

Подсекция 6

УДК 792.09+82-24Караткевіч

Л. Г. Клімовіч,

кандыдат мастацтвазнаўства, дацэнт кафедры тэатральнай творчасці ўстановы адукацыі «Беларускі дзяржаўны ўніверсітэт культуры і мастацтваў», Рэспубліка Беларусь

СЦЭНІЧНАЕ СПАСЦІЖЭННЕ ТВОРАЎ УЛАДЗІМІРА КАРАТКЕВІЧА

Анатацыя. У артыкуле разглядаюцца праблемы тэатральнага спасціжэння творчасці У. Караткевіча, узаемаадносіны яго з тэатрам. Аналізуюцца спектаклі па прозе класіка «Ладдзя распачы», «Дзікае паляванне караля Стаха». Сцвярджаецца, што сцэнічнае мастацтва, звярнуўшыся да твораў майстра, памножылася невычэрпным багаццем актуальных ідэй і тэм. А пошук тэатрам рознабаковых прыёмаў і сродкаў сцэнічнай выразнасці падчас інсцэніравання твораў майстра паўплываў на вобразны лад і змест спектакляў, узбагаціўшы і пашырыўшы магчымасці тэатральнага мастацтва. Выказваецца думка, што нацыянальны здабытак, якім з'яўляюцца творы У. Караткевіча, заслугоўвае самага сур'ёзнага падыходу, вывучэння, рэтрансляцыі, у тым ліку сродкамі тэатральнага мастацтва.

Ключавыя слова: проза, тэатр, інсцэніроўка, сцэнічнае ўвасабленне, мастацкія асаблівасці.

L. Klimovich,

PhD in Art History, associate professor of the Department of Theater Creativity of the Educational Institution "Belarusian State University of Culture and Arts", Republic of Belarus

STAGE EXPERIENC OF WORKS BY VLADIMIR KOROTKEVICH

Abstract. The article examines the problems of theatrical understanding of U. Karatkevich's work, his relationship with the theater. The plays based on the classic prose are also analyzed: "The Ship of Despair", "The Wild Hunt of King Stakh". The author claims that stage art, having turned to the master's works, has multiplied with an inexhaustible wealth of current ideas and themes. the theater's search for versatile techniques and means of scenic expressiveness during the staging of the master's works influenced the visual style and content of performances, enriching and expanding the possibilities of theater art. The opinion is expressed that the national treasure, which are

the works of U. Karatkevich, deserves the most serious approach, study, retransmission, including through the means of theater art.

Keywords: prose, theater, staging, stage embodiment, artistic features.

Спадчына У. Караткевіча, аднаго з буйнейшых беларускіх пісьменнікаў XX ст., пакінула моцны адбітак і ў тэатральным мастацтве. Актыўны зварот айчынных тэатраў да твораў майстра ў канцы XX – пачатку XXI ст. стаў адметнай з’явай творчага працэсу. Часцей за ўсё пастаноўшчыкаў цікавіў вельмі вядомы ў чытацкай аўдыторыі твор «Ладдзя распачы». Распачаў гісторыю сцэнічнага ўвасаблення аповесці рэжысёр М. Трухан, які ў 1982 г. паставіў яе на сцэне Гомельскага драматычнага тэатра. Другі раз ён звярнуўся да гэтага матэрыялу разам з В. Баркоўскім у 1988 г., на тэатральных падмостках драматычнай студыі «Дзе-Я» з’явіўся спектакль «Распач». Пастаноўка была адной з лепшых у рэпертуары тэатра. У яе аснову былі пакладзены два творы У. Караткевіча – «Ладдзя распачы» і «Хрыстос прызямліўся ў Гародні». Але не сюжэт гэтых твораў лёг у падмурак дзеяння, якое, дарэчы, складалася з маналогаў персанажаў. Тэксты згаданых твораў пісьменніка перапляталіся, перакрыжоўваліся, рабіліся гэтакімі «праходамі» ў балявыя вобласці гісторыі нацыі, фарміравання яе самаўсведамлення. Сцэнічны твор выглядаў як імправізацыя, ён не меў канкрэтнага месца дзеяння, пастаноўка, здаецца, ажыццяўлялася ў прасторы свядомасці. Выліваха і мужыцкі Хрыстос спалучаліся ў адным героі. Сэнс канцэнтраваўся ў яго ахвярапрынашэнні. Падзеі і абставіны нібыта імкнуліся заблытаць героя, спакушалі яго. А ён павінен быў зразумець самую існасць быцця. В. Баркоўскі і М. Трухан вырашылі спектакль як эцюды памяці, мабыць, адсюль абрывістаць дзеяння, адсутнасць цесных узаемасувязей персанажаў, што крытыкі адносілі да недасканаласці пастаноўкі.

У 2005 г. «Ладдзю распачы» ставіць рэжысёр Нацыянальнага акадэмічнага драматычнага тэатра імя Якуба Коласа М. Краснабаеў. Сэнсавая дамінанта краснабаеўскай версіі – вечнасць Зямлі і чалавека на ёй. Вобраз Вылівахі быў вырашаны ў рэнесансным стылі, ён здаровы і дужы, любіць жыццё ва ўсіх яго праявах, ва ўсялякім выглядзе, усё вакол галоўнага героя насычана экспрэсіяй: пластыка, харэаграфія, музычная партытура. Такі Выліваха пойдзе супраць смерці,

перамога яе, бо ён вольны, прагны да жыцця чалавек. Дарэчы, жанр спектакля вызначаўся як мюзікл, героі У. Караткевіча спявалі ў стылі рок-оперы, таксама выкарыстоўвалася камп'ютарная графіка – відэарад на задніку сцэны. Спектакль атрымаўся яркі і ішоў з поспехам.

Яшчэ адным сцэнічным творам, які ўзбагаціў тэатральнае спасціжэнне літаратурнай спадчыны У. Караткевіча, стала пастаноўка 2000 г. у Беларускам тэатры «Лялька» ў Віцебску. У «Ладзі Роспачы» рэжысёра В. Клімчука (інсцэніроўка Р. Асвяціча) два Гервасія Вылівахі: другім першы з іх робіцца на процілеглым беразе ракі Смерці. Для рэжысёра галоўнае – сам пераход, перараджэнне героя. Спектакль разыгрываецца ў жанры філасофскай прыпавесці з элементамі балагана. Гратэск выяўляе ненатуральнасць так званых сацыяльных роляў. Кантрастам балагану паўстае царства мёртвых, дзе ўжо другі, «сапраўдны» Выліваха гуляе са Смерцю ў шахматы. Канцэпцыя пастаноўкі Клімчука – праз пераход ад жыцця да смерці, праз уваскрэсенне – пераход ад нябыту да новага быцця, асоба робіцца Асобай. Спектакль, бяспрэчна, з'яўляўся мастацкай удачай тэатра.

Больш чым праз 10 гадоў, у 2013-м, навела ізноў прыцягнула да сябе ўвагу, на гэты раз да яе звяртаецца рэжысёр Беларускага дзяржаўнага тэатра лялек А. Ляляўскі. Адметнасць яго сцэнічнай версіі – інтэрпрэтацыя вобраза галоўнага героя – Гервасія Вылівахі. Характарыстыка, дадзеная пісьменнікам герою («хобаль, залётнік, піяка, задзіра, біток, бабздыр несамавіты»), не датычыцца гэтага Гервасія. Ён нагадвае ціхага інтэлігента, аднаго з многіх, а не выключнага прадстаўніка свайго народа. Адпаведна змяняецца і логіка паводзін персанажа. У Вылівахі няма драйву і харызмы, ён не змагар, і цяжка паверыць у яго здольнасць перамагчы Смерць. У спектаклі, на нашу думку, ёсць прынцыповае разыходжанне з задумай У. Караткевіча. Акрамя таго, рэжысёр адсякае ў аповесці многія сюжэтныя перыпетыі, напрыклад, цалкам знікае любоўная лінія. Увогуле, пастаноўшчыка зусім не цікавяць падрабязнасці зямнога, «грэшнага» жыцця Вылівахі. Усю ўвагу ён засяроджвае на другой частцы аповесці – спрэчцы-гульні героя са Смерцю. Адсюль і лейтматыў пастаноўкі – шахматная дошка: дыяганальна нахілены планшэт-падлога з праржавелага металу, шахматы Вылівахі, металічны квадрат, які спускаецца

са штанкета і на якім у пачатку дзеяння фіксуецца ці то час, ці то хады. Напэўна, гэта метафарычнае пазначэнне жыцця як гульні. Дарэчы, «металічных гукаў» у спектаклі вельмі шмат, і такое шумавое вырашэнне не заўсёды добра спрацоўвае – пастаянны грукат, скрыгат і лязг замінаюць тэксту, засмечваюць гукавую партытуру пастаноўкі. У спектаклі ёсць складаныя метафары, расцягнутыя рытмы, якія не заўсёды «прачытваюцца» глядачом, асабліва тым, хто не знаёмы с першакрыніцай.

Міжнародны тэатральны форум «ГЭАРТ» у 2012 г. скончыўся прэм'ерай спектакля «Ладдзя распачы» рэжысёра І. Пятрова. Гэта быў сумесны праект Цэнтра візуальных і выканаўчых мастацтваў «Арт Карпарэшн» і Беларускай дзяржаўнай акадэміі мастацтваў. Рэжысёр зрабіў уласную інсцэніроўку з жанравым азначэннем «Легенда пра каханне, або Прага жыцця ў адной дзеі», пазначыўшы, такім чынам, галоўную тэму будучага спектакля, вылучыўшы асноўную думку. У сваёй сцэнічнай працы І. Пятроў паспрабаваў спалучыць два напрамкі – казачна-гістарычны, з адценнем рамантызаванага побыту, і філасофскі, з ухілам у міфалогію і сімвалізм. Сапраўднага сінтэзу, што вядзе да вытрыманай стыльнасці пастаноўкі, не атрымалася, гэтак жа, як не ўзнікла стыльнасці гукавога і сцэнаграфічнага вырашэння спектакля. Звяртае на сябе ўвагу нетрадыцыйная трактоўка вобразаў твора. Дарэчы, у спектаклі былі задзейнічаны артысты з розных тэатраў, у тым ліку і купаляўцы, а таксама студэнты Беларускай дзяржаўнай акадэміі мастацтваў. Так, Бона выглядае не як уладарна-валявая каралева, а як простая мудрая жанчына. Смерць жа ўвесь час паўстае ў розных абліччах – старэнькі дзядок, капрызлівая дама, блазан, эстрадная «зорка», мужчына ў строгім фракту. Пастаноўка атрымалася даволі «шматоблічнай». Залішняй у спектаклі ўспрымаецца сцэна вяртання герояў у рэальнасць. Яна рэзка зніжае ўздзеянне кульмінацыі – перамогі над Смерцю, калі выратаваныя Вылівахам пакутнікі дораць яму і Бярозцы гады і хвіліны свайго жыцця.

Адным з найбольш папулярных і любімых у чытачоў твораў У. Караткевіча з'яўляецца апавесць «Дзікае пляванне караля Стаха». Да яе неаднаразова звярталіся кінематаграфісты, у прыватнасці рэжысёр В. Рубінчык. Вабіць гэты твор і тэатральных дзеячаў, ён быў увасоблены на сцэнічных пляцоўках краіны: у

Нацыянальным акадэмічным драматычным тэатры імя Якуба Коласа (рэжысёр Ю. Лізянgevіч, 2014 г.), Гомельскім драматычным тэатры (рэжысёр У. Караткевіч, 1999 г.), Магілёўскім лялечным тэатры (рэжысёр В. Корнеў, 2010 г.), Тэатры оперы і балета (сёння – Вялікі тэатр Беларусі) (кампазітар У. Солтан, 1989 г.).

У Нацыянальным акадэмічным тэатры імя Янкі Купалы спектакль «Дзікае пляванне караля Стаха» паставіў У. Савіцкі ў 2005 г., ён жа выступіў і аўтарам інсцэніроўкі. Галоўная драматычная пляцоўка краіны, такім чынам, упершыню звярнулася да твораў У. Караткевіча. Жанр сваёй работы У. Савіцкі вызначыў як псіхалагічны дэтэктыў. Пастаноўка мела поспех. Рэжысёру ўдалося «ўціснуць» яе, і даволі ўдала, на не вельмі зручную для такога някамернага твора прастору Малой сцэны. Дапамагло яму ў гэтым трапнае мастацкае афармленне В. Цімафеева (дашчаны насціл і лесвіца), музыка, святло і выразны гукавы рад. Усё гэта стварала ў спектаклі загадкавую, амаль містычную атмасферу і пашырала невялікую пляцоўку да памераў старажытнага палаца. Драўляны насціл распадаўся на хітрыя пасткі, выштурхоўваючы і паглынаючы герояў. З падземных глыбін з'яўляліся прывіды, раздаваліся дзіўныя гукі. Мастаку В. Цімафееву ўдалося стварыць нават вобраз чмякаючай багны. Але сцэнаграфія, музыка і пластыка не засланылі галоўнага ў спектаклі – акцёраў. Г. Хітрык і Р. Падаяка, выконваючы галоўныя ролі, змаглі перадаць тонкасці душэўных перажыванняў сваіх герояў. У. Савіцкі робіць канцэптэуальнымі матывамі спектакля каханне герояў, думку аб тым, што самая жудасная цемра адступіць перад светлым і моцным пачуццём. «Дзікае паляванне караля Стаха» на сцэне Купалаўскага тэатра пацвярджае слушнасьць таго, што тэатр з яго сукупнасцю мастацкіх сродкаў здольны не толькі наблізіць да нас герояў праявінага твора, але знайсці і раскрыць тыя яго аспекты, якія найбольш адпавядаюць праблемам сучаснасці і здольны зацікавіць глядача.

Праз дзесяць гадоў, у 2016-м, «Дзікае паляванне караля Стаха» вярнулася на сталічныя тэатральныя падмосткі. М. Савіцкі, з'яўляючыся мастацкім кіраўніком Беларускага дзяржаўнага акадэмічнага тэатра юнага глядача, узнавіў спектакль на яго сцэне, пры гэтым рэжысёр змяніў маштаб дзеяння, камерная гісторыя ў новых тэатральных умовах атрымала большы размах.

Упершыню ў айчынным тэатральным асяроддзі да гэтага даволі складанага для пастаноўкі твора звярнуўся рэжысёр У. Караткевіч яшчэ ў 1999 г., папоўніўшы ім рэпертуар Гомельскага драматычнага тэатра, дзе быў мастацкім кіраўніком. Драматургічную версію аповесці стварыў вядомы драматург А. Дудараў. «Дзікае паляванне караля Стаха» У. Караткевіча крытыка не адзначыла сярод асабліва значных з’яў беларускага тэатральнага мастацтва. І разам з тым спектакль прыцягнуў увагу гледача, прыхільнікі творчасці пісьменніка праявілі цікавасць да сцэнічнага прачытання твора. Дарэчы, у апошняе дзесяцігоддзе ХХ ст. спектаклі, створаныя на матэрыялах нацыянальнай гісторыі, былі запатрабаванымі, у грамадства з’явілася патрэба ва ўсведамленні сваёй годнасці, непаўторнасці, а асноўным пасылам пастаноўкі У. Караткевіча было паказаць беларусам Беларусь. Побач з рамантычнай лініяй значнае месца ў спектаклі займала тэма барацьбы, супраціўлення цемры, злу, сквапнасці, якія былі прадстаўлены ў вобразах разбэшчанай, «выміраючай» шляхты. Так, госці, якія прыехалі ў палац Яноўскай, падаваліся рэжысёрам як пачварныя прывіды і нелюдзі, адпаведным чынам апранутыя, а калі яны пачыналі жахлівыя скокі ў змрочным, нібы з-пад зямлі ідучым святле, гледачы, здаецца, атрымлівалі лёгкі шок, стваралася адчуванне неспраўднасці таго, што адбываецца. Масавыя сцэны – дарэчы, несумненна рэжысёрская знаходка. У. Караткевіч-рэжысёр будаваў сцэнічнае дзеянне па прынцыпе кантрасу. Змрочныя сцэны змяняліся надыходзячым днём і залітай святлом пляцоўкай. Удалым было мастацкае афармленне У. Матросова, якое трапна працавала на атмасферу: на сцэне – нічога лішняга, дэкарацыі – простыя і шматфункцыянальныя. Асвятленне таксама дапамагала ствараць аўру таямнічасці і містыкі. А вось каларытная, непаўторная мова У. Караткевіча ў асобных выпадках «не спрацоўвала», не ўсе акцёры добра валодалі ёй, даносілі свае рэплікі да гледача, не было адпаведнага пасылу, і артыстаў проста не было чуваць. Гэта робіць слухным тую заўвагу, што акцёры павінны вельмі сур’ёзна працаваць над сцэнічнай мовай, ні ў якім выпадку не ігнараваць такія важныя тэатральныя сродкі уздзеяння на гледача.

Да аповесці ў 2015 г. звяртаецца рэжысёр Нацыянальнага акадэмічнага драматычнага тэатра імя Якуба Коласа Ю. Лізянgevіч (ён жа робіць інсцэніроўку). Пастаноўшчык

абазначыў жанр спектакля – «містыфікацыя». Пры гэтым сцэнічны твор падаваўся хутчэй як эксперыментальны, чым акадэмічны. Акцёры вымушаны былі існаваць ва ўмовах фактычна пустой прасторы. Глядач бачыў толькі пласціны шэрага колеру, што віселі ў паветры і, відавочна, увасаблялі фамільныя партрэты продкаў (сцэнограф С. Макаранка). Вольная сцэна дала магчымасць вывесці масоўку, выкарыстаць групавую пластыку, харэаграфію (балетмайстар Д. Юрчанка). Фактычна акцёры знаходзіліся ў выключна ўмоўным асяроддзі, пазбаўленым побытавых прымет. Адзіны матэрыял, з якім яны працавалі, – дошкі, што маглі быць і сценамі замка, і дамавінай, куды кладуць чарговую ахвяру палявання, і крыжамі, і зброяй, увасабляць вобраз палявання альбо ляснога гушчара. Разам з тым выканаўцам галоўных роляў было надзвычай цяжка: даводзілася працаваць пераважна праз славеснае дзеянне, што вымагала асаблівай аддачы, умелага размеркавання эмоцый і энергіі.

Відавочна, што тэатр мае вялікую зацікаўленасць у творах У. Караткевіча. Былі пастаўлены амаль усе яго п'есы і вядомыя прэзаічныя творы. Сцэнічнае мастацтва папоўнілася невычэрпным багаццем актуальных ідэй і тэм, закладзеных у творах класіка. Нацыянальны набытак, якім з'яўляюцца творы У. Караткевіча, заслугоўвае самага сур'ёзнага падыходу, вывучэння, рэтрансляцыі, у тым ліку сродкамі тэатральнага мастацтва. Спадзяёмся на новае тэатральна-мастацкае спасціжэнне творчасці пісьменніка і ў бліжэйшы час.

1. *Алісейчык, Г.* На строме адвечнай ракі. «Роспач» паводле У. Караткевіча ў тэатры-студыі «Дзе-Я», г. Мінск / Г. Алісейчык // Літаратура і мастацтва. – 1989. – № 40. – 6 кастр. – С. 10–11.

2. *Грамыка, Л.* У снах і наяве / Л. Грамыка // Мастацтва. – 2007. – № 7. – С. 40–41.

3. *Мазынскі, В.* «Я табе напісаў “Барыса Гадунова”...» / В. Мазынскі // Уладзімір Караткевіч. Быў, Есць. Буду! : успаміны, інтэрв'ю, эсэ / уклад. Г. Шаблінская. – Мінск, 2005. – С. 471–477.

4. *Мальдзіс, А.* Жыцце і ўзнясенне Уладзіміра Караткевіча: Партрэт пісьменніка і чалавека / А. Мальдзіс. – Мінск : Маст. літ., 1990. – 230 с.

5. *Русецкі, А.* Уладзімір Караткевіч: праз гісторыю ў сучаснасць: Нататкі літаратурнай творчасці. – Мінск : Маст. літ., 2000. – 300 с.

6. *Савіцкая, А.* Беларускі тэатр юнага глядача: Вопыт эстэтычнага выхавання / А. Савіцкая. – Мінск : Беларус. навука, 2008. – 197 с.

7. *Сабалеўскі, А. Караткевіч ідзе... / А. Сабалеўскі // Літаратура і мастацтва. – 1999. – № 38. – 24 верас. – С. 11.*

8. *Смольскі, Р. Мастацкі лідэр – не пасада, а місія... Нататкі аб некаторых тэндэнцыях сучаснага тэатральнага працэсу / Р. Смольскі // Беларуская думка. – 2008. – № 3. – С. 62–67.*

УДК 792.01:7.011

В. С. Молчан,

*соискатель ученой степени кандидата искусствоведения
учреждения образования «Белорусский государственный университет
культуры и искусств», Республика Беларусь*

ШКАЛА ИММЕРСИВНОСТИ КАК ИНСТРУМЕНТ ОЦЕНКИ СТЕПЕНИ ПОГРУЖЕНИЯ В ДЕЙСТВИЕ СПЕКТАКЛЯ

Аннотация. В связи с широким использованием новых понятий для обозначения современных театральных практик («иммерсивный театр», «спектакль-променада», *site-specific art* и др.), театральным зрителем часто не знает, что его ждет при посещении спектакля в новом формате. Кроме того, научное сообщество также не дает однозначного и четкого определения новому феномену. Д. Каранович, А. Баканурский, Е. Гордиенко, Т. Ерохина, Е. Кукушкина и другие ученые, анализируя явление иммерсивности в театральном искусстве, либо конкретизируют его понимание в применении к своей работе, либо расходятся в общих выводах. Такая неопределенность в применении понятия может создать неверное впечатление об уникальном феномене. Одним из способов упорядочивания знаний и опыта иммерсивного театра стала шкала иммерсивности. По замыслу авторов, она призвана помочь зрителю сориентироваться в многообразии современных театральных форм. В данной статье дается ее краткое описание, а также анализируется обоснованность выделенных критериев для оценки степени вовлечения зрителя в действие иммерсивных постановок.

Ключевые слова: иммерсивность, партиципаторность, интерактивный, партисипативный театр, зрительское восприятие, театр полного погружения, классификация иммерсивного театра, перформанс.

V. Molchan,

*Applicant of Educational Institution "Belarusian State University
of Culture and Arts", Republic of Belarus*