

БЕЛОРУССКИЙ ДЕТСКИЙ ТЕАТР:  
ПРОБЛЕМА НАЦИОНАЛЬНОЙ САМОИДЕНТИФИКАЦИИ

Национальная самоидентификация представляет собой гуманитарное, духовное отождествление с историей и типологией народа, внутреннее принятие традиций и менталитета нации. Она питает корневую систему человеческой общности, гарантируя её самобытность, преобразуя в субъект многообразного и многоликого мира. Элементы национальной самоидентификации изначально лежат в основе общественных институтов. Ключевую роль они играют в раскрытии идейно-художественного своеобразия национального театра.

Существенное значение национальной самоидентификация имеет для детского театра, так как здесь объектом деятельности выступает ребёнок/подросток, личность которого ещё формируется. Особый состав зрительской аудитории полагает характерное направление указанной проблемы. Её содержание выявляется в интеграции общего историко-культурного контекста и контекста социально-психологического, воспитательного.

История становления и развития белорусского театра для детей, современное состояние Белорусского республиканского театра юного зрителя свидетельствуют о предельной актуальности высказанных положений. Их реализация в конечном счёте и даёт основание говорить о творческой самодостаточности национального „театра особого назначения”, о его неповторимом художественно-этическом облике. Поэтому изучение проблемы национальной самоидентификации в отношении белорусского детского театра позволяет раскрыть основные составляющие его полнокровного функционирования, более предметно обосновать общественную значимость этого культурного феномена.

На сегодняшний день обозначенная нами проблематика исследована крайне недостаточно. Немногочисленные научные работы лишь фрагментарно представляют по сути непрерывный процесс, фиксируют отдельные моменты в движении ТЮЗа к национально-культурному самовыражению. Имеющийся критический материал по преимуществу носит прикладной, частный характер. В данной статье национальная самоидентификация рассматривается как основополагающее направление отечественного детского театра и анализируются наиболее значимые периоды в деятельности Белорусского ТЮЗа.

В белорусскую художественную культуру детский театр входит в 10-е годы XX столетия – в годы стремительного роста национального самосознания. Его возникновение теснейшим образом связано с постановкой эпохальных задач. В соответствии с общей стратегией воспитания юных патриотов своей земли

чётко определяется содержательная концепция театральных представлений. За сравнительно короткое время (к 1920-му году) появляются специфические формы функционирования театра для детей, успешно практикуемые по сегодняшний день. Активному утверждению театрального компонента в приобщении подрастающего поколения к истории и традициям своего народа содействует небывалый размах общественно-политической и культурно-просветительской деятельности в Северо-Западном крае Российской империи.

Таким образом, на начальном этапе национальная самоидентификация белорусского детского театра выступает одним из ярчайших проявлений единого процесса национально-культурного возрождения. В особый разряд проблему ставит создание советского профессионального театра для юных зрителей (ТЮЗов). Отныне, чтобы позиционировать себя как самобытный творческий организм, театру надлежит не только отвечать общенациональным интересам, но и самому стимулировать соответствующие духовные запросы в обществе – у зрителей всех возрастов. Работа в данном направлении многообразна, но принципиально важное значение всегда остаётся за подготовкой национальных режиссёрских и актёрских кадров и совершенствованием национального репертуара.

С последними двумя задачами сразу же и столкнулся Театр юного зрителя Беларуси, открывшийся в Минске в 1931 году. К этому времени тюзовское движение в СССР обрело жёсткое идеологическое толкование и структурно унифицировалось. Молодой коллектив по сути встраивался в официально закреплённые рамки. В угоду революционному переустройству отбрасывалась преемственность театрального дела. Белорусский детский театр воспроизводил модель Ленинградского ТЮЗа, следуя теоретическим взглядам его основателя – А. Брянцева и более-менее успешно копируя практику пропагандируемого им педагогического театра.

В Ленинграде же начинающие актёры, составившие ядро труппы, постигали основы сценического искусства. Здесь в 1931 году при Центральном театральном училище была организована Белорусская студия. В 1936 году в одном из сообщений о её работе находим характерные замечания. Наряду с положительной оценкой в нём высказывается обеспокоенность учебным процессом: „К недостаткам, которые мешают работе студии, относится почти полное отсутствие на протяжении трёх лет связи с белорусской советской общественностью. [...] На протяжении двух лет в студии не было преподавателя по белорусской литературе. В целом, как это ни странно, студия имеет очень слабое представление о росте белорусской культуры за последние три года”<sup>1</sup>.

Воспитанию самобытной и дееспособной труппы большое внимание уделял организатор и первый художественный руководитель Белорусского ТЮЗа Н. Ковязин. Эффективным и особо ценным способом достижения намеченной цели он обоснованно считал планомерную работу коллектива над национальным репертуаром. Было принято принципиальное решение: открытие первого в республике

---

<sup>1</sup> *Мастацтва Савецкай Беларусі*: Зб. дакументаў і матэрыялаў: у 2 т., Т. 1. (1917-1941 гг.), Мінск: Навука і тэхніка 1976, с. 160.

театра для детей ознаменовать премьерой белорусской пьесы. Специально для постановки известный детский писатель Я. Мавр написал драму *На штурм*.

Известность Я. Мавру принесли повести и рассказы о жизни и борьбе угнетённых народов Индонезии, Новой Гвинеи, Китая, Цейлона, Индии и т.д. Драматургия была для него новым видом литературного творчества, как новой была и тема советской действительности. В пьесе *На штурм* представлена история о том, как по-большевистски правильно действующие дети перевоспитывают своих несознательных родителей и воодушевляют их на трудовые свершения. Идея произведения и способы её утверждения в полной мере соответствовали социальному заказу того времени, по условиям которого художественная значимость подменялась классовою целесообразностью, а этические нормы кодексом строителя нового мира.

Схематизм пьесы Я. Мавра был настолько очевиден, что при всём энтузиазме молодых исполнителей ни один из её образов так и не обрёл живых интонаций. С художественной стороны спектакль *На штурм* представлял типичный продукт агитационной пропаганды, с педагогической – демонстрировал заранее приготовленные рецепты и докучливые выводы. Зрители категорически не приняли премьерную работу ТЮЗа. Неудачу с постановкой *На штурм* признало и руководство театра, однако вместо того, чтобы совершенствовать сотрудничество с белорусскими авторами, был выбран компромиссный путь: ставить переводные популярные пьесы из репертуара Ленинградского и Московского ТЮЗов. Явных провалов больше не отмечалось, но не было и безусловных успехов, национально значимых сценических откровений. В лучшем случае репертуар пополнялся спектаклями среднестатистического тюзовского уровня.

Серьёзную попытку изменить ситуацию театр предпринял спустя пять лет, обратившись к творчеству выдающихся мастеров белорусской словесности: в 1936 году Н. Ковязин поставил драмы *Микола Гоман* В. Сташевского и *Ная* М. Зарецкого. В ТЮЗ пришли авторы, литературная деятельность которых уже была отмечена выразительными драматургическими произведениями. Острота конфликта, художественная логика событий и характеров отличали и новые пьесы. В постановках Н. Ковязина авторское видение актуальных проблем и человеческих судеб нашло убедительное ассоциативно-образное воплощение. Обе премьеры, с воодушевлением принятые зрителями, существенно укрепляли общественный статус белорусского детского театра. Однако после нескольких показов спектакли *Микола Гоман* и *Ная*, став заложниками политического террора, были названы идеологически не выдержанными и сняты с репертуара. Н. Ковязина за сотрудничество с „врагами народа” отстранили от руководства театром, а труппу коренным образом реформировали.

По сути проблема самоидентификации Белорусского ТЮЗа вернулась на начальную стадию. Активизация этого процесса стала программной задачей нового руководителя театра Е. Мировича – опытнейшего режиссёра-педагога, внёсшего неоценимый вклад в создание неповторимого облика Первого Белорусского государственного театра (ныне Национальный академический театр им. Янки Купалы).

В 1939 году Е. Минович изобретательно поставил первую пьесу В. Вольского *Волшебная дудка*, написанную по мотивам народных сказок, преданий, загадок, обрядовых песен. В режиссёрской трактовке реальный и сказочный планы по-театральному взвешенно сочетались: злободневность, прямые аналогии не препятствовали проявлению чудесного, необычайного в поступках персонажей. Такому именно сочетанию способствовал и зрительный образ спектакля, созданный художником О. Мариксом. Сценография *Волшебной дудки*, основанная на показе родной белорусской природы, поражала своей живописностью.

Фольклорная основа постановки характерным образом преобразила актёрское существование, и выявился возросший профессионализм труппы. Впервые участники спектакля выступили как стройный ансамбль исполнителей. Слаженная игра актёров отличала массовые сцены, делая их выразительными и значимыми компонентами в театральной трактовке сказки. Общую стихию представления не разрушали и сольные партии, хотя и решались они разными средствами сценической выразительности.

В спектакле *Волшебная дудка* режиссёрско-педагогическая работа Е. Миновича по созданию неповторимого облика театра увенчалась безоговорочной победой. Постановка вызвала широкий общественный резонанс. Она сразу подняла Белорусский ТЮЗ на новый художественный уровень и вывела его в ряд лучших советских театров для детей, что было подтверждено и на Всесоюзном смотре детских театров в Москве (1940).

В условиях идеологического диктата 1930-х годов Театр юного зрителя Беларуси всё-таки состоялся как самобытный театральный коллектив. Он имел реальные перспективы дальнейшего творческого развития. Однако его поступательное движение было прервано Великой Отечественной войной.

Во второй раз идея национального театра для детей реализовывалась в совсем иной общественно-политической обстановке. Белорусский республиканский театр юного зрителя открылся в 1956 году, сразу после XX съезда КПСС – знакового события в истории Советского Союза. Недолгий период „оттепели” по максимуму использовала Л. Мозолевская – организатор и художественный руководитель нового театра (1956-1961, 1963-1964). В утверждении духовных ориентиров, в следовании национально-культурным традициям она перенимала и обогащала опыт своих выдающихся предшественников – Н. Ковязина и Е. Миновича.

Принципиальным фактором в театральном строительстве признавалась подготовка белорусского репертуара, в первую очередь работа с начинающими драматургами. Уже в первые два сезона были поставлены пьесы нескольких авторов-дебютантов: Е. Пассова, И. Козела, А. Вольского, П. Макаля, В. Зуба. Режиссёрские поиски Л. Мозолевской в данном направлении существенно ускорили процесс самоидентификации ТЮЗа, способствуя целостности творческого организма, придавая ему самобытные черты. Стимулировали они и развитие белорусской драматургии для «театра особого назначения», которая на тот момент находилась в крайне плачевном состоянии.

Наиболее полно и впечатляюще художественное кредо Л. Мозолевской раскрылось в работе над спектаклем *Цветок папоротника* И. Козела (1957). События в пьесе представляют мелодраматическую историю любви дочери

деревенского богача Янины и его работника Левона. Живое, свежее звучание этой истории придают народнопоэтические мотивы, заявленные уже в самом названии произведения. В постановке они обрели сюжетообразующее значение. „Любовь к родине, – отмечала критика, – к родному краю, его обычаям, поверьям, природе, к его песням и его людям придаёт особую задушевность, особый поэтический колорит пьесе И. Козела и спектаклю, поставленному режиссёром Л. Мозолевской”<sup>2</sup>. В режиссёрском прочтении *Цветка папоротника* действенную роль играли фольклорно-этнографические, обрядовые сцены. Народные песни и танцы, обработанные композитором А. Туренковым, органично дополняли театральное действо. Его эмоциональное напряжение поддерживало живописное оформление художника И. Пешкура. Художественно-этический потенциал, заложенный режиссёром, композитором и художником, выразительно доносили и раскрывали актёры. Чётко характеризовались герои первого, второго, третьего планов. В поведении и внешнем облике персонажей не было ничего случайного, необязательного. Перед зрителями предстал настоящий синтетический актёрский ансамбль, которому были подвластны и пение, и танцы, и драматическая игра.

Пьеса И. Козела, построенная на традиционной любовной интриге, на сцене трактовалась как народная легенда. Постановка несла мощный культурно-эстетический заряд и своим эмоционально-образным содержанием утверждала непреклонность человека в его стремлении к счастью, олицетворением которого как раз и выступал магический цветок. Спектакль *Цветок папоротника* с успехом шёл на протяжении многих лет, являясь своеобразной „визитной карточкой” театра. Показывался ещё в 1973 году, но уже указывал и на углубляющийся кризис в национально ориентированной репертуарной политике ТЮЗа.

Опасные инерционные моменты в деятельности театра начали проявляться с середины 1960-х годов, вскоре после ухода Л. Мозолевской. Всё чаще отмечались наигрыш и штампы в исполнении отдельной роли, разноречивость в действиях ансамбля. Приблизительность становилась бичом актёрской игры. Хронический характер приобретала частая смена художественного руководства. Состояние труппы нередко усугубляли не мотивированные творческим процессом решения по назначению очередных режиссёров и по работе с режиссёрами приглашёнными. В конце 1970-х годов известный театровед А. Соболевский обоснованно утверждал: „Частая смена режиссёров, среди которых встречались и люди случайные, которые ничем не могли обогатить актёров, как и периоды «безрежиссёрья», отрицательно влияли на творчество театра. Коллектив разъединялся, мельчал”<sup>3</sup>. Девальвация института режиссуры, помноженная на коммуно-советскую унификацию общественного сознания, вела к забвению национально-культурных традиций. Симптоматичным оказалось нигилистическое отношение к белорусской драматургии для детей и подростков.

<sup>2</sup> И. Сегеди, *Аплодируют москвичи*, „Советская Белоруссия” 1958, 14 февраля.

<sup>3</sup> А. Сабалеўскі, *Трывогі і надзеі*, в: А. Сабалеўскі, „Літаратура і мастацтва”, 1979, 5 кастрычніка, с. 13.

Вновь актуальным содержанием проблема национальной самоидентификации стала наполняться в начале 1990-х годов. Её акцентированное проявление отражало кардинальные перемены в жизни независимой Беларуси. На государственном уровне выходили гуманитарные задачи: признание истинного статуса родного языка, восстановление народной памяти, обновление белорусской исторической и культурной правды. Судьбоносные события, свежее восприятие, новое мышление генерировали оригинальные творческие идеи национального возрождения. К их воплощению Белорусский ТЮЗ приступил одним из первых и очень скоро занял лидирующее положение среди театров республики.

На реализации новых подходов сосредоточился М. Абрамов, возглавивший ТЮЗ в начале 1991 года. На первом этапе его программа обновления предусматривала активизацию и расширение «неформальных» связей со зрителями. Вначале были задействованы ранее известные механизмы художественного просветительства (выездные представления, детская студия, встречи с педагогами и др.). Затем в 1992 году был создан Театр-лицей – совершенно новая, оригинальная форма театральной деятельности. В контексте национальной самоидентификации особое значение имели лицейские уроки-показы для старшеклассников, инициатором, автором и участником которых выступал заведующий литературной частью, известный белорусский поэт и драматург А. Вольский.

Цели и задачи тюзовского новообразования исчерпывающе сформулировал сам А. Вольский в одном из интервью: „Эти «лицейские» театральные уроки были задуманы прежде всего как уроки Возрождения. Возрождение через творчество литераторов, чьи имена, как говорят, на слуху, но вместе с тем не одно десятилетие к ним подходили только «хрестоматийно», придерживались той схемы, согласно которой основное внимание направлялось на общественную деятельность, а написанное воспринималось как воспевание революции, социалистических преобразований и т.д.”<sup>4</sup>. Задуманное последовательно воплощалось в действительное. Первым был представлен Янка Купала, а его поэтическая строчка *І прыйдзе новых пакаленняў...* дала название премьерному уроку (1992). Театральное занятие начиналось с выступления В. Вольского, которое включало наивные детские воспоминания о встречах с Мастером, профессиональные суждения о купаловской поэзии, публицистические высказывания по поводу трагической гибели Народного Поэта. Далее следовало полуконцертное представление одноактной пьесы-шутки *Примаки* Янки Купалы – белорусская классическая драматургия возвращалась на сцену ТЮЗа после двадцатилетнего перерыва (!).

По такому же принципу выстраивался второй урок, посвящённый Михасю Чароту (1993). Его название *Оборванная песня: Трагедия жизни и творчества* раскрывало содержание рассказа-беседы А. Вольского о выдающемся белорусском культурно-общественном деятеле, поэте и драматурге. В подтверждение многоголосия и красочности этой *Песни* актёры разыгрывали водевиль М. Чарота

---

<sup>4</sup> *Не дагарай, свечка...*, Інтэрв’ю з дырэктарам ТЮГа І. Андрэевым, загадчыкам літаратурнай часткі А. Вольскім, мастацкім кіраўніком М. Абрамавым, А. Марціновіча, *Тэатральная Беларусь*, 1995, № 3, с. 28.

*Микитов лапоть*. Литературной основой третьего и последнего урока *Приобщение* (1994) стала оригинальная пьеса А. Вольского, в которой воссозданы характерные эпизоды из жизни замечательной поэтессы и самоотверженного борца за национальное возрождение Алоизы Пашкевич (Тётки). В биографический сюжет акцентированно включалась сцена из комедии *По ревизии* М. Крапивницкого с участием Тётки в роли Рындычки, которую она в своё время исполнила в спектакле Первой белорусской труппы И. Буйницкого.

А. Вольский выступал в роли Автора. Сценическое действие предваряли его слова, доверительно обращённые к зрителям: „Давайце ж паспрабуем дакрануцца да незвычайнага лёсу нашай слынной зямлячкі, паспрабуем далучыцца да тых светлых і вечных крыніц, з якіх яна чэрпала святое пачуццё любові да роднай мовы, свайго народа, да Бацькаўшчыны”<sup>5</sup>. Собственно, этот своеобразный призыв-приглашение раскрывает сверхзадачу не только одного конкретного урока, но и всей лицейской программы ГЮЗа.

Определённым образом менялись приоритеты и в основной сфере – в репертуарной политике. Переломным оказался сезон 1993/1994 года, объявленный «сезоном белорусской пьесы». Для маленьких зрителей были подготовлены спектакли *Стародавняя сказка* (1993), затем *Ночь на Ивана Купалу* (1995) Ю. Кулика, художественную природу которых составляли народные предания и легенды. Постановка поэмы Н. Гусовского *Песня о Зубре* (1994) стала откровением для зрителей всех возрастов. Премьеры свидетельствовали о принципиальном подходе театра к проблеме национальной самоидентификации. В первом случае, спустя семь лет, восстанавливалась традиция белорусской театральной сказки. Во втором фактически из небытия возвращался белорусский исторический эпос XVI столетия.

Переводя лирико-эпическую поэму на язык драмы, А. Дударев выделял в ней три основных мотива: мотив, связанный с образом Н. Гусовского – гражданина, патриота, поэта-песняра; мотив историко-этнографический, объединивший рассказ об обычаях, разговор о войнах с захватчиками и междоусобицах, размышления о княжении Витовта; мотив, вобравший в себя тему Зубра, богатыря-зверя. В замысел драматурга входило не только воспевание жизни далёких предков, но в значительной степени и мольба о будущем своей Отчизны. Соответственно и сюжет спектакля, которому предопределено существовать во времени настоящем, воплощал символический промежуток между прошлым и будущим.

Инсценируя *Песню о Зубре*, М. Абрамов предложил сложную структуру постановки. Она включала лирические отступления, жанровые эпизоды, пластические сцены. Исторические личности, человеческие индивидуальности изначально заявлялись как актуализованные гуманистические символы, противоречивый мир раскрывался преимущественно языком обобщений. Режиссёр открыто шёл на творческий эксперимент, и его результат оказался впечатляющим.

<sup>5</sup> А. В о л ь с к і, *Далучэнне*, в: А. Вольскі. – Архив автора.

Постановка жила единым дыханием исполнителей и несла небывалый эмоциональный заряд. Не случайно безусловным достижением признавалось то, что „спектакль имеет мощную энергетику. Он излучает свет, который имеет и идейную, и эстетическую ценность”<sup>6</sup>.

Спектакль *Песня о Зубре* ярчайшим образом подтвердил национальную основу творческого самоопределения. Утверждать её стремился и А. Андросик, сменивший М. Абрамова на посту главного режиссёра. Следуя народной традиции, свои художественные поиски он последовательно связывал с исканиями нравственными.

За годы работы А. Андросика в ТЮЗе (с 1995 по 2002 г.) заметно выросла постановочная и исполнительская культура детских представлений. Среди них существенное место занимали постановки белорусских сказок современных авторов. Особого снимания заслуживает спектакль *Дорога на Вифлеем (Братец Осёл)* С. Ковалёва (2000), представляющий одно из знаковых явлений в новейшей истории национальной драматургии и театра для детей, а именно: инсценирование евангельских текстов и актуализация христианских постулатов.

В согласии с авторской интерпретацией библейского сюжета режиссёр Н. Башева предложила оригинальную ассоциативно-образную трактовку истории Осла, на котором Мария с Младенцем и Иосиф спасаются от царя Ирода. Простота и наивность, которые сопровождают притчу о рождении Иисуса Христа, тесно переплетались со сложностью и глубиной переживаний, определяющими поиски каждого живого существа своего пути к Богу. При всей скромности сценических средств и приёмов спектакль *Дорога на Вифлеем* звучал необычайно проникновенно, вызывал светлые и волнующие чувства.

Как общественно значимый культурный феномен отмечается премьера спектакля *Полочанка* А. Дударева (2000). На пороге XXI века зритель, юный и взрослый, которому десятилетиями представлялась исключительно история БССР, получил возможность прикоснуться к подлинным истокам белорусской истории. Объектом художественного осмысления явились события последней четверти X столетия, связанные с противостоянием полоцкого князя Рогволода и новгородского князя Владимира (впоследствии великого князя киевского).

Летописные хроники А. Дударев преобразует в народную легенду о предначертанной свыше встрече дочери Рогволода – Рогнеды и Владимира. Драматург и в ещё большей степени режиссёр А. Андросик наделяли героев всепоглощающим чувством взаимной любви. Их судьба раскрывалась как трагическое отражение извечного неразрешимого конфликта между чувством и долгом. Чтобы жить в вечности, любовь Рогнеды и Владимира должна была отступить перед будничностью. Влюблённые становились заложниками княжеского долга, государственного интереса.

Сценический язык *Полочанки* эффективно сочетал общетеатральные приёмы условности и особенности, специфические для детского театра, в первую очередь

---

<sup>6</sup> В. Р а к і ц к і, *Промні неўміручай легенды*, в: В. Р а к і ц к і, *Культура*, 1994, 23 лют., с. 6.



его повышенную зрелищность. Последняя в режиссуре А. Андросика несла различную смысловую нагрузку. С одной стороны, могла замыкаться сама на себе, как в сцене занятий по рукопашному бою. С другой – иметь глубокое общечеловеческое содержание, которым наполнилась, например, картина жертвоприношения. Здесь театр, обратившись к эпохе, когда война была обычным явлением и уничтожению подвергалось население целых городов, в остродраматической форме утверждал самоценность каждого, обыкновенного и простого человека.

Спектаклем *Полочанка* фактически завершается особый период в новейшей истории Белорусского театра юного зрителя. Его особенность формировалась на подъёме общественной жизни, на волне возрождения исторической памяти, в порыве национальной самоидентификации гражданского общества. За короткое время постановки М. Абрамова и А. Андросика вывели ТЮЗ в лидеры среди других театров республики. Последующая практика свидетельствует о смене приоритетов в художественно-педагогической деятельности коллектива и о превращении его в среднестатистическое театральное учреждение. Нынешняя социокультурная ситуация крайне ограничивает возможности для строительства национального театра для детей.

Проблема самоидентификации театра – проблема многослойная. Национальная составляющая репертуара – один из её решающих аспектов. Исторический опыт Белорусского ТЮЗа показывает, что именно постановки белорусских произведений приносили ему бесспорный успех и всеобщее признание. Настоящими событиями признаются работы Театра-лица, характерным образом преобразившие процесс национальной самоидентификации в первой половине 1990-х годов.

Отмеченные нами редкие позитивные сдвиги к творческому самоопределению с очевидной глубиной раскрывают, сколь значительны упущения ТЮЗа в решении вопроса самоидентификации. Из проведённого анализа следует, что обращение коллектива к национальной литературе в большей степени имело локальный характер и зависело недопустимо часто от субъективной воли руководства труппой.

*Алла Савицкая*

*Институт искусствоведения, этнографии и фольклора им. К. Крапивы  
Национальной академии наук Беларуси“, отдел театрального искусства*