

жуць: валоссе стала дыбам, пра таго, хто знаходзіцца ў стане распачы, горка плача: “бярозаю льецца” (успомніце словы вясельнай песні: Паліліся слёзы, // Як раса з бярозы [3]), пра таго, хто перажывае страх, сорам: “дрыжыць як асінавы ліст (як асіна)”; пра таго, каго ўвесь час непакоюць цяжкія думкі: “(нешта) калом у грудзях сядзіць”. Такім чынам, асаблівасці псіхічнай дзейнасці чалавека, яго эмацыянальны і фізічны стан пры дапамозе дэндралагічнага кода атрымліваюць інтэрпрэтацыю з пункту погляду іх культурнай каштоўнасці. Канататыўнае значэнне такіх выказванняў звычайна пераважае над іх рэфэрэнцыяльнай функцыяй. Псіхічны і фізічны стан чалавека не проста апісваецца: перажываемым здарэнням, з’явам надаюцца пэўная канатацыя, ацэнка, эматыўнасць.

1. *Сямейна-бытавыя песні*. — Мн., 1984. — С. 278, 295.

2. *Раговіч У.І.* Песенны фальклор Палесся: У 3 т. — Мн., 2001. — Т.1: Песні святочнага календара. — С. 178.

3. *Вяселле*. Песні: У 6 кн. — Мн., 1986. — Кн. 5. — С. 163.

4. *Веснавыя песні*. — Мн., 1979. — С. 452.

6. *Сержпудоўскі А.К.* Прымхі і забавоны беларусаў-палешукоў. — Мн., 1998. — С. 57.

Е.В.Шедова,
преподаватель

**МУЗЫКАЛЬНЫЙ ТЕАТР БЕЛАРУСИ
НА РУБЕЖЕ ТЫСЯЧЕЛЕТИЙ
(к проблеме возрождения духовности)**

Современный белорусский музыкальный театр — значительный пласт в национальном музыкально-театральном искусстве, внутренний потенциал его отвеча-

ет эстетическим запросам времени и определяется тенденциями развития художественного сознания эпохи. Это сложное, динамичное, временами противоречивое явление в культурной действительности, отражающее неоднозначность, нередко парадоксальность общетеатрального процесса, многие характерные его тенденции в развитии системы художественного мышления, музыкально-сценического языка. Музыкальный театр обладает неистощимым эстетическим и нравственным потенциалом, огромной силой эмоционального воздействия на зрителя, безграничными возможностями в создании различных типов синтетического зрелища.

Соседство устойчивого традиционализма с разнообразными, подчас эксцентрическими поисками новых форм высказывания, новых связей со зрительской аудиторией обусловлено спецификой музыкального театра, активным влиянием других видов искусства, авторской индивидуальности (композитора и режиссера), а также эстетическими поисками самого времени, синтезирующими конкретно-бытовые и философские проблемы действительности.

Традиции духовности, гуманизма всегда играли определенную роль в музыкальном театре, были неотъемлемой частью его природы. И музыкально-театральному искусству, и искусству вообще как универсальной форме духовности присуща возможность создавать особую, высшую реальность — реальность духа, в которой в идеальном, ценностно-возвышенном, непреходящем виде концентрируются все сферы и уровни духовной жизни человека. Искусство призвано служить развитию и совершенствованию человеческой души, способно ослабить императивную силу материально-практических, утилитарно-прагматических ценностей, обратить человека к высшим творческим, духовно-нравственным основаниям жизни и интересам.

По словам В. Кандинского, «литература, музыка и искусство являются первыми, наиболее восприимчивыми сферами, где... поворот к духовному становится заметным в реальной форме. Эти сферы немедленно отражают картину современности, они предугадывают то Великое, которое... замечается немногими...» [1].

Творческая деятельность современных музыкальных театров Беларуси — это проявление внутренней устремленности духовно-моральной атмосферы общества. Это одновременно и картина действительности, и предвидение, предугадывание возможностей и путей для будущего. Мировоззрение, нравственные установки театральных деятелей играют при этом определяющую роль; они (театральные деятели) имеют возможность преодолеть инерцию зрительского спроса, мышления, заставить работать все психические силы человека — разум, чувства.

В последние десятилетия XX в. тематическую, репертуарную и жанровую сферы в музыкальном театре значительно расширили работы режиссера В.Цюпы. Спектакли «Играем в Принца и Нищего» А.Журбина (1985), «Сирано» С.Пожлакова (1985), «Клоп» В.Дашкевича (1988) носят авангардный характер, имеют подчеркнута современные, оригинальные, острые по звучанию, концептуальные постановочные решения, содержат множество символов, знаков, подтекстов, деталей, аллюзий, обобщений, рассчитанных на ассоциативное восприятие зрителя. Постановки характеризуются яркой театральностью, необычностью зрелищной формы, интенсивностью и эмоциональной насыщенностью действия, условностью и поэтичностью сценического языка; в каждой предлагается свое, подчеркнута индивидуальное решение музыкально-сценического материала.

Режиссерское мышление В.Цюпы отличается парадоксальностью, метафоричностью, тяготением к полижанро-

ности. Он стремится к созданию оригинальной стилистики, заимствует элементы выразительности у разнообразных сценических искусств, в частности у циркового искусства, активно насыщает пластическим рисунком спектакли и роли. Иногда перенасыщение действия различными приемами приводит к эклектичности всей постановки.

Режиссер разрабатывает драматургию спектаклей, исходя из равноправия литературной, музыкальной и пластической основ в музыкально-сценических жанрах, и воплощает ее в искусстве «синтетического актера». Постановщик выстраивает действие по композиционным принципам больших музыкальных форм, опирается на развитие своего рода «лейтмотивов» и «лейттем». Композиция спектакля конструируется по законам музыки, представляет собой цепь ритмически организованных аттракционов (в «Играем в Принца и Нищего»). Мизансцены имеют многовариантность трактовки. И сюжетный, и действенный строй постановок подчиняется основной мысли.

Все спектакли В.Цюпы отличают творческое взаимоотношение актера и роли (именно на его основе создается сценический образ, представляющий сложную систему такого взаимоотношения), музыкальность актерского существования. Контрастность либо общность действующих лиц подчеркивается всевозможными средствами: гримом, костюмами, ракурсом, пластикой и т. п.

В работе с художником режиссер стремится к гармонии эмоционального и зрительного образа постановки, что обуславливает использование функционально-зрелищной природы оформления сцены. Размещение элементов бутафории диктуется мотивами игровой целесообразности. Нередко включенные в игру предметы сценографической установки меняют свое назначение во взаимодействии с актером.

В.Цюпа в своих спектаклях задает сложные философские вопросы, затрагивает значительные общественные проблемы. Так, в самой цельной, поэтической, интимной и трудновоспринимаемой постановке «Сирано» (дирижер А.Лапунов, художник В.Жданов), жанровый подзаголовок которой «музыкальная фантазия», — это размышление о судьбе Художника. Среди обычных людей Сирано одинок. Его поэтический дар — и великая радость, и непосильное бремя. В то же время сцена в монастыре — запоздалое объяснение де Бержерака и прозрение Роксаны — выявляет то обстоятельство, что именно он силой своей фантазии создал особую реальность, дал пищу для жизни других персонажей. Именно через видение самого Сирано зритель познакомился с миром героев. Символичен финал спектакля: поэт по темному звездному небу уходит к огромной луне, уходит в Космос, к Богу...

Одна из сюжетных линий фольк-оперы «Клоп» (А.Сосновский, В.Жданов) — «театральной фантазии» и «театральной вариации на одну тему» по мотивам произведения В.Маяковского — повествует о человеке, который находится на грани разрушения старого мира и создания из его осколков нового. Размышления о судьбах В.Маяковского и В.Мейерхольда сопоставляются с трагедией «маленького человека» в образе Зои Березкиной: судьба Художника неотделима от судьбы народа. Кто-то гибнет, кто-то расплачивается за свои убеждения одиночеством, кто-то приспособливается и процветает.

Спектакль «Играем в Принца и Нищего» (А.Сосновский, В.Жданов), по определению самого режиссера, — «феерический аттракцион для взрослых и детей». В основе постановки — прием «тройного зеркала» (В.Цюпа): современная труппа актеров-единомышленников изображает средневековую бродячую цирковую труппу, которая, в свою очередь, разыгрывает историю о

Принце и Нищем. Если в «Сирано» при организации сценического пространства используется своего рода имитация детской игровой площадки — зеленый луг и порхающие по нему «мотыльки-гасконцы», то в «Игре» — это имитация цирковой арены. Это влечет за собой общую карнавальную, цирковую трансформацию действия, заимствование приемов цирковой эксцентрики, клоунады (пластика, пантомима, реприза, костюмы).

На сцене-арене комедианты расстилают пестрый клоунский коврик — место действия готово. Это Лондон и королевский дворец, который по ходу действия превращается то в двор отбросов, то снова во дворец. Цирковые лестницы одновременно — и деревья, и стены домов. Легкие качели — королевский трон.

Идея игры пронизывает весь спектакль: происходит игра со временем, ситуациями, местом действия. Актеры играют в свои роли и со своими ролями. Они появляются в разных обличьях — мошенников, королевских стражников, придворных. «Совмещение в лице одного исполнителя нескольких ролей становится в спектакле естественным и оправданным: перед зрителем — маска мошенника и негодя, а в какие бы наряды он при этом ни рядился и какую бы должность в данный момент ни занимал — это не суть важно» [2]. С артистами происходят самые невероятные метаморфозы: придворные дамы превращаются в бравых гвардейцев, торговка Нэнси — в луну, по сцене бродят живые музыкальные инструменты. Те же условия игры позволяют актерам выявить личное отношение к отрицательным персонажам, насмехаясь над ними. Комизмом насыщены все элементы действия, все связи художественно целостной постановки.

Вместе с тем в «Игре в Принца и Нищего» происходит разговор о вещах серьезных. В спектакле говорится об извечных истинах, о том, что «добро побеждает зло, что в

жизни всегда будут рыцари, что свобода дороже набитого желудка... о том, наконец, что у человека обязательно должна быть своя звезда» [2].

Своеобразие подхода В.Цюпы к сценическому воплощению музыкально-театральных жанров заключается в его собственной концепции театра — «мир на ладони сцены», в идее отражения действительности через комплекс творческих возможностей человека.

Спектаклям В.Цюпы присущи сложность, неоднозначность сценического решения, смелые обобщения, опирающиеся на моральные постулаты. Элементы трагедии, комедии, фарса, сатиры, лирики объединяются в едином синтетическом зрелище. Все персонажи, даже эпизодические, приобретают выразительную сценическую характеристику, сливаются в едином ансамбле. Музыка в постановках имеет нередко значение идейно-художественного символа, обобщения, от которого отталкивается режиссер в своих концептуальных изысканиях.

Значительными для белорусского музыкально-театрального искусства в плане развития духовно-нравственных и гуманистических традиций явились и спектакли «Страсти» («Рогнеда») А.Мдивани (постановщик В.Елизарьев, 1995), «Дорогая Памела» В.Самойлова (постановщик Б.Второв, 1998), «Макбет» В.Кузнецова (постановщик Н.Фурман, 2000), «“Юнона” и “Авось”» (постановщик Е.Хандак, 2002). Все перечисленные спектакли демонстрируют возможность и необходимость поиска новых путей дальнейшего развития белорусского музыкального театра. В их числе — освоение современного мирового, а также национального репертуара, тем высокого общественного, духовно-нравственного звучания, новых музыкальных пластов, новых принципов организации музыкально-драматического материала.

Представляется знаменательной в этом смысле постановка на сцене Белорусского государственного музыкального театра рок-оперы (оперы-мистерии) А.Рыбникова «“Юнона” и “Авось”». Эта рок-опера — один из наиболее репертуарных спектаклей уже более двадцати лет (московский театр «Ленком», театр «Рок-опера» в Санкт-Петербурге, Ростовский государственный музыкальный театр). В ее основе — извечные темы свободы, любви, верности, трагической невозможности достижения счастья. Горькая правда жизни сочетается в ней со стремлением к высшим идеалам, со стремлением зажечь свет в душе каждого. Сплав прекрасной музыки и великолепной поэзии А.Вознесенского, особая, полифоническая организация музыкально-литературного материала «“Юнона” и “Авось”», его лаконичность и многоплановость предоставляют исключительные возможности для самых разнообразных постановочных решений и прочтений. И коллектив Белорусского государственного музыкального театра создал новую, оригинальную сценическую версию рок-оперы.

Архитектоника спектакля базируется на церковных хорах, написанных в русской православной традиции. Монументальные хоровые сцены цементируют действие спектакля. Динамика хорового исполнения — от полупшепота до крика — подчеркивает душевное состояние главного героя Резанова.

...Свист ветра, далекий звон колоколов, женский плач-причитание... Так начинается пролог оперы. В темноте среди мертвенных вспышек лазерной светоустановки мечется Юродивый, начинает звонить в колокол. С молитвенными песнопениями, со свечами из глубины зрительского зала и сцены навстречу Юродивому движется народ, который мыслится здесь постановщиками как одно из главных действующих лиц, — олицетворение убогой, забытой, но уповающей на Господа Руси.

Разворачивается основная линия действия. Движимый любовью к России, один из учредителей российско-американской торговой компании, действительный камергер граф Николай Петрович Резанов неоднократно обращается к императору Александру I с прошениями организовать торговую экспедицию к берегам Калифорнии с целью налаживания товарообмена между государствами: «Иду в служение Отчизне». А в ответ — безразличное, монотонно-усыпляющее: «В промедлении — благодать».

Резанову же нет успокоения. В монологе-исповеди «Душой я бешено устал» открывается смятение героя, алчущего истины, свободы, великих деяний и любви. Вера в извечное русское «авось» заставляет героя вновь и вновь обращаться к императору. «Земли новые — табула раса/ Расселю там новую расу // Третий мир без деньги и петли...».

В страстный монолог вторгается молитва «Заступник души моя буди, Боже». Отчаявшийся герой присоединяется к хору молящихся.

И — о чудо! Получено высочайшее позволение на снаряжение двух кораблей и отплытие в Калифорнию. В конце концов преодолены все тяготы долгого путешествия, корабли «Юнона» и «Авось» прибыли в Сан-Франциско.

«Благословен Калифорнийский край!!! Да воздадутся в мире мир и рай/ Когда наши державные народы / Соединятся не на поле брани — / На поле благодати и любви».

На приеме у губернатора Сан-Франциско Резанов знакомится с его дочерью Концепсией де Аргуэльо. На какое-то мгновение герою показалось, что Кончита и есть воплощение того идеала — «женщины с вишневыми глазами», увиденной им когда-то в иконе Казанской Божией Матери в юности, — который затем искал всю свою жизнь. «Опять душа летит, как дикий лебедь/ Куда-то вдаль. И снова надо мной/ Все тот же взгляд лиловый, неземной».

Различные обстоятельства вынуждают Резанова покинуть невесту и вернуться в Россию, дабы испросить разрешения на брак с католичкой. Пророческими оказались его прощальные слова: «Я тебя никогда не увижу,/ Я тебя никогда не забуду».

И вновь Россия, свист ветра, отзвуки колоколов. В дороге Резанов заболевает горячкой и умирает под Красноярском. Предсмертный монолог его исполнен горечи. Драматизм ситуации обостряет напряженно звучащий хор «Воздайте Господу, сыны Божьи...». И, наконец, кульминация всей рок-оперы: «Я умираю от простой хворобы/ На полдороге к истине и чуду,/ На полдороге, победив почти!..// Прости меня, свобода и Россия,/ Не одолел я целого пути...// Не мы повинны в том, что половинны...»

Кончита же жила в надежде на возвращение жениха и ждала его до самой своей смерти, тридцать пять лет. Завершается спектакль грандиозным хором «Аллилуйя любви!».

Таким образом, в современном музыкальном театре наблюдается расширение жанровых границ и смешение в пределах одного произведения разных родовых и жанровых признаков. Происходит обновление музыкально-театральных жанров, которые приобретают новые качества, расширяют свой проблемно-тематический диапазон и свои возможности в отражении действительности. Возникают нетрадиционные жанровые образования, переосмысливающие жанровую структуру музыкального театра применительно к новому содержанию.

1. *Кандинский В.В.* О духовном в искусстве. — М.: Архимед, 1992. — С. 30.

2. *Сандлер А.* Если зажигаются звезды: («Играем в Принца и Нищего» — спектакль театра музыкальной комедии) // Знамя юности. — 1986. — 5 июня. — С. 3.