

знаходзіцца шлях, які запэўніць яму выключную славу і гонаравае месца паміж кампазітарамі» [5, с.81].

Сапраўды наш славыты суайчыннік заняў пачэснае месца сярод вялікіх кампазітараў Еўропы. Яго можна па праве лічыць выдатным прапагандыстам беларускага народнага меласу, з творчасці якога ў поўным сэнсе гэта слова пачынаецца беларуская нацыянальная прафесійная музыка.

1. Капилов, А. Л. Музыкальная культура Беларусі XIX – пачала XX веков / А. Л. Капилов, Е. И. Ахвердова. – Минск : Ин-т современных знаний, 2000. – 144 с. : ил. 13.

2. Мальдзіс, А. І. Падарожжа ў XIX стагоддзе. З гісторыі беларускай літаратуры, мастацтва і культуры : навук.-папул. нарысы / А. І. Мальдзіс. – Мінск : Нар. асвета, 1969. – 206 с.

3. Посемейные списки обывателей, жительствующих в Витебской губернии // ЦДГА РБ. Ф. 1416. Воп. 2. Спр. 7077. Л. 6.

4. Падбярэзскі, Р. А. Беларускае вяселле / Р. А. Падбярэзскі // Rocznik Literacki, t. 1. – Petersburg, 1844. – 129 с.

5. Podbereski, R. Antoni Abramowicz – muzyk / R. Podbereski // Rocznik Literacki, t. 3. – Petersburg, 1844. – s. 143.

6. Rocznik Literacki, t. 1. – Petersburg, 1843. – 127 s.

## **ВОПЛОЩЕНИЕ РОМАНА И. МЕЛЕЖА «ЛЮДИ НА БОЛОТЕ» НА КУПАЛОВСКОЙ СЦЕНЕ**

*А. М. Стельмах,*

*кандидат искусствоведения, доцент кафедры менеджмента  
социокультурной деятельности Белорусского государственного  
университета культуры и искусств*

«Люди на болоте» – первый роман из трилогии «Полесская хроника» белорусского классика И. Мележа, написанный в 1962 г. и повествующий о жизни в глухой полесской деревеньке Курени, отрезанной от всего мира непроходимыми болотами, в период установления советской власти. Помимо профессионального признания [И. Мележ становился лауреатом премии им. Я. Коласа (1962) и лауреатом премии Ленинского комсомола (1972)], роман переведен на несколько языков (в том числе русский, китайский, немецкий и казахский), а также осуществлено несколько экранизаций и инсценировок.

Среди экранизаций, пожалуй, самым известным является двухсерийный фильм В. Турова, снятый в 1981 г. и позднее объединенный с двухсерийной картиной «Дыхание грозы»

(1983) в телевизионную эпопею «Люди на болоте». А среди театральных постановок – два спектакля в Национальном академическом театре им. Я. Купалы, поставленные с разницей почти в 45 лет Б. Эриным (1966) и А. Гарцуевым (2012) [3]. Именно об этих воплощениях романа на сцене и пойдет речь дальше.

Исследователи романа И. Мележа отмечали глубокую связь автора с лучшими национальными традициями белорусской литературы. Ибо писателем скрупулезно и с большой любовью воссоздан «неповторимый и многослойный мир Полесья, встревоженный ветрами и бурями века» [6, с. 158]. Поэтому обращение к роману творческой группы Купаловского театра в середине 1960-х гг. было совершенно не случайно и отвечало магистральным театральным тенденциям этого периода: появлению спектаклей на морально-этические темы с повышенным вниманием к внутреннему миру человека.

Авторы инсценировки З. Броварская и Т. Абакумовская и режиссер Б. Эрин отобрали для спектакля наиболее яркие сцены романа, в которых не только прослеживалась основная сюжетная канва (линия Ганны и Василя), но и возможно было более полно показать героев и передать их характеры, которые так тщательно были выписаны И. Мележем. И в результате получился спектакль, ставший культовым, не сходивший около двадцати лет с подмостков купаловской сцены и закрытый только тогда, когда возраст артистов перестал совпадать с возрастом героев [3].

В спектакле Б. Эриным были расставлены акценты на процессы коллективизации, происходившие в 20-е – начале 30-х гг. XX в. в полесской глубинке и ставшие для кого-то из жителей деревни Курени драматическими и даже трагическими. А яркие индивидуализированные характеры персонажей во взаимодействии друг с другом только лишь усиливали и обостряли этот конфликт.

В центре спектакля – образ Ганны Чернушки, простой деревенской девушки, сердце которой принадлежало Василию Дятлику, такому же бедняку, как и она сама. Но сватал ее сын богатого кулака Евхим Грушак, за которого она в результате и вышла замуж. Таким образом, моральный конфликт спектакля проявлялся через взаимоотношения Ганны, Василя и Евхима, блестяще сыгранных актерами Л. Давидович, Г. Гарбуком и Б. Владомирским.

Как в свое время отмечал театровед В. Нефед: «Любовь и эгоизм, решительное преодоление норм старой жизни и зависимости счастья молодых людей от тяжелой участи наследия прошлого – это те вопросы, которые не могут глубоко не волновать зрителей» [4, с. 204].

Критика называла постановку колоритной, яркой, многоцветной, не в последнюю очередь благодаря языку ее героев – особенному говору (специфическому диалекту) и непривычному произношению, характерному для полесского региона. Все актеры играли на максимуме своих творческих возможностей и способностей, что позволило создать ансамблево сыгранный, психологически глубокий и по духу народный спектакль.

В частности, украшением спектакля стали дуэтные и массовые сцены, которые не только обозначали характер и дух времени, создавали картину многослойной массы людей, но и наоборот, позволяли индивидуализировать черты персонажей.

Так, очень детально была проработана сцена свадьбы, в которой авторам (сорежиссерами спектакля выступили З. Броварская и Г. Владомирская, художниками – А. Григорьянц и Б. Герлован) удалось воссоздать поэтическую атмосферу народных обрядов. И в этой же сцене свадьбы Ганна в основном молчит. Но молчание ее было столь красноречиво, что позволяло дать отпор Евхиму, стремившемуся показать свою власть над ней. Не менее образно была решена и сцена драки за землю Василя и Евхима, в которой Г. Гарбук и Б. Владомирский максимально объемно проявили свой актерский темперамент и исполнительскую технику.

Именно «земля» в спектакле Б. Эрина являлась самостоятельным персонажем, ставшим камнем преткновения между жителями деревни Курани, о чем свидетельствовали сцены, в которых бедняки делили лучшую землю Глушаков на равные наделы. «Земля» еще и развела по разные стороны Василя и Ганну.

Земля для Василя в спектакле была самой заветной мечтой, которая волновала его душу, не давала ему покоя и с мыслями о которой он не расставался никогда. Даже в минуты встреч с Ганной он самые нежные слова говорит о земле и новом участке, который в скором времени может получить. Неслучайно А. Соболевский отмечал, что в образе Василя Г. Гарбук «поднимается до обобщения, даже к символу. Его сценический герой словно вобрал, сконцентрировал в себе извечное стремление наших дедов и прадедов к своему куску земли <...> наив-

ную веру в то, что только одна земля дает человеку радость, счастье» [5, с. 220].

Спустя почти полвека режиссер А. Гарцуев, делая собственную инсценировку и введя в спектакль и вторую серию хроники – «Дыхание грозы», акцентирует внимание зрителя не на процессах коллективизации, подчеркивавшихся в спектакле Б. Эрина, а на теме любви. Воссоздавая и сохраняя атмосферу мележевского Полесья – «дыхание» болот, запахи высушенного сена, диалоги и песни, приближенные к аутентике (композитор Д. Фрига), – режиссер А. Гарцуев зерном спектакля делает любовь, которая способна как сплотить, так и разрушить семьи.

Центральными персонажами спектакля становится семья Глушаков (Глушак-старший – Г. Овсянников, Евхим – П. Харланчук): традиционная белорусская семья, где жена и дети уважают и даже боятся главы семейства, где умеют тяжело работать на земле и делают это, невзирая ни на какие обстоятельства. Режиссер много внимания уделяет взаимоотношениям отца и сына, делая акцент на том, что в какой-то момент многолетняя семейная традиция работать, молиться и снова работать рушится, когда сын наперекор решению отца выбирает невесту на свой вкус.

Раскрывая тему любви, А. Гарцуев выводит на первый план Евхима и Ганну. Оба дерзкие, страстные, гордые – идеальная, казалось бы пара. Но Ганна выбирает Василя и вынуждает его тем самым бороться с Евхимом с удвоенной силой: не только за землю, но и за любовь.

Отодвинув события коллективизации на второй план, А. Гарцуев осуществляет адаптацию романа таким образом, что сценическое действие разворачивается неспешно, эпизод за эпизодом, без лишних слов и персонажей, позволяя актерам показать всю глубину образов своих героев.

Однако оставив несколько «революционных» сцен для создания атмосферы эпохи и развития сюжета, А. Гарцуев сильно трансформировал образ Василя. Избавившись от «земельного вопроса» он, по сути, выбил из-под ног актеров Р. Подоляки и А. Павлова, исполнителей роли Василя, основу образа, написанного И. Мележем. Обоснованность поведения и слов молодого человека во многом исчезла. И в результате зрителю становится не совсем понятным, за что Ганна любит Василя. Потому как в такого человека, коим его показывают актеры Р. Подоляка и А. Павлов влюбиться сложно. В отличие от

Евхима – Харланчука, которому симпатизируют не только девушки деревни Курени, но и зрители в зале.

Благодаря виртуозному актерскому исполнению роли П. Харланчуком, на протяжении почти всего спектакля (кроме сцены насилия над Ходоськой и сцены свадьбы) складывается впечатление, что именно Евхим является достойным главной героини. А в эпизоде смерти дочери Ганны и Евхима персонаж Харланчука за считанные минуты переживает глубочайшую трансформацию: от человека, который не видит проблемы в болезни дочери и думает о том, как справиться с урожаем, до человека, который придавлен горем и не понимает и не принимает приказа отца о необходимости идти в поле.

Спектакль А. Гарцуева характеризуется органичным актерским ансамблем, где не только главные персонажи, но и второстепенные актеры создают тонкие и колоритные образы. Почти идеальная пара Глушака – Г. Овсянникова и Глушачихи – Т. Макаровой противопоставляется растерянному Чернушке – А. Подобеду и его разбитной жене Кулине – Е. Сидоровой. Как отмечала искусствовед Н. Бунцевич, Е. Сидорова – Кулина «вместе с Сорокой (Марина Гордиенок и Юлиана Михневич) <...> составляют прекрасное “жанровое скерцо”, что разряжает “грозовую” атмосферу спектакля» [2, с. 7].

Не менее знаковой для спектакля «Люди на болоте» стала и фигура Г. Гарбук. От образа Василя Дятлика в спектакле Б. Эрина он перешел к образу отца Ганны в спектакле А. Гарцуева и играл в нем до самой своей смерти. «Прежний Василь – отец Ганны. Психологически точный постмодернистский ход...», – утверждала Г. Богданова-Саченко [1, с. 5].

Таким образом, оба спектакля «Люди на болоте», поставленные в Купаловском театре в разные годы разными режиссерами, продвигавшими идеи, созвучные своему времени, имеют одно объединяющее начало: земля. Тем самым в своих постановках режиссеры Б. Эрин и А. Гарцуев вторили мыслям И. Мележа о судьбе земли, от которой зависит и судьба каждого человека.

---

1. *Багданава-Сачанка, Г.* Без любові няможна! / Г. Багданава-Сачанка // Літаратура і мастацтва. – 2012. – 30 сак. (№ 13). – С. 5.

2. *Бунцэвіч, Н.* «Небалотныя» людзі сплечены ў «шматпакутнік» навальніцы / Н. Бунцэвіч // Культура. – 2012. – 24 сак. (№ 12). – С. 7.

3. Люди на болоте (роман) [Электронный ресурс] / Википедия Свободная энциклопедия. – Режим доступа: [https://ru.wikipedia.org/wiki/Люди\\_на\\_болоте\\_\(роман\)](https://ru.wikipedia.org/wiki/Люди_на_болоте_(роман)). – Дата доступа: 31.08.2018.

4. Няфёд, У. Беларускі акадэмічны тэатр імя Янкі Купалы / У. Няфёд. – Мінск : Беларусь, 1970. – 224 с.

5. Сабалеўскі, А. Жыццё тэатра : мастацтвазнаўчыя артыкулы, рэцэнзіі / А. Сабалеўскі. – Мінск : Маст. літаратура, 1980. – 304 с.

6. Халип, В. Строка, прочтенная театром / В. Халип. – Минск : Наука и техника, 1973. – 240 с.

## **БИОБИБЛИОГРАФИЧЕСКИЕ РЕСУРСЫ КАК ИСТОЧНИК ИСТОРИКО-КУЛЬТУРНОГО НАСЛЕДИЯ**

*Н. Т. Стронская,*

*кандидат исторических наук, докторант*

*Национальной академии руководящих кадров культуры и искусств*

Для современного состояния научной мысли характерна комплексность подхода к классическим научным проблемам, нередко связанная с феноменом межпредметности. Одной из таких проблем представляется вопрос бытования библиографического сегмента данных как историко-культурологического источника данных. В частности, необходимо акцентировать внимание на специфике этого феномена, бытование которого связано с актуализацией скрытого ранее пласта прошлого, связанного с отдельными направлениями историко-культурной жизни страны, другими словами, дискурсивными элементами эволюции нации, а также непосредственно государственности.

Последнее закономерно продуцирует развертывание процесса переоценки как самого понятия исторически обусловленного, социального, национального, так и культурологического наследия, что приводит к переосмыслению не только упомянутых форм, но и непосредственно особенностей их социетальной дифференциации [7, с. 115–116], то есть стратификации.

Таким образом, происходят изменения ценностной и смысловой парадигмы общества на фоне атомизации последнего, вследствие чего мы можем говорить о некой разобщенности, размытости понятийной сферы в этой области. Это подводит к утверждению о том, что корневым базисом для изучения историко-культурного наследия представляется характерный для философии и культурологии системно-аксиологический подход к пониманию культурной полисистемы. Исходя из