



Вадим САЛЕЕВ,
доктор
философских наук,
профессор

Вадима САЛЕЕВА как-то назвали одним из самых «ворчливых» белорусских критиков. Неправда! Вадим Алексеевич – один из самых взыскательных и требовательных критиков, культуролог, глубоко и скрупулезно изучающий проблемы эстетики и теории искусства. И нам, коллегам журнала «Белорусская думка», приятно и почетно видеть его в числе наших постоянных и активных авторов. Мы искренне поздравляем Вадима Алексеевича с 70-летним юбилеем, который он недавно отметил, и надеемся на дальнейшее плодотворное сотрудничество – во благо журнала, во имя интересов наших читателей.

Эту премьеру ждали давно с трепетом и напряжением. Многочисленные СМИ задолго до события как бы задали тон, повысив в разы градус ожидания и напряжения. В театральных же кругах о постановке по чеховской «Свадьбе» и вовсе носились разноречивые и разнообразие слухи: и как молодой московский режиссер-постановщик часами слушает музыку, и как купаловские актеры работают по его велению до седьмого пота, и как ведут себя московские музыканты, заполняющие собой священную сцену театра имени Я. Купалы – Первую белорусскую сцену.

ПРЕЛЮДИЯ

Определенно прав был великий Леонардо, заметивший, что лучше один раз увидеть, чем сто раз услышать. На меня лично наибольшее впечатление произвела прелюдия премьеры – огромное собрание людей, именуемое в просторечии толпой. Именно оно, рвущееся на театральное зрелище, – не это ли самое удивительное в победную эпоху шоу-бизнеса и клиповой культуры явление, не оно ли оживляет надежду на то, что тяга наших людей к искусству, несмотря на все сложности их сегодняшнего бытия, остается неизбывной, неугасающей?..

Забегая вперед, отмечу, что не менее интересным оказалось и то, что это огромное количество людей (большинство из которых составили театралы, не случайно попавшие в Купаловский театр на так называемую «сдачу спектакля») вышли после представленного зрелища взволнованными, взбудораженными. И, сколько мне довелось наблюдать, поделенными на две пропорционально почти равные части: про и contra. На тех, кто аплодировал и восклицал: «Браво всем участникам проекта», и тех, кто не менее искренне вопрошал: «Что это было? Разве это написал Чехов?! Нет, классик ужаснулся бы от такого прочтения своей замечательной пьесы!»

Полярные мнения о спектакле наполнили Интернет – писали зрители. Но и театральная общественность, в том числе, как говорят, «носители авторитарных оценок», подобным образом разделилась на два лагеря. Показательно, что представители мо-

лодого поколения почти поголовно «за». Я наблюдал, какое впечатление оказала на двух молодых театральных критиков пресс-конференция с организаторами проекта и режиссером-постановщиком Владимиром Панковым непосредственно перед премьерой. Они были в восторге и от вида режиссера (молодой, энергичный, с длинными волосами), и от сказанного им, и от его концепции «саундрамы», и от работы всего московского десанта...

И в самом деле, нельзя отрицать, что проект, задуманный к 150-летию Антона Павловича Чехова, осуществлялся с известным размахом, поскольку его «курировали» сразу несколько солидных организаций: Международная конфедерация театральных союзов, Международный театральный фестиваль имени А. Чехова (при поддержке Правительства РФ), Министерство культуры Беларуси, Правительство Москвы, Международный фонд гуманитарного сотрудничества государств – участников СНГ. На пресс-конференции много говорилось о радости сотрудничества в процессе рождения спектакля, о роли музыки в нем, о слаженности российско-белорусской театральной команды, об интересе, который вызвала инновационная постановка у актеров белорусской академической труппы... А теперь отвлечемся от всех этих «привходящих обстоятельств» и обратим взор на сцену...

На ней мы находим конструктивно размеченное пространство (сценография М. Обрезкова), которое обнаруживает тенденцию к постоянной трансформации. То перед нами помост, на котором разыгрывается пред-

ставление с музыкой, пластикой, танцами и где порой оказываются главные и второстепенные персонажи, с ошеломительными репликами и амплитудой разнонаправленных движений. То вдруг конструкция превращается в длиннющий, протянутый поперек сцены свадебный стол – именно за этот стол приглашается в качестве «свадебного генерала» капитан второго ранга. Словом, свободная сценографическая конструкция дает максимальную свободу действию, не только не ограничивая его, но, что особенно важно, не акцентируя внимание на собственно художественно-декорационных построениях, что не часто встречается в тех современных театрах, которые еще в состоянии не экономить на сценографии.

О музыке в этом спектакле следует говорить особо. Она пронизывает и скрепляет собой живую ткань постановки. Более того – она диктует темпоритм, задает тон всему действию первой части. Она порождает стихию волнообразного движения, которой наполняется спектакль. И здесь дело не во внешне определенных деталях (скажем, все музыканты, участвующие в спектакле, появляются на сцене в матросском одеянии и бескозырках с названием символического корабля «А.П. Чехов»). Она становится камертоном, по которому настраивается, а затем и строится все сценическое действие. Быть может, в этом и заключается феномен «саундрамы»?

Первоначально, правда, показалось, что все это многоголосие, это море самых различных и разнообразных оттенков – дань модной ныне эстетике постмодернизма. Тем более что в сочетании мизансцен едва ли не с самого начала стала проявляться своеобразная мозаика разных человеческих состояний. А мозаика, витраж, фрагментарность – знаковые признаки эстетики постмодернизма. Почти столетия минуло, как сценические идеи европейского театра абсурда, в которых постмодернистское начало выразилось в наиболее наглядном виде, были усвоены и восточнославянской сценой. Если касаться только белорусского театра, то театралы со стажем, конечно, помнят эксперименты 90-х годов Виталия Барковского и Владимира Матросова. Там

тоже были определенные инновационные достижения, впрочем, не всегда позитивно оцененные зрителями и критикой. Тем не менее эти сценические эксперименты сделали великое дело – они разрушили стереотипы «посконного реализма», которым, по большей части, наполнялась советская сцена, и подготовили сознание зрителя к самой возможности восприятия новых, авангардистских построений на сцене.

Ныне, уже в новом столетии, и отечественная публика, благодаря многочисленным фестивальным спектаклям, экранным видам искусства и электронным СМИ, вливается в мировую когорту современного зрителя, который, по наблюдению выдающегося аналитика театра Патриса Пави, «отличается невероятной терпимостью к экспериментам авангарда. Сейчас его трудно удивить или шокировать».

Тем не менее «Свадьба» на купаловской сцене сыграла именно такую, редчайшую в современном театре, роль. Она шокировала и удивила...

АРХИТЕКТОНИКА СПЕКТАКЛЯ: ВАРИАЦИЯ ПЕРВАЯ

Начало спектакля, и в самом деле, ошеломило зрителей. Здесь царствовал принцип, на котором теоретики барокко выстраивали свое понимание своеобразия стиля (правда, в отчетливо выраженном постмодернистском ракурсе): «Звук и движение во что бы то ни стало». Причем звук создавался не только музыкой. Она была представлена в полифоническом синтетизме и построена на контрастной мелодике: от известного творения И. Стравинского «Свадебка» до столь популярного в революционные годы матросского танца «Яблочко».

Именно звучание, что наглядно видно в первой половине спектакля, порождает действие. Порой всерьез задумываешься над дилеммой: драматический театр перед нами или нечто другое, особое, вырастающее из синтетизма специфического свойства, где звук не только помогает выстраивать образ на сцене, но порой определяет его сущностные характеристики, направляет все сценическое действие. Помнится,

САЛЕЕВ

Вадим Алексеевич.

Родился в 1939 году в Ленинграде. В 1962 году окончил БГУ, в 1970 – аспирантуру философского факультета МГУ.

Прошел путь от преподавателя до профессора на кафедре философии Белорусского политехнического института (ныне – БНТУ). Работал заведующим отделом культурологии Национального института образования (НИО) Министерства образования Республики Беларусь, главным редактором журнала «Мастацтва». В настоящее время – главным научным сотрудником НИО.

Заслуженный деятель культуры Республики Беларусь. Автор свыше 285 научных работ.

Сфера научных интересов: философия, культурология, эстетика. Активно занимается художественной критикой.

в 60-х годах чешские артисты попробовали представить новый эксперимент на сцене – «Laterna magika». В драматическом действии там участвовали музыка и видеоряд, опирающийся на кинофрагменты. Но «саундрама» все же представляется более цельной по... чистоте эксперимента.

Здесь звук, музыка и хореографическое начало органично как бы «перетекают» друг в друга, дополняют и по-своему расцветчивают архитектуру спектакля, поддерживая изнутри драматическое действие. Особо следует отметить роль живого звука. Первоначально показалось, что двойное звучание фраз – по-русски и по-белорусски – это как бы реминисценция знаменитого



спектакля Марка Захарова «Доходное место» в Московском театре Сатиры в конце 1960-х. Именно в нем в решающие моменты герои повторяли наиболее значимые фразы по два раза: этот телевизионный – риплеевский – прием как бы удваивал смысл произносимого. Так и здесь, в премьере театра Я. Купалы, параллельное звучание русской и белорусской речи, с вкраплениями время от времени слов и даже фраз по-гречески, по-французски и по-немецки, создает особое, полифоническое ощущение бытия. Будто сталкиваются, перемешиваются разные восприятия картины мира, придавая всему происходящему на сцене дополнительную глубину.

Первое действие спектакля строится на, как говорилось, искрометном движении. Оно имеет и самодовлеющее значение и служит контрастным обрамлением тем чеховским героям, которые пусть и отодвигаются этой

мощной постмодернистской волной на второй план, но все сами своим «представительством» на сцене порождают, подчас на уровне подсознания, чеховское измерение человечности...

Свет софита выхватывает лица, которые, увидев всего лишь раз, не забудешь и не спутаешь с другими. Невеста – в исполнении Э. Зубковой, сочетающая в себе физическое увядание и нежную чистоту, Жених – И. Денисов, с оголенным черепом и перепадом настроений, троящиеся мамы невесты – Н. Кочеткова, с выделяющейся фактурой и рельефностью движений, отец невесты – Г. Гарбук, скрывающий боль за видимым стремлением к рюмке, лицо «греческой национальности» в сочном представлении Н. Кириченко. Среди молодых тоже находится персонаж, приближение к внутреннему миру которого не менее интересно, чем броуновская, синкопическая круговерть, захватывающая все пространство сцены. Это образ телеграфиста Ятя в исполнении А. Дробыша. Образ этот дробится и представлен несколькими исполнителями, но именно А. Дробышу, похоже, удалось, при минимуме времени, резкими и яркими мазками обрисовать мещанское нутро своего героя. Впрочем, все эти достижения, так или иначе связанные с эстетикой театра переживания, тонут, подавляются, уходят, как уже отмечалось, на второй план, отодвигаются блистательностью движения, где хореографическая пластика постепенно воцаряется на сцене и начинает играть доминирующую роль.

Хореография Елены Богданович и в самом деле может оцениваться превосходными эпитетами. Перепад настроений героев всегда поддерживается на сцене точно направленными танцевальными движениями. Но сколько раз приходилось наблюдать на сцене драматического театра отличную хореографию, которая смотрелась как вставные номера. Здесь же, в «Свадьбе» в Купаловском, все отточено и переходит в пластику, а пластика как бы вытекает из танцевальных па... Великолепна сцена с танцевальным кружением трех пар. Сложно представить, какие усилия нужно было приложить, чтобы А. Дробыш, Д. Есенович, С. Аникей, М. Зуй, Е. Кульбачная и



особенно ярко-выразительная в этом ряду В. Чавлытко показали такой уровень танцевально-пластического мастерства! А хоровод купальных костюмов, а «битва» гостей свадьбы подушками – все это сделано хватко, мастеровито, стремительно и захватывает внимание зрителя, который едва успевает полнокровно реагировать на постоянно меняющийся на сцене калейдоскоп поз, мизансцен, музыкальных тем, импровизаций, движения. Все летит, все несется, подобно птице-тройке, глаз и ухо едва успевают схватывать детали (как правило, значимые), эпизоды поражают своей отработанностью. Торжествует эстетика театра представления: цельность и целостность всего действия не вызывает сомнений. Лишь изредка выразительные лица актеров-купаловцев и отдельные фразы как бы подспудно выявляют чеховскую интонацию, но вскоре она опять заглушается победоносным рокотом звучащего, музыкально- и танцевально-пластически оформленного, построенного на импровизации (достаточно тонкой) действия, которому, кажется, нет и не будет конца...

АРХИТЕКТОНИКА СПЕКТАКЛЯ: ВАРИАЦИЯ ВТОРАЯ

Но во втором действии спектакля происходит резкая трансформация. Нет, она наступает не сразу. Первоначально у зрителя складывается ощущение, что действие продолжает осуществляться в предположенном, установившемся уже ключе. Импровизационно обыгрываются детали, добавляются яркие мазки к характеристике персонажей. Наконец начинается построение свадебного стола – его растяжка поперек сцены.

...И несколько мгновений спустя на сцене появляется отставной капитан второго ранга Федор Яковлевич Ревунов-Караулов. Это появление – момент, который кардинально меняет ситуацию не только в сюжетном раскладе спектакля – в его архитектурном строении. Явление «свадебного генерала» изменяет самый характер сценического действия, становится новым средоточием спектакля. Нет, конечно,

рой сценического движения не угасает. Выявляется целый ряд новых деталей, не позволяющих понизить зрительский интерес к действию. Среди них – притяжение Жениха к лиховатой молоденькой гостье, в ряде случаев с успехом заменяющей невесту, метания распорядителя – инициатора приглашения «свадебного генерала» (его роль с неожиданно зрелым мастерством исполнил молодой актер М. Зуй), удивление, перерастающее в негодование, матери невесты...

Но над всем высится, как гималайская вершина, как апофеоз спектакля, вот этот самый «генерал» в исполнении Г. Овсянникова...

Каждая минута его пребывания на сцене значима и насыщена до предела. Вот он медленно пересекает авансцену. Серая шинель, серая же фуражка, торчащие серые усы. Вот он, погружаясь в воспоминания, сыплет морскими терминами и чудесно взаимодействует с подыгрывающей ему в этом плане матросской массой. Вот он, обнаруживая обман, в отчаянии обращается за разъяснениями к «Андрейке». И вот, наконец, кульминация: герой Г. Овсянникова выпрямляется и объявляет всю «правду» про свое «генеральство» и причину появления на свадьбе.

В этой наивысшей точке спектакля торжествует подлинное искусство. Г. Овсянников выступает как представитель могучей традиции белорусской национальной школы театра переживания. Я думаю, что Г. Глебов, Б. Платонов, Л. Рахленко, В. Владимировский, Л. Ржецкая и другие корифеи «белорусского МХАТа», как порой именовали театр Я. Купалы театралы 50-х – начала 60-х годов, могли бы гордиться этим творческим достижением своего преемника.

И главное – именно здесь и появляется, и проявляется Чехов, во всем величии и аутентичности своего гуманизма, со сверхобъятным пониманием человечности, с глубоким сопереживанием и сочувствием по отношению к «слабым мира сего».





Режиссер-постановщик
спектакля
Владимир Панков

Недаром со сцены герой Г. Овсянникова уходит в сопровождении невесты – увядшего ангела в белом...

А «набор» людей самого разнообразного толка, но с вполне определенными, обыденными и прагматичными, по большей части, устремлениями, – остается на сцене...

Как и зрители в зале, испытывающие катарсис. Ибо ультрасовременный спектакль как явление подлинного искусства во все времена взыскует к тому, чтобы зритель, увидев и пережив представленное на сцене, по-новому смог посмотреть на реальность, на искусство и на себя...

ПОСЛЕСЛОВИЕ

«Театральная деятельность, – пишет Патрис Пави в своем знаменитом «Словаре театра», – никогда еще не была столь интенсивной и столь неуправляемой, если иметь в виду множество языков, разные компоненты восприятия и многоликость публики». Вместе с тем, наряду с активностью и открытостью (к разным новациям на сцене) зрителю оказывается «...мало пребывать в восхищении, восторге или поддаваться очарованию, ему требуется технический или философский комментарий». Попробуем продвигаться в этом направлении, суммируя впечатления от неординарного спектакля, появившегося на сцене Купаловского театра в начале весны 2009 года. И на этот раз оценка будет жестко касаться только и только театральных проблем (хотя все социально-культурные позитивы, о которых упоминалось выше, остаются в наличии).

То, что этот спектакль выступает в качестве «гвоздя сезона», вершины его, вряд ли может подвергаться сомнению. То, что он новаторский в своей основе, тоже несомненно. То, что он всколыхнул театральную общественность белорусской столицы, начиная от молодой поросли белорусских актеров, которые с восторгом и видимым удовольствием принимают в нем участие, и заканчивая радикально настроенными зрителями, жаждущими перемен в состоя-

нии нашего театра, – безусловно. Однако и часть зрителей, недовольных спектаклем, имеет основания для своего недовольства. Это объективно связано, прежде всего, с классическим пониманием образа А.П. Чехова и его искусства. Спектакль же, как было показано выше, достаточно эклектичен. Первая часть его – сплошное вихрение, постмодернистские каскады, стремление из каждого звука, из каждого движения, из каждой мизансцены выжать смысл, а то и пучок смыслов. Все это опирается на ассоциации зрителя (некоторые критики утверждают – на его комплексы!), но представлено в самоигральной манере, в эстетике современной интерпретации европейского театра представления. Нужно признать – это один из вариантов современного развития театра, его путь в отрицании опоры на драматургию, его направленность на развитие собственно сценических приемов, на эмансипацию и самостояние.

Некоторая ущербность такой позиции обнаруживается в случае «столкновения» с творчеством могучего автора. Ибо могучий автор, «гений, который дает законы искусству», по пронизательному замечанию И.Канта, – вырабатывает собственную эстетику в процессе художественного творчества, эстетику, с которой нельзя не считаться. Сказанное в полной мере касается и Чехова. Антон Павлович столько внес в мировой театр, что существует устойчивое театроведческое понятие «театр Чехова». С его особой аурой, с его повышенным вниманием к проявлению человеческих качеств, с интеллигентной щемяще-тонкой чеховской уместкой.

И всю глубину чеховского «состояния мира и состояния человека» лучше всего передает психологический театр, театр переживания. Что и было наглядно в очередной раз доказано вторым актом спектакля «Свадьба» на сцене Купаловского театра.

Разумеется, на фестивальные перспективы российско-белорусского спектакля следует смотреть с надеждой. Спектакль несет с собой ген новаторства, подлинного креатива, а в наши дни это такая редкость! И потом: только в бескорыстном творческом полете рождается все самое ценное и в действительности, и в искусстве! ■