
Мюр Фарыдовіч

-
-

Уцёкі ў летуценны сьвет Гарцуева

У тэатральнай рэжысуры, як і ў іншых творчых прафесіях, сапраўднага майстра апроч таленту ды высокага прафесіяналізму вызначае стыль і ўласная выразна выяўленая тэма. Калі гэтага ў ягонай “прадукцыі” мы не знаходзім, то цалкам натуральна, што перад намі рамесьнік.

У слове “рамесьнік” няма нічога крыўднага, хучэй наадварот. Прыемна ўсьведамляць, што пастаўленыя табой сьпектаклі прыносяць прыбытак, а значыцца ўмацоўваюць дабрабыт тэатру і цешаць стамлённага паўсядзённа-раздражняльнымі клопатамі простага глядача. Безумоўна, простаму глядачу ня так і істотна, што пры вонкавай драматургічнай разнастайнасьці (альбо іншымі словамі эклектычнасьці) сьпектаклі рэжысёраў-рамесьнікаў надзейна аб’яднаныя пазнавальна-аднолькавымі штапамі і таму паводле сваіх пастановачных задачаў нічым ня розьняцца адзін ад аднаго. У гэтым, вядома, не было б аніякай бяды, калі б у нас, колькасць майстроў складала хаця б чвэрць

ад колькасьці рамеснікаў, але такой раскошы мы пакуль ня маем.

У асобных творцаў часам атрымліваюцца асобныя яркія сьпектаклі, такія як “Тутэйшыя” Мікалая Пінігіна, “Беларусь у фантастычных апавяданьнях” Уладзімера Савіцкага, “Сон на кургане” Барыса Луцэнкі, альбо “Узьлёт Артура Уі” Валерыя Мазынскага. Гэтыя пастаноўкі ўспрымаюцца, як маленькія аазісы ў бязьмежнай пустцы сярэдня-прафэсійнага сьмецьця, што запаланяла і працягвае трывала запаланяць сцэны беларускіх тэатраў.

Ды заглябляцца па самыя вушы ў нетры мазахістычна-прыемнага пэсімізму гэтаксама не выпадае. Прычынай такому нечакана-радаснаму сьцьвярджэньню можа служыць творчасць Аляксандра Гарцуева. Рэжысэра, які, “чамусьці” не захацеў сабе больш альбо менш бестурботнага бытаваньня ў дыскурсе МЁРТВАГА ТЭАТРУ, а выбраў “сумнеўны” шлях на стварэньне ЖЫВЫХ СЬПЕКТАКЛЯЎ.

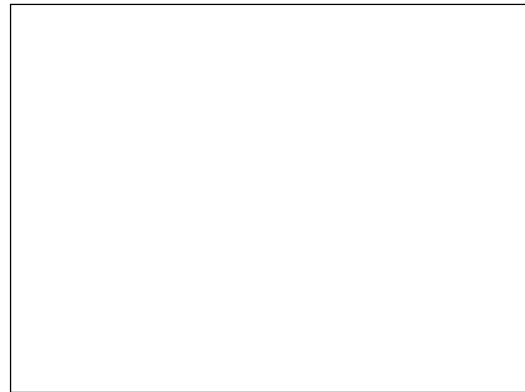
Таму, відаць, няма нічога дзіўнага, што Гарцуеў – адзін з найбольш любімых рэжысэраў сярод нашых тэатральных актораў. Бо менавіта ў пастаноўках мужа ўпершыню найбольш поўна раскрыла свой талент Зоя Белавосьцік, Віктар Манаеў здолеў вырвацца з творчага палону, куды яго зацягнула роля Мікіты Зносака, а Ігар Дзянісаў і Аляксандр Лабуш значна пашырылі межы сваіх амплуа. Дзякуючы “Брату майму, Сіману” сталі сапраўднымі зоркамі вострахарактарная бы Лайза Мінэлі Гана Хітрык і па-макдауэлаўску выразны Аляксандр Малчанаў, а Раман Падаляка ў “Рамантыках” сыграў сваю першую значную ролю.

Амаль кожная пастаноўка майстра адкрываецца заўсёдна-яркай і дужа запамінальнай музыкай, якую спадар Аляксандр выбірае сам. Як быццам кіруючыся запаветам клавішніка гурта “The Doors” Рэя Манзарэка, што “музыка павінна біць па мазгах”, Гарцуеў насычае сцэнічную прастору сваіх твораў аглушальна-прыгожымі кампазіцыямі Майкла Наймэна, Браяна Мэя, Ванге-

ліса, групы “Rammstein” ды іншых модных кампазітараў і выканаўцаў, што надае з першых жа хвілінаў некаторым ягоным сьпектаклям чыста дыскатэчную разьняволенасьць, прытым у самым, што ні на ёсьць прамым сэнсе.

Так, напрыклад, у “Кіме” разборка двух бандаў, якою адкрываецца сьпектакль, мае падкрэслена танцавальны характар. Амаль цалкам пустая сцэна і падзелены на квадраты вяселі шклянны шчыт на заднім плане ператвараюць дзейства ў сапраўдную дыскатэку, а герояў п’есы – у своеасаблівых танцораў. Яшчэ большай харэаграфічнай выразнасьцю вызначаецца “Чорны квадрат”. Тут літаральна кожны персанаж мае свой танцавальны нумар, а таксама і ўласную песеньку, так, што, часам, сьпектакль робіцца падобным на класны поп-канцэрт.

Пачынаць свае пастаноўкі абавязкова завадной музыкай, падмацаванай

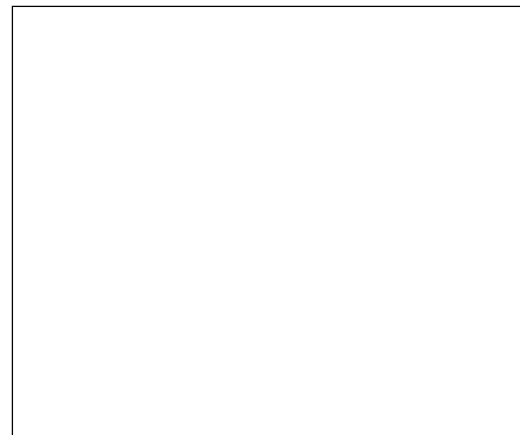


М.

адпаведнымі танцамі, становіцца ў Гарцуева такой жа неабходнасьцю, як, напрыклад, для Шагала прымалёўваць у куточках сваіх парыжскіх жывапісных фантазмагорыяў меланхольных віцебскіх кароваў. І ўжо калі глядзіш адну з апошніх пастановак майстра “Рамантыкі” Эдмона Растана (тэатр “Дзе-я”), то ўжо чыста псіхалагічна прадчуваеш, што зараз на сцэну з супрацьлеглых бакоў павыскокваюць танцоры і будуць цешыць глядачоў сваім майстэрствам, і гэтае прадчуваньне цябе не падманвае.

Па-цыркавому адвяза-радасныя настроі ўласцівыя акурат для большасці ранніх твораў рэжысёра. У “Квадраце”, “Інтымным тэатры Еўсцігнея Міровіча” і, нават, у пэўнай ступені ў “Трыстане ды Ізольдзе” (“Крывавую Мэры” пакуль кранаць ня будзем) Гарцуеў стварае на аснове беларускай драматургіі (адпаведна Клімовіча, Міровіча ды Кавалёва) свой цалкам выдуманы даволі ўтульны і мілы сьвет, дзе пануе логіка абсурду і сюррэальнага чорнага гумару.

Тут па-д’ябальску магутны і хітры Малевіч зацягвае душы сваіх недарэкаў-крыўдзіцеляў у чорны квадрат, беларускі сьпецагент загрымаваны пад жонку крутога японскага ваеначальніка выведвае сакрэтныя планы немцаў у гітлерападобнага Фольрада (“Інтымны тэатр”), а юны і прыгожы Трыстан незнарок выпівае эліксір каханьня і толькі таму пачынае страсна кахаць Ізольду, чым даволі моцна засмучае свайго крыўдлівага дзядзьку караля Марку, для якога гэты напой і прызначаўся. Кожны з гэтых сьпектакляў зьяўляецца своеасаблівай іранічнай казкай-гульніёй для дарослых, дзе з чыста падлеткавай апантанасьцю артысты кахаюцца, забіваюць, здраджва-

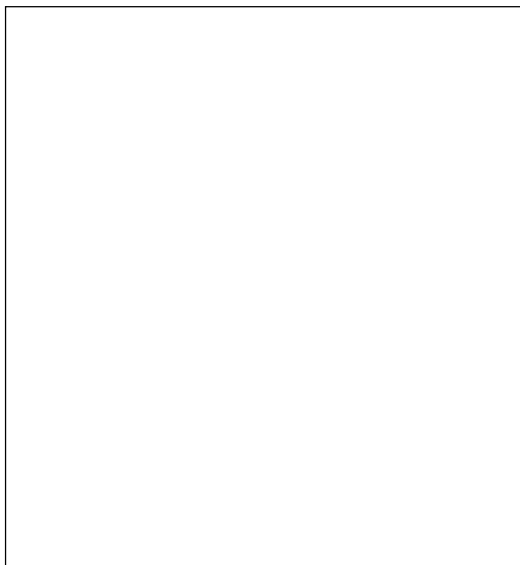


Г.
юць, барукаюцца, фехтуюць, танцуюць, паміраюць і сьпяваюць.

Але ранні Гарцуеў – гэта ня толькі аўтар займальна-сьмяшлівых сцэнічных гульніёў. Сваім другім пасья “Чорнага квадрату” сьпектаклем “Крывавая Мэры” (пастаўленым паводле п’есы беларускага аўтара Зьміцера Бойкі) ён яскравым чынам паказаў, што ўмее ствараць і відовішча зусім іншага плану. Карнавальная шматлюднасьць, колеравая стракатацьць і вонкавая эксцэнтрычнасьць саступілі тут месца змрочнай, цалкам пазбаўленай дэкарацыяў, замкнутае прасторы, пабудаванай на каляровых нюансах чорнага, шэрага і белага, а адзінымі аксесуарамі па-сутнасьці тут толькі зьяўляліся крэсла ды віяланчэль.

Героі п’есы – гэта немаладая стамлённая адно адным пара Джон (Мікалай Кірычэнка) і Мэры (Зоя Белавосьцік). Яны ўсьведамляюць марнасьць свайго бытаваньня, але імкнуцца ўсё ж такі спасьцігнуць сэнс і гармонію жыцьця. І калі ў “Квадраце” персанажы збольшага паводзяць сябе на манер бестурботных жэўжыкаў, што толькі гуляюць у бандытаў, крутых мастакоў, альбо спакушалых фатальных прыгажуняў, то героі Зоі Белавосьцік і Мікалая Кірычэнкі хаця і гэтаксама нагадваюць вялікіх дзяцей, але такіх, якія ўжо страцілі пачуцьцё сьветлага ўспрыняцьця рэчаіснасьці.

У традыцыйнай для Гарцуева му-



«М.

зычна-харэаграфічнай прэлюдыі мы бачым правобраз гэтай пары – у аднолькава белых уборах юнака і дзяўчыну, якія сваёй па-балетнаму вытанчанай пластыкай сімвалізуюць вялікае гарманічна-непарушнае каханьне. Але ўсё гэта было ў нашых герояў у далёкім мінулым, а таму неўзабаве і юнак і яго каханка, якія тут выступаюць акурат, як прывіды гэтага мінулага, паглынаюцца ў абсалютную цемру, з якой пачынае праз пэўны час даносіцца працяглы атанальна-моташны стогн віяланчэлі. Гэта персанаж Кірычэнка і спрабуе падобным шляхам набыць для сабе суладдзе, у той час як геранія Зоі Белахвосьцік у пошуках сугалоснасьці самазабыцьцёва гаворыць, пра свае цудоўныя персьпектывы...

Суцэльны змрок, які акружае сцэну, апранутыя ў аднолькава жалобна-цёмныя касцюмы галоўныя героі, што бясконцую колькасць разоў прамаўляюць адныя і тыя ж самамардавальныя маналогі, і адпаведная паўтаральнасьці гэтых прамоваў іхняя пластыка (акторы ходзяць адзін насупраць аднаго, нібы па крузе) ўсё гэта стварае ўражаньне пасткі з якой немагчыма выбрацца. Вызваліцца ж можна толькі тады, калі ён і яна прыгадаюць тое, што казалі адзін аднаму пад час сваёй першай сустрэчы ў далёкім юнацтве. Але словы не ўспамінаюцца, а таму пакуты герояў працягваюцца. І толькі ў фінале спектаклю, калі ізноў паўтараецца музычная тэма з пралогу, з вуснаў Джона вырываецца выратавальна-кульмінацыйная фраза: “Я цябе кахаю!”

Дарэчы, паводле словаў самога рэжысёра, галоўнай тэмай ягоных спектакляў акурат зьяўляецца тэма каханьня. І на першы погляд, калі зыходзіць з разгледжанага намі спектаклю, гэта як быццам і так. А калі мы прыгадаем яго іншыя пастаноўкі, то ўпэўненасьць наша ў гэтым можа стаць яшчэ больш моцнай. Бо пра што іншае, напрыклад, можа быць той самы “Кім” (ужо ня кажучы пра “Трыстана ды Ізольду”), спектакль у якім Гарцуеў захаваўшы

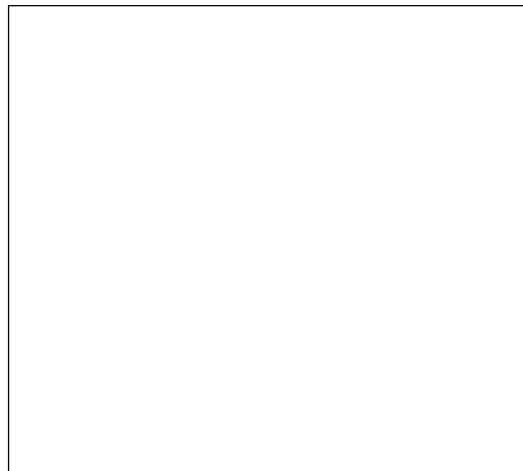


А.

ў разумных межах дударайскі сентыменталізм, з чыста коміксавай выразнасьцю паказвае гісторыю непарушнага, як Брэсцкая крэпасць, каханьня новага беларуса Каралёва (Чак Норыс купалаўскай сцэны Андрэй Кавальчук) і беднай хворай дзяўчыны Юлі (па-батьчэлёўску трапяткая Сьвятлана Зелянскаўская)? Альбо растанаўскія “Рамантыкі”, дзе сама назва яскрава сьведчыць пра адпаведны характар пастаноўкі.

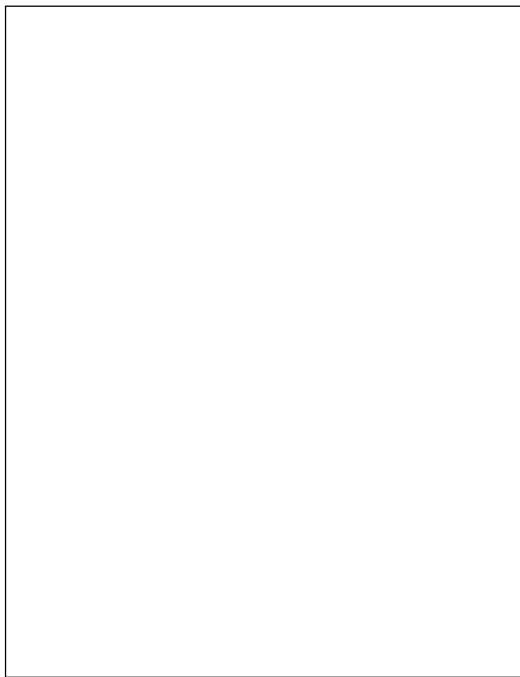
Але разам з тым, калі ўважліва праглядаеш ягоныя сьпектаклі, то адчуваеш, што робяць іх еднаснымі між сабой не столькі любоўныя перажываньні герояў, колькі нешта іншае, а менавіта самотнасьць гэтых персанажай, прычына якой неабавязкова хаваецца ў пакутах каханьня.

Вернемся, напрыклад, да той самай “Крывавай Мэры”. Вядома, недарэчна



сьцьвярджаць, што гэты сьпектакль распавядае нам не пра каханьне. Але такой жа бязглузьдзіцай выглядала б і адваротнае сьцьвярджэньне. Ігра Джона на віяланчэлі, разважаньні ягонае жонкі пра свае “персьпектывы”, і пратое, што было б цудоўна ператварыцца ў качку, альбо ў адзінокую сьцяблінку – гэта менавіта своеасаблівыя спробы пазбыцца адзіноты і здабыць страчаны душэўны спакой.

“Кривавая Мэры” адкрывае сабою цэлую серыю камерных драмаў (нярэдка даволі такі псіхалаталагічнага кшталту), якія, пачынаючы з “Брата майго, Сімана” (2000 г.) і заканчваючы



Г.

апошній на цяперашні час пастаноўкай рэжысэра “Ноч Гельвера” (2003 г.) займаюць выключнае месца ў творчасьці Гарцуева.

Менавіта ў “Сімане” канчаткова сфармавалася гарцуеўская тэма жорсткай неадпаведнасьці сьвету выдуманнага і сьвету рэалістычнага, а таксама ўжо дакладна выяўіўся галоўны герой рэжысэра – дзівак-летуценнік. У адрозьненьне ад персанажаў Кірычэнкі і Белахвосьцік, якія знайшлі паратунак, калі ўзнавілі ў

памяці сваё юначае пачуцьцё каханьня (што ізноў жа паўтаруся, не азначае, як быццам гэты сьпектакль пра каханьне: яно тут служыць ня мэтай, а сродкам), героі “Брата майго, Сімана” ратуюцца па-іншаму.

Так, напрыклад, адзін з персанажаў гэтай п’есы “вядомы сучасны мастак” Пятро Аляксееў (Ігар Дзянісаў) сваю адзіноту топіць у алкаголі. Яго малодшы брат Сіман (Аляксандр Малчанаў) змагаецца ў ёю больш творча: змрочна-неахайную майстэрню Пятра (дзеянне сьпектаклю адбываецца выключна ў ёй) ён імкнецца ператварыць у своеасаблівы рай, у якім па-ранейшаму жывуць нябожчыкі тата і мама, а таксама сабака Джым, у чые вобразы герой Малчанава па чарзе і пераўвасабляецца. Ёсьць у сьпектаклі і яшчэ адзін персанаж – Ліза (Гана Хітрык) – беспрытульнае дзяўчо, якое імкнецца наладзіць з Пятром шчасьлівае сямейнае жыцьцё і вырваць Сімана з ягонага пасіўна-летуценнага бытаваньня.

Пакутлівыя спробы герояў набыць унутранае суладдзе суправаджаюцца бясконца-рэзкімі тэлефоннымі званкамі, вышчэў ветру, грукатам навалніцы, стукам у дзьверы за якімі нікога няма...

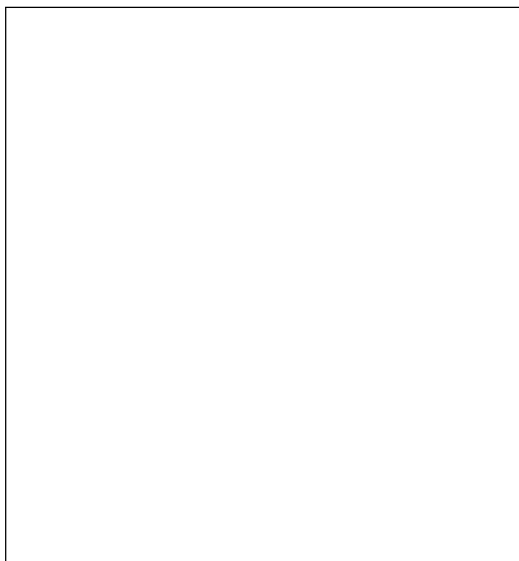
Персанажы балансуюць паміж рэальнасьцю ды ірэальнасьцю, жыцьцём і сьмерцю. Прытым, сьмерцю як фізічнай, калі, напрыклад, Ліза спрабуе на пачатку сьпектаклю засячы сякерай соннага і п’янага Пятра, альбо калі ў фінале Сіман аблівае бензінам звязаных Пятра і Лізу і ледзьве не падпальвае іх, так і псіхалагічнай. Гэта выяўляецца ў маральнай дэградацыі Пятра, калі ён ўжо цалкам патрапляе пад уплыў свайго брата, пасья таго, як на прыканцы першага акту гераіня Хітрык уцякае з майстэрні.

У глыбіні сцэны крива вісяць рамы без карцінаў – метафара таго, што ствараць тут нельга, а можна толькі з мастурбацыйнай самазабыцьцёвасьцю марыць аб тым, чаго рэальна ніколі не здабудзеш (так Сіман марыў аб валоданьні Лізай). Вырвацца з гэтай пасткі ўдаецца толькі адной гераіні Хітрык: яна ўцякае ў

Аўстралію да свайго чалавека. Браты ж застаюцца жыць у дабрахвотным палоне ўласных летуценняў.

Падобнае ж уласціва і героям “Дзіўнай місіс Сэвідж”. Яны гэтаксама лічаць за лепшае хавацца ад рэчаіснасці і “прыдумляць сабе свой сьвет”. Іхняя схованка так і называецца – “Ціхі прыстанак” – дом для напалоханых рэальнымі праблемамі дзівакоў, альбо па-просту кажучы вар’ятня. Пад ласкавым даглядам доктара Эмета, якога іграе бліскучы Георгі Маляўскі, кожны тут жыве паводле законаў сваіх мараў ды летуценняў. Далікатны Ганібал (Віктар Манаеў) лічыць сябе выключным скрыпачом і таму з раніцы да вечару гвалціць смычком скрыпку (тут, дарэчы, узнікае пэўная алузія з персанажам Кірычэнкі, які з такой жа апантанасцю турзае сваю віяланчэль). Пашкольнаму сыціпляя Флорэнс (Яна Русакевіч) уяўляе сябе клапатлівай маці і люляе цацку. Імппульсіўная Фэры (Ганна Хітрык) верыць у тое, што яна прыгажуня, а таму патрабуе, каб кожны казаў, што любіць яе.

Пастаянная мастачка Гарцуева Дар’я Волкава прыдумала лёгкую, амаль празрыстую металічную дэкарацыю: дзье лесьвіцы, што вядуць угору, і



некалькі выцягнутых вокнаў. Дэкарацыя, пабудаваная на фоне суцэльнага чорнага палатна (для афармлення купалаўскіх сьпектакляў гэта далёка не нова, але тут цалкам да месца), колер якога надае ёй чыста кірхнераўскую выразнасць. Упершыню заяўленая яшчэ ў “Крывавай Мэры”, падобная графічнасць аздабленьня, будзе ўласціваю і наступным творам майстра. У цэнтры пад лесьвіцамі знаходзяцца вялікія аўтаматычныя шклянныя дзверы. Кожны раз, калі пад адпаведна-пагрозьлівае гукавое суправаджэньне яны раскрываюцца, мы бачым суцэльнаму цемру – гэта ўвасобленая сьведомасцю жыхароў прыстанку “страшная” рэчаіснасць.

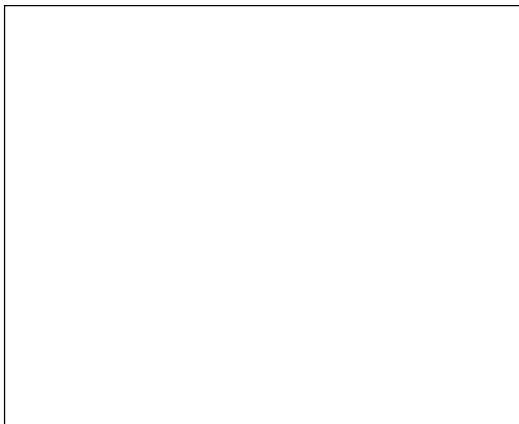
І вось сюды прыбывае, дзякуючы клопатам свіх высокапастаўленых дзяцей, новая пацыентка – пажылая дама місіс Сэвідж (Зоя Белавосьцік). Яе зьяўленьню папярэднічае музыка з фільму “Амелі”, якой і адкрываецца сьпектакль. Калі ў іншых пастаноўках Гарцуева музыка выконвала цалкам дэкарацыйную функцыю, то тут яна мае, безумоўна, сэнсавое значэньне. Любімы занятак персанажу Белавосьцік, як і гераіні Одры Тату, узбагачаць сьвет нечаканымі ўчынкамі і ствараць людзям добры настрой чароўнымі падарункамі. Толькі ў адрозьненні ад Амелі дзеля здзяйсненьня сваіх гуманістычных задумаў місіс Сэвідж мае непараўнанна большую фінансавую свабоду, бо атрымала ад памерлага мужа-мільянера шмат грошай (за якімі, акурат, і палююць яе мілья дзеткі).

Тэме самотнасці ў гэтым сьпектаклі Гарцуеў надае крыху новы зьмест. На прыкладзе галоўнай гераіні рэжысёр паказвае, што адзіным выйсьцем, каб застацца свабодным, акурат, і зьяўляецца адзінота. Як і летуценных жыхароў прыстанку місіс Сэвідж гэтаксама не радуе прагматычна-жорсткая паўсядзённасць (карыкатурным сімвалам якой выступаюць яе дзедзі), яна часам, таксама любіць падзівачыць (вытоптваць па краях дываны, альбо насіць дзіцячыя капелюшы), але разам з тым, гераіня Белавосьцік цудоўна разумее:

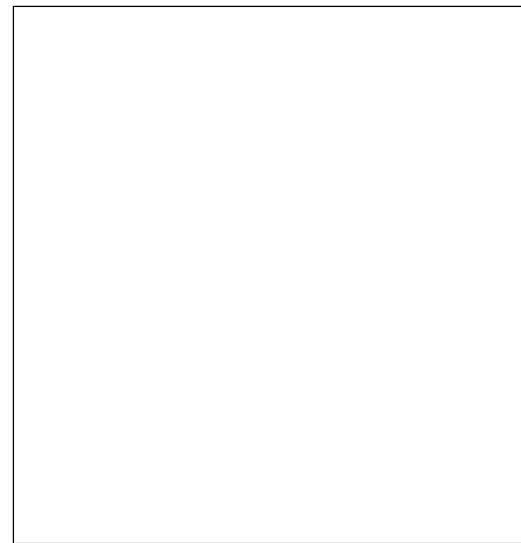
“Ціхі прыстанак – гэта такая ж турма і, магчыма, яшчэ горшая чым тая, што схаваная за шклянымі металічнымі дзвярыма. У нечым місіс Сэвідж нагадвае састарэлую Лізу з “Брата майго, Сімана”, якую акружаюць мноства пятроў ды сіманаў, толькі больш добрых, тактоўных і далікатных, але такіх жа няздатных да насамрэч моцных пачуцьцяў і па-сапраўднаму дзейсных учынкаў. Гэта рэжысёр паказвае на прыкладзе прыгнечана-закамплексаванага Джэфры (Малчанаў), які саромеецца свайго таленту шыкоўнага піяніста і ня хоча пазнаваць ў медсястры міс Вілі (Юлія Міхневіч) уласную жонку.

Калі ў папярэдніх сыпектаклях галоўны пафас быў у пераадольваньні самоты, то ў гэтай пастаноўцы сыцьвярджаецца несуюцьяльна-адваротнае. “Быць адзінокай – гэта ваш абавязак”, – гаворыць мудры доктар Эмет, калі выпісвае місіс Сэвідж з вар’ятні. Канцоўка сыпектаклю, такім чынам, выглядае куды больш мінорнай чымсьці ў “Сімане”, бо ў адрозьненьне ад Лізы гераіню Белахвосцьцік у чорнай пустэчы рэчаіснасьці ніхто не чакае.

Ад пастаноўкі і да пастаноўкі творчасць Гарцуева набывае ўсё больш песімістычнае гучаньне. Ягонья апошнія на цяперашні час сыпектаклі “Рамантыкі” і “Ноч Гельвера” (створаныя ў Акадэміі мастацтваў) яскравы таму прыклад. Тут ужо гульні герояў-летуценнікаў прыводзяць да непапраўнага – сьмерці.



Г.



Г.

Асобна ад сыпектакля, п’еса Растана ўспрымаецца як класны сьцёб над хворымі на празьмерна ўзвышанья пачуцьці асобамі. А таму і галоўныя героі п’есы маладыя людзі Персінэ і Сільвета, якія ўяўляюць сябе своеасаблівымі Рамэо і Джульетай, і размаўляюць адно з адным завучанымі фразамі з класічнай рамантычнай літаратуры (і ў тым ліку з Шэкспіра), пададзеныя драматургам даволі камічна.

Але Гарцуеў, запрасіўшы на галоўныя ролі па-балетнаму гнуткага і адухоўленага бы Уільям Дэфа Рамана Падаяку і не менш адпадна-чароўную Вольгу Скварцову, ператварыў свой сыпектакль у цалкам рамантычную гісторыю настраёва-еднасную “Трыстану ды Ізольдзе” і аздобленую чыста гарцуеўскай іроніяй.

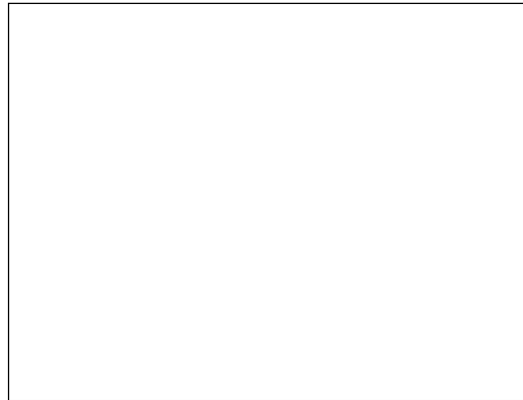
Бацькі галоўных герояў мараць ажаніць сваіх дзяцей, што дазволіць ім аб’яднаць сваю гаспадарку, якая пакуль-што падзеленая сыцяной. Цудоўна ведаючы, што без рамантычнага антуражу іхнія дзеткі ні ў якім разе не пагодзяцца пабрацца шлюбам, Бергамен з Паскіно (а менавіта так завуць вынаходлівых татачкаў) вырашаюць разыграць з сябе гэтакіх Мантэкі ды Капулеці.

Калі ў Растана бацькі перасьлед-

валі перш-наперш чыста практычны інтарэс і да сваіх “роляў” ставіліся даволі іранічна, то ў сьпектаклі яны з чыста дзіцячым захапленьнем аддаюцца гульні. Узьнікае адчуваньне, што гарцуеўскія Бергамен і Паскіно разыгрываюць ролі “бацькоў-дэспатаў” дзеля ўласнага задавальненьня, каб не было так сумна жыць.

Такім чынам, вясёлая п’еса Растана ў руках Гарцуева ператварылася ў яшчэ адну гісторыю пра ўцекачоў ад рэчаіснасьці, якімі тут у роўнай ступені паўстаюць, як Бергамен з Паскіно, так і Персінэ з Сільветай. Сад са сьцяною дзе ўвесь час адбываецца дзеянне) выконвае такую ж ролю схаванкі, як і майстэрня Пятра, альбо “Ціхі прыстанак”. І сюды гэтак жа, як і ў папярэдніх пастаноўках, прыбывае “прадстаўнік з рэальнага сьвету” – у дадзеным выпадку гэта хітры штукаар Страфарэль. Гэты персанаж павінен па загаду бацькоў (і, адпаведна, за немалы ганарар) разыграць сцэну выкраданьня Сільветы, дзеля таго, каб абараніўшы яе, Персінэ здолеў “памірыць” дзеве гэтыя сям’і і можна было б згуляць вясельле.

Цалкам натуральна, што Страфарэль у Гарцуева, гэтаксама паўстае зусім інакшым чым у французкага драматурга. Калі ў Растана Страфарэль даказвае Персінэ і Сільвеце ўсю бязглуз-



Г.

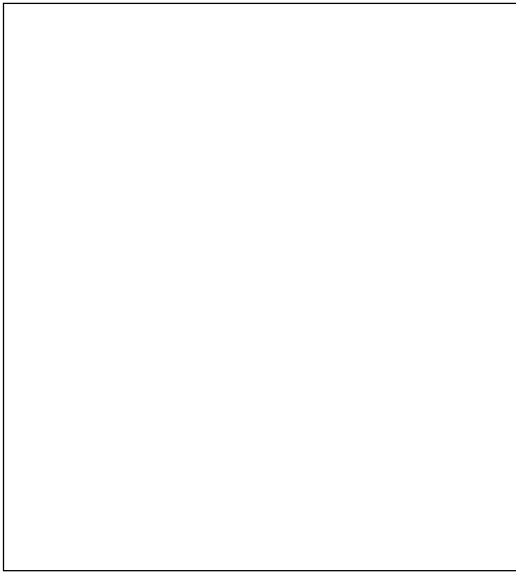
дасьць жыцьця, адарванага ад рэчаіснасьці абстрактнымі законамі рамантызма, і мірыць юных каханкаў, што прыносяць у іх дом доўгачаканую гармонію, то ў сьпектаклі ўсё адбываецца цалкам наадварот.

Паводле філасофіі рэжысэра Страфарэль – гэта своеасаблівы мефістофель. Сцэна, у якой Бергамен і Паскіно ўпершыню сустракаюцца з гэтым персанажам, нагадвае выкліканьне злога духа: штукаар раптоўна зьяўляецца апрануты ў чорны плашч і маску, каб, затым, гэтак жа раптоўна зьнікнуць і праз імгненьне весьці размову ўжо з супрацьлеглага боку сцэны. У Гарцуева Страфарэль паўстае гвалтаўніком і разбуральнікам той ідыліі, у якой так утульна існавалі героі Падалякі ды Скварцовай. Гэта ўвасобілася ў трэцяй дзеі п’есы, якую рэжысёр, кіруючыся сваіх прынцыпаў, цалкам перайначыў. Маладыя людзі, пазбаўленыя рамантычнай казкі, помсьцяць за свой падман наклаўшы на сябе рукі, акурат як гэта зрабілі Рамэо і Джульета.

На вялікі жаль, “перапісаньня” Гарцуевым месцы не выглядаюць дастаткова пераканаўчымі. Пачынаючы са сцэны раскрыцьця падману, сьпектакль робіцца несучышальна меладраматычным, што фатальным чынам адбываецца на яго энэргетыцы (асабліва калі параўноўваць з надзвычай бадзёрым першым актам). А трагічны фінал, якім рэжысёр па-просту аглушае глядача, хаця і мае сваю логіку, але чыста эма-



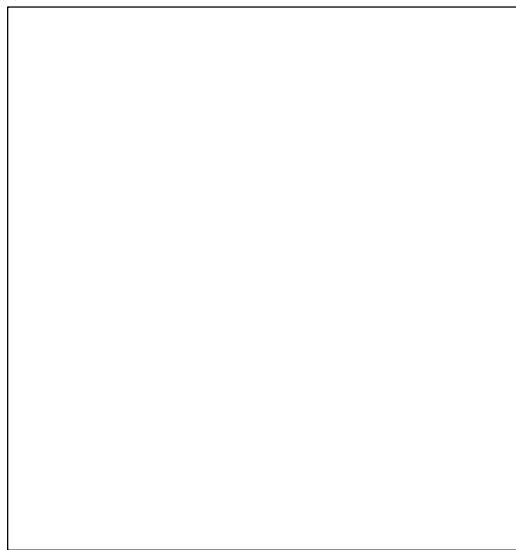
Г.



нацыйна-знакавыя моманты (кшталту каханьне-сьмерць) пераўвасабляюцца ў своеасаблівых актараў. Падобны мастацкі ход цудоўна выяўляе ў сьпектаклі адзін з любімых гарцуеўскіх матываў, які праходзіць ад пастаноўкі да пастаноўкі: імкненьне ягоных герояў да акцёрства. Менавіта на сьцяне дэманструюць свае эратычна-харэаграфічныя гульні Персінэ ды Сільвета, і менавіта на ёй яны паміраюць (эпізод сьмерці гэтаксама носіць умоўна-тэатральны характар). З надзвычайным пафасам стоячы на памосьце распавядае пра сваё майстэрства штукара Страфарэль і г.д.

Гарцуеў, які і сам застаецца заўсёдным рамантыкам, на прыкладзе сваіх юных герояў яскрава паказаў усю неמתазгоднасьць і нават шкоднасьць перайначваньня летуценьнікаў. Чалавек павінен быць такім, якім ён хоча быць і трэба паважаць яго выбар, бо ў гэтым ягоная адметнасьць – так можна вызначыць асноўны пафас “Рамантыкаў”, які цалкам суадносіцца і з іншымі пастаноўкамі майстра. Самагубства галоўных герояў паводле Гарцуева не праява элементарнай падлеткавай дурацкі, а даволі адчайная спроба застацца назаўсёды ў сваім выдуманым сьвеце.

Прыкладна такімі ж думкамі прасякнуты і самы дэпрэсіўны сьпектакль майстра “Ноч Гельвера” дзе, ратуючы-



Г.
цыянальна абсалютна не стасуецца з агульным настроем пастаноўкі, што робіць яго даволі недарэчным.

Але ня глядзячы на ўсе гэтыя хібы, гарцуеўская пастаноўка, безумоўна, мае вялікую значнасьць. Франсуа Труфо ў свой час увёў такую катэгорыю, як “вялікі хворы фільм”. Паводле вызначэньня французкага кінамайстра такім фільмам можа зьяўляцца выдатнейшы твор з недахопам, які мае шэраг памылак, якія паслабляюць ягоную грандыёзную задуму. Падобным жа “вялікім хворым сьпектаклем” можна назваць і “Рамантыкаў”, бо акрамя разгледжаных намі відавочных мінусаў, сьпектакль мае і шэраг ня менш відавочных плюсаў. І гэта тычыцца як рэжысёрскай тэмы ўцёкаў ад рэчаіснасьці, якая набыла тут новыя нюансы, так і чыста дэкарацыйнага афармленьня.

Дэкарацыя тут па-сутнасьці толькі адна – гэта сьцяна. Яе “ролю” выконваюць два злучаныя адзін з адным подыумы. Яны ўтвараюць такім чынам невялікі памост, які дзеліць сцэну напалам. Акрамя сваёй непасрэднай функцыі “сьцяны”, памост, таксама, можна разглядаць і як яшчэ адну сцэну, на якой героі сьпектакля ў самыя кульмі-

Г.



Г.

ся ад наступу па-фашыску-агрэсіўнай рэчаіснасці, маці і яе прыёмны сын-вар’ят трупца таблеткамі. Гэты твор таксама з поўным правам можна аднесці да “вялікіх хворых спектакляў” рэжысёра. Празмерная натуралістычнасць (амаль на фізіялагічным узроўні) акторскай ігры, газетная адназначнасць драматургіі, прадказальна-трагічны фінал (калі так хацелася чаго-небудзь нечаканага!), поўная адсутнасць гумару, і, што самае непрыемнае, руская мова пастаноўкі – усё гэта недазваляе мне аднесці “Ноч Гельвера” да удачаў Гарцуева. І тым ня менш, спектакль (як і “Рамантыкі”) даволі цікавы ў тым сэнсе, што выразна адлюстроўвае далейшую творчую эвалюцыю майстра. Рэжысёр становіцца больш жорсткім і бескампрамісным у сваім новым сьцьвярджэнні: толькі сьмерць можа выратаваць выдуманы сьвет летуценьніка ад варварскага наступу сьвету рэальнага.

Гарцуёўская відавочная сімпатыя, як да Персіне і Сільветы, так і да герояў “Ночы Гельвера”, яго павага да іхняга выбару, цудоўна выяўляюць тое, што было прыхавана ў “Сімане” і ня так выразна чыталася ў “Сэвідж” – для рэжысёра куды бліжэй не сьвет дзейных асобаў, колькі сьвет непрыкаяных дзівакоў. А таму становіцца зразумела, чаму ў яго спектаклях перамога застаецца не за Лізай, альбо місіс Сэвідж, а за братамі Пятром ды Сіманам, за

жыхарамі “Ціхага прыстанку”, за растанаўскімі рамантыкамі.

З такой рэжысёрскай пазіцыяй вядома можна не згаджацца, але гэта не замінае атрымліваць ад гарцуёўскіх спектакляў эстэтычнае задавальненне. І перш за ўсё таму-што лепшыя ягоныя пастаноўкі пазбаўленыя прымітыўнай адназначнасці, уласцівай большасці спектакляў іншых рэжысёраў. Ягоныя інтэлектуальна-багатыя і вонкава-займальныя творы адкрытыя для самых розных і нечаканых трактовак, што і робіць іх па-свойму ўнікальнымі для беларускага тэатру.

Мажліва з гэтага і не вынікае, што ў нас нарэшце з’явіўся рэжысёр роўны па таленту сусветна вядомым тэатральным знакамітасцям (хаця асобныя спектаклі Гарцуева выглядаюць нашмат жывейшымі ды цікавейшымі, чымсьці прызнаныя шэдэўры некаторых замежных геніяў). Вядома, што ягоныя пастаноўкі не пазбаўленыя недахопаў, як, напрыклад, не былі пазбаўленыя чыста літаратурных недахопаў творы нашых пісьменьнікаў 19 стагоддзя. Але, як вядома, пасля Багушэвіча прыйшлі Купала, Багдановіч, Дубоўка. Таму, бы той герой-летуценьнік са спектакляў спадара Аляксандра, я мару, каб творчасць гэтага рэжысёра паспрыяла зьяўленьню новых талентаў, дзякуючы якім колькасць майстроў у нашым тэатральным дыскурсе нарэшце стане калі ня большай, то хаця б роўнай цяперашняй колькасці рамеснікаў.