля «Вий» по повести Н.В. Гоголя (поставлен в Театральной мастерской «Студиозы», дата премьеры 7.03.2015, БГУКИ).

Особенность спектакля – ультрасовременная форма сценического воплощения мистической повести Н.В. Гоголя. В его концепции нет даже намека на попытку реконструировать украинский быт и колорит прошлых столетий. Более того, действующими лицами спектакля становятся современные молодые люди, а художественный образ реализован с помощью гаджетов (смартфонов и ноутбуков). Однако можно утверждать, что отправная точка такой интерпретации заключена именно в особом восприятии фольклорного начала «Вия».

Обратимся к мистической повести и попытаемся дать ответ, в чем особенность ее литературной формы. Традиционно творчество Н.В. Гоголя относят к реалистическому направлению, однако повести «Вий» присущи отчетливые черты литературы романтизма. Одна из главных особенностей романтизма в литературе – обращение к народным сюжетам, фольклору, активный интерес к национальному колориту. В повести эта романтическая черта в первую очередь проявляется в фантастической линии произведения – демоническом мире, ярко описанном Н.В. Гоголем. Главным образ этого мира, давший название повести, – демон Вий. Что это за существо? «Вий – есть колоссальное создание простонародного воображения. Таким именем называется у малороссиян начальник гномов, у которого веки на глазах идут до самой земли. Вся эта повесть есть народное предание. Я не хотел ни в чем изменить его и рассказываю почти в такой же простоте, как слышал [Курсив наш. – В.С.]» – так комментирует свое произведение сам Н.В. Гоголь [2]. Автор ссылается на народное происхождение этого образа. Однако, хотя сюжет повести и восходит к распространенному в украинском фольклоре мотиву противостояния ведьмы и парубка, демонический мир произведения скорее конгениален литературной манере европейских и русских романтиков [4]. Несмотря на утверждение Н.В. Гоголя об «услышанной» истории, следует отметить, что ни в украинских, ни в белорусских, ни в русских сказках Вия как такового нет, лишь встречаются образы, совпадающие с Вием (например, в сказках, записанных фольклористом А.Н. Афанасьевым) [3]. Таким образом, очевиден литературный вымысел, однако это вымысел, основанный на славянских фольклорных традициях. Литературная стилизация под фольклор и изустное повествование является базовым элементом поэтики повести и чрезвычайно важна для раскрытия темы данной работы.

Вторая линия «Вия» – изображение украинской народной жизни во всем богатстве национального колорита – также может быть отнесена к романтической традиции, которой свойственен активный интерес к национальному, народному. Этой линии повести присуща очевидная установка на смех. М.М. Бахтин писал о главном персонаже Хоме Бруте как о герое, «сочетающем латинскую премудрость с народным смехом» [1, С. 487]. Эта «смехокультурная» основа повести также стала важной отправной точкой для процесса трансформации «Вия» в сценическое произведение, к которому далее мы и обратимся.

Интерпретация литературного произведения сегодня является основой режиссерского искусства. При постановке спектакля «Вий» не ставилась задача создания «псевдо-фольклорного» театра. Режиссерский замысел изначально был нацелен на поиск современных аналогий в сценическом решении, учитывающих особенности авторской поэтики «Вий». Ключевыми в этом процессе стали три гоголевских посылы:

- 1) установка на «простой рассказ», изустное повествование;
- 2) черты фольклорной стилизации;
- 3) наличие в художественной структуре произведения элементов «смеховой культуры».

Как звучит «Вий» в современной культуре? Как воспринимает сегодняшний человек мистическую повесть? Актуальная киноиндустрия дает на эти вопросы однозначный ответ: как жанр «хоррор». Сегодня фильмы ужасов задали массовому зрителю определенную матрицу, культурный контекст восприятия, и при создании спектакля «Вий» этого нельзя было не учитывать. Именно переключки с фильмами ужасов иронически берется за основу сценического решения спектакля. Постмодернистическая игра с текстом становится фундаментом для действенного решения: современные молодые люди, воспитанные на мистическом кинематографе, решают «поиграть» со страшным текстом повести – вызвать дух Вия. Возникает двойная игра. С одной стороны, актеры на сцене играют с самим классическим текстом: балуясь, шутя, рассказывают страшную историю. Так сам текст сохраняет эпическую основу и не трансформируется в драму. С другой стороны, возникает