

УЛАДЗІМІР ІВАНАВІЧ НЯФЁД

(Да 100-годдзя з дня нараджэння)



Беларуская навука аб тэатры сфарміравалася ў мінулым ХХ стагоддзі як самастойная і адметная галіна гуманітарных ведаў дзякуючы шматлікім таленавітым і руплівым даследчыкам нацыянальнай мастацкай культуры, сярод якіх, безумоўна, вылучаецца асоба Уладзіміра Іванавіча Няфёда – члена-карэспандэнта НАН Беларусі, доктара мастацтвазнаўства, прафесара, лаўрэата Дзяржаўнай прэміі БССР, заслужанага дзеяча мастацтваў БССР, аўтара шматлікіх акадэмічных прац і вучэбных дапаможнікаў па гісторыі беларускага сцэнічнага мастацтва, тэатральнага педагога і тэатральнага крытыка, грамадскага дзеяча.

Сёлета споўнілася 100 гадоў з дня яго нараджэння. І гэ-та выдатная нагода расказаць пра яго багаты і плённы навуковы і творчы шлях, каштоўныя тэатразнаўчыя здабыткі, а таксама пра яго вучняў і паслядоўнікаў, якія годна працягваюць справу свайго выдатнага настаўніка ўжо ў новым стагоддзі.

Нарадзіўся Уладзімір Іванавіч Няфёд 27 студзеня 1916 года ў г. Шахты Растоўскай вобласці ў рабочай сям’і. У юнацкія гады зведаў смак цяжкай шахцёрскай працы, якая стала своеасаблівай загартоўкай характару будучага вучонага. У 1934 годзе прыехаў у Маскву з чамаданам, у якім самымі каштоўнымі для яго рэчамі былі некалькі сшыткаў вершаў. Тут ён паступіў вучыцца ў славыты на той час Маскоўскі дзяржаўны інстытут гісторыі, філасофіі і літаратуры імя М. Г. Чарнышэўскага.

Студэнцкія гады былі вельмі насычанымі і надзвычай плённымі, яны далі магчымасць блізка і глыбока пазнаёміцца з творчасцю вялікіх рэфарматараў сусветнага і рускага тэатральнага мастацтва К. Станіслаўскага і У. Неміровіча-Данчанкі, слынных майстроў сцэны І. Масквіна, В. Качалава, М. Хмялёва, А. Астужава, Б. Шчукіна. Безумоўна, усе гэтыя асабістыя ўражанні, сістэмныя і разнастайныя веды, атрыманыя ў час навучання, сталі трывалым падмуркам для будучай дзейнасці ў сферы навукі і тэатральнай творчасці.

У 1940 годзе У. І. Няфёд прыехаў па размеркаванні ў Мінск і з таго часу назаўсёды звязаў свой жыццёвы, навуковы і творчы лёс з беларускай навукай аб тэатры. Тут, у Мінску, прайшло ўсё яго жыццё, тут ён зведаў поспех, прызнанне, зведаў і пэўныя расчараванні (а як жа без іх!) і новыя надзеі. Адным словам, жыццё было вельмі і вельмі насычаным на самыя розныя падзеі і здзяйсненні. Памёр У. І. Няфёд 23 красавіка 1999 года.

Разважаючы пра лёс Уладзіміра Іванавіча Няфёда і яго навуковыя пошукі, варта найперш адзначыць адну вельмі важную акалічнасць: размова пра тэатразнаўства і крытыку адразу патрабуе і адпаведнага аналізу самога прадмета вывучэння – сцэнічнага мастацтва. Тэатразнаўства і крытыка – гэта вельмі шырокая, разнастайная, складаная і, як усё жывое, супярэчлівая з’ява ў сферы гуманітарных навук і ўсёй тэатральнай культуры.

Хачу адразу заўважыць, што беларускае тэатразнаўства – навука досыць маладая, яна пачала актыўна і плённа фарміравацца і складвацца ў адпаведную сістэму ведаў аб асноўных гістарычных і тэарэтычных пытаннях развіцця нацыянальнага сцэнічнага мастацтва толькі ў другой палове мінулага стагоддзя. Калі быць зусім дакладным, то гэта было абумоўлена стварэннем

у 1957 годзе Інстытута мастацтвазнаўства, этнаграфіі і фальклору АН БССР і асобнага ў ім сектара тэатральнага мастацтва, які ўзначаліў У. І. Няфёд. За год да гэта ён абараніў у Маскве па спецыяльнасці «тэатразнаўства» кандыдацкую дысертацыю на тэму гісторыі беларускага тэатра.

Нагадаю, што сам тэрмін «тэатразнаўства» з'явіўся ў структуры айчыннай гуманітарнай навукі на рубяжы 1920–1930-х гг. і звязаны з грунтоўнымі працамі У. Усеваладскага-Гернгросса, К. Станіслаўскага, А. Гвоздзева, М. Марозава, П. Маркава, С. Данілава, Г. Гаяна і іншых вядомых савецкіх гісторыкаў і тэарэтыкаў, а таксама славурых рэжысёраў-рэфарматараў сцэнічнага мастацтва.

Узнікненне тэатразнаўства як навукі мае свае адметныя асаблівасці, у прыватнасці, яно не ў апошнюю чаргу абумоўлена прыцягненнем у свет тэатральнай праблематыкі людзей, здольных да тэарэтычных разважанняў і абгрунтаваных абагульненняў. Іншымі словамі, працэс пераўтварэння прафесараў-гуманітарыяў у тэатральных дзеячаў, а рэжысёраў у тэарэтыкаў-прафесараў – працэс узаемаабумоўлены, вельмі плённы і сустрэчны. Напрыклад, К. Станіслаўскаму, які пачаў рух ад тэатральнай практыкі да тэорыі, спатрэбіліся навуковыя працы па тэорыі драмы, філасофіі, псіхалогіі, усходазнаўству, у тым ліку і розныя тэалагічныя вучэнні.

Адным словам, тэатразнаўства як навука ў тыя часы ўзыходзіла, вобразна кажучы, на «дрожжах» жывога тэатра. А вядомы савецкі прафесар-літаратуразнаўца А. Гвоздзеў уступіў у кантакт з еўрапейскай тэатральнай навукай (у дужках адзначу, што ў вядучых нямецкіх універсітэтах тэатразнаўства набыло статус акадэмічнай навукі яшчэ ў канцы XIX стагоддзя) і запазычыў адтуль у аналіз спектакля прынцыпы гістарычнага прасторава-часовага мыслення. Карацей, саюз жывога тэатра з навукай аб тэатры – саюз па-свойму адметны, плённы, складаны і адначасова актуальны.

Хаця і сёння ёсць скептыкі, якія лічаць, што вывучэнне, напрыклад, спектакля немагчыма і спасылаюцца на вядомую думку Гётэ аб тым, што для таго, каб штосьці вывучаць, трэба мець магчымасць назіраць прадмет вывучэння столькі заўгодна. А спектакль, як вядома, мае свае паўтары-тры гадзіны сцэнічнага жыцця і потым знікае назаўсёды.

Не буду далей паглыбляцца ў гэтыя навукова-тэарэтычныя, метадычныя і метадалагічныя пытанні і супярэчнасці, толькі заўважу відавочнае: падыходы і прынцыпы навуковых даследаванняў развіваюцца па законах жывой прыроды, тэатразнаўства рухаецца разам з тэатрам, а значыць, у даследчыкаў заўсёды будзе адпаведны матэрыял для вывучэння, абагульнення, выпрацоўкі тэарэтычных пастулатаў аб сцэнічным мастацтве, паглыбленні і пашырэнні ведаў аб гістарычных шляхах развіцця розных нацыянальных сцэнічных культур народаў свету.

Гэтыя мае разважанні абумоўлены ў першую чаргу асобай Уладзіміра Іванавіча Няфёда, які, вобразна кажучы, не толькі ўмацаваў на новых навуковых прынцыпах закладзены ў мінулыя часы падмурак, але і адбудаваў досыць уражлівыя паверхі агульнага «дома» пад назвай «беларускае тэатразнаўства». (У дужках варта прыгадаць таксама славутых айчынных папярэднікаў – М. Гарэцкага, Ф. Аляхновіча, С. Грынкевіча, А. Некрашэвіча і іншых рупліўцаў на ніве беларускай культуры, якія стварылі значныя для свайго часу работы па гісторыі нацыянальнага тэатра.)

Зусім невыпадкова У. І. Няфёд стаў першым доктарам навук, прафесарам, які быў абраны членам-карэспандэнтам Нацыянальнай акадэміі навук Беларусі. Ён гэта заслужыў дзякуючы сваёй вялікай і самаадданай працы на ніве айчыннага тэатразнаўства і тэатральнай крытыкі.

У. І. Няфёд стаў першым вучоным, які разнастайныя звесткі і раскіданыя па розных выданнях і архівах крыніцы аб фарміраванні беларускага нацыянальнага тэатра вывучыў, абагульніў, выклаў і сістэматызаваў у дакладную і абгрунтаваную сістэму ведаў аб багатай гісторыі айчыннага сцэнічнага мастацтва. Менавіта за наватарскія працы па гісторыі беларускага нацыянальнага тэатра («Становление белорусского советского театра», «Тэатр у вогненыя гады», «Сучасны беларускі тэатр») ён быў удастоены Дзяржаўнай прэміі БССР (1966 г.).

Так, паводле навуковых прац У. І. Няфёда, беларускі тэатр развіваўся сваім уласным і адметным шляхам. Напрыклад, працэсы кансалідацыі беларускага этнасу пачаліся яшчэ ў XVI стагоддзі, але найбольш выразныя і акрэсленыя формы праяўлення нацыянальнай свядомасці, у тым ліку праз сваю нацыянальную літаратуру і мастацтва, адзначаны толькі ў сярэдзіне XIX ст. Гэта было абумоўлена тым, што, жывучы ў самым цэнтры Еўропы на скрыжаванні розных палітыч-

ных інтарэсаў многіх краін, беларусы доўгі час не мелі рэальнай гістарычнай магчымасці пабудаваць сваю ўласную нацыянальную дзяржаву.

Але і ў такіх надзвычай неспрыяльных умовах беларускі этнас здолеў стварыць сваю ўласную нацыянальную культуру, у тым ліку навуку, літаратуру і мастацтва, якія сваімі адкрыццямі, словам, фарбамі, музычнымі гукамі і мелодыямі, шматлікімі іншымі адцэннямі ўзбагацілі ўнікальную палітру славянскай, а таксама ўсёй еўрапейскай культуры. У гэтай, безумоўна, феноменальнай гістарычнай з’яве (заўважу і падкрэслію, што не так ужо шмат еўрапейскіх народаў, якім удалося сцвердзіць сваю нацыянальную адметнасць ва ўмовах адсутнасці на працягу некалькіх стагоддзяў уласнай дзяржаўнасці) пэўную і заўважную ролю адыграла менавіта беларускае сцэнічнае мастацтва, якое бярэ свае вытокі з глыбокай і сівай даўніны.

У. І. Няфёд знайшоў пэўныя крыніцы, з якіх можна было меркаваць, што на старажытных беларускіх землях першыя прафесійныя акцёры – скамарохі – з’явіліся яшчэ ў часы язычніцтва. Яны былі самаахвярнымі, яркімі, таленавітымі і руплівымі носбітамі старажытнай тэатральнай творчасці нашых далёкіх продкаў.

Так, першае ўпамінанне аб дзейнасці беларускіх скамарохаў, якое пакуль удалося знайсці У. І. Няфёду і іншым аичинным гісторыкам мастацтва, датуецца XII ст. і належыць Кірылу Тураўскаму. З таго часу аб старажытных акцёрах звесткі знаходзяцца ў шматлікіх дакументах – інвентарных і пісцовых кнігах, статыстычных матэрыялах, гарадскіх магістрацкіх судовых справах і інш. Скамарохі былі надзіва разнастайнымі і вынаходлівымі майстрамі сваёй справы: спявалі, танцавалі, складалі вершы, прымаўкі, разыгрывалі камедыйныя сцэны, адным словам, умелі таленавіта рабіць усё, каб стварыць людзям сапраўднае свята.

У аснове старажытнай народнай тэатральнай культуры беларусаў, як пераканальна паказаў у сваіх працах У. І. Няфёд, ляжаў фальклор, які, па агульнаму прызнанню, з’яўляецца адным з самых багатых і ўнікальных у славянскім свеце. Разнастайныя элементы тэатралізацыі ў значнай ступені вызначаюць своеасаблівасць беларускага фальклору. Напрыклад, карагодныя песні ўяўляюць своеасаблівы дыялог паміж групамі карагоднікаў. Шмат элементаў драмы і камедыі было таксама ў старадаўняй абрадавай паэзіі. Вялікім шматактовым спектаклем фактычна з’яўляецца і вядомы абрад народнага вяселля.

У станаўленні беларускай тэатральнай культуры выключную ролю адыгралі таксама школьны тэатр і батлейка. Напрыклад, школьны тэатр стаў выдатнай з’явай рэгіянальнай культуры, а потым і сцэнічнага мастацтва беларусаў. Спачатку школьны тэатр уваходзіў у арэал польскай тэатральнай культуры па прычыне таго, што ў навучальных установах Вялікага княства Літоўскага пераважалі лацінская і польская мовы. Пра гэта сведчыць практыка школьных тэатраў у Полацку, Гародні, Нясвіжы, Віцебску, Пінску і многіх іншых гарадах і мястэчках тагачаснай дзяржавы. Спектаклі школьных тэатраў іграліся пераважна на польскай і лацінскай мовах, яны выконвалі свае вучэбныя задачы. Галоўны дыдактычны змест спектакляў шчодрэ перамяжаўся з інтэрмедыямі, якія выконваліся ўжо на беларускай мове. Яе добра разумелі і артысты (вучні), і глядачы.

Асаблівую цікавасць выклікае XVIII ст. – час, калі завяршаўся важны гістарычны пераход ад Сярэднявечча да новага ладу жыцця. Менавіта ў гэты перыяд у многіх краінах Заходняй Еўропы тэатр пачынае актыўна выходзіць на авансцэну грамадскага жыцця і ўсё больш вынікова выконваць сваю ўніверсальную стваральную ролю ў фарміраванні розных нацый.

Наогул XVIII ст., на думку У. І. Няфёда і яго некаторых паплечнікаў-тэатразнаўцаў, займае выключна важнае месца ў гісторыі беларускай тэатральнай культуры, якая прайшла ў гэты час складаны шлях свайго станаўлення. З аднаго боку – развіццё народнага мастацтва (скамарохі, кірмашовы тэатр, батлейка), з другога – фарміраванне пэўных відаў прафесійнага тэатра (школьны, але ў пераважнай большасці – магнацкія балетныя і оперныя трупы). Адначасова было шмат паратэатральных з’яў і тэатралізацый розных форм побыту: рэлігійных службаў, паляванняў, спаборніцтваў. Разам гэта складалася ў насычаную разнастайнымі фарбамі і адцэннямі багатую палітру тэатральнай культуры нашага народа, які пачынаў усё глыбей і выразней усведамляць сябе пэўнай еўрапейскай нацыяй. У гэты перыяд сталі ўзнікаць буйныя магнацкія прыгонныя тэатры, якія з цягам часу набылі шырокую вядомасць. Перш за ўсё гэта тэатры ў замках і палацах

Радзівілаў, Сапегаў, Агінскіх і іншых магнатаў. Яны запрашалі таксама замежных артыстаў, музыкантаў, а нярэдка і цэлыя тэатральныя трупы з Італіі, Аўстрыі, Францыі. У замежных прафесіяналаў вучыліся беларускія прыгонныя артысты. Асабліва высокім мастацкім узроўнем па тым часе вылучаліся прыгонныя тэатры Нясвіжа, Слуцка, Шклова, Гародні, Ружан, Слоніма, Магілёва.

Варта заўважыць і асабліва падкрэсліць, што прыгонны тэатр у Беларусі стаў спецыфічнай пераходнай формай ад школьнага да прафесійнага прыватнага тэатра. У гэты перыяд замацоўваліся і ўзбагачаліся пэўныя традыцыі беларускага тэатра, традыцыі, якія спалучалі шматлікія ўнікальныя з’явы народнай творчасці з разнастайнымі элементамі прафесійнага мастацтва, што былі ў пераважнай большасці запазычаны з развітых тэатральных культур Заходняй Еўропы, а таксама з суседніх – польскай, рускай, украінскай.

У XIX ст. беларусы ўвайшлі ўжо, як вядома, пад іншым дзяржаўным «дахам». Пасля трэцяга падзелу Рэчы Паспалітай (1795) тэрыторыя Беларусі цалкам была далучана да Расіі. Але ўмовы існавання, на вялікі жаль, прыныпова не змяніліся – беларусы па-ранейшаму не мелі сваёй уласнай дзяржаўнасці, што, натуральна, адбівалася на ўсіх сферах жыцця і дзейнасці людзей, моцна шкодзіла аб’ектыўным працэсам фарміравання нацыі, плённаму развіццю нацыянальнай самасвядомасці.

У адрозненне ад XVIII ст. у XIX ст. вялікую ролю ў тэатральнай культуры Беларусі пачынаюць адыгрываць не толькі культуры слаёў: верхняга, сярэдняга, нізавога (мяшчанскага і сялянскага), але і субкультуры тых слаёў грамадства, якія падзяліліся па сацыяльных прыкметах, як гэта было і раней (культура дваран, культура гараджан, культура ваенных і г. д.), але і мелі моўныя адрозненні. На змену дзяржаўнай мове XVIII ст. для шляхты (польска-лацінскай) прыходзіць у XIX ст. новая афіцыйная мова – руская. З’яўляецца ўжо білінгвізм не слаёў, а асобных дзеячаў культуры.

Кожнаму слою культуры адпавядаюць пэўныя віды тэатраў. Разначынныя слаі насельніцтва (як прадстаўнікі верхняга слоя культуры) актыўна наведвалі гарадскі пастаянны тэатр, а таксама ўзнікшыя перасоўныя камерцыйныя музычна-драматычныя і драматычныя антрэпрызы. Пераважнымі жанрамі ў такіх тэатральных трупях былі вадэвіль, камедыя, фарс, драма, опера (меней), адначасова з гэтым фактычна знікае балет. Да 1863 г. у гэтых тэатрах спектаклі ў асноўным ішлі на польскай мове, пасля – на рускай.

Аналізуючы бурныя працэсы і тэндэнцыі, што адбываліся ў грамадскім і культурным жыцці Беларусі XIX ст., У. І. Няфёд слушна заўважыў і адзначыў адну сапраўды гістарычную з’яву, якая адыграла вялікую ролю ў далейшым станаўленні нацыянальнага тэатра. Справа ў тым, што культура сярэдняга слоя супала з утварэннем у 1840-я гг. новай беларускай літаратуры пераходнага перыяду, з’яўленнем першых беларускіх пісьменнікаў-прафесіяналаў.

Прадстаўнікамі гэтага адмысловага слоя з’яўлялася мясцовая польская і беларуская шляхта, гарадская разначынная інтэлігенцыя. У іх асяроддзі пачаў актыўна фарміравацца ўстойлівы білінгвізм (спачатку польска-беларускі, потым – руска-беларускі). Носьбіты гэтага слоя культуры арганізавалі шматлікія аматарскія, так сказаць, «высакародныя тэатры» (польскія і рускія аб’яднанні, мастацкая самадзейнасць няўрымслівых гімназістаў і інш.), на сцэне якіх разыгрываліся немудрагелістыя вадэвілі, камедыі і аперэты. Таксама праходзілі канцэрты спевакоў і музыкантаў-аматараў, выступалі прыватныя капэлы, гарадскія аркестры і іншыя мастацкія калектывы.

Будзем памятаць яшчэ пра адзін выключна важны аспект: развіццё сцэнічнага мастацтва вельмі цесна і непарыўна звязана з рухам нацыянальнай літаратуры, яе мастацкім узроўнем і філасофскай глыбінёй у асэнсаванні і адлюстраванні нацыянальнага жыцця.

Пра гэта, напрыклад, досыць яскрава і красамоўна сведчыць уся творчая дзейнасць Вінцента Іванавіча Дуніна-Марцінкевіча – беларускага паэта і драматурга, асветніка і гуманіста, этнограф і фалькларыста, акцёра і арганізатара (сапраўднага менеджара ў сучасным разуменні гэтага слова!) тэатральнай справы. Ён з’явіўся сапраўдным волатам нацыянальнай культуры, адным з самых актыўных і самаахвярных пачынальнікаў беларускай прафесійнай драматургіі і тэатра. Яго лепшыя драматычныя творы – дасціпныя народныя камедыі «Пінская шляхта» і «Залёты» не сыходзяць з рэпертуару прафесійных і аматарскіх тэатраў Беларусі да сённяшняга дня.

Неабходна памятаць адну вельмі важную дату – 9 лютага 1852 г. Менавіта ў гэты дзень, а дакладней у вечар, у Мінску ў памяшканні гарадскога тэатра адбыўся першы паказ спектакля паводле лібрэта В. Дуніна-Марцінкевіча «Сялянка». Менавіта адсюль, як паказаў і даказаў сваімі даследаваннямі У. І. Няфёд, і вядзецца адлік гісторыі беларускага прафесійнага тэатра еўрапейскага кшталту.

Тагачасная рэчаіснасць, у тым ліку і пэўная (і паслядоўная!) нацыянальная палітыка царскіх улад, зусім не заахвочвала намаганні нешматлікіх, але вельмі руплівых і настойлівых беларускіх дзеячаў культуры. Вядомыя расійскія рэформы 1860–1870-х гг. спрыялі даволі актыўнаму развіццю шматлікіх прыватных антрэпрыз, якія працавалі на рускай мове. Іх колькасць у канцы XIX ст. адчувальна павялічылася. У рэпертуары гэтых калектываў пераважалі шматлікія вадэвілі, фарсы і іншыя забаўляльныя творы. Безумоўна, такія прыватныя тэатры рабілі свой пэўны ўплыў на культурнае жыццё ў беларускіх гарадах, выклікалі цікавасць іх жыхароў менавіта да сцэнічнага мастацтва, выходзілі ў глядачоў пэўныя эстэтычныя запатрабаванні.

Як бачым, шматлікія з’явы, тэндэнцыі і працэсы ў грамадска-палітычным і культурным жыцці, што адбываліся ў Беларусі на працягу ўсяго XIX ст., паказваюць і даказваюць – сцэнічнае мастацтва зрабіла ў гэты перыяд айчынай гісторыі некалькі вельмі важных і плённых крокаў па складанаму шляху фарміравання нацыянальнай самабытнасці і назапашвання мастацкага патэнцыялу сапраўднага еўрапейскага ўзроўню.

Інакш кажучы, досыць трывалы падмурак беларускага нацыянальнага тэатра ў XIX ст. быў пабудаваны агульнымі намаганнямі некалькіх пакаленняў таленавітых і свядомых творцаў.

Апасродкаванае ўздзеянне еўрапейскай культуры дапамагала рэгіянальнай культуры Беларусі XIX ст. асэнсаваць сябе ў новай іпастасі – чыста нацыянальнай. Але XIX ст. – гэта адначасова перыяд актыўнага і плённага вучнёўства: кожны этап быў неабходным для развіцця тэатра. Як пераканальна даказвае ў сваіх працах У. І. Няфёд, калі б не было гэтага па-свойму ўнікальнага стагоддзя, не з’явіўся б урэшце беларускі прафесійны тэатр.

У дадзеным выпадку неабходна адзначыць і памятаць яшчэ адну прынцыпова важную асаблівасць гэтага перыяду: тэатральнае мастацкае творчасць (спачатку народная, аматарская, а потым і прафесійная) актыўна спрыяла фарміраванню ўласнай беларускай інтэлігенцыі, якая і выконвала сваю галоўную ролю – ролю вынаходніцы нацыі. Адначасова творчая інтэлігенцыя назапашвала і мастацкі патэнцыял нацыянальнай культуры, у якой тэатр пачынаў адыгрываць усё больш значную пазітыўную ролю.

Менавіта такі складаны і даволі працяглы ў часе працэс зліцця мастацкага вопыту народнага тэатра і значных дасягненняў прафесійнай сцэны абумовіў нараджэнне на рубяжы XIX і XX стагоддзяў першай беларускай трупы Ігната Буйніцкага, якому было наканавана стаць, паводле азначэння У. І. Няфёда, сапраўдным «бацькам» нацыянальнага тэатра.

З гэтага часу пачаўся якасна новы перыяд развіцця драматычнага тэатра беларусаў. Янка Купала, Якуб Колас, Карусь Каганец, Максім Гарэцкі, Ігнат Буйніцкі, Фларыян Ждановіч, Уладзіслаў Галубок, Францішак Аляхновіч, Еўсцігней Міровіч, Мікалай Міцкевіч, Уладзімір Кумельскі, Дзмітрый Арлоў і іх шматлікія таленавітыя паплечнікі і паслядоўнікі ўнеслі рашаючы ўклад у будаўніцтва беларускага прафесійнага тэатра сучаснага тыпу. Творчасць гэтых і іншых адметных пісьменнікаў, драматургаў, рэжысёраў, акцёраў, педагогаў, арганізатараў тэатральнай справы стала трывалай асновай такой феноменальнай з’явы ў гісторыі айчынай культуры, як паскоранае развіццё беларускага сцэнічнага мастацтва ў першай палавіне XX ст.

Вынік гэтай з’явы агульнавядомы і ўсімі прызнаны – моцны творчы патэнцыял і сапраўдны еўрапейскі ўзровень вядучых беларускіх драматычных тэатраў, што быў дасягнуты ўжо на рубяжы 1930–1940-х гг.

Як вядома, падзеі Першай сусветнай вайны, што пачалася ў 1914 г., а потым рэвалюцыйна-глабальныя ўзрушэнні і пераўтварэнні 1917 года ў Расіі прывялі да абвешчання 1 студзеня 1919 года Беларускай Савецкай Сацыялістычнай Рэспублікі.

Такім чынам, у гісторыі беларускага народа і яго нацыянальнай культуры пачаўся зусім новы і выключна важны этап развіцця.

Ужо літаральна праз год з невялікім – 14 верасня 1920 г. у жыцці маладой рэспублікі адбылася знакавая культурная падзея – у Мінску быў урачыста адкрыты Беларускі дзяржаўны тэатр (цяпер Нацыянальны акадэмічны тэатр імя Я. Купалы).

Яго першым мастацкім кіраўніком стаў прызнаны беларускі рэжысёр і акцёр Фларыян Паўлавіч Ждановіч, які горача ўзяўся за складаную і важную справу. Але даволі хутка ён пераканаўся ў тым, што пачынаючым выканаўцам трэба найперш вельмі сур’ёзна вучыцца асновам унікальнай акцёрскай прафесіі. І неўзабаве Фларыян Ждановіч робіць мужны і адзіна правільны крок у такіх абставінах – прапануе Ураду БССР замест сябе запрасіць на адказную пасаду мастацкага кіраўніка вядомага рускага драматурга, акцёра, рэжысёра і педагога Еўсцігнея Афінагенавіча Міровіча, які ў той час па волі лёсу апынуўся ў беларускай сталіцы.

Еўсцігней Міровіч не адразу, але ўрэшце рэшт прыняў прапанову беларускага Урада і ў 1921 г. стаў мастацкім кіраўніком БДТ-1.

Новы кіраўнік тэатра адразу вельмі актыўна ўзяўся за сваю справу – перагледзеў рэпертуарную палітыку, аддаючы перавагу найперш нацыянальнай драматургіі, а самае галоўнае – арганізаваў сістэмную прафесійную вучобу маладых акцёраў. Ужо праз год Е. Міровіч сам напісаў на беларускай мове гістарычную драму «Кастусь Каліноўскі» і ажыццявіў яе пастаноўку з Уладзімірам Крыловічам у галоўнай ролі.

У 1926 г. у Віцебску распачаў сваю дзейнасць Другі Беларускі дзяржаўны тэатр (цяпер Нацыянальны акадэмічны тэатр імя Я. Коласа). Аснову акцёрскай трупы склалі выхаванцы тэатральнай Студыі, якая працавала ў Маскве. Паказальна, што з першых гадоў сваёй дзейнасці БДТ-2 узяў трывалы курс на нацыянальную драматургію: тут ставіліся шматлікія творы Я. Купалы, Я. Коласа, К. Чорнага, П. Глебкі, у якіх адлюстроўваўся складаны і нярэдка супярэчлівы гістарычны шлях беларускага народа, яго ўпартая барацьба за свабоду і незалежнасць, за годнае права, паводле славытых купалаўскіх слоў, «людзьмі звацца».

Безумоўным лідарам беларускага сцэнічнага мастацтва стаў БДТ-1, рэпертуар якога паслядоўна ўзбагачаўся лепшай нацыянальнай і сусветнай драматургіяй. У выразных і маляўнічых спектаклях Е. Міровіча паводле ўласных п’ес «Машэка», «Кастусь Каліноўскі», «Каваль-ваявода» паспяхова і плённа фарміраваліся адметныя традыцыі нацыянальнага сцэнічнага мастацтва, якія вылучаліся асаблівай жыццёвай, гістарычнай і псіхалагічнай праўдзівасцю ў адлюстраванні быцця чалавека, яго пошукаў гармоніі добра і справядлівасці. Актыўна і вынаходліва выкарыстоўваючы багаты фальклор, Е. Міровіч таленавіта і мэтанакіравана ўвасабляў тагачасную ідэю беларусізацыі, адраджаў лепшыя народныя традыцыі, што служыла справе развіцця нацыянальнай самасвядомасці, умацавання гістарычнай памяці выразнымі сродкамі і прыёмамі тэатральнага мастацтва.

Такім чынам, БДТ-1 спакваля ператвараўся ў магутны творчы арганізм, які быў адмысловым выразнікам шматвяковага народнага вопыту, нацыянальных традыцый і адначасова яго мудрым, тонкім настаўнікам, хаця навакольны соц’ум пад уплывам жорсткай «класавай барацьбы» рабіўся ўсё больш напружаным, складаным, супярэчлівым, драматычным.

Але пры гэтым нельга не ўбачыць і іншую вельмі адметную, можна нават сказаць, гістарычную з’яву ў беларускім тэатральным мастацтве на рубяжы 1930–1940-х гг. Яна заключаецца ў тым, што БДТ-1 (а за ім, натуральна, падцягваліся БДТ-2 у Віцебску, БДТ-3 у Гомелі, Рускі тэатр БССР у Магілёве) на той перыяд ужо назапасіў адметны творчы патэнцыял. Менавіта той ідэйна-эстэтычны патэнцыял, што дазваляў ствараць выдатныя спектаклі, многія з якіх сталі бліскучымі вяршынямі ў гісторыі нацыянальнага сцэнічнага мастацтва.

Так прыйшла творчая сталасць беларускага драматычнага тэатра, узмацніўся яго грамадскі аўтарытэт і прызнанне ў глядачоў. Пра ўсё гэта У. І. Няфёд паслядоўна і сістэмна, з апорай на шматлікія крыніцы і асабістыя ўражанні ад сустрэч, размоў і дыскусій з выдатнымі драматургамі, рэжысёрамі, акцёрамі і іншымі дзеячамі культуры занатаваў у сваіх вядомых працах: «Беларускі тэатр: нарыс гісторыі» (1959), «Беларускі акадэмічны тэатр імя Я. Купалы» (1970), «Беларускі тэатр імя Я. Коласа» (1976), «Ігнат Буйніцкі – бацька беларускага тэатра» (1991) і інш.

У 1990-я гг. адбыліся вядомыя гістарычныя падзеі сусветнага маштабу: распаўся Савецкі Саюз і на яго абшарах нарадзіліся новыя самастойныя краіны, у тым ліку і Рэспубліка Беларусь.

Такім чынам, у беларусаў з’явіўся рэальны гістарычны шанс спраўдзіць мару многіх пакаленняў сваіх продкаў – пабудаваць уласную дзяржаву.

Новая палітычная, сацыяльна-эканамічная і нацыянальна-культурная рэальнасць у краіне на рубяжы XX і XXI стагоддзяў абумовіла пэўныя асаблівасці развіцця беларускага тэатра ў гэты перыяд, вызначыла напрамкі творчых, арганізацыйных і іншых пошукаў у сферы сцэнічнага мастацтва. У аснове гэтых складаных, а нярэдка і супярэчлівых працэсаў, пошукаў, эксперыментаў і здзяйсненняў – даволі глыбокае ўсведамленне творцамі сваёй адказнай ролі і значэння ў будаўніцтве беларускай дзяржаўнасці. Адсюль – адчувальны ўздым у працэсах нацыянальна-культурнага адраджэння, шчырая зацікаўленасць навуковай і творчай інтэлігенцыі ў пашырэнні свайго ўплыву перш за ўсё на шматстайнае духоўнае жыццё беларускага грамадства, умацаванні ў ім непераўзыходзячых гуманістычных каштоўнасцей і ідэалаў.

Так, ужо за першыя дзесяць гадоў «суверэннай гісторыі» павялічылася колькасць дзяржаўных тэатраў: з 17 (1990 г.) да 25 (2000 г.). Адначасова нарадзілася прынцыпова новая з’ява ў беларускай сцэнічнай культуры: было створана некалькі прыватных тэатраў, якія, безумоўна, узбагацілі творчую палітру айчыннага мастацтва. У гэты час пачаў актыўна развівацца фестывальны рух – сталі праводзіцца разнастайныя міжнародныя і нацыянальныя тэатральныя фестывалы ў Мінску, Гомелі, Брэсце, Маладзечне, Гродне, Бабруйску. Адметнай і прыкметнай з’явай 1990-х гг. стала значнае павелічэнне менавіта нацыянальных тэатраў (у 1990 г. іх было толькі 3, праз дзесяць гадоў – 12), што стала вынікам паслядоўнай палітыкі беларусізацыі ў сферы сцэнічнага мастацтва. Яшчэ адна вельмі станоўчая і плённая з’ява – прыкметная актывізацыя менавіта беларускай драматургіі, павелічэнне колькасці п’ес маладых аўтараў. Пачаў выходзіць часопіс драматургіі і тэатра «Тэатральная Беларусь» (1992), створаны новы творчы саюз – Беларускі саюз літаратурна-мастацкіх крытыкаў (1997). Новы і адказны статус атрымаў Тэатральна-мастацкі інстытут, які быў ператвораны ў 1992 г. у Беларускую акадэмію мастацтваў.

Гэтыя і многія іншыя прыклады сведчаць, што ў 1990-я гг. тэатральны працэс набыў пэўны дынамізм, узбагаціўся новымі падыходамі ў арганізацыі творчай справы. Важкія творчыя здабыткі ў першую чаргу былі звязаны з паспяховым эстэтычным асваеннем айчыннай гісторыі, што было абумоўлена многімі фактарамі, у тым ліку і актыўнымі працэсамі дзяржаўнага будаўніцтва, пошукамі агульнанацыянальнай ідэі.

Агульныя вынікі тэатральнага працэсу 1990-х гг. засведчылі, што беларускі тэатр новае XXI стагоддзе сустрэў з пэўным прадчуваннем неабходнасці перамен у развіцці нацыянальнага сцэнічнага мастацтва. Перш за ўсё тут маецца на ўвазе наспелае рэфармаванне тэатральнай справы, удасканаленне юрыдычнай асновы для дзейнасці тэатраў рознай мадэлі і формы ўласнасці.

Безумоўная і вельмі каштоўная заслуга У. І. Няфёда яшчэ і ў тым, што ён стварыў вядомую і аўтарытэтную школу нацыянальнага беларускага тэатразнаўства і тэатральнай крытыкі. Значны патэнцыял і гонар гэтай школы склалі вядомыя папличнікі і вучні У. І. Няфёда – дактары навук А. В. Сабалеўскі, Г. І. Барышаў, Р. Бузук, Н. Юўчанка; кандыдаты навук С. Пятровіч, Т. Барысава, А. Саннікаў, М. Каладзінскі, Ю. Пашкін, С. Міско, В. Навуменка, Т. Гаробчанка, А. Лабовіч, Ю. Сохар, Р. Баравік, К. Кузняцова, Г. Алісейчык і іншыя даследчыкі (сярод іх неабходна назваць В. Вольскага, У. Сядуру, У. Стэльмаха, А. Есакова, А. Бутакова, Б. Бур’яна, А. Станюту, А. Ракава, В. Салеева, Т. Катовіч, А. Савіцкую, Г. Юдчыц і іншых аўтараў разнастайных кніг, прысвечаных гісторыі тэатра, яго творчым і эканамічным праблемам, асобным дзеячам) нацыянальнай сцэнічнай культуры беларусаў.

Усе разам яны стварылі даволі грунтоўную, багатую і вельмі каштоўную бібліятэку навуковай літаратуры (тут і калектыўныя выданні, сярод якіх, безумоўна, вылучаецца 3-томная (у 4 кнігах) «Гісторыя беларускага тэатра» (1982–1987) і шматлікія асобныя манаграфіі) аб гісторыі беларускага тэатра і яго выдатных майстрах сцэны, а таксама разнастайных тэарэтычных, гістарычных і творчых праблемах развіцця рэжысёрскай думкі, актёрскага выканаўчага майстэрства, сцэнаграфіі, музыкі, тэатральнай крытыкі і іншых пытаннях нацыянальнага драматычнага мастацтва.

Варта пры гэтым вызначыць некаторыя працы доктара філасофскіх навук В. А. Салеева і доктара мастацтвазнаўства Т. В. Катовіч, прысвечаныя складаным тэарэтычным праблемам

тэатра як унікальнага віду творчай дзейнасці чалавека. Акцэнт на гэтай акалічнасці робіцца па адной відавочнай прычыне – адсутнасці ў беларускім тэатразнаўстве грунтоўных навуковых распрацовак пытанняў тэорыі сцэнічнага мастацтва. Колішняя работа У. І. Няфёда «Роздум пра драматургічны канфлікт» (1970) была ці не адзінай у мінулым стагоддзі, прысвечанай асобным пытанням тэатральнай тэорыі. Таму можна толькі вітаць намаганні сучасных даследчыкаў у іх шчыраванні на ніве вывучэння разнастайных тэарэтычных праблем старажытнага і сучаснага тэатральнага мастацтва.

Выдатным і своеасаблівым «вянцом» (пра завяршэнне размова не ідзе, бо працэс навуковага асэнсавання тэатральнага жыцця безупынны!) гэтага важнага і адказнага гістарычнага перыяду фарміравання беларускай школы тэатразнаўства стала падрыхтоўка і выданне ў 2002–2003 гг. унікальнай і адзінай на постсавецкай прасторы таго часу энцыклапедычнай працы «Тэатральная Беларусь» у 2 тамах пад навуковым кіраўніцтвам прафесара А. В. Сабалеўскага.

Адным словам, беларускае тэатразнаўства, выгадаванае руплівай і паслядоўнай працай Уладзіміра Іванавіча Няфёда, вельмі годна і вынікова завяршыла мінулае стагоддзе і ўвайшло ўжо ў XXI стагоддзе даволі «ўзброенае» і прафесійна добра падрыхтаванае для вырашэння новых і, адразу падкрэслію, вельмі складаных і актуальных задач, што паўставіў сам час перад гуманітарнымі навукамі і культурнай сферай.

Тое, што гэтыя задачы будуць вырашаны, – сумненняў няма. І галоўная прычына ў такім перакананні – усведамленне і адчуванне наяўнасці моцнага навуковага грунту, на якім трымаецца сучаснае беларускае тэатразнаўства. Але пры гэтым вельмі важна і неабходна заўсёды памятаць тых выдатных асоб айчынай гуманітарнай навукі, якія шмат зрабілі і здзейснілі ўласнымі намаганнямі, а потым і натхнілі новых пакаленняў сваіх вучняў і паслядоўнікаў.

Сярод такіх выключных асоб беларускай гуманітарнай навукі XX стагоддзя, як гэта выразна бачыцца ўжо з вышыні сённяшняга часу, безумоўна, сваё ганаровае месца займае асоба члена-карэспандэнта Нацыянальнай акадэміі навук Беларусі Уладзіміра Іванавіча Няфёда.

Ёсць пэўная справядлівасць і заканамернасць ў тым, што яго 100-годдзе з дня нараджэння выпала менавіта на Год культуры, якім абвешчаны ў нашай краіне бягучы 2016 год.

Р. Б. Смольскі