

УДК 792.075(476)

Сравнительный анализ режиссерских подходов и постановочных манер в современном белорусском театре

Котович Т. В.

Учреждение образования «Витебский государственный университет
имени П. М. Машерова», Витебск



Предметом исследования являются сценические произведения на сценах Коласовского и Купаловского театров в постановках современных режиссеров. Объектом исследования выступают художественные модели, воплощенные на сцене. Цель исследования – картина многообразия современных подходов в создании подобных моделей. Задачи – сравнение семантики и структуры спектаклей, а также постановочных методов и актерской работы в них. Методы исследования: системный и структурный анализ. Сравнительный анализ показывает, что картина современного белорусского театра определена несколькими типичными подходами. Создаваемые художественные модели одинаково принадлежат к постмодернистскому эстетическому пространству, однако являются показателями разных его уровней и сегментов. Каждый из путей развития современного белорусского сценического искусства свидетельствует о прямой связи отечественного театра с общемировыми тенденциями, однако в данном контексте очевидна и глубоко национальная струя в общем потоке выразительных средств и приемов режиссуры. Определяется ли сегодня некая художественная идея, которая могла бы восприниматься как предчувствие за-

втрашнего состояния искусства?

Ключевые слова: национальная традиция в сценическом произведении, отечественный театр, новый классицизм, постмодернизм.

(Искусство и культура. — 2012. — № 2(6). — С. 27-33)

Comparative analysis of director's approaches and directing manners in contemporary Belarusian theater

Kotovich T. V.

Educational establishment «Vitebsk State University named after P. M. Masherov», Vitebsk

The subject of the study is theatrical performances on the stages of Kolas and Kupala theaters made by contemporary directors. The object of the study is artistic models implemented on the stage. The purpose of the study is the picture of the variety of contemporary approaches in creating such models. The tasks are the comparison of the semantics and the structure of the performances as well as directing methods and actors' work in them. The methods of the study are system and structure analysis. The comparative analysis shows that the picture of the contemporary Belarusian theater is defined by several typical approaches. The created artistic models belong both to post modernist esthetic space and at the same time are the indicators of its different levels and segments. Each of the ways of the development of contemporary Belarusian theatrical art illustrates the direct link of Belarusian theater with global tendencies, while in this context the deep national stream in the general flow of pictorial means and techniques of the director is evident. Is any artistic idea defined today, which could be perceived as the prophecy of tomorrow's state of art.

Key words: national tradition in a theatrical performance, national theater, new classicism, post modernism.

(Art and Culture. — 2012. — № 2(6). — P. 27-33)

Создаваемые на сценических площадках спектакли принадлежат к постмодернистскому направлению в его разных регистрах. Каждый из спектаклей в совре-

менном белорусском сценическом искусстве выявляет связь отечественного театра с общемировыми тенденциями. Объектом исследования в статье выступают художе-

ственные модели, воплощенные на отечественной сцене.

Цель статьи – создание картины многообразия современных подходов в создании подобных моделей. В анализе сценического опыта Коласовского театра речь пойдет о трех спектаклях, поставленных по пьесам отечественных современных авторов.

Спектакль «Дадому». Виталий Барковский – единственный, кто в Беларуси с середины 70-х позволял себе вместе со своими актерами сценическое исследование пространства подсознательного. Необычными были в его экспериментальных мастерских репетиционные процессы, да и сами спектакли уже тогда напоминали перформансы гораздо более, чем сценически разрешенные в те времена эксперименты.

Уже в начале XX века движение европейской культуры устремилось к границам постмодернизма. К концу столетия сценическое представление стало избавляться от сюжета как способа описания событий в линейной логике их развития. Постмодернистское художественное произведение направилось к конструкции, т. е. к подвижной мозаике элементов как проекций различных смыслов. Пришло вне-сюжетное и над-сюжетное видение театрального зрелища.

На гомельском театральном фестивале «Славянские театральные встречи – 10» было представлено несколько постановок с подобным игровым режимом. Здесь сам спектакль является узлом схождения виртуальных реальностей различного свойства. Само произведение должно рассматривать не как линейный вектор, а как сеть. Это не классический театр, и здесь произведение-конструкция обращено к разным уровням зрительского восприятия. В зависимости от знаний, способности соотносить различные тексты, от системы ценностей (в том числе и эстетических) зритель сам проектирует смысл увиденного им на сцене. И в таком случае является автором увиденного произведения. В то время, как авторская группа постановщиков становится всего лишь со-автором. Предлагаемая ими сеть (вместо вектора) позволяет двигаться по любому избираемому зрителем направлению.

Одним из таких произведений является «Дадому» в постановке В. Барковского по пьесе Е. Поповой.

В течение репетиционного периода В. Барковский применяет особые методики работы с актерами, направленные на выявление их собственного подсознательного. Главным в создании сценического образа становится не выяснение зерна роли, сверхзадачи и пр., т. е. авторов интересует не причинно-следственная связь и не действие как таковое. В основе находится состояние.

Энергия возникала на сцене не от сформулированной цели, но от найденного импульса; не от жизни персонажа, а от самого актера в драматической ситуации его собственной судьбы. Поведение на сцене не дробилось здесь на задачи. Актер раскрывал героя на уровне мировидения.

И у него возникала не ведомая ранее коласовскими актерами сценическая свобода.

Спектакль «Дадому» выстроен в излюбленном режиссером «черном кабинете». Это – метафорическое пространство, модель и проекция человеческих поступков. Персонажи не являются героями в традиционном смысле слова, это – узлы определенных концептов. И, более того, это – концентрации виртуальных реальностей спектакля.

Это – пространство и время «нигде». Потому что речь идет не о событиях, которые разворачиваются в сюжете о неудачливых эмигрантах. На уровне смысловом речь идет о неоплатных долгах, о прошлых грехах, о брошенных возлюбленных, о продаже совести ради благополучия – в общем, о рядовой нынче жизни, которая стала уже нормой.

Поэтому не важно, в какой именно стране, квартире и времени суток происходят события. И даже не важно, с кем они происходят. Важно состояние. Актеров, а через них персонажей и зрителей.

Спектакль похож на музыкальное произведение. Это – принципиально для В. Барковского всегда: его драматические опусы строятся по принципу серьезной музыкальной многомерности.

«Дадому» начинается интродукцией, исполняемой саксофонистом (А. Криштафович), на краю сцены задающей тревожащую тему всему спектаклю. Одиноким, собирающим монеты, никому не нужный, как и его музыка, наверное, где-нибудь в метро или на вокзальной площади... Образ, собирающий воедино всех персонажей.

Трое героев (актеры Е. Ганум, Е. Берестнев, П. Давыдовский) приходят ночью в дом старшего брата одного из них (актер Ю. Гапеев), чтобы потребовать денег, большие деньги в оплату за былое унижение. И выманивают. Современные и несостоявшиеся Ромео и Джульетта вывернуты в спектакле наизнанку и убиты: она – пулей, он – шприцем с отравой.

Сюжет – на два слова. Смысл – на целую жизнь и на целый спектакль.

В нем кружат слова и танец. В нем ночь оглушена громовой страстностью песен Юрия Шевчука. Рыжие густые волосы актрисы Елены Ганум трепещут, как огненное пламя. Коричневая кожаная куртка актера Павла Давыдовского рифмует и утяжеляет этот цвет, превращая его в метафору земли. Героиня актрисы Галины Букатиной выплывает в белой пачке, освещенная красным лучом, и движется по кулисному левому краю сцены, всё ближе и ближе к центру, и, наконец, стреляет. Зрелище столь же эстетское, сколь и ужасное. А заводной цыпленок, выскальзывающий из рук актера Евгения Берестнева, металлически долго клюет клювиком авансцену, но недвижимы уже погибшие герои.

Музыкальная, цветовая и хореографическая партитуры, световые акценты создают синтез сложной и многозначной картины, в которой ничто не может быть прояснено до конца, как и в человеческой жизни.

Нельзя назвать постановку В. Барковского импрессионистической. Вряд ли это летучее впечатление. Но, работая с этим режиссером, актеры имеют возможность встретиться с самими собой. В актерской профессии это – дело небывалое, ведь лицедейство предполагает постоянное ношение маски, отчего все существо заштамповывается быстро и навсегда. А здесь тело становится послушным инструментом подсознания, и актерская выразительность – образом души. Актер делается хрустально-прозрачным, красивым и скрипично-изысканным.

Спектакль представляет собой постмодернистскую модель, в которой сюжет, предложенный Е. Поповой, отступает и почти исчезает вовсе. М. Можейко, определяя сюжет, настаивает, что это – такой способ организации произведения, при котором событийность линейна и имеет внутрен-

нюю логику [1, с. 11]. И зрители тоже должны пройти поле смыслов вместе с театром. И ответов на вопросы никто здесь не знает... А искать ответы и задумываться сегодня никто не хочет. Недавняя телепрограмма М. Швыдкого «Культурная революция» [2] выявила жесткую позицию современных интеллигентных людей по поводу нежелания тратить усилия на поиски смысла жизни.

Спектакль «Млын». Театр сегодня существует для другого. Для развлечения, отдыха и смеха. Свою философскую функцию он, видимо, исчерпал.

Юрий Пахомов, российский режиссер, подчеркнул, что сделал Витебску подарок, поставив на колосовской сцене «Млын» по пьесе А. Дударева. Бесспорно. Спектакль осуществлен в рамках направления театральной программы на фестивале «Славянский базар в Витебске» и встречен зрителями восторженно.

Сюжет – на два слова. Смысл – чувствительный. Для мужчин пожилого возраста и для женщин без ограничения возраста. Очень-очень старый (актер В. Соловьев) гражданин (90 лет) влюбляется в юную красотку (актриса Н. Саламаха), годящуюся ему в пра-пра-правнучки. Герой никому давно не отдавал человеческую заботу и мужские чувства. Героиню подспудно мучит «эдипов комплекс».

Сюжет перекликается с пьесой «Парфен и Александра» Н. Манохина. Для своей центральной темы драматург А. Дударев создает детективный фон в духе телепрограммы «ЧП» плюс добавляет еще бразильского «мыла» с потерянными и обретенными детьми, выводя, по своему обыкновению, в финальный пафос, когда всем раздается по заслугам. Следует подчеркнуть, что драматург продолжает в своем герое линию Андрея Буслая из «Порога», Мультика из «Вечера» и даже Дервоведа из «Рядовых». Одним словом, он не бросает своих давнишних излюбленных персонажей, словно давая им новую жизнь в новое время.

Драматургическая ситуация смоделирована искусственно. Мы наблюдаем в творчестве А. Дударева устремленность к созданию притч. Вместе с тем, «Млын» отдает сериальностью телеэкрана, а, значит, он смотробен. И Юрий Пахомов – режиссер именно для такого материала. Всё, что он

поставил на витебской сцене, создано им «на кассу». Сегодня это приветствуется.

Спектакль оказался миром значительно более широким и вместительным, чем сюжет. Сценическое сочинение на заданную А. Дударевым тему вышло в пределы воспоминаний главного героя и даже воспоминаний его поколения – в мир ассоциаций в духе «Человека-паука», в мир духов, где несчастные покончившие с собой влюбленные превращаются в русалок и леших и т. д.

Все сценическое пространство плотно забито, как в старой коммунальной квартире. На авансцене бассейн, иллюстрирующий русалочье озеро. Планшет покрыт то ли листьями, то ли ветошью. От колосников ползеркала сцены занимают гигантские тяжелые мельничьи колеса. По фрагментам колес иногда пробегают телевизионно-передачные исторические и современные видеокадры. Несколько раз выходят огромные, в невероятных костюмах, персонажи из страшных снов: актер-охотник, актер-собака, актер-заяц и т. д. Тут же из кулисы в кулису натягиваются несколько рядов колючей проволоки, за которой стоят дети-заключенные. Проходит тень гувернантки с юным воспитанником. Тащат живую курицу. И выстраиваются по диагонали сцены настоящие-ненастоящие «Песняры», т. е. актеры-колосовцы, открывающие рты под «Беловежскую пушу». Потом они же принимают участие в акции, когда по шесту, поддерживающему аистине гнездо, поднимается крошечный флаг. Только в этот момент они уже не поют, а все разом дуют на этот флажок, чтобы он трепетал, как будто на ветру.

Одним словом, как говаривал Михаил Булгаков, ресторан в Грибоедове, называемый адом. Мы скажем вслед за классиком, только по-театральному: вампука.

Спектакль Ю. Пахомова – постмодернистский. Сюжет имеет здесь значение, однако он вторичен по отношению к элементам сценической реальности, которая развивается по разным направлениям: параллельно, перекрестно и совершенно отстраненно от основной линии.

Однако, если в произведениях В. Барковского мы встречаемся с высоким этажом постмодернизма, то здесь для нас очевиден низовой уровень данного художественного направления. Это – тоже игра с реальностью,

но игра-китч. Эпатаж достигается не благодаря интеллектуальному напряжению, а из-за сопряжения ярко-фарсовых приемов с визуальными деталями, из-за настойчивого смешения жанров в рамках одного зрелища, из-за отказа от строгой формы в пользу чего-то невообразимого.

Актер в таком сценическом произведении совсем не обязательно должен быть опытным и глубоким. Скорей, здесь нужна только внешняя выразительность, пластичность и типажность. Здесь всё – «сериально». И злодеи, и положительные персонажи. Здесь вырисовывается современная, укореняющаяся сейчас в театре манера игры и способ актерского сценического существования: импульсивность действия, раскованность поведения, ирония и самоирония.

Однако, феномен состоит не только в том, что публика в восторге. Ее воспитывает современное телевидение, и картина ее мира ясна, проста и внятна. Дело еще и в том, что меняется сам театр. Его принципами становится гипертрофированная визуализация, причем как можно более фантастическая.

Самым распространенным явлением на постсоветском (особенно российском) театральном пространстве становится капустнический подход даже к серьезной классической драматургии [3, с. 87].

Поскольку изменились функции театра, трансформировалась и шкала эстетических ценностей. Сегодня, чтобы выжить, нужно найти новую формулу успеха. Знаменитый Кама Гинкас, сравнивая себя с монстром, интересующимся острой индивидуальной формой и острым индивидуальным содержанием, понимает, что время личного исповедального мотива ушло [4, с. 90]. А Анатолий Праудин, хоть и младше мэтра на целых 20 лет, вторит ему: «Личная востребованность режиссера сейчас все больше и больше определяется тем, способен ли он создать спектакль, на который бы пошел зритель» [4, с. 336].

Театр вошел в глубокое течение и широкий поток массовой культуры. И «Млын» в Коласовском театре диагностирует эту ситуацию.

Спектакль «Кракаўскі студэнт». Третий путь – сохранение классического образа. Последняя премьера сезона – спектакль «Кракаўскі студэнт» в постановке В. Анисен-

ко по пьесе Г. Марчука. Валерий Анисенко настаивает на том, что произведение его просветительское. Этим самым он стремится вернуть театру его образовательную и даже нравственную функцию.

И в его постановке акцент сделан на событии драматургическом (режиссер четко следует за автором текста) и на событии драматическом (режиссер исследует драму талантливого подростка в традиционно устойчивой среде). Таким образом, смысл сценического произведения сопрягает исторический факт биографии Франциска Скорины и напряженный личностный поиск путей самореализации с современным выбором молодых людей в зрительном зале.

Естественно, что в подобном контексте ставка сделана на актеров. Режиссер В. Анисенко знает силу магии слова. Поэтому в течение репетиционного процесса учил молодых коласовских актеров свободе существования в огромных словесных рядах и диалоговых пространствах.

В. Анисенко раскрыл актеров неожиданными сторонами.

Например, актриса Зинаида Гурбошла поразительно душевные, исполненные высокого благородства интонации для горестной вдовы, утратившей сына в борьбе за свободу Полоцка. Или актриса Наталья Саламаха – серебристо-нежные, тоненько-колокольчиковые звуки в мягком голосе возлюбленной Франциска. Актер Евгений Берестнев, совсем молодой актер, игравший характерные роли, обнаружил потенциал драматического героя, даже немножко Гамлета. Актер Юрий Цвирко в стихии предельной комедийной характерности вдруг раскрыл глубоко спрятанные трагически промелькнувшие детали.

Словом, нужной в спектакле оказалась внутренняя техника актеров в создании неповторимого героя с не стандартным и не «сериальным» поведением.

Режиссер раскрылся и как мастер поэтических массовых сцен. Встреча полочанами своих воинов, пасха, поездка на ярмарку, проводы Франциска в Краков созданы так, что «читается» каждый персонаж, его характер и нрав, и вместе с тем слышится совместный «хор» всех персонажей и чувствуется дыхание времени.

Мизансцены построены диагонально. Два легкодвигающихся пандуса быстро превращаются из пригорка в праздничные столы, из храмовых ступенек – в дорогу и всегда задают перекрестный вектор движения актеров через центр по встречным диагоналям. Это создает повышенную динамику спектакля.

В самом деле, что может быть традиционнее и статичнее любовных сцен? Дважды, рифмой, в середине первого и в середине второго действия, Мария (актриса Н. Саламаха) легко пробегает (платок – как крылья над тонким высоким станом) по пандусу к сидящему у края Франциску (актер Е. Берестнев). Склоняется к нему – то ли матерински, то ли любовно. Скульптурная группа замирает на несколько секунд. Объяснение происходит уже фронтально на авансцене. К месту объяснения они прошли, создавая угол между диагональю-пандусом и линией ramпы: объяснение острое, драматическое, любовь невозможна, чувство невоплотимо. Острый угол – сердечная рана. Душевная боль.

Визуальность (сценограф В. Праудина) не сделалась в спектакле вторичной. Мир детства и отрочества с первой влюбленностью и первой ученой книгой предстал на сцене прозрачно-теплым, искристо-бархатным в охристо-синих тонах. Вся вертикаль коласовской сцены оправлена по заднему занавесу символами лодок в виде перевернутых молодиков. Над планшетом сцены в самой вышине медно светится купол короны. Внутри ее овала сверкает круг-экран с компьютерной графикой (солнечные блики на водной глади Западной Двины, фасад Святой Софии, графические семейные символы Скорин в виде солнца и месяца, графический знаменитый образ Франциска Скорины и не менее знаменитый его Инициал).

Спектакль линееен и классичен в своем развитии. Его кардиограмма соответствует композиционному построению спадов и подъемов, от открытой комедийности – к драматическому эпизоду, от глубокой лирики – к открытому противоборству, от дуэта – к массовой сцене.

В финале отрок уходит в большой мир. Он никогда не вернется на родную землю. Он пройдет многими дорогами, узнает многое и многое создаст. Станет доктором семи наук... Это уже из области исторических фактов.

Таким образом, мы определили наиболее выразительные сценические модели в нынешнем состоянии Коласовского театра.

Признаем очевидное, на данный момент это – вполне традиционные, устоявшиеся концепции. Не конкурирующие друг с другом, а взаимодополняющие друг друга. Каждая из них имеет своего зрителя. И то, что одна из них обречена на рыночный успех, не означает единственно возможного пути развития театра. Более того, если главенствующей станет формула «театр – отрасль народного хозяйства», то мы рискуем, сделав большой исторический круг, вернуться к театральной ситуации до реформы К. С. Станиславского.

Спектакли Николая Пинигина. В современном белорусском театре выявлен еще один аспект в сетке тенденций развития сценического искусства. Речь идет об убедительной программе в творчестве режиссера Николая Пинигина. Имеется в виду одно из направлений в его достаточно широком и многогранном спектре сценических приемов. Спектакли «Идылія», «Тутэйшыя», «Пінская шляхта» на сцене Купаловского театра свидетельствуют о жизнестойкости белорусской театральной традиции, корнями уходящей в интермедии и интерлюдии школьного театра XVII в. И подтверждают ее актуальность не только при создании первой профессиональной труппы на Беларуси с театральными вечарынкамі Ігната Буйницькаго, т. е. системы сочетания драматической, хоровой и танцевальной трупп в одном коллективе [5, с. 34], но и в театре начала XXI в.

Художественная структура спектаклей Н. Пинигина выстроена на тонкой, иронической, пародийной игре с плотной тканью фольклора, в частности, с такими его формами, как бытовой и сатирический анекдот, забавный фарс, шутка, опасный каламбур и юмореска.

О постановочной манере спектаклей «Идылія» и «Тутэйшыя» много писали в свое время аналитики театра [6, с. 159]. Стоит еще раз подчеркнуть яркую образность в сочетании с тонкими ассоциациями, насыщенность мизансцен и сценографии мощной фантазией. Семантический ряд спектакля сочетал неопрIMITивизм со зрелищностью барокко, а светящаяся радость бытия озаря-

ла и сцену, и зрительный зал в утверждении праздника, который преодолевает серость быта. Смысловое поле «Тутэйшых» очерчено трагифарсовой стилистикой через приемы батлейки и скоморошества с использованием марионеточных ритмов.

Не только с драматургическим заданием связано применение подобных режиссерских средств. Это обусловлено еще и генетическими сценическими возможностями современной купаловской труппы, наследуемыми ею от первого поколения мастеров. Яркие, мощными мазками, словно нанесенными на полотно мастехином, создаваемые ими образы сияли, как драгоценные камни в короне постановки.

У каждого актера в спектаклях Н. Пинигина во время сценического действия разворачивается самостоятельная партитура, являющаяся абсолютной самоценностью в общем полотне. Каждый эпизод также представляет собой самостоятельный, обладающий самоценностью элемент спектакля. Традиция вставных, часто не связанных с сюжетом сценок-интермедий, приобретает в спектаклях Н. Пинигина смысл нанизанных на общую нить-сюжет игровых номеров. Такой палимпсест, т. е. всплывание древних текстов в современной культуре, у Н. Пинигина дышит раскрепощенностью внутренних актерских сил, радостью театральности и единой эстетикой сценической концепции. Строго говоря, используя низовой слой культуры, режиссер создает произведение изощренное, однако равно направленное на восприятие как гурманов, так и обывателей.

Подобный подход представляется как один из наиболее перспективных в современных театральных поисках.

Для обратного примера адресуемся к спектаклю «Залёты» по пьесе В. Дунина-Марцинкевича в Гомельском молодежном театре в постановке А. Гарцуева. Этот текст также позволяет приблизиться к театру белорусских вечарынак; однако решенный как комедия положений, без единого для всего актерского состава способа сценического существования, спектакль оказался длинным, даже дидактичным и излишне прямолинейным в своей верности букве драматургического источника.

Заключение. Сравнительный анализ показывает, что картина современного белорусского театра определена несколькими типичными подходами. Создаваемые художественные модели одинаково принадлежат к постмодернистскому эстетическому пространству, однако являются показателями разных его уровней и сегментов. Каждый из путей развития современного белорусского сценического искусства свидетельствует о прямой связи отечественного театра с общемировыми тенденциями, однако в данном контексте очевидна и глубоко национальная струя в общем потоке выразительных средств и приемов режиссуры. Определяется ли сегодня некая художественная идея, которая могла бы восприниматься как предчувствие завтрашнего состояния искусства? Даже теоретики постмодернизма говорят о новом классицизме, однако каркас подобного стиля невозможно

увидеть. Думается также, что после опыта модернизма и постмодернизма, после столь серьезного изучения глубин подсознательного и бессознательного выход в новую область культуры возможен только через возвращение театра к формам ритуала.

ЛИТЕРАТУРА

1. Можейко, М. А. От произведения к конструкции: специфика классического и постнеклассического художественных текстов // М. А. Можейко / Мастацкая адукацыя і культура. – 2008. – № 3. – С. 11–16.
2. Программа на телеканале «Культура» от 6.11.2008.
3. Дёмин, Г. Г. Русский театр начала XXI века: время выживания // Г. Г. Дёмин / PRO SCENIUM. Вопросы театра / сост. и отв. ред. В. А. Максимова. – М.: Изд-во ЛКИ, 2007. – С. 76–97.
4. Режиссерский театр от Б до Ю / Выпуск 1. – М., 1999.
5. Няфёд, У. І. Ігнат Буйніцкі – бацька беларускага тэатра: вачыма сучаснікаў і ў памяці нашчадкаў / У. І. Няфёд. – Мінск: Навука і тэхніка, 1991.
6. Смольскі, Р. Б. На скрыжаванні: тэатр у працэсах станаўлення і развіцця гістарычнай і нацыянальнай свядомасці беларусаў / Р. Б. Смольскі. – Мінск: Бел. навука, 1999.

Поступила в редакцию 27.01.2012 г.