

# Сучасная рэжысёрская інтэрпрэтацыя класічных твораў у прыватных беларускіх тэатрах

Арткул прысвечаны вызначэнню паставачных падыходаў рэжысёраў беларускіх прыватных тэатраў да твораў класічнай літаратуры. У працэсе мастацтвазнаўчага аналізу вызначаюцца спецыфіка работы над літаратурнымі першакрыніцамі, асаблівасці трактоўкі вобразаў персанажаў і сцэнаграфічнага вырашэння, пры дапамозе якіх і з'яўляецца спектакль.

Article is devoted to staging techniques the directors of Belarusian private theatres to work on pieces of classical literature. In the course of the art criticism analysis determines the specificity of work on literary source, features interpretations of characters and stage design solutions, through which appears performance.

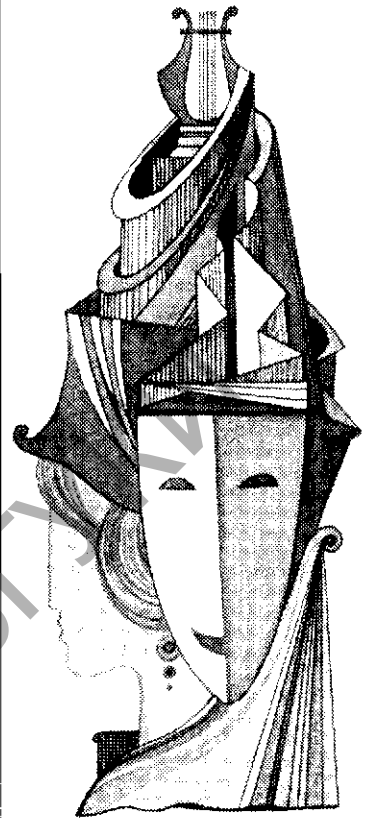
**Ключавыя словы і паняцці:** прыватны тэатр, спектакль, рэжысёрская інтэрпрэтацыя, літаратурны матэрыял, імправізацыя, гратэскавасць, вобразнасць.

Палітычныя і эканамічныя пераўтварэнні пачатку 1990-х гадоў у нашай рэспубліцы, пераход ад камандна-адміністрацыйнай да рынкавай сістэмы кіравання выклікалі некаторыя змены напрамку развіцця беларускага мастацтва, у тым ліку і тэатральнага. Паралельна з дзяржаўнымі стацыянарнымі тэатрамі плённую творчую дзейнасць ажыццяўляюць прыватныя тэатральныя аб'яднанні.

Прыватная тэатральная справа на Беларусі знайшла сваё адлюстраванне ў тэатральных анрэпрызах (у 1990-я гады) і прыватных тэатрах (у 2000-я гады). Нягледзячы на розныя назвы сцэнічных суполак, іх арганізацыйна-кіраўнічая структура па-

добная. У аснове стаіць арганізатар-утрымальнік, які займаецца фінансавымі, творчымі і арганізацыйнымі пытаннямі. Па форме ўласнасці прадпрыемства з'яўляецца прыватным і існуе на сродкі, вылучаныя ад рэалізацыі творчых прадуктаў — спектакляў.

Гледачы прыватнага тэатра — гэта спажыўцы тэатральных паслуг і галоўныя, калі не адзіныя, фундатары. Таму выбар п'есы для рэалізацыі творчага патэнцыялу рэжысёраў прыватных тэатраў з'яўляецца стратэгічным. Неабходнасць стварэння камерцыйна прывабных спектакляў вымагае ад апошніх паставак твораў, максімальна блізкіх і зразумелых шырокаму колу гле-



**СТЭЛЬМАХ Ганна**

**Міхайлаўна** —

старшы выкладчык кафедры менеджменту сацыяльна-культурнай дзейнасці, Беларускага дзяржаўнага ўніверсітэта культуры і мастацтваў

дачоў, незалежна ад узроўню іх адукацыі і фінансавых магчымасцяў.

У пачатку XXI стагоддзя тэатр, на наш суб'ектыўны погляд, страціў сваё лідзіруючае становішча. Актыўнаму развіццю інтэрнэт-камунікацый, дыгiтальнага мастацтва ён відавочна прайгравае. Барацьба за свайго глядача патрабуе ад рэжысёраў пашырэння рэпертуарнай прапановы, пошуку новых цікавых формаў спектакляў, здольных яго прыцягнуць у прыватны тэатр. Менавіта таму адно з вядучых месцаў у рэпертуары беларускіх прыватных тэатраў займаюць лепшыя ўзоры сусветнай літаратуры, увасабленне якіх дазваляе і глядачам, і пастаноўшчыкам знайсці новы ракурс на вядомы твор. Як трапіна адзначыла мастацтвазнаўца Т. Гаробчанка: «У пераломныя моманты гісторыі, калі мастацтва спыняецца на раздарожжы, калі маўчаць сучасныя драматургі, рэпертуарны вакуум звычайна запаўняе класіка» [3, с. 119].

Мэта дадзенага артыкула — вызначэнне некаторых тэндэнцый, якія прасочваюцца ў працы рэжысёраў прыватных тэатраў над творамі класічнай літаратуры і дазваляюць вылучыць іх спектаклі сярод агульнага рэпертуарнага масіву беларускіх тэатраў.

У рамках праекта «Віртуозы сцэны» рэжысёр М. Пінігін паставіў спектакль «Бедная Ліза» (1999). Інсцэніроўку хрэстаматыйнага твора М. Карамзіна, які з'яўляецца класічным прыкладам сентыментальнай прозы канца XVIII стагоддзя, зрабіў маскоўскі рэжысёр М. Разоўскі.

Сумная гісторыя спакушэння сялянкі сталічным шляхціцам вырашана пастаноўшчыкамі ў жанры іранічнай пастаралі, пры спалучэнні лёгкай іроніі і чуллівай сентыментальнасці. Кампазіцыйная структура спектакля была пабудавана з разнародных элементаў: ад тэатральнай іроніі да народных прычытанняў, якія вызначалі характар сцэнічнага дзеяння.

Паводле меркавання беларускіх мастацтвазнаўцаў Т. Ратабрыльскай і Н. Бунцэвіч, рэжысёрская інтэрпрэтацыя М. Пінігіным твора М. Карамзіна ўяўляла сабой камедыіны эрзац спектакля «Ідылія» (Нацыянальны акадэмічны тэатр імя Янкі Купалы, 1993) з прафесійна зробленымі самацытатамі [1, с. 9].

Вызначаная крытыкамі цытатнасць прасочвалася і ў музычнай афарбоўцы пастаноўкі (кампазітар В. Капыцько), і ў акцёрскіх інтэрпрэтацыях персанажаў. Музычныя нумары,

у якіх канцэнтраваліся музычна-паэтычныя каментарыі падзей, надавалі спектаклю новае прачытанне, а героям — новыя рысы. «Дуэт нязгоды» Лізы і Эраста ўвабраў у сябе моцартаўскі стыль, вэрдзіеўскія інтанацыі і эстрадную песню «Ландышы». Дуэт маці і дачкі нагадваў дуэт Лізы і Паліны з оперы «Пікавая дама» П. Чайкоўскага.

Актрыса З. Белавосцік (выканаўца ролі маці Лізы) не імкнулася іграць пажылую жанчыну, якая прайшла цяжкі жыццёвы шлях, яна стварала камедыіны вобраз. Так, само з'яўленне на сцэне актрысы з палачкай у руцэ выглядала як пародыя на злую чараўніцу Карабас з балета «Спячая прыгажуня» П. Чайкоўскага. І толькі ў фінале персанаж набываў драматычнае адценне [1, с. 9].

Вобраз спакусніка жаночых сэрцаў Эраста вырашаны В. Рэдзькам у карыкатурным стылі, за якім прасочваліся прыёмы італьянскага тэатра масак (*del-arte*). Яго герой — тыпічны герой-палюбоўнік XVIII стагоддзя з вытанчанымі манерамі і «халодным сэрцам». Эраст-Рэдзька быў пазбаўлены рыс сентыментальнасці і безадказнага рамантызму, уласцівых герою М. Карамзіна.

Несумненным рэжысёрскім поспехам было ўвасабленне аўтарскіх адступленняў у «вобразе» каментатара В. Манаева. Яго герой быў надзелены правам умешвацца ў ход падзей, выказваючы аўтарскае стаўленне: ён перажываў, ліў сапраўдныя слёзы пачуццяў, уступаў у спрэчкі і дыялогі з персанажамі. В. Манаеў віртуозна іграў узвышанага пісьменніка, апантанага любоўю да сваіх герояў.

Сцэнічная прастора нагадвала вялікі пюпітр — падстаўку для кніг, на якой ляжалі старонкі фаліянта, большыя за чалавечы рост, з якіх нібыта сыходзілі героі твора. Збоку стаяла вялікая чарнільніца, дзе героі павінны былі патануць, праілюстраваўшы расказ аўтара. Авансцэну абрамлялі стылізаваныя падсвечнікі, а ў дальнім левым вуглу ўзвышаўся перабольшаны вобраз абажура, пад якім, верагодна, і была напісана аповесць.

Структуру пастаноўкі дапаўнялі музычныя і танцавальныя нумары. Кампазітарам В. Капыцько спецыяльна для спектакля была створана міні-опера, некаторыя песні якой мелі самастойную мастацкую каштоўнасць.

Зусім інакш прадставіў не самую вядомую п'есу французскага класіка Ж.-Б. Мальера ў спектаклі «Жорж Дандэн, ці Падмануты

муж» рэжысёр Я. Валабоеў (2000). Пастаноўка «Віртуозаў сцэны» характарызувалася адсутнасцю цэласнай пастановачнай ідэі, якую не маглі выратаваць ні вядомыя акцёры мінскіх тэатраў, ні балет «Тодэс», які прымаў удзел у спектаклі. Па сутнасці, пастаноўка уяўляла сабой паўпрафесіянальнае тэатральнае дзеянне, пабудаванае выключна на імені сусветна вядомага драматурга.

Нязладжаны выканальніцкі ансамбль спектакля вылучаўся асобнымі акцёрскімі работамі. Як адзначыла крытык Л. Гулякевіч: «Кожны герой “круціцца вакол сваёй арбіты”, выкарыстоўваючы прафесійныя прыёмы сваёй тэатральнай школы, іграе “свой” спектакль» [4, с. 27]. У ролі Жоржа Дандэна У. Ушакоў вылучае адразу некалькі вобразных малюнкаў, якія застаюцца дасканала нераспрацаванымі: ён скардзіцца і абурэецца без скаргаў і абурэння, выдае некантэкстныя эмацыянальныя адзнакі навакольным падзеям і ўвогуле існуе па-за характарам героя, выпісаным Мальерам. Акцёрскае выкананне ролі Клітандра, каханка Анжалікі, А. Голубам здзяйснялася ў падкрэслена тэатральным стылі, што надавала персанажу камічныя рысы. Тыповы прадстаўнік XVIII стагоддзя — эlegantны і вытанчаны, ён нагадваў сабой Нарцыса, які пастаянна глядзеўся ў выдумане люстэрка [2, с. 10]. У невялікай ролі слугі А. Кот праяўляе свае акцёрскія таленты такім чынам, што, не парушаючы агульнай драматургічнай ідэі п'есы, вылучае свайго персанажа ў шэраг галоўных дзеючых асоб.

Прысутнасць у пастаноўцы прадстаўніка старэйшага пакалення акцёраў Нацыянальнага



«...Прывітанне, Дон Кіхот!»



«...Прывітанне, Дон Кіхот!»

акадэмічнага тэатра імя Янкі Купалы М. Кірычэнкі і балета «Тодэс», па задуме рэжысёра, павінна была вызначаць высокі ўзровень відовішча. Аднак прапанаваныя прафесійным калектывам танцавальныя кампазіцыі вылучаліся адкрыта эратычным зместам і сучасным характарам выканальніцтва, што не адпавядала агульнай гістарычнай стылістыцы спектакля.

Да пяцігадовага юбілею праекта «Віртуозы сцэны» рэжысёр І. Райхельгаўз паставіў спектакль «...Прывітанне, Дон Кіхот!» (2002). У аснове пастаноўкі, па прызнанні рэжысёра, не інтэрпрэтацыя рамана М. дэ Сервантэса, а складанне ўласнага спектакля з арыгінальнага драматургічнага матэрыялу [5, с. 4].

Сюжэта п'есы ў традыцыйным сэнсе слова не было. Спектакль І. Райхельгаўза быў наватарскім з пункту гледжання рэжысёрскага вырашэння. Адна і тая ж гісторыя распавядалася ў чатырох самастойных жанрах, якія паслядоўна змянялі адзін аднаго: драма, опера, балет і клаўнада. Акцёры: Дон Кіхот — А. Акуліч, Санча Панса — У. Ушакоў, Дульсінея — Э. Сакура, на працягу спектакля ігралі драму, спявалі оперныя арыі (музыка Л. Мінкуса), выконвалі балетныя нумары (харэаграфія М. Дударавай) і разыгрывалі клаўнаду.

Жанр тэатральнай пароды дазваляў нейкую меру ўмоўнасці ў акцёрскім выканальніцтве: па ходу спектакля важнай была сама спроба выканання А. Акулічам опернай арыі, а не яе «чысціня». Доля акцёрскай імправізацыі, якую дазваляў рэжысёр, толькі адцяняла пластычнасць і дасціпнасць пастаноўкі.

Дэкарацыйнае вырашэнне спектакля характарызувалася вялікай колькасцю нестандартных знаходак. Тры драўляныя сцяны мноства разоў трансфармаваліся, ператвараючыся то ў паветраныя млыны, то ў таверну, то ў двор хаты Дульсінеі. Злавесны вобраз паветранага млына навісаў на працягу спектакля над усім, што адбывалася на сцэне.

Пастаноўка не давала адказу на пытанне, ці правы Дон Кіхот у сваіх учынках. Яна спрабавала калі не апраўдаць донкіхоцтва, то, прынамсі, пасімпаатызаваць яму.

Спектакль «12 крэслаў» (2005) па рамане І. Ільфа і Я. Пятрова, пастаўлены Т. Траяновіч у Новым тэатры (інсцэніроўка А. Кірэева), быў арыентаваны выключна на пераказванне асноўных сцэн мітусні вакол крэслаў з выкарыстаннем максімуму вядомых афарызмаў Астапа Бэндэра і Элачкі-людажэркі. У выніку пастаноўка нагадвала сабой збор акцёрскіх эцюдаў на прапанаваную тэматыку, рэжысёрская работа Т. Траяновіч была зведзена да падбору акцёраў на асноўныя ролі і мінімальную іх разводку на сцэнічнай пляцоўцы, а гледачам была прадстаўлена магчымасць правесці паралелі паміж тэатральным дзеяннем і кінаверсіяй рамана «12 крэслаў» рэжысёра М. Захарава. Прычым спектакль у выніку падобнага параўнання не вытрымаў.

Адзіным здабыткам пастаноўкі з'яўляюцца масавыя «камсамольскія» і «карчомныя» сцэны ў выкананні маладых артыстаў тэатра. Энергія, запал, бясконца вера ў «светлую будучыню», характэрныя 20-м гадам ХХ стагоддзя, у спектаклі з'яўляюцца хутчэй заслугай узросту саміх выканаўцаў, чым скрупулёзнай працы рэжысёра. Сцэнаграфія А. Пяткоўскага і В. Юркевіча, выкананая ў стылістыцы плакатнага жывапісу 20-х гадоў ХХ стагоддзя, толькі падкрэслівала нястрымнасць стылі маладосці.

Асобнай увагі заслугоўваюць і акцёрскія работы другога плана. Кожны з удзельнікаў пастаноўкі занадта гіпербалізаваў характар свайго персанажа: вёрткі, нават «слізкі» айцец Фёдар (Г. Фамін), камічна-эпаціраваная мадам Грыцацьева (А. Караблёва), фемінізаваная рэдактар газеты «Станок» (К. Аверкава). Пры ўсёй арыгінальнасці і дакладнасці малюнкаў вобразаў зладжанага акцёрскага ансамбля не атрымалася.

Не стала падзеяй і выканальніцтва ролі Астапа Бэндэра А. Гарбузом. На фоне

яркіх, экстравагантных і дынамічных другародных герояў персанажу Гарбуза не хапала эмацыянальнасці. Замест маладога і рамантычнага Бэндэра, які трызніць Рыю-дэ-Жанейра, перад гледачамі паўставаў чалавек, які шмат чаго бачыў і жыццё якога няўмольна рухалася да фіналу. Таму і смерць Бэндэра ўспрымалася не іначай як пазбаўленне ад цяжару гадоў.

У спектаклі «Рамэа і Джульета MILLENIUM» (Новы тэатр, 2006), пастаўленым па творы У. Шэкспіра рэжысёрам А. Кірэевым, апавяданне выводзіцца ў пазачасавыя рамкі. Для падкрэслівання вечнай актуальнасці твора Шэкспіра дадаецца да назвы спектакля сучаснае «MILLENIUM».

«Міленіум» у перакладзе з англійскай мовы азначае *тысячагоддзе*, гэта і ёсць наш сённяшні час. Джынсы і футболкі, ужыванне слэнгу ў гутарках, мабільныя тэлефоны і інтэрнэт як сродкі камунікацыі. Толькі ў сцэнаграфіі спектакля можна было знайсці вызначаную «прывязку» да часу дзеяння. У цэнтры сцэнічнай пляцоўкі было нацягнута палатно з малюнкам Пізанскай вежы, а па баках сцэны ўзвышаліся паргрэты галоўных герояў, выкананыя ў стылі эпохі Адраджэння.

Зведала трансфармацыю часам і гісторыя кахання, расказаная У. Шэкспірам. У трактоўцы А. Кірэева каханне Рамэа і Джульеты выглядала будзённа і па-сучаснаму. Хуткае знаёмства, хуткія прызнанні ў каханні, і калі б не надзвычайныя акалічнасці, у якіх па волі аўтара (Шэкспіра) апынуліся галоўныя героі, усё магло скончыцца гэтак жа будзённа і хутка. Услед за Джульетай з'явілася б новая «Розаліна».

Асучасненымі выглядалі і выканаўцы асноўных роляў. Каларытны і пазнавальны вобраз бізнэс-ледзі, засяроджанай выключна на рашэнні фінансавых пытанняў, увасобіла ў ролі ледзі Капулеці актрыса А. Адзінцова. У нейкі момант, як гэта бывае ў заможных сем'ях, ледзі Капулеці ўсвядомлівае, што яе дачка раптоўна вырасла, выйшла з-пад кантролю маці і мае свой пункт гледжання на падзеі.

Маладым, паспяховым, незалежным і нецярпімым да чужога меркавання паўстае перад гледачамі Цібальд П. Юрчанкова-малодшага. Калянасць і напышлівасць выказванняў, погляд з-пад ілба рабілі яго няпроста сапернікам Рамэа, а непрымірым ворагам. На фоне рамантычнага, нават злёгка апатычнага Рамэа ў выкананні артыста М. Крэ-

чатава мужны Цібальд-Юрчанкоў выглядаў эфектна і жыццесцвярджална.

Карміцельку ў выкананні А. Проліч адрознівалі жыццёвая мудрасць, бязмежная адданасць і каханне да сваёй выхаванкі. Менавіта ў Джульете яна бачыла сэнс свайго жыцця, таму і імкнулася ўсцерагчы яе ад нягод. Адзначым, што геранія А. Проліч — персанаж без дакладных узроставых характарыстык. Няўменне карыстацца сучаснымі сродкамі сувязі выдавала ў ёй немаладую жанчыну, а спробы ўладкаваць асабістае шчасце Джульеты ставілі яе нараўне з галоўнай гераніяй.

На жаль, не атрымалі глыбокага развіцця вобразы галоўных герояў. Рамэа (М. Крэчатаў) і Джульета (Ю. Палубінская), якія з'яўляліся напачатку спектакля, быццам бы і не перажываюць увесь шэраг падзей. У фінале чаканай трансфармацыі вобразаў закаханых не адбываецца, і ў выніку тэма кахання, пранікліва апісаная Шэкспірам, не знаходзіць адлюстравання ў словах і ўчынках герояў. Джульету Ю. Палубінскай адрознівала прадуманасць і ўважнасць выказванняў. Слова шэкспіраўскага тэксту, якія вымаўляюцца ў залу, ішлі не «ад сэрца», а «ад розуму». І гэта была ўжо не дзяўчынка-падлетак, а больш сталая геранія. Рамэа не хапала ўпэўненасці і юнацкага запалу. Складалася ўражанне, што герой дзейнічае не па клічы сэрца, а па неабходнасці, якая дыктуюцца сюжэтам. У дуэце з Палубінскай ён часцей апыняўся вядзёным персанажам і тым самым імгненна і беззваротна губляў увагу публікі да свайго героя.

Менавіта вонкавае афармленне пастаноўкі: дэкарацыі, касцюмы, музыка, а не ўзровень акцёрскай гульні вызначалі спектакль. Арыентаваны на маладзёжную аўдыторыю, ён адказваў яе чаканням. Невыпадкова, напрыклад, сцэна першай шлюбнай ночы вырашаецца рэжысёрам Кірзевым пры дапамозе аўдыявізуальных сродкаў. Праз відэаабсталяванне на палатно з выявай Пізанскай вежы трансліраваўся загадзя зняты матэрыял. Відэазапіс быў зманцэраваны так, што кадры любоўных уцех Рамэа і Джульеты перамяжоўваліся з кадрамі мірна спячых бацькоў Джульеты.

Пры дапамозе відэа быў вырашаны і фінал спектакля. На кадрах, якія трансліраваліся на палатно, глядач бачыў Ю. Палубінскую і М. Крэчатава ў сучасных экстэр'ерах г. Мінска. Тым самым рэжысёр спрабаваў канчаткова пераканаць публіку ў тым, што гісторыя пра Рамэа і Джульету — гэта гісторыя пра нас сённяшніх.

Такім чынам, тэатральная практыка сведчыць, што падыходы да ўвасаблення класічнай літаратуры ў спектаклях прыватных тэатраў вылучаюцца жанравай шырайой: ад выкарыстання празаічных твораў малых формаў да раманаў. Вядомыя класічныя творы дапісваюцца, скарачаюцца і пераасэнсоўваюцца на ўзроўні рэжысёрскай канцэпцыі, у якой аўтарскі тэкст першакрыніцы з'яўляецца стартавай пляцоўкай для рэалізацыі творчых памкненняў.

Актуальнае гучанне драматургічнага матэрыялу дасягаецца рэжысёрамі за кошт пераакцэнтualізацыі сюжэтных ліній, вылучэння адной тэмы апавядання, выкарыстання аўдыёвізуальных тэхналогій. Вобразнасць і сцэнічная выразнасць выяўляецца ў стварэнні яскравых, відовішчных пастановак на мяжы з клаўнадай, лёгкай іроніяй, тэатральнай пародыяй, у дынамічным імправізацыйным акцёрскім выкананні, у лёгкаважных, але вельмі змястоўных, сімвалісцкіх дэкарацыйных элементах.

#### Спіс выкарыстаных крыніц

1. Бунцэвіч, Н. Згуляем у «Бедную Лізу»? / Н. Бунцэвіч, Т. Ратабрыльская // *Культура*. — 1999. — № 40. — С. 8—9.
2. Васеха, П. Віртуозы сцэны. Хто?! / П. Васеха // *Культура*. — 2000. — № 50. — С. 10.
3. Гаробчанка, Т. Я. На мяжы стагоддзяў: сучасны беларускі драматычны тэатр / Т. Я. Гаробчанка. — Мінск : Беларус. навука, 2002. — 367 с.
4. Гулякевич, Л. А. Некоторые характерные тенденции постановки произведений зарубежной драматургии на современной белорусской сцене: на примере отдельных спектаклей театральной антрепризы и государственных театров / Л. А. Гулякевич // *Аперат. інфцыя па прабл. к-ры і маст-ва / Нац. бібл. Беларусі*. — 2001. — Вып. 3. — С. 20—28.
5. Шапран, С. Репетиция премьеры / С. Шапран // *БДГ*. — 2002. — 13 сент. — С. 4.