Министерство культуры Республики Беларусь

Белорусская государственная академия искусств

Кафедра истории и теории искусств

Дипломная работа

на тему:

Сценическая интерпретация драматургии А.П. Чехова в театрах Беларуси (1980-2008 гг.)

Минск, 2008

Реферат

Сценическая интерпретация драматургии А.П. Чехова в театрах Беларуси (1980-2008 гг.)

Объем работы составляет 53 страницы, 73 использованных источника.

Ключевые слова: спектакль, интерпретация, режиссура, традиции, новации, основная идея постановки, авторская идея, стиль, выразительные средства, актуализация

Объект исследования - сценическая интерпретация драматургии А.П. Чехова в театрах Беларуси с 1980-2008 гг.

Цель работы - выявление и анализ своеобразия интерпретации чеховской драматургии на театральной сцене Беларуси за 1980 – 2008 гг.

Источниковедческая база - произведения А.П.Чехова, книги по истории белорусского театра, монографии, очерки об актерах, сборники, энциклопедии, рецензии в журналах и газетах рассматриваемого периода, фотографии спектаклей, видеозаписи, материалы из архивов. Работы, посвященные художественной интерпретации, теории драмы. Личные впечатления автора о просмотренных спектаклях по чеховским произведениям.

Методы исследования - Сравнительный анализ, метод системного подхода, хронологический и искусствоведческий метод анализа.

Новизна полученных результатов - выбор темы дипломной работы обусловлен тем, что проблема сценической жизни чеховской драматургии в Беларуси мало изучена и требует серьезного исследования. Несмотря на большое количество статей и рецензий, специальному анализу и обобщению опыта театрального прочтения драматургии А.Чехова не посвящалось самостоятельного научного труда.

Главное внимание в работе уделено 1980 - 2008 гг. жизни чеховских спектаклей на белорусской сцене, которые не подвергались целостному анализу в белорусской науке о театре. Исходя из общетеатрального контекста, рассматриваются вопросы влияния различных театральных идей на интерпретацию чеховских пьес.

Сфера применения - материалы исследования могут быть использованы при дальнейшем исследовании проблем отечественного сценического искусства, а также при чтении лекций по истории белорусского театра. Работа может быть полезна так же практикам театра: режиссерам, драматургам, актерам. Материалы дипломной работы можно опубликовать в газетах, журналах посвященных искусству.

Оглавление

Введение

1. Освоение театрами Беларуси драматургии А.П. Чехова (1890-1980 гг.)

1.1 Исторический экскурс

2. Сценическое воплощение драм А.П. Чехова (1980-2008 гг.)

2.1 "Иванов". Традиционный и экспериментальный

2.2 "Дядя Ваня". Особенности режиссерских трактовок

2.3 "Три сестры". Поиск выразительных средств

3. Трансформация жанра комедий А.П. Чехова (1980-2008 гг.)

3.1 "Вишневый сад". От комедии - к драме, от драмы к – танцу

3.2 "Чайка". На грани комедии и трагедии

Заключение

Список использованных источников

драматургия театральный режиссерский комедия

Введение

Актуальность исследования - Антон Павлович Чехов (17.01.1860-02.07.1904гг.) — автор на века. Его пьесы - глубина, жизненная мудрость, драматизм и одновременно юмор. А.Чехов отказался от деления персонажей на положительных и отрицательных, на четко выраженных носителей добра и зла, показывая человека во всей его сложности и противоречивости. Он же отказался от внешнего конфликта и сюжета-интриги, перенеся центр тяжести на скрытый внутренний конфликт, связанный с душевным миром героя, отказался от "единства действия". Благодаря его драматургии появился такой термин, как подтекст – скрытый смысл. Все это впоследствии и будут называть новой драмой.

Сценическая история драматургии А.Чехова богата и разнообразна, как в России, так и за ее пределами. К его произведениям обращались многие знаменитые режиссеры: Л.Оливье, П.Брук, Ж.Барро, С.Питоев, Дж.Стреллер, Г.Моннэ, Ж.Виллар, П.Штайн, Р.Лонгбакка, К.Станиславский, В.Немирович-Данченко, А.Эфрос, Г.Товстоногов, О.Ефремов и др.

Драматургию А.Чехова ставили и в театрах Беларуси. Многие из интерпретаций драм российского классика – не просто вариант прочтения, а серьезный повод для рассуждения и исследования в театроведении. История постановок чеховской драматургии в Беларуси начинается с 1890 года.

Спектакли, поставленные по драматургии А.Чехова являются великолепным фундаментом для написания монографий, энциклопедий, серьезных театроведческих исследований. Но в отличии от российских коллег М.Строевой [60], З.Паперного [48- 49], Г.Бердникова [10], Б.Зингермана[34-35], в белорусском театроведении нет специальных работ, посвященных сценической интерпретации чеховской драматургии.

О ранних чеховских постановках в периодических изданиях писали театроведы Б.Бурьян [15 - 20], В.Нефед [46], Ю.Пашкин, Т.Горобченко, режиссеры Д.Орлов [7-8], А.Бутаков, критики Л.Брандебовская, Т.Бушко. Среди перечисленных имен особо нужно отметить Б.Бурьяна. Следует обратить внимание на большое количество его рецензий. У него так же имеется монография: "З сёмага рада партэра" [16], где автор упоминает о "Трёх сестрах" 1951г., режиссера А.Скибневского и о "Дяде Ване" режиссера А. Шатрина.

О спектаклях, рассматриваемого мною периода (1980-2008гг.), писали в газетах, журналах, в некоторых монографиях и сборниках театроведы и критики А.Соболевский, Т.Орлова, Т.Горобченко, Л.Громыко, Т.Комонова, Ю.Сохарь. В книге "На мяжы стагоддзяу" Т.Горобченко дает краткую и общую оценку положению драматургии в театрах Беларуси с 1920-х и до 1990-х гг. Широко рассматривает постановки 1990-х годов, сравнивая и анализируя режиссерское решение спектаклей, что дает читателю четкое и конкретное представление о постановках.

Материал, который накопился за многие годы, представляет собой рецензии на отдельные спектакли, статьи об актерских работах. Сценическое воплощение драматургии А.Чехова в театрах Беларуси детально и подробно не изучалось, обобщающего труда по этой теме не было. Поэтому необходимо собрать весь материал, проанализировать и написать основательную работу о сценической интерпретации драматургии А.Чехова в театрах Беларуси. Обобщение опыта интерпретаций драматургии А.Чехова – актуальная задача современного театроведения.

Объект исследования - сценическая интерпретация драматургии А.П. Чехова в театрах Беларуси с 1980-2008 гг.

Цель работы - выявление и анализ своеобразия интерпретации чеховской драматургии на театральной сцене Беларуси за 1980 – 2008 гг.

Задачи

1. проследить освоение драматургии А.П.Чехова театрами Беларуси до 1980 г.

2. проанализировать стилистические особенности традиционных и экспериментальных режиссерских решений спектаклей, поставленных по драмам А.П. Чехова в театрах Беларуси с 1980 – 2008 гг.

3. исследовать трансформацию жанра чеховских комедий в театрах Беларуси за период с 1980-2008 гг.: от комедии – к драме и трагедии, от драмы – к пластике и танцу.

Источниковедческая база - произведения А.П.Чехова, книги по истории белорусского театра, монографии, очерки об актерах, сборники, энциклопедии, рецензии в журналах и газетах рассматриваемого периода, фотографии спектаклей, видеозаписи, материалы из архивов. Работы, посвященные художественной интерпретации, теории драмы. Личные впечатления автора о просмотренных спектаклях по чеховским произведениям.

Методы исследования - Сравнительный анализ, метод системного подхода, хронологический и искусствоведческий метод анализа.

Новизна полученных результатов - выбор темы дипломной работы обусловлен тем, что проблема сценической жизни чеховской драматургии в Беларуси мало изучена и требует серьезного исследования. Несмотря на большое количество статей и рецензий, специальному анализу и обобщению опыта театрального прочтения драматургии А.Чехова не посвящалось самостоятельного научного труда.

Главное внимание в работе уделено 1980 - 2008 гг. жизни чеховских спектаклей на белорусской сцене, которые не подвергались целостному анализу в белорусской науке о театре. Исходя из общетеатрального контекста, рассматриваются вопросы влияния различных театральных идей на интерпретацию чеховских пьес.

Практическая значимость полученных результатов - материалы исследования могут быть использованы при дальнейшем исследовании проблем отечественного сценического искусства, а также при чтении лекций по истории белорусского театра. Работа может быть полезна так же практикам театра: режиссерам, драматургам, актерам. Материалы дипломной работы можно опубликовать в газетах, журналах посвященных искусству.

Структура и объем дипломной работы – работа состоит из введения, трех глав, заключения, списка использованной литературы.

1. Освоение драматургии А.П. Чехова театрами Беларуси (1890-1980 гг.)

1.1 Исторический экскурс

А.П.Чехов много работал для театра: драматический этюд "Калхас" ("Лебединая песня", 1887), пьесы "Иванов" (1887-1889), "Леший" (1889), переделана впоследствии в пьесу "Дядя Ваня" (1896-1897), "Чайка" (1896),"Три сестры" (1900-1901), "Вишневый сад"(1903) и множество однаактовок и водевилей. Все перечисленные произведения были поставлены на различных театральных площадках нашей страны.

Впервые драматургию А.Чехова в Беларуси начали ставить русские театры. В 1891 году спектакль "Иванов" познакомил столичного зрителя с творчеством тогда еще начинающего драматурга. Затем русская трупа поставила в Минске "Чайку" (1899). С 1903-1905 активно стало действовать Минское товарищество любителей изящных искусств в список репертуара, которого были включены пьесы "Дядя Ваня" и "Чайка". Также на белорусских вечерах Первой труппы И.Буйницкого ставили драматургию А.Чехова. В открывшемся в 1918 г. Белорусском советском театре в Минске под руководством режиссера Ф.Ждановича были осуществлены водевили "Свадьба", "Медведь". Самодеятельные театры не осмеливались браться за известные пьесы, а прибегали к постановке драматического материала более легкого жанра – водевилю ("Свадьба", Погорельская область, коллектив под руководством педагога П.Медёлки, "Юбилей", "Медведь").

Подлинным открытием драматургии А.Чехова можно признать 1936 год, когда режиссер В. Кумельский поставил пьесу "Дядя Ваня" в Государственном русском драматическом театре. Это была первая серьезная встреча театра с драматургией русского классика. И хотя спектакль нельзя было назвать успешным, он все-таки содействовал развитию актерского мастерства и режиссуры.

В послевоенный период театры начали обращаться к патриотической тематике, где главным героем был непобедимый народ. Одной из важных задач для театра в тот период было художественное осознание произошедшего за годы Великой Отечественной войны. Среди советских современных пьес в репертуаре театров можно было увидеть и классику. А.П.Чехова ставили в Белорусском государственном театре имени Янки Купалы и в Государственном русском драматическом театре БССР. В последнем было поставлено два спектакля "Три сестры" (1945 г.) и "Дядя Ваня" (1949 г.).

Из-за многих недостатков постановка "Трёх сестер" (1945г) режиссера Л.Новицкой не стала для театра выдающейся премьерой, но все же сыграла важную роль в творческом росте актерского состава.

В 1949 году прошла премьера спектакля "Дядя Ваня" в русском театре режиссера Д.Орлова, где он же и сыграл главную роль. Это было значительное событие для театра, так как в то время по классической русской драматургии постановок в театре практически не осуществлялось. Поэтому спектакль вызвал огромный интерес у публики. И судя по театрально-критическим статьям не разочаровала зрителя, так как коллективу театра удалось добиться ансамбля исполнения, а со вкусом сделанное художественное реалистическое оформление А.Марикса помогло хорошему восприятию спектакля. Но некоторые образы в спектакле были решены прямолинейно. Актер С.Соловьев показал своего героя Астрова уже с самого начала спектакля спившимся и опустившимся человеком. Артистка А.Обухович раскрыла только одну сторону своей героини Елены Андреевны, выявила ее отрицательные качества – лень и паразитическое существование.

В результате критики В.Нефед и Е.Петрова негативно высказались по поводу постановки: "Отдельные недостатки, которые есть в спектакле "Дядя Ваня", могут и должны быть выправлены" [46, с. 4]. Затем театр на долгие годы забудет о существовании пьес А.Чехова, и только в 1981 году режиссер М.Ковальчик поставит "Вишневый сад".

На сцене Белорусского драматического театра имени Янки Купалы в 1951 г. прошла премьера "Вишневого сада" режиссера Н.Мицкевича. Опять же, как и в русском театре в купаловском главным в спектакле являлось актерское исполнение, сценические образы. Анализируя спектакль театроведы и критики отметили, что главными образами были Аня и Петя Трофимов. Они будущее и за ними будущее. У театроведа В.Нефеда и актера Д.Орлова разошлись мнения при анализе спектакля. Первый утверждал, что для показа главных героев режиссер воспользовался средствами легкой иронии, шаржа. [46, с.4], а второй наоборот считал, что спектакль перегружен слезливостью и сентиментальностью. [6, с. 3]

"Вишневый сад" Н.Мицкевича был не завершенным и с большим количеством недостатков, но достоинством постановки считалась игра некоторых актеров: Шарлотта - С.Станюта, Гаев – С.Бирилло, Фирс – Г.Григонис, Раневская – О.Галина. Критики высоко оценили образ созданный О.Галиной, отмечали, что это безусловная удача спектакля. Авторы статей А.Бутаков [21, с.3], Д.Орлов [6, с.3], В.Нефед [46, с.3] с надеждой полагали, что коллектив исправит имеющиеся недостатки и порадует советского зрителя более совершенными постановками пьес А.Чехова. Но "Вишневый сад" не на долго задержался в репертуаре театра. Постепенно все спектакли, поставленные до 1954 года, сошли со сцен театров. Только "Чайка" (1954 г.) режиссера И.Попова с успехом прошла в Брестском областном театре имени Ленинского комсомола Беларуси.

Холодным и посредственным оказался спектакль "Чайка" (1954 г.) Купаловского театра режиссера Л.Мозолевской. Драматургия А.Чехова была для театра непреодолимым барьером. Ни "Чайка", ни предыдущий спектакль "Вишневый сад", ни третья попытка - постановка "Дяди Вани" (1965 г.), осуществленная режиссером. А.Шатриным, не принесли театру творческого успеха. Отрицательно отозвался об этом спектакле режиссер Д.Орлов: "Театр не нашел в Чехове своего единомышленника. Из пьесы многое выпало. Многие персонажи, по вине исполнителей, погрубели, стали карикатурными. Театр не проник в глубину идейного замысла, а вместе с этим и в сущность художественного стиля Чехова" [7, с.5]

И сценография шла в разрез с пьесой, если действие в пьесе проходило летом в пору сенокоса, то на сцене были опавшие желтые листья. Значит, зря осуждал дядя Ваня Серебрякова захватившего зонт на прогулку, ведь по спектаклю осень и может пойти дождь. Художник Н.Курилко пренебрег многими авторскими ремарками и замечаниями, от чего в спектакле было много противоречий. В целом спектакль не сложился. И в третий раз театру не удалось разгадать Чехова, и его героев со сложным внутренним конфликтом. Наверняка три неудачи подряд отпугнули театр на долгие годы от драматургии русского классика. Только спустя 27 лет театр вновь откроет для себя чеховскую пьесу, это будет "Три сестры" режиссера В.Раевского.

Но тем не менее полученный опыт обогатил творческую копилку театра. Главное то, что при постановках драматургии А.Чехова возросло актерское и режиссерское мастерство, ведь исполняя только советских положительно- односторонних героев и героинь актеры не могли расширить свой душевный диапазон, поэтому даже неудачный опыт – это опыт.

С середины 1960-х театры стали чаще обращаться к пьесам, в которых поднимались важные жизненные проблемы. Спектакли с социальной проблематикой и историко-революционной темой все реже и реже заполняли репертуарные афиши. При анализе чеховских спектаклей в статьях появилось новое театральное определение – "жесткий" Чехов. Так как в спектаклях показывалась вся правда жизни, вся ее жестокость по отношению к людям. Героев перестают идеализировать и приукрашивать, показывая только их недостатки, иногда даже забывая о том, что они не лишены человечности.

После многочисленных провалов драматургию А.Чехова столичные театры на некоторое время забыли, но интерес к классической русской драматургии возрос в областных театрах. Это спектакли "Три сестры" (1960) в Бресте, в Гродно, "Дядя Ваня" (1960) в Могилеве.

Интерес к классическому русскому наследию в 1970-е постепенно угасал. Пьесы А.Чехова и других классиков уступили место современной драматургии. Это нанесло непоправимый урон профессионализму театров и росту творческого потенциала коллективов. За целое десятилетие драматургию А.Чехова поставили всего лишь в трех театрах, в Гродненском, Гомельском и в ТЮЗе. Естественно, что количественный фактор не показатель в искусстве, главное качественность. Но и эти три спектакля не стали достижением в театральной жизни страны.

В Гомельском областном драматическом театре спектакль "Три сестры" (1972) нельзя было считать успешным: "в спектакле не раскрыты глубокие пласты пьесы" так утверждала З.Зайцева в своей статье [33,с.3]. По ее мнению образы были далеки от истинных чеховских героев.

Спектакль "Чайка" (1977 г) в Гродненском областном драматическом театре был решен нетрадиционно. Режиссер В.Рудов наново пересмотрел пьесу, сделав собственные акценты. Сценография спектакля настраивала зрителя на неординарное восприятие постановки. На сцене бревенчатый сруб, доходящий чуть ли не до верха сцены. Не было всем привычной аллеи и наскоро сколоченной эстрады, озера, занавеса.

Жанр всем известной "Чайки" комедия, гродненцы же увидели в "Чайке" только драму, драму жизни Треплева. Значит, комические нотки исчезли из гродненской "Чайки" и образы, естественно решены в другом ключе, не привычном для зрителя. Как и в предыдущих чеховских спектаклях опять не обошлось без замечаний критиков: "если в первом действии декорация создает настроение и помогает актерам в раскрытии характеров, то в дальнейшем "неизменность" эта становится навязчивой" [43, с. 3] "в спектакле есть свои грехи. Страх перед фальшью и театральщиной переходит порой в эмоциональную скованность…" [61, с. 3].

Постепенное возвращение русской классики на театральные площадки можно наблюдать в 1980-е г. Зацвели чеховские вишневые сады в трех театрах страны: Национальном академическом им. Я.Коласа, Национальном академическом им. М.Горького и Гродненском областном драматическом. И это только за один год с 1981 по 1982. Поставлены "Три сестры" в Могилевском областном драматическом и в Национальном академическом драматическом театре им. М.Горького. Но при обращении к чеховской драматургии обозначилась другая проблем - не отсутствие постановок, как это было в 1970-х, а интерпретация литературной первоосновы. Режиссеры смело вторгались в авторский замысел, меняли его.

Драматургия А.П.Чехова для театров Беларуси с момента ее осуществления на театральных площадках стала серьезным испытанием. Художественный уровень сценических прочтений чеховской драматургии был как правило невысоким. В одних постановках герои пьес А.П.Чехова идеализировались, в других – осуждались. Режиссеры и актеры не могли соединить чеховскую любовь к своим героям с его же жалостью к их слабостям. От этого интеллектуальные комедии "Чайка" и "Вишневый сад" в интерпретации театров становились либо "слезливыми" драмами, либо шаржевыми комедиями.

Несмотря на то, что ни одному театру не удалось до конца раскрыть тайну чеховских произведений, тот опыт, который они получили, осваивая творческое наследие А.Чехова, оказался ценным, как в повышении профессионального мастерства актеров и режиссеров, так и в осмыслении гуманистических идей русской классической драматургии.

2. Сценическое воплощение драм А.П. Чехова (1980 -2008 гг.)

2.1 "Иванов" Традиционный и экспериментальный

Жанр первой пьесы А.Чехова "Иванов" (1887-1889) сначала был обозначен автором как комедия. Но после первого провала в 1887 г. на сцене русского драматического театра Корша (публика то и дело шикала) драматург переписал свою пьесу, раз и навсегда поменяв жанр: бывшая комедия стала драмой. К тому, что спустя десятилетие назовут "новой драмой" театры в то время просто были не готовы. И даже после очередной редакции пьесы случился провал, но уже в Александринке.

А.Чехов написал пьесу о своих сверстниках — потерянном поколении 1880-х, сделав героем самого обыкновенного человека (отсюда и фамилия Иванов), вроде бы и неплохого, но надломленного, до срока уставшего, задохнувшегося в уездной помещичьей среде. "Я хотел соригинальничать: не вывел ни одного злодея, ни одного ангела (хотя не сумел воздержаться от шутов), никого не обвинил. Никого не оправдал." [69, с. 290] Комментируя ее далее автор писал: "Вся моя энергия ушла на немногие действительно сильные и яркие места; мостики же, соединяющие эти места, ничтожно вялы и шаблонны" [69, с.413]. Если вспомнить, то А.Чехов никогда не относился с восхищением к своим драматическим произведениям, считал их слабыми и скучными.

Атмосфера пьесы "Иванов" - уныние, поглотившее жизнь всех действующих лиц. В пьесе не хватает интриги и на протяжении всех действий ничего коренным образом не изменяется, только показаны мучения уставшего от жизни главного героя. Действующие лица не в силах изменить сложившиеся вокруг них обстоятельства.

История постановок первой пьесы А.Чехова в Беларуси не богата - было поставлено только три "Иванова". В 1996 г. в Брестском областном театре драмы и музыки, в 2000 г. в театре "Дзе-Я?", в 2007 г. в Республиканском театре белорусской драматургии.

Впервые за всю историю профессионального театра "Иванов" был поставлен в Брестском областном театре драмы и музыки режиссером Я.Натаповым под названием "Иванов, Сарра и Шурочка…". Режиссер перенес героев пьесы из дворянского дома одного из уездов средней полосы России в сумасшедший дом. Сценографическое решение сумасшедшего дома было решено художником В. Лесиным образно, перед зрителем оказалось помещение с белыми стенами и полом, разделенное целлофановыми пленками-перегородками. В таком сюрреалистическом пространстве и находился главный герой, в памяти которого всплывали отрывки из жизни. Иванова в постановке брестского театра показали душевнобольным человеком, от этого персонаж стал мельче, исчезла внутренняя драма героя. А его нерешительность, беспомощность подменилось обычным диагнозом - психическое расстройство.

Режиссер Я.Натапов эпатировал зрителей вводом в спектакль слуг нетрадиционной ориентации, что никоим образом не было оправдано и не несло никакой смысловой нагрузки. "Фишка" ради "фишки" еще больше отдалила спектакль от чеховского настроения, тональности, а главное замысла. Данный эксперимент брестским театром был проведен ради самого же эксперимента. Стремление режиссера к современному и оригинальному звучанию чеховской драмы привело к искажению образов и их неоправданному существованию на сцене.

Противоположным по отношению режиссера к пьесе оказался спектакль Р.Талипова "Иванов" в театре "Дзе-Я?". Режиссер бережно отнесся к материалу, сохранил и донес идею пьесы до зрителя. Хотя спектакль и не был решен в традиционном ключе. Не было и привычного бытового интерьера, сада, аллеи, о которых не раз упоминалось в диалогах персонажей. Но присутствовали предметы-символы, которые приобретали тайный смысл. Большие настенные часы, зеркало, в котором отражался зрительный зал, режиссер как будто говорил: "Посмотрите на себя. Вы думаете, что смеетесь над этими людьми, а нет, это жизнь смеётся над вами.". Черный футляр с виолончелью, который никто так и не открыл, это тоже символ. Футляр – человеческая душа, точнее душа Иванова, которую никто не разгадал, не помог ей раскрыться. Ружье, которое так и не выстрелило, хотя по сценическим законам и должно было оглушить выстрелом зрителей в зале, тоже символ – это то счастье, которое мы заслужили, но которое с нами так и не случится. Неосуществившийся выстрел можно принять, как режиссерскую интригу. Так как пьеса написана в двух вариантах, в первом Иванов погибал от разрыва сердца во время свадьбы с Шурой, во втором стрелялся, покарав себя за смерть Сарры, и за всю уездную пошлость, которой он позволил себя опутать.

Режиссер не раскрывал свой замысел до самого конца спектакля и зритель не знал, какой финал выбрал режиссер. Не предугадывался поступок Иванова, но логика подсказывала: "если на сцене ружье, значит, оно должно выстрелить". Но режиссер не дал разгореться страстям. Он выбрал первый вариант – комедию, комедию жизни, как было уточнено в программке. Иванов не сумел покончить жизнь самоубийством, у него не было воли даже на это, и он умер тихо, "интеллигентно", без внешней театральности. Жизнь его была тихой внутренней борьбой с самим собой, приносил он всем горе, и даже умер на собственной свадьбе, не подарив даже осколочка счастья бедной Саше. Как будто он был рожден для несчастья.

В спектакле не было мелочей, даже цвет имел значение. Режиссер в костюмах героев использовал три основных цвета красный (любовь), белый (жизнь), черный (смерть). И так же, как наша жизнь складывается из трех основных цветов, из трех стадий, так и жизнь Иванова сложилась из этого трехцветия. Но только жил он не весело, любил скупо, умер нелепо. Спектакль "Иванов" Р.Талипова - калейдоскоп, как вечный родник, в нем затрагивалось множество извечно важных тем. И для достижения такого эффекта режиссеру не нужно было прибегать к крайним мерам, выставлять главного героя психически больным, переселять персонажей на дальнюю галактику. Главное было найти в пьесе общечеловеческие проблемы и не отклоняться от авторского текста. Уж тем более, если это классика.

Режиссер соединил прошедшее время и современное, сделав пьесу актуальной, при этом она не потеряла особого чеховского настроения, и тона. В постановке все персонажи приобрели неожиданное современное звучание, а на первый план был выведен не Иванов, а женщины, хотя драматург был против всякого женского первенства. Женщины по характерам резко отличались друг от друга.

Сарра (З.Белохвостик) предстала истинной героиней: яркой, живой, любящей, страдающей, неординарной, загадочной и необыкновенной женщиной. Она появилась на сцене как райский цветок, в красном восточном халате и с ухоженной прической, не играя уходящего из жизни несчастного человека. З.Белохвостик не концентрировала внимание зрителя на болезненном состоянии своей героини. Наоборот, в каждом своем выходе ее Сарра поражала жизнерадостностью и одухотворенностью.

Противоположным образу Сарры была жена председателя земской управы Зинаида Савишна Лебедева, скупая, властная и эгоистичная хозяйка. В исполнении Л.Баталовой Зинаида Савишна была наделена не только этими чертами, но и представала привлекательной светской львицей с утонченным вкусом современной леди. Третий женский образ весьма обычный и современный образ Саши милой и доброй, готовой к самопожертвованию ради Иванова, которого она любит за то, что он не такой как все. Но в исполнении Н.Капитоновой образ Саши приобрел новые краски: напористость, нагловатость и самоуверенность.

Еще одна героиня это Марфа Бабакина, которая только и знала, что за женихами бегала и мечтала о титуле графини. Исполнила эту роль яркая актриса О.Сизова, она выгладела не такой, какой ее написал драматург, а обольстительной, утонченной дамой с прекрасными манерами, фигурой и умением держать себя в любой ситуации. Актриса доказала через свою героиню, что яркая внешность еще не гарант счастья. Вот она богатая, красивая, яркая, стильная, а мужчины ее бояться.

Женские образы в талиповском "Иванове" наполненные и содержательные, а главное не похожие друг на друга. Женские образы заняли главенствующие позиции в постановке, так как герои мужчин в спектакле не были способны к борьбе. Центральный образ пьесы Иванов, в исполнении И.Подливальчева, отошел на задний план, представ уставшим до смерти, измученным, аморфным человеком, не способным ни на любовь, ни на ненависть. Иванов Подливальчева — не герой, в отличие от традиционного варианта русского театра, не русский "Гамлет". Он молод, но уже устал: "в тридцать лет уже похмелье, я стар".

Для того чтобы спектакль, поставленный, по классической драматургии оказался успешным, необходимо актуализировать постановку, но не за счет современных костюмов или непонятных декораций и вводом людей не традиционной ориентации, как это было сделано в Брестском театре драмы и музыки. В первую очередь необходимо найти в персонаже ноты созвучные времени. Р.Талипову удалось в отличие от Я.Натапова сделать постановку современной.

Режиссер, сместив акценты, главенствующие позиции у него заняли женщины, показал, что и в современном мире идентичная ситуация. Женщина сейчас не только мать, жена, радующая своего мужа, кормилица, она и опора общества. В современной женщине сейчас больше напора, энергии, жизнелюбия, чем в мужчине. И это вовсе не феминистический взгляд на жизнь это реалии времени. Р.Талипов нашел современных персонажей в пьесе, которой уже сто лет, не изменил их, а просто обогатил, разнообразил палитру каждого героя.

Попытка традиционно прочесть пьесу А.Чехова была предпринята режиссером В.Анисенко в Республиканском театре белорусской драматургии. Его спектакль оказался первым белорусско-язычным "Ивановым" (перевод поэта В.Скоринкина). Для работы над сценографией и костюмами была приглашена художница А. Снопок-Сорокина. Впереди сценической площадки супер-занавес с изображением А.Чехова. С одной стороны огромный портрет настраивал на философско-интеллигентное восприятие постановки, с другой - казалось, что зритель присутствовал в школе на открытом уроке русской литературы и педагог не знающему школьнику показывал изображение русского классика. Таким образом, занавес разрушал театральность, некую условность, наверняка этот прием и можно назвать ноу-хау режиссера или сценографа, так как ни в одном театре такого зритель больше не увидит, но к сожалению, занавес-портрет не оказался важной деталью постановки.

То, что было за занавесом-портретом не напоминало дворянское гнездо, интерьер декорационного оформления перенес зрителя скорее всего на дачу, обставленную плетеной мебелью. В таком интерьере пианино на втором этаже выглядело, как музейный экспонат, нечаянно завезенный в глухое местечко. Некоторые детали костюмов были сделаны из шелестящей ткани и при каждом движении актеров они странно шуршали. Эти шуршащие детали олицетворяли искусственность людей, окружавших Иванова. Искусственными и неуместными в спектакле оказались многие образы. Авдотья Назаровна (Т.Мархель), Бабакина (В. Шипилло), Зинаида Савишна (Г.Чернобаева) напоминали купчих из пьес А.Островского. Эти образы были упрощены и окарикатурены. С одной стороны интеллигентность Иванова и его жены, а с другой жалкий мир Бабакиных и Савишных разделил постановку на две части, на два различных спектакля. Одна часть актеров пошла по пути переживания, вхождения в образ, а другая - по пути представления, примеряя на себя характер. Режиссеру необходимо было соединить в одном спектакле два различных принципа актерского существования на сцене для показа фальшивости, грубости мира Лебедевых и Бабакиных.

Шура, Сарра, доктор Львов и Иванов существовали как отдельный организм. Сцены с участием измаянных интеллигентов были скучными и монотонными. Как только зритель уставал смотреть на мучающегося Иванова, умирающую Сарру и изнывающую от своей любви Шурочку его переносили в "иной" мир. Где актеры разыгрывали комедию: под звуки гармошки играли в карты, пили водочку из чайных чашек, курили папиросы, травили анекдоты, сплетничали, одним словом убивали время, а время медленно отвечало тем же. Так и в пьесе герои проживали время и произносили многозначительные диалоги о смысле жизни. Но в исполнении актеров РТБД монологи звучали либо в наивно-романтичных, либо пародийно-комедийных тонах.

Многие герои получились односторонними, например Граф Шабельский, которого сыграл В.Лосовский, в спектакле оказался старым интриганом, и мечта о том, что бы побывать на могиле родной жены, звучала из его уст, как брюзжание сентиментального старика. Не выразительным был образ председателя земской управы Лебедева, который, как выяснилось в финале у А.Чехова, единственный, кто готов снять последнюю рубашку, отдать все свои сбережения, чтобы людям было хорошо.

Спектакль "Иванов, Сарра и Шурочка…" Брестского театра драмы и музыки нельзя назвать экспериментальным, несмотря на то, что и действие разворачивалось в сумасшедшем доме, и что на сцене присутствовали непонятные образы. Драма "Иванов" стала тренировочной базой, тогда еще молодого режиссера Я.Натапова, где он оттачивал мастерство экспериментатора-подражателя, в поисках своего индивидуального стиля. Постановку можно назвать эпатажной, китчевой и броской. Но эксперимент был проведен, как самоцель и не принес определенного успеха ни театру, ни актерам. Неподражаемый стиль и утонченный вкус Р.Талипова помогли создать ему по истине сценический шедевр. Что бы не быть голословной подкреплю свое мнение цитатами из статей: " "Иванов" в театре "Дзе-я?" открыл нам совсем другого Р.Талипова, уверенно подтвердившего легенду о своем таланте" [3, с.17] "Талипов сделал необходимый шаг от зрелищ бессодержательных, поверхностных, необязательных в мыслях и действиях к театру глубокому, наполненному сердечным смыслом. Нелишне напомнить, что полноценно сыграть Чехова не очень-то получалось даже у наших театральных академиков" [30,с.1] "Иванов" в театре "Дзе-я?" не традиционный спектакль и не экспериментальный, это сочетание особой режиссерской манеры, проникновенного внедрения в авторский замысел и точная выверенность в деталях. При постановке пьесы "Иванов" театры Беларуси прошли путь от эксперимента к традиционному прочтению. Причем эксперимент режиссера Я. Натапова оказался псевдоэкспериментом, а традиционным можно назвать спектакль режиссера В. Анисенко. В последнем соблюдены костюмы, время и место действия. Но по причине того, что на протяжении нескольких лет у театра была определенная задача - это поиск и интерпретация белорусских современных пьес, актеры были в прямом смысле слова выращены на белорусской драматургии, они-то и "обогатили" русских интеллигентов "белорусскостю". Чеховские образы подменились "сялянскими" героями Я.Купалы, В. Дунина-Марцинкевича и Я.Коласа. В спектакле РТБД отсутствовала интересная и созвучная времени концепция. Режиссер не сумел "выудить" из классической пьесы хоть что-то актуальное, что-нибудь, отражающее сегодняшнюю действительность.

А.Чехов, после первой премьеры спектакля писал: "…актеры капризны, самолюбивы, наполовину необразованны, самонадеянны; друг друга терпеть не могут… Режиссер Корш — купец, и ему нужен не успех артистов и пьесы, а полный сбор… [69,с. 417]. Слова А.П.Чехова оказались пророческими по отношению к спектаклю Брестского театра драмы и музыки. Но в отличие от постановок Я.Натапова и Р.Талипова в "Иванове" режиссера В.Анисенко был главный герой. Наконец-то зритель смог увидеть настоящего Иванова. Того "чеховского Гамлета" о котором говорили многие критики. В исполнении И.Сигова Иванов оказался истинным интеллигентом, человеком, запутавшимся в жизненных обстоятельствах, страдающим и приносящим страдания близким людям.

2.2 "Дядя Ваня". Стилистические особенности спектаклей

Продолжением главной темы "лишнего человека" драмы "Иванов" стала пьеса А.Чехова "Дядя Ваня". В отличие от первой пьесы драматурга к "Дяде Ване" обращались многие театры Беларуси.

За период с 1980 – 2008 г. первым кто поставил "Дядю Ваню" был режиссер Ю.Лизингевич в Национальном академическом театре имени Якуба Коласа (1996 г.). Ю.Лизингевича можно считать приверженцем традиционной режиссуры. Он не раз обращал свое внимание на классическую драматургию. В основном подход к классике у режиссера был традиционным, но некоторые спектакли не были лишены эксперимента. Он не только воплощал пьесы на сцене театра, но и художественно обогащал их своими режиссерскими идеями, что придавало спектаклям особое и неповторимое звучание.

В "Дяде Ване" режиссер сделал акцент на духовные ценности, показав пролог и эпилог, в которых под колокольный звон выходили герои постановки с горящими церковными свечами. Звучала молитва, люди склоняли головы друг перед другом, будто прося прощения и за то, что уже свершили, и за что им еще предстоит свершить. В прологе и эпилоге режиссер объяснил, почему люди мучаются: из-за того, что человек теряет веру и духовность. И пройдет сто, двести лет, но мы так и не увидим небо в алмазах, потому что утратили способность слушать и слышать друг друга.

Даже на первый взгляд благоприятная обстановка в доме (художник А.Пронин): стол, скатерть, самовар, чайный сервиз и другие детали интерьера, создающие только внешний уют, были лишены человеческого тепла. Художник выбрал два цвета в оформлении декораций: черный и белый. Это и придало некую статичность, холодность нежилого помещения, как будто люди там не жили, а только существовали, каждый в своем мире.

Они общались друг с другом, но не слышали друг друга. Сцена, где Соня (Т.Лихачева) внимает словам доктора Михаила Львовича тому подтверждение. Девушка с любовью смотрит на него и даже не замечает, что он жутко пьян, падает, пристает, что-то бормочет себе под нос…. Она не видит этого не из-за того, что любит доктора, она любит собственную любовь к нему. Милая, душевная, чистая девушка, не лишенная чувства сострадания к людям, постепенно тоже стала эгоистичной, а иначе, как оправдать ее монолог, где она говорит, что несчастна и некрасива. Она жалеет себя, потому что в окружении лицемерных и думающих только о своих бедах людей, она стала уподобляться им. В этих случаях о человеке говориться "среда заела".

Ю.Лизенгевич не обвинял чеховских героев за их черствость и душевную глухоту. Он показал через эти образы, что может стать с человеком, если он утратит духовные качества. Заканчивался спектакль так же, как и начинался: выходили люди, звучала молитва, и все склоняли головы перед зрителем, говоря ему о добре, сострадании и справедливости. "Дядя Ваня" колосовцев - это пример традиционного прочтения классики, вдумчивого и глубокого.

Спустя некоторое время (1999 г) в Минске за "Дядю Ваню" возьмутся два режиссера А.Гарцеув и В.Котовицкий. Спектакль режиссера А.Гарцуева обязан своим рождением Белорусскому фонду развития культуры, пьесу осуществили в учебном театре Академии Искусств. Эта работа — эксперимент. Оформление спектакля аскетично и лаконично. Из предложенных А.Чеховым атрибутов на сцене лишь качели, стол и стулья. Экспериментальный характер постановки не в том, что костюмы не соответствуют описанной в пьесе эпохе, а возраст актеров - указаниям драматурга (так, в роли старой няни молодая девушка в обычном для наших дней наряде). Все это лишь способ освободить действие от привязки к определенному времени. Подобные события могли произойти в любом году и в любом месте. Эксперимент заключался в том, что режиссер обнажил души героев, сделал зримыми их эмоции и мысли, так называемый душевный "стриптиз".

В этом спектакле у него была возможность особенно полно выразить себя и свои творческие принципы. Ведь здесь он выступил не только как постановщик, но и автор сценографии, музыкального оформления. А.Гарцуев не допустил размытости, все было скульптурно и графично. Световой занавес, словно туман, в котором пытались найти свой путь чеховские герои. А музыка, то оглушающая, то лирически–печальная делала происходящее на сцене ближе и понятнее зрителю. Режиссер не стал уходить ни в сторону авангардизма, ни в сторону традиции, он выбрал свой собственный стиль: оголенные нервы актеров, оглушающая и резко затихающая музыка, постоянная динамика действия, стилизованные костюмы.

Приближенной к современности оказалась и следующая постановка "Дяди Вани" 1999 г. в Молодежном театре режиссера В.Котовицкого. Действие спектакля разворачивалось на протяжении суток, а не в течение более продолжительного времени, как в оригинале, и не в доме, а рядом с ним. Режиссеру удалось создать два измерения. В первом существовали персонажи, к нему присоединилось второе измерение – зал как бы вовлекался в действие. Проект сценографии, музыкальное оформление постановки Молодежного театра принадлежал самому режиссеру В.Котовицкому: декорации отличались простотой. Так же как и в спектакле А.Гарцуева в "Дяде Ване" В.Котовицкого на сцене бушевали страсти. Оба "Дяди Вани" перекликались друг с другом.

В обоих спектаклях не было точно определено время действия. В первом была молодая няня в современной одежде, а во втором герои спектакля пили чай из самовара, слушая при этом блюзы на кассетном магнитофоне.

В отличие от режиссера Ю.Лизингевича А.Гарцуев и В.Котовицкий оказались более свободными при сценическом воплощении классики. Они не определили конкретного времени действия, персонажи внешне не соответствовали чеховским образам. Для них не была важна ситуация, главным оказались человеческие чувства, переживания, страсти.

Немаловажным оказалось для режиссера А.Латенаса сохранение чеховских образов, атмосферы пьесы. Его "Дядя Ваня" 2003 г. в Брестском областном театре драмы и музыки отличается от всех вышеупомянутых постановок полным раскрытием чеховского подтекста, традиционным, но совершенно нескучным решением. Брестский театр не прогадал, когда решил пригласить литовского режиссера на постановку пьесы А.Чехова. А.Латенас уже до этого спектакля осуществил "Чайку" и "Иванова". И его можно поставить в ряд с такими литовскими режиссерами, как Э.Някрошюс и Р.Туминас. Они открыли А.Чехова в Литве к 1980-ым годам. Позже другие страны узнали о "литовском метафоризме", "ребусной стилистике" Э.Някрошюса, о предельно ясном подчерке Р.Туминаса, и о простоте А. Латенаса. Но только на первый взгляд кажется, что в "Дяде Ване" А.Латенаса все просто и незатейливо.

Тема спектакля - предназначение человека в жизни, в чем заключается смысл, в чем спасение человека. "В труде" – так ответила в конце спектакля Соня-О.Жук: "…Будем трудиться для других и теперь и в старости, не зная покоя… И бог сжалится над нами, и мы с тобою, дядя, милый дядя, увидим жизнь светлую, прекрасную…" [16,ст. 160] Как приговор звучали слова Сони-О.Жук. Но слова противоречили действительности, так как дядя Ваня и Соня никогда не увидят небо в алмазах, они так и будут работать каждый день и ничего не изменится. Они приговорены к серым пожизненным будням в деревне, приговорены к мелкой, кропотливой работе, к работе изнуряющей, приговорены к жизни, в которой нет счастья и веселья, а есть только душевные страдания.

Войницкий Иван Петрович в исполнении М.Метлицкого в начале спектакля спокойный и сдержанный человек. Всю жизнь он работал для того, чтобы профессор Серебряков (Н.Маршин) мог творить, но, как известно, творчество профессора не приносило никаких результатов. А приехав в деревню к Войницкому, Серебряков перестроил жизнь других жильцов под свой график. Он был вечно недовольным и раздражительным.

Войницкий, влюбленный в молодую жену профессора Елену Андреевну–Юрик, не мог понять, как молодая и красивая женщина приносит себя в жертву никчемному и эгоистичному профессору. Какая идея движет ею? И под влиянием этих событий Войницкий-Метлицкий пересмотрел свои жизненные принципы и осознал, что жизнь он прожил ради человека, который использовал его, как марионетку. Поэтому в своем монологе дядя Ваня высказал все то, что накопилось в его душе за долгие годы. Произнеся свой отчаянный и гневный монолог, он пытался застрелить профессора, но его порыв сумели сдержать. И жизнь снова пошла своим чередом – работа, работа, работа…

Великолепная красавица Елена Андреевна (Т.Юрик), для которой собственная красота и великолепие попросту скучны в той глуши, в которой она вынуждена проживать. Героиня Т.Юрик, кажется, тяготится всем, что происходит вокруг нее: и "нытьем" дяди Вани, и "романом" с Астровым — ничто не приносит ей радости, ибо все это выглядит для нее глупо, бессмысленно и бесполезно. Достаточно глуп и Астров, которого традиционно принято играть сельским интеллигентом-экологом. В исполнении С.Петкевича он человек достаточно нерешительный: местный "красавчик" и "любимчик" не может построить и обустроить собственную жизнь, поэтому и занимается лесами. И рядом с таким Астровым дядя Ваня выглядит не "сельским нытиком", а человеком умным и глубоко понимающим трагичность собственной нереализованности. Для него эта сельская жизнь не жертвенность и не собственная убогость, а ловушка, в которую попал не один он.

Режиссер тонко выстроил сценическое действие, не создав замысловатого ребуса. Но при этом постановка не лишилась метафоричности. Например, в сцене, где профессор Серебряков (Н.Маршин) предлагает Войницкому (М.Метлицкий) продать имение, дядя Ваня в ответ на это на доске с математическими расчетами профессора сверху пишет: "враг". Но Астров (С.Петкевич) заменяет первую и последнюю букву и получается слово "брат". Серебряков и Войницкий испытывают неприязнь друг к другу – они враги, но они также оба несчастны, они не нашли себя в жизни, не реализовались и их это объединяет, делает братьями по несчастью.

Еще одна сцена, наполненная символом. Астров и Софья остались наедине, девушка уже практически призналась ему в любви, но он резко заявил: "Я никого не люблю и… уже не полюблю". И нечаянно разливает стакан с водой. Вода - это чистая любовь Софьи, которую он не заметил, нечаянно "опустошил" душу молодой и наивной девушки, вычерпал надежду из ее сердца.

В финальной сцене Соня и Войницкий остаются одни, и чтобы не захандрить, чтобы не впасть в отчаяние Соня быстро находит им работу. Они садятся и перебирают фасоль, четко слышны звуки фасоли, бьющейся о дно металлической посуды, как будто слезы падают и разбиваются, как будто фасоль это надежны, а металлическая тарелка – это быт, о который и разбились мечты.

Каждая выстроенная мизансцена в спектакле наполнена смыслом. В сцене, где Елена Андреевна (Т.Юрик) интересовалась у Астрова, что же такого привлекательного он нашел в лесах, Астров даже не смог ответить, так как за него это сделала Соня. Она увлеченно рассказывала о любимом деле доктора, и постепенно становилось понятно, что она говорила не о своей любви к лесу, а о любви к Астрову. Но Елена Андреевна и Астров, не обращая внимания на монолог чуткой Сони, приближались друг к другу все ближе и ближе. Соня пыталась остановить их, но силы были не равны, и тут на помощь хрупкой девушке нечаянно пришел дядя Ваня. Одной только фразой "разбудил" Елену Андреевну и Астрова: "все это мило, но не убедительно". Никто напрямую так и не сумел сказал о своих чувствах, но эта сцена раскрыла все сложные взаимоотношения между героями.

В спектакле чувствуется как внутреннее, так и внешнее напряжение. Оно выражается в игре актеров, в музыке и сценографии. Художник В.Лесин не просто вынес на сцену мебель русского дома конца ХIХ ст. Деревянные стулья, шкафы, буфеты, стол, часы составлены в хаотичном порядке, создается впечатление, что жители дома собираются переехать или заменить мебель на новую, а старую выбросить. Перевернутые стулья лежат, то на шкафу, то на столе, самовар на полу, часы на березовых пнях. Жители дома даже не замечают беспорядка, в котором обитают. Они как будто находятся в другом измерении, они привыкли ничего не замечать вокруг себя. Они стали "глухи" и "слепы" к чужим горестям.

Жанр брестского "Дяди Вани" совпал с жанром, который определил драматург. А.Чехов не конкретизировал жанр своей пьесы, не назвав ее ни комедией, ни драмой или трагедией. Просто - это сцены из деревенской жизни, где показано, как люди жили, любили и страдали. Режиссер оставил чеховскую концепцию, сохранил чувство недосказанности и не завершенности. Была показана лишь душевная борьба, а ее результата не было ни на сцене, ни в жизни самих героев. Они словно попали в замкнутый круг, откуда уже не вырваться, они так и будут без устали работать и работать, и отдохнут уже не здесь, а в другой, не земной жизни.

Режиссеру удалось уловить внутреннюю динамику действия, развитие характеров и выявить точность чеховских подтекстов. Действие разворачивалось плавно и без перепадов – настоящий ритм сельской жизни! На сцене были истинно чеховские персонажи. Была достигнута ансамблевость игры, и поэтому не возможно было определить, кто лучше сыграл, кто хуже. Все актеры занимали равные позиции, каждый герой был важен, это как цепочка, если вырвать одно звено, то цепь рассыплется. Все были одновременно значительными. Литовскому режиссеру удалось раскрыть русского драматурга, что редко удавалась как белорусским так и российским коллегам.

Еще один "Дядя Ваня" был поставлен в Гомельском областном драматическом театре. Спектакль, скорее всего можно назвать "датским", так как поставили его к 100-летию памяти А. Чехова 2004 г. На его постановку был приглашен режиссер из Санкт-Петербурга Г.Крук, ученик режиссера Г.Товстоногова. Это его первая постановка А.Чехова. К нему у режиссера был долгий путь — через И.Бунина, Б.Шоу. Режиссер очень осторожно отнесся к авторскому тексту. Не прибегнул ни к каким излишним внешним выразительным средствам (в спектакле минимум декораций), поставил спектакль, точно прочитывая автора.

Каждая из рассмотренных постановок стилистически отличается друг от друга. Режиссер Ю.Лизингевич, приверженец классики и традиционного прочтения в "Дяде Ване" отыскал философские и духовные мотивы, которые и стали центральными в постановке.

Для режиссеров В.Котовицкого и А.Гарцуева важным стало осовременить классику за счет стилизованных костюмов и оригинальной сценографии. В первом случае – это был чисто режиссерский эксперимент, во втором того требовали обстоятельства, в спектакле участвовали студенты Академии искусств.

Режиссер А.Латенас проявил бережное отношение к авторской идее поэтому ему удалось достигнуть значительного художественного результата. На гастролях в Минске, затем на фестивале "Белая вежа", он затмил многие, претендующие на высокое искусство, столичные постановки. Режиссура А.Латенаса – это согласие и понимание всех актеров, понимание природы драматургии, налаживание живых связей между действующими мизансценами, настройка единого общего верного тона. Кажется, что для режиссера абсолютно неважно было отыскать в А.Чехове "что-то, до чего еще никто не додумался". История "Дяди Вани" выглядела в его прочтении необычайно простой и бесхитростной. И именно эта кажущаяся простота покорила зрителей.

2.3 "Три сестры". Поиск выразительных средств

Жанр "Трех сестер" был назван А.П.Чеховым драмой, но в пьесе трагические мотивы переплетаются с комическими, много смеха, радости, музыки. В этом произведении А.Чехов еще более настойчиво и мягко отказывается от прямого противоборства характеров, интересов, воль. "Три сестры", как и предыдущие пьесы драматурга не сразу были оценены. Первая постановка во МХАТе в 1901 году была принята зрителем только через три сезона своей сценической жизни. В театрах Беларуси "Три сестры" впервые были поставлены в 1945 году режиссером Л.Новицкой в Государственном русском драматическом театре Беларуси, через сорок два года театр снова осуществил эту драму на своей сцене.

В 1987 г. над спектаклем работала постановочная группа из Ленинграда - режиссер А.Сагальчик, художник М.Китаев, композитор Б.Тищенко. Режиссер создал чеховскую атмосферу в постановке, композитор добавил в партитуру спектакля музыкальные фрагменты: звуки задорной гармошки сменялись скрипичным стоном и военным маршем. Художник оформил дом Прозоровых в зелено-коричневых и серых тонах. Создатели заботились о воссоздании на сцене поистине театрального зрелища.

Зрелищная сторона им удалась, но только она-то и потеснила актеров. Они не могли органично существовать на фоне условно обозначенных стен, раскрашенных в непонятные цвета (зеленый, коричневый, серый – цвет хаки). Сценография жила своей жизнью, она была отделена от всего действия. Мизансцены не всегда наполнялись живым актерским исполнением, определение предметов иногда казалось случайным и искусственным. Зато спектакль не был лишен метафоричности. Сестры кружили по комнатам и умышленно обходили Соленого стороной, старались держаться от него поодаль, словно предугадывали: "от него нужно ждать неприятностей". Если мизансцены режиссер четко разработал и продумал, то актеров он, наверное оставил без внимания, так как практически все сценические образы были далеки от чеховских.

Театр отказался видеть необычность чеховских сестер, трех лучших людей в провинциальном городе. Исполнительницы ролей приземлили поэтические образы, трактуя их безвольными мечтательницами. Они то судорожно суетились, то с плаксивой интонацией произносили слова, порой были бестактны. Ольга, учительница гимназии, так хотела выйти замуж, что кажется, пошла бы без любви, "кто бы ни посватал". Но время идет, Ольга постарела, она уже начальница гимназии, но по-прежнему одинока. Ольга в исполнении О.Клебанович была взвинченной и нервной.

Средняя сестра, Маша, брала свое счастье урывочками, стала "злющей", но полк из города перевели в "царство Польское", и наступило горькое расставание с любимым. Эту роль исполняли Л.Былинская и Б.Масумян. Маша Л.Былинской тонкая, чуткая и умная. У Б.Масумян образ получился неврастеничным, раздражительным, суетливым, строптивым. Актрисам не удалось вдохнуть поэтичность в чеховский образ, им обоим не хватало интеллигентности, тонкости, душевной чуткости.

Младшая, Ирина, еще "не любила ни разу в жизни", не может полюбить и Тузенбаха, ее душа — как "дорогой рояль", который заперт, а "ключ потерян". В этой роли удачно дебютировала А.Маланкина, она нашла точное определяющее качество в характере своей героини, но полноты оттенков, глубины чувств явно недоставало.

Сгорели все надежды сестер. В этом смысле ночной пожар третьего акта символичен. Главное желание, мечта трех сестер — уехать в Москву, — кажется, вот-вот осуществится, но каждый раз откладывается, пока, наконец, не становится ясно: никуда они не уедут. Мечта оказалась несбыточной, иллюзорной. Сестры остались одни, все их надежды рухнули. Настоящим противником трех сестер выступила не одна лишь мещанка Наташа, жена их безвольного брата Андрея, которая постепенно прибрала весь дом к рукам. По отношению к сестрам оказывается враждебной вся окружающая их среда, "уклонившаяся от нормы". Три сестры утратили многие иллюзии, но не потеряли веру в будущее.

Не теряли веру в спектакли некоторые театроведы: "не будем спешить делать конечные выводы. Театру пожелаем настойчивости и отдачи, зрителю – терпения" [54, с. 3]. Но сценическому произведению не была суждена долгая жизнь: "Мы, критики, опозорили артистов, зачеркнули режиссера… вынесли приговор. Спектакль быстро исчез из репертуара…" [4, с. 24]

Постановка "Три сестры" А.Сагальчика был подвергнута детальному анализу со стороны театроведов. Сценическая жизнь "Трех сестер" в Русском театре была не долгой. Существовали причины, по которым спектакль не удался. Отсутствовала интересная, созвучная времени концепция, многие чеховские образы утратили поэтичность. После болезненного поражения театр больше не предпринимал серьезных попыток поставить что-нибудь по А.П. Чехову. На целых девятнадцать лет имя этого русского классика исчезло с афиши театра.

В Национальном академическом театре им. Я.Купалы в переломное время для страны (1992 г.) решили поставить "Трех сестер". В то время, когда в моду входило Голливудское кино и в почете были такие фильмы, как "Молчание Ягнят", "Терминатор", "Рембо" и т.д. Массовый зритель начал воспитываться именно на этом искусстве, на фильмах со счастливым концом, "Три сестры" для них были бы чересчур скучны и пессимистичны ведь в финале пьесы становиться ясно, что мечты и желания сестер не сбудутся, не будет "хэпи энда". Для кого же поставил театр "Трех сестер" и почему именно Чехов? На этот вопрос ответил художественный руководитель театра и режиссер спектакля В.Раевский: "Во-первых, это попытка снять табу, которое висело над театром: мол, белорусский – мощный бытовой театр, а чеховская поэзия и психология, элегантная драматургия – не для него. Во-вторых, "Три сестры" были написаны в конце прошлого столетия, а теперь на дворе конец двадцатого. И мы переживаем примерно те же самые события, что настигли Россию тогда. В-третьих, постановка Чехова – это благодарная работа и для актеров, и для меня, и для зрителей. Наконец-таки, классика долго не ставилась на сцене театра, актеры как бы растренировались. Чехов, я надеюсь, даст хороший импульс к творчеству" [51, с.3].

Как видно из рассуждений режиссера точной художественной мотивировки для постановки "Трех сестер" у В.Раевского не было. Ставить А.Чехова только из-за дефицита его драматургии на отечественной сцене, и для того чтобы что-то доказать – это еще не причины для постановки классической драматургии. Но если обратиться непосредственно к "Трем сестрам" и спектаклю, то можно провести некоторые параллели между событиями в пьесе и 1990-ми годами. Герои спектакля находились в состоянии ожидания новой жизни. После развала СССР, также было время перемен и ожиданий. А слова подполковника Вершинина (А.Милованова): "А я всю жизнь мою болтался по квартиркам с двумя стульями, с одним диваном и с печами, которые всегда дымят" словно вырваны из жизни 1990-х. В пьесе, которой было 100 лет, режиссер увидел настроение, соответствующее своему времени. Настроение грустное, печальное, состояние ожидания счастья.

От этого жанр спектакля был не драма, как в оригинале, а грустная комедия. Это не спонтанный шаг режиссера, ведь пьеса насквозь пронизана грустными мотивами, и кроме печали в пьесе есть комедийные черты – много смеха, танцев и шуток. Но спектакль не превратился в легкий водевиль, он не был лишен определенной культуры сценического прочтения классики. И даже в переводе на белорусский язык В.Некляева пьеса звучала естественно и одновременно утонченно.

Сценография "Трех сестер" в купаловском (художник Б.Герлован) заметно отличалась от художественного оформления спектакля в русском театре режиссера А.Согальчика. Декорации Б.Герлована были более метафоричными, и как это свойственно данному сценографу, величавыми. Над сценой свисали огромные грозди люстр-канделябр, они создавали впечатление то звездного неба, то напоминали церковные купола. А в финале, люстры покрытые паутиной, лежали на подиуме среди перевернутых кресел и засыпались желтыми осенними листьями. Все тише и тише звучала мелодия "Прощание славянки", уходила артиллерийская бригада, а сестры оставались навсегда в этом городе, приговаривая свое извечное: "Будем жить и мы".

Сценическое решение некоторых драматургических образов в спектакле вызвало у театральных критиков недопонимание и двоякую оценку. Б.Бурьян написал на спектакль две статьи. "Перед собою не таясь" [19], "...И тихий дом встревожен" [18]. Они отличаются друг от друга настроением автора. В первой Б.Бурьян категорически не принял спектакль, намекнув, что купаловские "Три сестры" скучны и печальны, но уже во второй статье автор противоречил своим предыдущим суждениям. "...И тихий дом встревожен" - своеобразная попытка автора заново разгадать спектакль, понять почему режиссер обратился в то время именно к "Трем сёстрам". Рецензент провел параллели между спектаклем и временем. И увидел в спектакле некоторые очертания режиссерского замысла. Б.Бурьян утверждал, что театр специально приземлил Вершинина, нарочито состарив его, тем самым разрушив традиционное представление об этом образе. Сначала это казалось режиссерской ошибкой, то, что роль отдана не молодому исполнителю, но затем стало понятно, что режиссер добивался неприятия зрителя такого образа подполковника.

Оценка других персонажей осталась по-прежнему критичной. Актер В.Павлють не вжился в образ интеллигентного барона Тузенбаха. Барон Тузенбах В.Павлютя оказался антиподом интеллигента: перед дамой мог вальяжно развалиться, не знал куда девать руки, мельтешил, впадал в ложную значительность. Отсутствовала в этом образе обаятельность. Маша (Е.Сидорова) в спектакле предстала женственной и трепетной, а вот Ольга (Т.Пузиновская) была постоянна угрюмой, от этого в спектакле не доставало художественного контраста Маше. Однотонное переживание Ольги и Ирины превалировало в постановке.

Но для В.Раевсого не было главным точно скопировать чеховских персонажей, он захотел отыскать внутреннее созвучие пьесы и современности, по сути, ему это удалось. Из чеховских интеллигентных военных он сделал современных офицеров, более приземленных и упрощенных. Ведь жизнь продолжается и даже сестры, которые остались одни верят в то, что они будут жить, не существовать и проживать время в надеждах, а жить.

Молодой актер, начинающий режиссер О.Коц в 2006 г. попытался поэкспериментировать с чеховской драмой в Национальном академическом театре им. М.Горького. Он продемонстрировал свой способ сценического воплощения классики на театральной сцене. Замысел "Трёх сестер" был интригующ и эпатажен. Идея о спектакле возникла у режиссера на четвертом курсе в Белорусской государственной академии искусств. Первоначально играть все роли, мужские и женские, должны были актеры-мужчины. Это было что-то наподобие японского театра в стиле Кабуки и Но: "Здесь будет пластика, определенный грим, маски, свет, музыка и минимум декораций. У нас есть и свой кузнец, который изготавливает мечи" [13, с.10]. Первая версия "Трёх сестер" прошла на малой сцене театра. Участники проекта, посвятили спектакль памяти народной артистки СССР и Беларуси А.Климовой.

Театр Кабуки для Беларуси экзотика, а его сценические законы далеки от наших. В труппе классического японского театра – только мужчины. Поэтому в первой версии "Трех сестер" О.Коца роли исполняли мужчины. В.Глотов – Ольга, он же Тузенбах; А.Кривецкий – Маша, Чебутыкин, Вершинин; В.Гречухин – Андрей; О.Коц – Ирина, Соленый.

Первое смелое режиссерское решение О. Коца воспроизвело в памяти одну давно прочитанную рецензию под названием "Увидим ли мы Нину Заречную в кимоно?" и сразу же напрашивается ответ: "Увидим, но не Нину, а трех сестер". И эта была бы "новая форма", но всего лишь "была бы", так как режиссеру не хватило смелости, куража для осуществления задуманной идеи.

Пересмотрев все творческие решения, О. Коц отдал женские роли актрисам (Е. Дубровской, М. Денисовай, А. Козыревой). Теперь в постановке только четыре персонажа, три сестры и сборный персонаж: Андрей, Отец – П.Вишняков. И название режиссер подобрал соответствующее - "Сестры", но "и теперь спектакль не утратил восточного колорита, который передается через музыку, сценографию и движение актеров" [8, с. 10]. Постановка больше экспериментальная и до конца не завершенная, как сказал сам режиссер: "я же не такой как мой российский коллега А. Кац, который выдает завершенные произведения" [8 ,с.10].

Настроение - особый эмоциональный тон чеховских пьес. Но уловить и передать его на сцене оказалась сложной задачей. В спектакле "Сёстры" режиссер всеми силами пытался заставить зрителя почувствовать острую тоску по настоящей жизни. И даже музыка, которая "играла так весело", на самом деле казалась очень грустной, лиричной. Много воздуха в сценографии. Зловещий звук часов. И огромная шестеренка висит на заднике, как символ быстротечности времени. Сестры Прозоровы в спектакле одиноки, они могут рассчитывать только друг на друга и на себя. В финале они остаются одни. Три усталых, измученных, заплаканных женских лица запрокинуты вверх.

По сути "Сестры" - это еще не спектакль, это набор этюдов, набросков по теме. Три сестры уже есть, осталось населить спектакль остальными, пусть эпизодическими, но очень важными персонажами. Многие не смогли принять "Три сестры" О.Коца, считая его работу пробной, не понятной и не претендующей на высокое искусство. Но это был полезный опыт, как для актера, так и для молодых актрис. Он оказался важным, так как режиссер не захотел просто эпатировать публику он попробовал ответить на вопрос: "Почему несчастны сестры?". Даже, если О.Коц не сумел дать ответа на поставленный вопрос, он хотя бы не поверг зрителей в культурный шок, как это сделал литовский режиссер Р.Туминас в своих парадоксальных "Трех сестрах".

Вот некоторые сцены из скандальной постановки. Маша (В.Бичкуте) и Ирина (Э.Латенайте), увидев полковника Вершинина (А.Сакалаускас), взгромоздились на стулья и задрали юбки. Маша, расставаясь с Вершининым, повисла у него на шее, повалила наземь; на них кинулись Ольга (В.Битуте) и Ирина. Вчетвером они катались по сцене, орали, визжали. Ирина разгуливала в белой ночной рубашке, черных солдатских сапогах, черных перчатках, плюс к тому размахивала хлыстиком. И таких вот "интермедий" в спектакле было изобилие.

Как видно выразительные средства могут быть разными. И все они применяются для одной цели, воплотить драматургический материал на сцене. Тем не менее, художественный результат, как правило, не одинаков.

В спектакле режиссера А.Сагальчика, были и продуманность в мизансценах, и качество подобранного музыкального сопровождения, и оригинальная сценография, но режиссер недостаточно внимания уделил самому главному выразительному средству – игре актеров, этот немаловажный момент и был упущен из виду. Сценические метафоры, условные формы в "Трех сестрах" помогали созданию на сцене живой атмосферы, но не содействовали максимальному проявлению актерского мастерства.

В спектакле В.Раевского, сценография и актеры органично взаимодействовали. Только, возможно, некоторым исполнителям не хватило точности в раскрытии характеров персонажей. Так как попытка вписать чеховских героев в контекст современной реальности снизила поэтичность некоторых образов.

Герои спектакля "Три сестры" О.Коца выступили самыми экзотическими персонажами. Режиссер изменил саму структуру пьесы, оставив только трех сестер и Вершинина. Но придуманные режиссером эпизоды и сцены не складывались в цельную картину оттого, что не было ни одной, пусть даже очень простой мысли, на которую можно было бы нанизать пафосные монологи сестер. Потребность игры оказалась сильнее потребности высказывания. При таком подходе совершенно неважно, какой драматургический материал брали для эксперимента.

Какими только выразительными средствами не пользовались режиссеры и актеры при постановке "Трех сестер", главным же является то, что театр не боится экспериментировать и искать новые подходы к классической пьесе, по своему трактуя ее текст и смысл, что придает каждому спектаклю особое звучание и колорит. Только до сих пор подлинных "Трех сестер" в театрах Беларуси мы так и не увидели.

3. Трансформация жанра комедий А.П. Чехова (1980-2008 гг.)

3.1 "Вишневый сад". От комедии - к драме, от драмы к - танцу

Пьеса "Вишневый сад" (1903) создавалась в третий этап русского освободительного движения, во времена социально-политической борьбы. В пьесе на протяжении двух с половиной актов не происходит ни единого значительного события, герои не действуют, не предпринимают решений, которые коренным образом могли бы изменить ход событий. В.Волькенштейн отнес данную пьесу к "пьесе-развязке": "в комедии изображается не развитие конфликта, а последняя стадия конфликта, его развязка. Развязка без борьбы – неизбежная развязка" [7, с.215].

А.Чехов выстроил гениальную модель отношений старого и нового, горькую судьбу обитателей "вишневых садов" и на все времена оставил нам ребус: почему старая пьеса во все времена вновь и вновь появляется на театральных площадках. Некоторые режиссеры экспериментируют с чеховским текстом, другие только его разгадывают, обращая внимание на то, что печальную историю автор назвал комедией. Комедийные элементы в этой пьесе неотделимы от трагедийных.

В начале 1980-х г. в театрах Беларуси повысился интерес к данной пьесе. Три вишневых сада зацвели за период с 1981-1982 г. в русском, в театре им. Я.Коласа и в Гродненском театре. Подобная тенденция будет наблюдаться через 20 лет в Минске, когда пьесу поставят в Государственном театре кукол, в Купаловском, на фестиваль "Открытый формат" режиссер Э.Някрошюс привезет свою версию "Вишневого сада". И спустя некоторое время Национальный академический театр им. Я.Коласа "посадит" свой в классических традициях "Вишневый сад".

На современном этапе в России замечается похожая ситуация. Пять "Вишневых садов" в московских театрах — режиссеров Някрошюса, Хейфеца, Волчека, Розовского и Дорониной.

Только в 1980-х ни одному из трех белорусских театров не удалось передать чеховское настроение и глубоко проникнуть в суть пьесы. По мнению критики спектакли театров им. Я.Коласа и им. М.Горького были провальными. В первом случае театру не удалось уловить нужный внутренний темпоритм, от этого сценическое действие разворачивалось спокойно, медленно, даже иногда затянуто. А герои получились духовно обедненными и упрощенными. Сценография (художник В.Семенов) соответствовала театральной стилистике того времени: белые колонны разделяли сцену, площадка была обтянута полупрозрачной тканью, на протяжении действия постановки меняли мебель.

Режиссер В.Мазынский выстроил мизансцены просто и привычно. Все без лишних экспериментов и нововведений. На первый план выдвинули Лопахина (Л.Трушко). Постановщик прибегнул к высказыванию А.Чехова о том, что центральной фигурой в пьесе является Лопахин. И в спектакле он был в центре событий. Образ был решен не прямолинейно, его не сделали банальным купцом, с одной стороны он преданный и отзывчивый, с другой практичный и расчетливый. Два человека уживались в нем, но в спектакле и пьесе оказалось, что любовь к Раневской (Г.Маркина) для Лопахина не была самым главным. Он как ребенок радовался покупке сада и не чувствовал вины перед бывшими хозяевами. К этой черствости привело равнодушие Раневской. Ведь подобное привлекает подобное. Он купил сад для нее, ради нее, а она и не заметила, потому что Раневская другая, не такая, как Лопахин, она говорит на другом языке. Г.Маркина не наделила свою героиню сентиментальностью. Ее Раневская мягкая, чуткая, сдержанная, женщина с редкостной душой, способная на самоотверженную любовь, которая является для нее стимулом жизни. Не смотря на то, что жанр спектакля не был точно обозначен, и не наблюдалось режиссерской концепции, дуэт Лопахина и Г.Маркиной придал постановке оригинальность и своеобразное видение образов.

Своеобразно были решены образы и в спектакле Русского театра им. М.Горького, но не хватало выстроенности во взаимоотношениях между героями. Партитуру спектакля разработали так, что лишь от профессионализма актрисы А.Климовой зависел успех постановки. Остальные персонажи требовали доработки и режиссерского переосмысления. При воссоздании образа Гаева (Ю.Сидоров) предпочтение было отдано комедийным краскам. В ролях Пети Трофимова и Лопахина актеры В.Шушкевич и А.Ткаченок лишь очертили контуры, без особых нюансов. Ощутим был творческий просчет Т.Бовкаловой в роли Ани. Сценический портрет героини выглядел эскизно. Не смотря на актерские неудачи театру удалось нащупать чеховские глубокие раздумья. Ведь в 1980-х пришло время перемен, как политических, так и общественных. Постепенно менялось мировоззрение, стала востребована классика. Поняв, что на одних лозунгах: "Дадим больше стали и надоим больше молока" жизнь не продержится и в этом человек не найдет для себя жизненно-важных ответов, люди стали обращаться к классике. Человек перестал видеть себя, как инструмент общественных лозунгов.

Поэтому спектакли театра им. Я.Колоса, им. М.Горького и Гродненского областного драматического театра на тот момент были, как глоток свежего воздуха, они утверждали, что жить старыми идеалами уже невозможно, что за старые ошибки придется платить. Спектакли оказались пророческими. Но в отличии от двух первых гродненский спектакль оказался более успешным. Молодой режиссер А.Шелыгин предпочел верность тексту и духу автора. Спектакль был визуально красив. Сценография (К.Шимановской): белый задник и боковые ширмы, белое облако с ветвями, шкаф, белые галоши П.Трофимова олицетворяла чистоту, непорочность обитателей. Но чистота и красивость были безжизненны, а потому обречены и погибли. Герои не могли противостоять надвигающимся переменам, так актриса Л.Кучеренко тонко уловила беспомощность Раневской. Ее движения были немного механичны, она словно не успела проснуться, всем своим существом вызывала сострадание, но одновременно с беспомощностью в ней уживался эгоизм, от которого страдали все ее близкие, и страдала она сама. Актрисе удалось сочетать не сочетаемое в одном образе, от чего ее персонаж получился противоречивым и многогранным.

Еще один подобный образ в спектакле создал актер Н.Емельянов, который исполнил роль Лопахина. В его герое уживалась любовь к красоте и практицизм. Театр трактовал Лопахина, как раба денег: "в деньгах цель, смысл и удовольствие каждодневного труда Лопахина" [47, с.4]. Но такая трактовка немного приземлила героя. Ведь в этом образе А.Чехов видел себя. Словно с себя он писал портрет, и как известно драматург никогда не был рабом денег. Со сценическим решением других образов так же можно поспорить: "в роли Пети актер В.Капранов пока не нашел своего места в спектакле. Пассивна и Аня (Е.Красикова). Их стремление к новой жизни лишь декларируется, не заражая, не увлекая зрительный зал." [47, с. 4]

Во всех трех "Вишневых садах" драматичное начало возвышалось над комическим. Природа актеров и режиссерские идеи не способствовали созданию на сцене комедийного спектакля. Все было направлено на раскрытие трагизма жизни героев. В этом проявлялось общественное настроение того времени. До 1980 г. А.Чехова практически не ставили. Но через два года к нему бросились, как к врачу: помоги. В 1990-е было вообще ни до А.Чехова, ни до Ани и Пети Трофимова, все думали, как своих детей спасти и вывести в люди. Театры стояли полупустые. А в 2000-е гг. А.Чехов опять вернулся на театральные подмостки. Словно режиссеры предчувствовали еще в начале 1980-х общечеловеческие и исторические перемены. Словно предрекали, что за все придется заплатить и заплатили, начиная с длинных очередей в пустые магазины, коррупцией, Афганистаном, Чернобылем, развалом СССР, Чечней, инфляцией… Может и на современном этапе обращение театров к А.Чехову и к его "Вишневому саду" имеет свои причины. Ведь театр тонко чувствует настроение общества и грядущие перемены.

Так почувствовал состояние общества режиссер Ю.Лизингевич - состояние ожидания. В 2006 г. он поставил "Вишневый сад" в Национальном академическом театре им. Я.Колоса. У режиссера не было отличающейся от традиционной хрестоматийной своей трактовки "Вишневого сада". Но он предложил принципиально новое сценографическое оформление спектакля. Всех действующих персонажей режиссер переселил в пространство железнодорожного вокзала. Художник А.Пронин, учитывая пожелания режиссера, создал на сцене оформление полностью соответствующее режиссерскому замыслу: три расписные колонны, на заднике ленты-деревья укутанные туманам, с правой стороны шлагбаум, вокзальная тележка носильщика, на которой вывозили Раневскую (Т.Кобяк). Затем тележку обыгрывали на протяжении всего спектакля, а в конце сгрузили все вещи.

Режиссер выстроил мизансцены, в которых центральной фигурой была ни Раневская, ни Лопахин, а Шарлотта (С.Окружная). Именно она оказалась символом дома и сада, которым суждено погибнуть. "Она похожа на грустного клоуна, который напоминает всем, что бал вот-вот закончится" [10, с. 22]. Похожа она на клоуна из-за того, что при создании образа пользовалась гротесковыми красками. И сцену, где Шарлотта показывала всем фокусы, актриса превратила просто в шутку, в смешной эпизод, трюк, не придав ему чеховской грусти, без подтекста, который вложил драматург, а ведь в пьесе в этом моменте становится ясно, что веселье скоро закончится, что это пир перед "чумой". В целом исполнители создали оригинальные и достойные образы, но актерский ансамбль не сложился.

Не хватило спектаклю мизансценического разнообразия, все было монотонно и механично, словно актерам говорили: "сейчас присядешь, после посмотришь направо, оценишь ситуацию, поднимешься, запрокинешь голову и т.д.". А в последней мизансцене все, сбившись в кучку, застыли, как будто позируя фотографу, тем самым они выразили идею о том, что время все страсти рано или поздно превращает в некий безжизненный знак, в фотографию, в след на песке. Главное, чтобы спектакль "Вишневый сад" не стал безжизненным знаком, следом на песке, которому суждено смыться водой.

Расшифровал и по-своему зашифровал А.Чехова П.Адамчиков в постановке "С.В." в Национальном академическом театре им. Я.Купалы 2004 г. Режиссер назвал свой спектакль по "Вишневому саду" "С.В.", что можно расшифровать как "спальный вагон", в котором приехала главная героиня Раневская-З.Белохвостик. На сцене было много дорожных чемоданов. Таким образом, создалась атмосфера зала ожидания, неопределенности, суетности и тревоги. Так спектакли витебского и купаловского театра перекликались, в одном и другом сценографы создали атмосферу ожидания и непостоянства.

Только в отличии от Ю.Лизингевича, молодой и амбициозный режиссер П.Адамчиков определил стилистику спектакля языком жеста, движения, а не чеховского слова. От комедии он перешел к танцу. Если в пьесе "Вишневый сад" подтексты, то в спектакле "С.В." "поддвижения". Современные режиссеры других стран уже давно считают, что телодвижением можно выражать любое состояние души, любую эмоцию, любое чувство. По этому поводу высказывание самого режиссера: "Сыграть пьесы Чехова на купаловской сцене с полноценным текстовым наполнением мало шансов. Рискнул делать пластический спектакль, потому что Чехов — атмосфера. Ни с чем не спутаешь атмосферу его пьес и психологию его людей. Это можно передать интонацией, словом, музыкой и даже движением. Конечно, не все однозначно откликаются на наш эксперимент. Молодые легко включаются в игру. Старшие некоторое время мучаются из-за традиционалистских представлений. Но большинство зрителей выходят из театра с твердым намерением перечитать пьесу."[ 41, с.7 ].

В сегодняшнем понимании искусства театра здесь нет ничего неожиданного. Драматический артист должен не только уметь произносить слова, но и раскрывать драму через движение. С пластическим спектаклем современному театру легче выходить на международную арену, нет проблем ни с языком, ни с переводом, язык пластики – интернациональный язык. Мысль неотделима от телесного действия, телодвижением в совершенстве можно выразить любое состояние души.

В спектакле пластика, музыка, сценография, актерская искренность, все слито в единое целое. У актеров хорошая пластическая подготовка, гибкость и подвижность тела, у Н.Кириченко, З.Белохвостик, В.Манаева в совершенстве развито и пластическое воображение. В.Манаев выражал мысль одними лишь руками.

Время - первое действующее лицо спектакля "С.В.". Оно неумолимо меняет все: людей, города, дома и отношение ко всему вышеперечисленному. Именно с него начинается постановка. Темнота, и как приговор для всех - стук часов. Время ушло и уже поздно мечтать, любить, действовать, жить. У Раневской (З.Белохвостик) больше нет ни минутки на веселье, ни на излюбленные парижские вечера. Время "Вишневого сада" ускользнуло в вечность. Настала новая эпоха, настали другие времена.

Главная идея спектакля, в том, что на смену старому приходит новое, то, что выход – это обязательно вход куда-то. И вначале постановки, когда на сцене лежал спящий Лопахин (Д.Есиневич), это не просто спящий и уставший человек – это и есть образ нового, которое дремлет, которое придет через Лопахина, ворвется и изменит сложившиеся традиции, вырубит вишневый сад. Именно купцу в спектакле принадлежит данная возможность – изменить, перестроить, разрушить вековой уклад жизни помещиков.

Раневская с радостью бы рассталась со старым укладам жизни, но поместье и вишневый сад для нее это не просто место, где она провела детство и молодые годы своей жизни – это воспоминания и об утонувшем сыне Грише, и об умершем муже. Воспоминания для Раневской дороги, также любим и Париж, в котором она смогла бы жить, если бы не сложное финансовое положение. Поэтому, когда Раневская-З.Белохвостик обессиленная лежит на огромном чемодане и изнеможенно стучит по верхней крышке, она пытается убить воспоминания о Париже и о прошлой жизни в поместье, она хочет закрыть их в чемодане, а ключ выбросить.

Но как убить воспоминания, если люди, любая вещь в комнате напоминает о прошлом. Даже рогатка, которую передает ей Трофимов-А.Гладкий символ – это ее сын. Раневская-З.Белохвостик аккуратно берет рогатку и начинает танцевать с ней. Затем бережно укачивает на руках, как младенца, но вдруг рогатка превращается в веревку на которой Раневская-З.Белохвостик захочет повеситься, но внезапно появившиеся жители поместья спасают обезумевшую от горя мать.

Они спасут от смерти, но не от боли, боль навсегда останется в ее сердце, ведь все люди окружающие ее - это напоминание о погибшем сыне. Раневская-З.Белохвостик переживает мощный внутренний конфликт – она хочет забыть прошлое и вернуться в Париж, но понимает, что ни Париж, ни новая жизнь не спасут ее от мучений. Поэтому бал, который затеяла она бессмысленный и жуткий. Он так же не спасет. И когда актеры танцуют и ведут хоровод, притоптывая и вскрикивая – это ликуют боль и горе, переполняющие сердца и души действующих лиц.

Когда становится больно молчать Шарлота-С.Зеленковская единственная в спектакле произносит монолог. Как пронзительный крик о помощи звучат ее слова. Шарлоту принимают за куклу, она не выдерживает данного отношения, срывается, и всю горечь, обиду выплескивает в паре ярких и сочных фразах.

Интересен образ Лопахина - единственного нормального человека. Кажется, он вывел бы всех в хорошую жизнь. Но не получилось. Был бы Лопахин прагматичным и расчетливым человеком, да не русских кровей, женился бы на Варе, на месте вишневого сада построил предприятие, и было бы у них все как в сказке, но не как у А.Чехова. Ведь герою нашему захотелось любви и внимания, чтобы Раневская любила. Нереальных вещей ему захотелось.

Все пропало, ушли герои со сцены в черную пропасть шкафа, бедные, но гордые. Выплеснутые наружу эмоции сгорели, и все опять стало на свои места. Потухли софиты, лепестки вишневого сада как отголоски прошлого опали на землю и укрыли белым одеялом одинокого Фирса. Герои спектакля не нашли сил для сопротивления судьбе и обстоятельствам. Совершенно неэмоционально, как куклы, как не живые существа снимали с себя одежды и уходили туда, куда им приказало время. Они не хотели сопротивляться, им не нужен был выбор, не нужна была свобода.

Свобода понадобилась режиссеру П.Адамчикову, благодаря которой он и создал оригинальную трактовку классической пьесы, перешел от комедии к танцу. Постановка "С.В." как говорил Треплев: "новая форма". Свежий взгляд на драматургию, которой вот уже сто лет. П.Адамчиков еще не раз докажет, что истинные ценности не устаревают, просто им необходимо придать новое звучание, новую окраску, новую форму, востребованную современной публикой.

Сегодня в белорусском театральном процессе текст классической драматургии чаще всего становится объектом интерпретации. Драматические театры при постановке классики зачастую обращаются к жанрам музыкального театра, прибегают к хореографическим элементам. Все это результат современной действительности. В условиях жесткой конкуренции необходимо ярко заявлять о себе. Поэтому молодые режиссеры при постановке довольно известных произведений стремятся к необычным формам. Режиссеры, которым не безразлично творчество А.Чехова смело начинают экспериментировать, изменять текст, заменять слова движениями. К таким новаторам можно и отнести П.Адамчикова. Он выбрал свою, оригинальную и новую дорогу, которая стала его собственным неповторимым стилем.

3.2 "Чайка" - на грани трагедии и комедии

"Чайка" (1896) - комедия. Авторское определение кажется парадоксом. Столько печальных событий, такой грустный, даже можно сказать трагический финал, и это есть комедия. Сложно с первого раза уловить тонкий комизм драматурга. Режиссер, который намерен ставить "Чайку" в жанре комедии, должен обладать особым складом ума. Должен шутить над всем происходящим, даже если оно весьма прискорбно, но одновременно с этим не впадать в циничность. Зачастую жанр сценической "Чайки" и жанр первоисточника заметно отличаются друг от друга. Пьесу могут поставить, как драму, трагикомедию, или даже как танец.

В "Чайке" много любви, актриса Аркадина переживает роман с писателем Тригориным, холостяком в солидных годах. Еще одна пара влюблённых - сын Аркадиной Константин Треплев, мечтающий стать писателем, и дочь богатого помещика Нина Заречная, мечтающая стать актрисой. Любовным дурманом охвачены и другие персонажи: идут как бы ложно построенные пары влюблённых: жена управляющего имением Шамраева влюблена в старого холостяка доктора Дорна, дочь Шамраевых Маша, безответно влюблена в Треплева и от отчаянья выходит замуж за нелюбимого человека. Даже бывший статский советник Сорин, больной старик, признаётся, что он симпатизировал Нине Заречной. Любовные перипетии в "Чайке" развиваются остро. Любовь, охватившая почти всех героев, составляет главное действие "Чайки". Сам А.Чехов говорил, что в его пьесе "семь пудов любви".

Но не меньшую силу имеет и преданность её героев искусству. Чехов обсуждал в пьесе проблемы искусства, его сущности, назначения, традиций и новаторства. О литературе и театре рассуждают в "Чайке" все, даже медик Дорн. Попыталась также поразмыслить на эту тему актриса Н.Пискарева, в 1996 году поставившая на Малой сцене купаловского театра "Чайку". Были различные отзывы на этот спектакль: большая часть театральной публики не приняла его, некоторым же постановка понравилась.

Но Н.Пискаревой удалось соединить, как отметила Т.Орлова: "жизненную прозу и "чудесный свет" искусства, а ведь первое могло потянуть спектакль в сторону быта, а второе в далекие от сегодняшнего дня разговоры. К счастью, по-моему, это не произошло" [6, c.54]. Огромное внимани6е в спектакле со стороны режиссера было уделено воплощению образов на сцене, поэтому они максимально приближались к чеховской трактовке, так "молодой и талантливый Треплев (А.Редька). Простая деревенская девушка, которая ничего не поняла в первой пьесе Треплева, - такая Нина Заречная (Л.Иванникова)"

[6, с.54]. Ремесленник-литератор Тригорин (А.Лабуш), который уже не может услышать себя, он просто любит ловить рыбу, пить чай, в постановке он фактически лишен городской интеллигентности. Создавая свои образы на сцене, актеры существовали отдельно друг от друга, между ними не было связи, но не от того ли, что и в пьесе все герои мучались только своими проблемами, не замечая, кто рядом с ними. Режиссеру удалось передать отчужденность героев пьесы. А художник А.Петросова, которая впервые оформляла спектакль, сумела из крохотной сцены сделать несколько подмостков, на которых размещалось и пресловутое озеро и сцена для спектакля Треплева, и комнаты. Все в постановке было направлено на воссоздание чеховского настроение, которое играет в его пьесах не последнюю роль.

Через пять лет пьеса "Чайка" опять заинтересовала купаловского актера, на этот раз это был начинающий режиссер П.Адамчиков. Идея постановки опять же пластического спектакля "Больше чем дождь…" возникла во время занятий по пластике со студентами Белорусской академии искусств. За основу взяты конфликты произведения А.П.Чехова "Чайка". По их мотивам была сделана попытка создать абстрактную историю, где в стремлении добиться своего идеала, люди ломают судьбы друг другу. Спектакль удивил своей смелостью и оригинальностью.

Пьеса "Чайка" со стороны режиссера была подвергнута коренному изменению, вплоть до названия – "Больше чем Дождь…". Красивое название, метафоричное и загадочное. Создатели постановки точно рассчитали его восприятие зрителями. Во-первых, это придает спектаклю романтичность, легкость и главное загадку, люди любят разгадывать загадки. Зал всегда буде5т заполнен, тем более на программке указано, что спектакль является и Лауреатам V международного театрального фестиваля творческой молодежи "Надежда" Гродно-2001, и что имеет "Гран-при" международного театрально-телевизионного фестиваля "Молодость века", Москва – 2002. Так, что у спектакля не только успешное название, но и соответствующая сценическая судьба.

В спектакле любовь, душевные переживания, взаимоотношения главных действующих лиц является основой. Структурно "Больше чем Дождь…" можно разделить на несколько отдельных танцевальных номеров, где мужчины и женщины выражают свои чувства посредством пластики. Сюжет пьесы выявить весьма сложно. Если забыть, что постановка осуществлена по мотивам "Чайки", то получится история, наполненная изобилием любовных перипетий: Аркана любит Трэга, Трэг любит Ниу и Аркану, Ниа любит Трэга, Трэп любит Ниу, Мэдэн любит Ашу, Аша любит Трэпа.

Все запутано и непонятно, даже от фамилий действующих лиц пьесы практически ничего не осталось, но если немного вдуматься и вспомнить имена персонажей, то получиться, что-то вроде ребуса. Мадам Аркана – Аркадина, Аша – Маша, Ниа – Нина Заречная, Мэдэн – Медведенко, Трэп - Треплев, Трэг – Тригорин, Дор – Дорн. Забавная игра в прятки перед началом спектакля. Авторы проекта намекают на игру во всем. Изменяют имена, характеры, сюжет, дают полную свободу воображению, предлагая зрителю не судить их строго.

Сценография спектакля минимально упрощена: пустая сцена, пару стульев и подвешенный саксофон. С течением времени стульев на сцене становилось всё меньше, как, впрочем, и людей. И когда, в конце концов, остался один стул, за него началась настоящая борьба, которая была так активна, что в результате стул превратился в не нужный хлам.

Режиссер значительно сократил время постановки. "Больше чем Дождь…" длится всего лишь час, что удивительно для классического произведения, тем более для чеховского. Но "короткометражку" "Больше чем Дождь…" породила массовая культура со своими жесткими правилами. Основные критерии которой: краткая, сжатая и яркая информация, способная мгновенно поглотить сознание реципиента.

По своему ярким и запоминающимся оказался спектакль режиссера театра кукол А.Лелявского, который удачно поставил А.Чехова, что редко удавалось нашим драматическим режиссерам. Спектакль "Чайка" (2003 г.) Белорусского государственного театра кукол с большим успехом показывался на международных театральных фестивалях. Уровень международного признания и количество наград на самых престижных фестивалях у данного спектакля высок.

Обычно режиссеры ставили комедию "Чайка", как драму, а иногда и как хореографически-пластическую композицию. Но "Чайка. Опыт прочтения" А.Лелявского настоящая чеховская комедия. И в этом, наверняка, заключается, как бы это парадоксально не звучало, нетрадиционный подход к прочтению А.Чехова. Так как мы привыкли видеть "Чайку" в жанре трагедии, мелодрамы, драмы, но не комедии. И вот режиссеру кукольного театра это удалось – увидеть настоящего А.Чехова, его тонкий юмор, поставить его весело и живо, а не скучно, как бывало обычно. Можно назвать данный спектакль экспериментом, так как никому еще не удавалось поставить "Чайку" как комедию.

Спектакль "Чайка" дополнен еще несколькими небольшими текмстами, которые и помогают режиссеру показать личный "опыт прочтения". В остальном эта наивная и пронзительная пьеса А.Чехова о человеческих амбициях, крушении идеалов, творчестве и неразделенной любви сохранена с большой трепетностью и нежностью. Творческие дискуссии героев пьесы происходят на фоне весьма приземленных вещей: обычных застолий, нехитрых интеллигентских развлечений. Зритель с юмором воспринимает персонажи А.Чехова.

Куклы здесь оказались очень кстати. Маленькие, непропорциональные, смешные человечки с тонюсенькими ножками, длинными руками, смешными носами, ожившие в руках актеров, своими неуклюжими движениями умножают юмор А.Чехова, вскрывая очевидный комизм пьесы, которую крайне редко удается сделать действительно комедией. У А.Лелявского зритель словно попадает в некий сюрреалистический кукольный мультфильм. То, что никогда не удалось бы драматическим актерам в силу законов природы, легко удалось маленьким куклам.

Зритель видел пьесу, проигранную дважды: куклой и актером, где актер - это некое внутреннее "я", душа персонажа, а кукла - его внешняя оболочка. Особенно стоит отметить великолепное исполнение ролей Треплева и Тригорина А.Янушкевичем, Нины Заречной – И.Гончар. А.Лелявский подошел к А.Чехову не как к "скучному драматургу", а как к комедиографу, рассказавшему анекдот о смешных, не очень талантливых, но очень ранимых, трогательных людях, запутавшихся в своих чувствах и влечениях.

Режиссер Ю.Лизенгевич поставил необычную "Чайку" в Национальном академическом драматическом театре им. Я.Коласа (экспериментальная сцена) 2006 г. В его спектакле нет порыва юного гения, нет темы непризнанности. Экспериментальная сцена – собственно, и не сцена вовсе. Это фойе бельэтажа, среди колонн которого и разыгрывается спектакль. Сценографии практически нет, пол прозрачный - играют как бы на озере. В этом свободном пространстве режиссер средствами мизансцен вскрывает весь клубок любовных отношений. Важный момент для оформления - чуть прикрытый занавесом дверной проем в заднике, в котором видны томящиеся в ожидании своего появления "грядущие" персонажи - своеобразная дверь в ближайшее будущее.

Спектакль начинается с того, что появляется Треплев (П. Давыдовский). Он занимает свое место на сцене и начинает следить, как разворачивается знаменитый монолог. Треплев пытается режиссировать жизнь окружающих. Но в какой-то момент не выдерживает - и сам включается в действие, которое выходит из его контроля. Треплев у П.Давыдовского - неудачник, тщеславный, рассчетливый, горделивый. Его самоубийство - не от того, что будущее невозможно, а потому, что прошлое не удалось.

Это чувствуется особенно остро, поскольку вокруг Треплева режиссер выстраивает атмосферу неблагополучной, безответной, но жертвенной (а потому благородной) любви. Аркадина (Т.КОбяк) не выпрашивает любви у Тригорина, ее чувство выстрадано. Заречная (А.Сладкевич) тоже несет крест любви. Маша (О.Обухова) кричит "чайкой", когда делают больно ему - не ей самой. И только в самом Треплеве не чувствуется готовности к жертве. Он готов убить себя, но пожертвовать собой ради других не способен. Трагический мотив оказывается приглушенным. Треплев - герой нашего времени.

"Спектакль в спектакле" - пьеса Треплева в исполнении Нины Заречной - традиционно очень сложен в постановке. Ю.Лизингевич не режиссирует монолог Заречной, он ставит полноценный спектакль. А. Сладкевич, читая текст двигается от "дверки в будущее" сквозь ряд персонажей. В какой-то момент напряжение нарастает, бьет искра и все персонажи срываются с мест, мир переворачивается, все меняется. Крах кажется неотвратимым, пока Треплев, не выдержав, сам не останавливает действо. Это театральный успех. Но именно он в определенном смысле приводит к гибели своего создателя.

Драматург определили жанр своей пьесы, как комедия в четырех актах. Анализируя драматургические коллизии "Чайки", пьесу сложно однозначно назвать комедией: Треплев кончает жизнь самоубийством; Нина становиться заурядной провинциальной актрисой. Очевидно, что в подобной ситуации мало комического. Возможно, это была одна из причин первого провала постановки "Чайки" в Александринском театре. Когда зритель пришел на комедию, а увидел драму.

В Беларуси пьесы А.Чехова почти никогда не получались, может из-за того, что театры не точно следили за жанровым определение драматурга, пытались изобрести велосипед, когда он уже был придуман. Возможно это происходило потому, что белорусское театральное искусство на протяжении всего периода своего существования было привержено одному художественному направлению – реалистическому методу, в рамках которого режиссеры и актеры создавали социально мотивированные сценические произведения с точной, психологически глубокой разработкой характеров. Очевидно, что драматургия А.Чехова требовала несколько иного подхода и прежде всего не прямолинейного, а более тонкого глубинного постижения нетрадиционного внутреннего конфликта, завуалированных авторских подтекстов, раскрытия не только первого, но и второго, третьего планов.

Заключение

Судьба драматургии А.Чехова в театрах Беларуси с момента первых постановок до 1980-го г. складывалась достаточно сложно. Художественный уровень сценических интерпретаций чеховских пьес был преимущественно невысоким. В одних постановках герои А.Чехова идеализировались, в других осуждались и развенчивались. Театральные коллективы не могли соединить чеховскую любовь к своим героям с его же сочувствием к их слабости. От этого интеллектуальные комедии "Чайка" и "Вишневый сад" в интерпретации театров становились либо "слезливыми" драмами, либо фарсовыми комедиями.

Драматургия А.Чехова периодически вызывала интерес у режиссеров, но почти никогда не получала должного воплощения. Возможно это происходило потому, что белорусское театральное искусство на протяжении всего периода своего существования было привержено одному художественному направлению – реалистическому методу, в рамках которого режиссеры и актеры создавали социально мотивированные сценические произведения с точной, психологически глубокой разработкой характеров. Очевидно, что драматургия А.Чехова требовала несколько иного подхода и прежде всего не прямолинейного, а более тонкого глубинного постижения нетрадиционного внутреннего конфликта, завуалированных авторских подтекстов, раскрытия не только первого, но и второго, третьего планов.

Но несмотря на то, что ни одному театру не удалось раскрыть тайну чеховских произведений, тот опыт, который они получили, осваивая творческое наследие А.Чехова, оказался ценным для актеров и режиссеров, как в повышении профессионального мастерства, так и в осмыслении гуманистических идей русской классической драматургии.

В 1990-е.гг. интерес театров к творчеству А.Чехова усилился, появились оригинальные сценические произведения. В это время театральные интерпретации произведений А.Чехова отличались разнообразием. Так, при постановке пьесы "Иванов" театры Беларуси прошли путь от эксперимента к традиционному прочтению. Причем эксперимент режиссера Я.Натапова в Брестском театре драмы и музыки оказался псевдоэкспериментом, а традиционным был спектакль режиссера в Республиканском театре белорусской драматургии.

В постановке режиссера В.Анисенко соблюдены костюмы, время и место действия. Но поскольку на протяжении нескольких лет у театра была определенная задача - это поиск и интерпретация белорусских современных пьес, актеры были в прямом смысле слова выращены на белорусской драматургии. Чеховские образы порой подменялись "сялянскими" героями Я.Купалы, В. Дунина-Марцинкевича и Я.Коласа. В спектакле режиссера В.Анисенко отсутствовала интересная и созвучная времени концепция. Режиссер не сумел увидеть в классической пьесе хоть что-нибудь актуальное, отражающее сегодняшнюю действительность. Зато другому режиссеру Р.Талипову, поставившему в театре "Дзе-Я?" эту же пьесу удалось соединить прошедшее время и современное, сделав пьесу актуальной, при этом она не потеряла особого чеховского настроения, и тона. В постановке все персонажи приобрели неожиданное современное звучание, а на первый план были выведены женщины, а не Иванов, хотя драматург был против всякого женского первенства.

Но в отличие от спектаклей Я.Натапова и Р.Талипова в "Иванове" режиссера В.Анисенко был главный герой. Наконец-то зритель смог увидеть настоящего Иванова. Того "чеховского Гамлета" о котором говорили многие критики. В исполнении И.Сигова Иванов оказался истинным интеллигентом, человеком, запутавшимся в жизненных обстоятельствах, страдающим и приносящим страдания близким людям.

При воплощении на сцене пьесы "Дядя Ваня" самым успешным спектаклем можно назвать постановку Брестского театра драмы и музыки. Режиссер А.Латенас проявил бережное отношение к авторской идее. Режиссура А.Латенаса – это согласие и понимание всех актеров, понимание природы драматургии, налаживание живых связей между действующими мизансценами, настройка единого общего верного тона. Кажется, что для режиссера абсолютно неважно было отыскать в А.Чехове "что-то, до чего еще никто не додумался". История "Дяди Вани" выглядела в его прочтении необычайно простой и бесхитростной. И именно эта кажущаяся простота покорила зрителей.

Не удалось покорить зрителей ни одному из тех режиссеров, которые брались за постановку пьесы "Три сестры". На это существовали свои причины. Так в спектакле режиссера А.Сагальчика в Национальном академическом драматическом театре им. М.Горького были и продуманность в мизансценах, и качество подобранного музыкального сопровождения, и оригинальная сценография, но режиссер недостаточно внимания уделил самому главному выразительному средству – игре актеров, этот немаловажный момент и был упущен из виду. Сценические метафоры, условные формы в "Трех сестрах" помогали созданию на сцене живой атмосферы, но не способствовали максимальному проявлению актерского мастерства.

В спектакле "Три сестры" В.Раевского на сцене Национального академического театра им. Я.Купалы, сценография и актеры органично взаимодействовали. Только, возможно, некоторым исполнителям не хватило точности в раскрытии характеров персонажей. Так как попытка вписать чеховских героев в контекст современной реальности снизила поэтичность некоторых образов.

Герои спектакля "Три сестры" О.Коца в Национальном академическом драматическом театре им. М.Горького оказались самыми экзотическими персонажами. Режиссер не побоялся изменить саму структуру пьесы, оставив только трех сестер и Вершинина. Но придуманные режиссерам эпизоды и сцены не складывались в целостную картину оттого, что не было ни одной, пусть даже очень простой мысли, на которую можно было бы нанизать пафосные монологи сестер. Потребность игры оказалась сильнее потребности высказывания. При таком подходе совершенно неважно, какой драматургический материал берется для игры.

В начале 1980-х г. у театров Беларуси повысился интерес к комедии "Вишневый сад". Три сада зацвели в 1981-1982 гг. в русском, в театре им. Я.Коласа и в Гродненском театре. Подобная тенденция будет наблюдаться через 20 лет в Минске, когда пьесу поставят в Государственном театре кукол, в Купаловском, на фестиваль "Открытый формат" реж. Э.Някрошюс" привезет свою версию "Вишневого сада". Спустя некоторое время Национальный академический театр им. Я.Коласа "посадит" свой, в классических традициях "Вишневый сад".

Однако ни одному из трех перечисленных театров не удалось передать чеховское настроение и глубоко проникнуть в суть пьесы. А спектакли театров им. Я.Коласа и им. М.Горького многие критики посчитали провальными. В первом, театру не удалось уловить нужный внутренний темпоритм, от этого сценическое действие разворачивалось спокойно, медленно, монотонно, порой затянуто. А герои получились духовно обедненными и упрощенными. Во втором спектакле не хватало выстроенности во взаимоотношениях между героями. Партитуру спектакля разработали так, что лишь от профессионализма актрисы А.Климовой зависел успех постановки. Остальные персонажи требовали доработки и режиссерского переосмысления.

При постановке классического произведения, перед современными режиссерами возникает проблема, как сделать пьесу, которой уже сто лет, актуальной. Некоторые режиссеры ищут в пьесе общечеловеческие, нравственные проблемы – в чем предназначение и смысл существования человека. Режиссеры, пытаясь уловить общечеловеческое настроение, находят подобное и в самой пьесе.

Так почувствовал состояние ожидания перемен режиссер Ю.Лизингевич в спектакле "Вишневый сад" в Национальном академическом театре им. Я.Колоса. У режиссера не было отличающейся от традиционного хрестоматийного взгляда своей трактовки "Вишневого сада". Но он предложил принципиально новое сценографическое оформление спектакля. Всех действующих персонажей режиссер переселил в пространство железнодорожного вокзала.

Похожим по сценографическому решению оказался спектакль театра им. Я.Купалы "С.В.", что можно расшифровать как "спальный вагон". На сцене было много дорожных чемоданов, что создавало атмосферу зала ожидания, суетности и тревоги. Так спектакли колосовского и купаловского театров перекликались, в одном и другом сценографы создали атмосферу ожидания и непостоянства.

Только в отличие от Ю.Лизингевича режиссер П.Адамчиков определил стилистику спектакля языком жеста, движения, а не чеховского слова. От комедии он перешел к танцу. В этом нет ничего удивительного, так как сегодня драматические театры при постановке классики зачастую обращаются к жанрам музыкального театра, прибегают к хореографическим элементам, а иногда пытаются постигнуть театральное искусство других стран, а именно Востока (театр Кабуки и Но).

Все это результат современной действительности. В условиях жесткой конкуренции необходимо ярко заявить о себе. Поэтому молодые режиссеры при постановке довольно известных произведений стремятся к необычным формам. Режиссеры смело начинают экспериментировать, изменять текст, заменять слова движениями. К таким новаторам можно отнести А.Лелявского с его постановкой "Чайка, опыт прочтения", П.Адамчикова с пластическими спектаклями "Больше чем Дождь…", "С.В." и "Небо в алмазах", актера и начинающего режиссера О.Коца с креативными "Сестрами". Они выбрали свою, оригинальную и новую дорогу. Это был их свежий взгляд на классическую драматургию, как говорил Треплев: "новые формы". Режиссеры еще раз доказали, что истинные ценности не устаревают, просто им необходимо придавать новое звучание, новую окраску, новую форму, востребованную современной публикой.

Таким образом опыт прочтения сценического освоения драматургии А.Чехова в театрах Беларуси в 1980-2008 гг. показывает, что режиссерские интерпретации отличаются жанровым и стилистическим разнообразием, различными методологиями, а также своеобразием театральных форм, образного языка и средств сценической выразительности. В традиционных постановках главное внимание уделялось реалистическому отражению событий и психологической разработке характеров. В экспериментальных спектаклях режиссура проявляла интерес к поискам нестандартных решений, порой предлагала радикальную актуализацию чеховской драматургии. Именно в этих постановках наиболее ярко наблюдалось трансформация жанров: от комедии – к драме, от драмы – к хореаграфически-пластическому зрелищу.

Творческий поиск принес определенный результат, как положительный, так и отрицательный. В каждом чеховском спектакле – и традиционном и экспериментальным – были свои удачи и свои потери. Очевидно, что драматургия А.Чехова потребовала от режиссеров нового уровня художественного мышления, а от актеров – нового способа существования на сцене, что способствовало раскрытию новых граней исполнительского мастерства. Поэтому и положительный, и отрицательный опыт оказался для театра полезным.

Что же касается драматургии А.Чехова, то по многообразию авторских идей, по сложности и противоречивости человеческих характеров, по непредсказуемым переплетениям человеческих судеб она по прежнему представляет собой необычайную вселенную, тайну которой предстоит раскрыть будущим поколениям.

Список использованных источников

1. Аленькина, Т.Б. Комедия А.П. Чехова "Чайка" в англоязычных странах: феномен адаптации" автореф. дис. ...канд. фил. наук: 10.01.01 / Т.Б. Аленькина; Мос. гос. ун-т. им. М.В.Ломоносова. – Москва, 2006. – 30 с.

2. Альшэўскі, Р.Закрыццё "Адкрытага фармату" / Р. Альшэускi // Культура. – 2003-2004. - №51-52. – С. 18.

3. Арлова, Т. Карабель Рыда Талiпава прычалiу да Чэхава / Т. Арлова // Мастацтва. – 2001. - № 4. – С. 15-18.

4. Арлова, Т. Партрэт па-за рамкамі / Т. Арлова // Мастацтва Беларусі. – 1990. - № 1. – С. 24.

5. Арлова,Т. Шматсiстэмная сумяшчальнасць тэатра / Т.Арлова// Мастацтва. – 1997. - №3. – С.54.

6. Арлоў, Д. Першая сустрэча тэатра з вялiкiм драматургам / Д. Арлоў // Лiт. I Маст. – 1951. – 3 лют. – С. 3.

7. Арлоў, Д. Чэхаў без Чэхава / Д. Арлоў // Лiт. i Маст. – 1965. – 21 сн. – С. 5.

8. Арлоў, У. Гэты няпросты Іванаў / У. Арлоў // Мастацтва. – 2007. - №3. – С. 18 – 19.

9. Берасцень,С. У "Вiшнёвым садзе" / С.Берасцень // Лiт. I Маст. – 1981. – 20 лiс. – С. 11.

10. Бердников Г. Чехов-драматург. - Лн-М.: Искусство, 1957. - 246 с.

11. Богданова, П. В поисках гармонии / П.Богданова // Театр. – 1981. - № 3. – С. 16 – 26.

12 Брандабоуская, Л. "Тры сястры" / Л. Брандабоуская // Лiт. I Маст. – 1987. – 13 лiс. – С. 10.

13. Бродская Г. Вишневый сад. Чехов и Станиславский / Г. Бродская // Театр. – 1993. - №3. - С. 104.

14. Булыка, Г. Дваццаць гадоу – без маскi / Г. Булыка // Культура. – 1993. – 22 сн. – С. 7.

15. Бурьян, Б. "Дядя Ваня" / Б. Бурьян // Советская Беларусь. – 1950. – 8 ст. – С. 4.

16. Бур’ян, Б. З сёмага рада партэра.: нататкі тэатральнага рэцэнзента. / Б. Бур’ян. – Мінск.: Мастацкая літаратура, 1978. – 176 с., іл.

17. Бурьян, Б. …И впечатления почти неуловимые / Б. Бурьян // Знамя юности. - 1988. – 5 янв. – С. 3.

18. Бур ян, Б. I цiхi дом збянтэжаны… / Б. Бур ян // Лiт. i Маст. – 1992. – 20 лис. – С. 10-11.

19. Бурьян, Б. Перед собою не таясь / Б. Бурьян // Советская Белоруссия. – 1992. – 23 апр. – С. 4.

20. Бурьян, Б. Приближение к Чехову / Б. Бурьян // Советская Беларусь. – 1982. – 11 фев. – С. 3.

21. Бутаков, А. Чехов на белорусской сцене / А. Бутаков // Советская Белоруссия. – 1951. – 17 фев. – С. 3.

22. Бутакоу, А. Спектакль без чэхаускай паэзii / А. Бутакоу // Лiт. i Маст. – 1954. – 9 кастр. – С. 2.

23. Волькенштейн В. Драматургия. - М.: Советский писатель, 1960. – 339 с.

24. Воронов, А.И. А.П. Чехов в российском театре 1980-х-1990-х годов: автореф. дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.01 / А.И. Воронов; С.- Петерб. Гос. Акад. Театр. Искусства. – СПб., 1999. – 23 с.

25. Гаробчанка Т.Я. Вольга Галiна: крытыка-бiяграфiчны нарыс / Т.Я.Гаробчанка. – Мiнск.: Мастацкая лiтаратура, 1980 – 112 с. 4 л.iл.

26. Гаробчанка Т.Я. На мяжы стагоддзяу / Т.Я.Гаробчанка. – Мiнск.: Бел.навука, 2002 – 135 с.

27. Герасимович, Э. Неиссякаемый источник театрального искусства / Э. Герасимович // Сталинская молодежь. – 1954. – 15 июн. – С. 3.

28. Годер, Д. Три "Чайки" / Д. Годер // Театр. – 2001. - №3.- С. 24 – 29.

29. Громыко, Л. Кто пожалеет нас? / Л. Громыко // Арлекин. – 2004. - № 1. – С. 11 – 13.

30. Громыко, Л. Серое поле жизни / Л.Громыко // Интернет сайт Rid Talipov

31. Егоршина,О. "Люди-птицы" / О.Егоршина // Театр. – 2002. - № 1. – С. 96-99.

32. Ермилов В. Драматургия Чехова. - М.: Искусство, 1954. – 328 с.

33. Зайцава, З. "Тры сястры" / З. Зайцава // Гомельская прауда. – 1972. – 14 крас. – С. 3.

34. Зингерман, Б. Очерки истории драмы 20 века / Б. Зингерман. – Москва.: Наука, 1979. – 392 с.

35. Зингерман, Б. Театр Чехова и его мировое значение / Б. Зингерман. – Москва.: Наука, 1988 – 521 с.

36. Іваноўскі Ю. Каханне жорсткае і спусташальнае // Мастацтва. – 2005. – №9. – С. 14 – 15.

37. Кажамякiн, Ц. Чым больш жывеш на свеце… / Ц.Кажамякiн // Гомельская праўда. – 1982. – 30 чэр. – С. 3.

38. Карелин, А. Чехов в белорусской хате [Электронный ресурс] / Интернет – сайт // www: mixtura.org/minsk/theatre.php./ 2007/04/23.

39. Катовіч Т. Выратаванне сцэнай / Т. Катовіч // Мастацтва. - 2006. - №9. - С. 22 - 23.

40. Ключнікаў А. Праз зіму жыцця / А. Ключнікаў // Літ. і маст. – 2006. - № 31. - С. 10.

41. Команава, Т. "Паралельны" Чэхаў / Т. Команава // Культура. – 2007. - №2. – 13-19 студз. – С. 7

42. Комонова, Т. Скажи-ка, "Дядя..." / Т. Комонова // Арлекин. – 2004. - №1. – С. 17.

43. Курносов, Д. С правом на поиск / Д. Курносов // Гродненская правда. – 1977. – 7 дек. – С. 3.

44. Литаврина, М.Г. Проблема традиций и новаторства в современной театральной интерпретации драматургии А.П.Чехова (1960-1980-ые гг.): автореф. дис. ...канд. искусствоведения: 17.00.01 / М.Г.Литаврина; гос. ин-т театр. искусства им. А.В. Луначарского. – Москва, 1984. – 26 с.

45. Мiцкевiч, М. "Метад фiзiчных дзеянняу" не мэта, а сродак раскрыцця iдэi / М. Мiцкевiч // Лiт. i Маст. – 1951. – 3 лют. – С. 4.

46. Няфёд, Ул. "Дзядзя Ваня" / Ул. Няфёд // Лiт. i Mаст. – 1950. – 7 ст. – С. 4.

47. Орлова, Т. От Чехова к Современнику / Т.Орлова // Гродненская правда. – 1982. – 21 апр. – С. 4.

48. Паперный, З.С. Вопреки всем правилам…: Пьесы и водевили Чехова. / З. Паперный. - Москва.: Искусство, 1982. – 285 с., 1 л. портр.

49. Паперный, З.С. Тайна сия…: Любовь у Чехова / З.С.Паперный. – Москва.: Б.С.Г. – Пресс, 2002. – 332 с., 16 л. ил.

50. Пашкин, Ю.А. Русский драматический театр в Белоруссии ХIХ в. Ю.А.Пашкин. – Минск.: Наука и техника, 1980. – 214 с.

51. Перасыпкiна, Л. Добры iмпульс тэатра / Л. Перасыпкiна // Добры вечар. - 1992. – 15 крас. – С. 3.

52. Пятрова, Е. "Дзядзя Ваня" / Е. Пятрова // Звязда. – 1950. – 7 ст. – С. 3.

53. Ревякин А.И. "Вишневый сад" А. П. Чехова. Учебно-педагогическое издательство министерства просвещения РСФСР. Москва 1960. – 256 с.

54. Савiцкая, А. Чэхава – па – Чэхауску / А. Савiцкая // Мiнская прауда. – 1987. – 19 лiс. – С. 3.

55. Селядкова, Г. Тры сястры і… самураі? / Г. Селядкова // Літ. І маст. – 2004. – № 39. – С. 9.

56. Семенова, М. Художник-реалист / М. Семенова // Сталинская молодежь. - 1954. – 15 июн. – С. 3.

57. Сидоренко, Л.Н. Пьесы А.П.Чехова 1890-1900-х годов на сценах Московского Художественного театра и Драматического театра В.Ф. Комисссаржевской: автореф. дис. …канд. фил. наук: 10.01.01 / Л.Н.

58. Сохарь. Ю.М. Мастера искусств: размышления-эссе, очерки о режиссерах, актерах, художниках театра / Ю.М.Сохарь. – Минск.: 2005. – 503 с.

59. Станиславский, К.С. А.П. Чехов в Московском Художественном театре.: / К.С. Станиславский. - Москва.: Музей Московского Орденов Ленина и Трудового красного знамени Художественного Академического театра СССР им. М.Горького, 1947. – 345 с.

60. Строева, М. Чехов и Художественный театр / М. Строева. – Москва.: Искусство, 1955. – 316 с.

61. Трестман, Г. Они так любили / Г. Трестман // Знамя юности. – 1977. – 29 ноября. – С. 3.

62. Турбiна, Л. Няспрауджаны дар кахання / Л. Турбiна // Лiт. i Маст. – 1992. – 24 лiп. – С. 10.

63. Холодова, Г. Чехов на родине Чехова / Г. Холодова // Театр. – 1981. - № 3. – С. 56 – 57.

64. Цветкова, Г. Надежд Чехова мы не оправдали – об этом нас заставил задуматься "Дядя Ваня" / Г. Цветкова // Вечерний Минск. – 2002. – 27 марта. – С. 5.

65. Чепуров, А.А. А.П.Чехов и Александринский театр на рубеже ХIХ – ХХ веков (1889 - 1902): автореф. дис. ... доктора искусствоведения: 17.01.01 / А.А.Чепуров; С.-Петербургская академия театр. ис-ва. – С.-П., 2006. – 57 с.

66. Чехов А. Пьесы. - Москва.: художественная литература, 1982. – 303 с.

67. Чехов А. Драматические произведения. В 2-х томах. 2-е изд.; стереотип. Т. 1. – Л.: Художественная литература, 1986. – 423 с.

68. Чехов А. Инсценировки рассказов. / Под ред. А. Глаголевой. – М.: Художественная литература, 1951. – 80 с.

69. Чехов А. Полное собрание сочинений и писем в 30-ти томах. – М.: Наука, 1985.- 316 с.

70. Чехов и театр: письма, фельетоны, современники о Чехове драматурге. Государственное издательство Москва, - 1961. – 279 с.

71. Чехов и его время . ред. Коллегия: Опульская Л.Д. Паперный З.С. Шаталов С.Е. – М.: Издательство Наука, 1977. – 125 с.

72. Шурховецкий, В. Будем жить! / В. Шурховецкий // Во славу Родины. – 1992. – 7 мая. – С. 4.

73. Щербаков, А.А. Чеховский текст в современной драматургии: автореф. дис. …канд. фил. наук: 10.01.01 / А.А.Щербаков; Иркутский гос. ун-т. – Тверь, 2006. – 20 с.