



Зінаіда Пасюціна

«Мільён дробязяў»

«Жыццё Карыцына, альбо Урокі хірамантыі» А. Паповай. Сцэна са спектакля. Беларускі тэатр імя Янкі Купалы.

Развагі пра мастацкую атмасферу спектакля ад практыкаў сцэны можна пачуць даволі часта. Здаецца, уявіць, што такое атмасфера спектакля, няцяжка, усё зразумела, проста і ясна. Але варта задумацца больш глыбока, як мы зойдзем ледзь не ў тунік. На самай справе, паняцце «мастацкая атмасфера спектакля» шырока распаўсюджанае, штораз ужываецца ў практыцы і ў гісторыі мастацтва, але дагэтуль дакладна не акрэсленае. Міжволі пачынаеш думаць, што зрабіць гэта немагчыма, што гэтую самую «атмасферу» лягчэй

спасцігнуць праз ускоснае апісанне яе.

Кожны творца, зрэшты, як і любы чалавек, што займаецца мастацтвам, практычна асэнсоўвае такія паняцці, як атмасфера, катарсіс, вобраз, тыпізацыя і г. д. Кожны творца надае адметны змест любому з гэтых паняццяў, згодна сваім уяўленням пра мастацтва і яго прызначэнне. Таму перш чым перайсці да гаворкі пра атмасферу, неабходна ўдакладніць змест, які мы ўкладаем у гэтае слова.

Спачатку—пра атмасферу як фізічную з'яву. Гэта—газападобная абалонка Зямлі, яна ўсёпрані-

кальная, нябачная, па-рознаму цісне на зямлю, больш або менш разрэджана; а таксама атмасфера—гэта паветра, якім мы дыхаем. Менавіта ўсе гэтыя якасці і прымушаюць нас так часта ўжываць слова «атмасфера» ў жыцці, скарыстоўваць яго ў пераносным сэнсе. Так, атмасфера—унутры чалавека і ў тым, што побач з намі. Атмасфера—у памяці пра мінулае. У адносінах паміж людзьмі, у іх канфліктах. Яна прысутнічае ў колеры, святле, паветры, гуках.

Атмасфера—гэта сплаў разнастайных элементаў сцэнічнага мастацтва, дзякуючы якому спектакль

набывае агульны тон, агульнае сэнсавае гучанне. Атмасфера штораз напаяўняецца асаблівым, адметна афарбаваным зместам, нададзеным ёй творцам.

У палітру выяўленчых сродкаў сцэнічнага мастацтва паняцце «атмасфера» было ўведзена рэжысёрамі МХАТа. Яны ж абавязаны гэтым А. П. Чэхаву. Чэхаў, адзначаў У. І. Неміровіч-Данчанка, «...уяўляў сабе людзей толькі такімі, якімі назіраў іх у жыцці, і не мог маляваць адарванымі ад таго, што было побач: ад ружовай раніцы або шызых прыцемкаў, ад гукаў, пахаў, ад дажджу, ад дрыготкіх аканіцаў, лямпы, печкі, самавара, фартэпіяна, гармоніка, тытуню, сястры, зяця, цешчы, суседа, ад песні, вышпкі, ад побыту, ад мільёна дробязяў, якія робяць жыццё цёплым». У. І. Неміровіч-Данчанка падкрэсліваў, што побыт на ўсе часы заставаўся адным з найбольш прывабных бакоў тэатральнага мастацтва, што складаная, з цяжкасцямі знойдзеная праўда «жывога чалавека» на сцэне вымагае гэткай жа праўды далучаных да яго рэчаў.

Але ж звернемся да спектакляў мінскіх тэатраў. Сёння на сцэне Рускага тэатра БССР імя М. Горкага ў спектаклі «Тры сястры» па п'есе А. П. Чэхова (рэжысёр А. Сагальчык) побыт паўстае нават ва ўзбуйненым выглядзе: вялізныя засланы рухаюцца па сцэне і ўтвараюць то сцяну, якая раздзяляе Машу і Вяршыніна; то доўгі калідор, па якім мітусіцца Вольга; а то і нагадваюць невялічкія падмосткі з чэхаўскай «Чайкі»... Створаны прыгожыя мізансцэны, але ж праўдзівага адчування жыцця чамусьці не ўзнікае. Побыт у спектаклі прадстаўлены «мільёнам дробязяў», канкрэтнымі і знаёмымі дэталямі, толькі і яны падаюцца ў нечым штучнымі, не стасуюцца з учынкамі персанажаў, ды і паэтычнага настрою на сцэне не стаяе. Шматлікія кошыкі з кветкамі да дня нараджэння Ірыны абыгрываюцца актрысай ненатуральна: маладое, радаснае светаўспрыманне больш пазначаецца, чым пражываецца. Не надае «жыццю цёплым» і святочны пірог, прапанаваны гасцям на невялічкім століку, за які ўвогуле ніхто не сядзе.

У спектаклі гучыць цудоўная музыка, але ж яна не ўплеценая ў мастацкую тканіну сцэнічнага твора. Здаецца нават, што гэта асобныя канцэртныя нумары — нездарма ж выконваюцца лаўрэатамі міжнародных конкурсаў. Ды яшчэ барон Тузенбах «іграе» на раялі з сапсаванымі клавішамі, на якім, відавочна, нават «Чыжыка» сыграць немагчыма...

Зрэшты, няўдалы творчы во-

пыт — гэта таксама вопыт. Штораз даводзіцца пераконвацца: каб стварыць дакладную сцэнічную атмосферу, недастаткова ведаць яе разнікаў. У кожным спектаклі трэба зноў і зноў шукаць разнастайныя сродкі яе выяўлення. Іх падказваюць эпоха, аўтар п'есы і, вядома, мастацкія прынцыпы пастаноўкі.

Асаблівая цікавасць да атмасферы як да своеасаблівай мадэлі быцця ўзнікае на спектаклі «Жыццё Карыцына, альбо Урокі хіраманты» па п'есе А. Паповай, пастаўленым М. Пінігіным. Атмасферу рэжысёр разумее як абагульненне стылю пэўнай эпохі альбо больш лакальнага адрэзку часу.



Атмасферу спектакля рэжысёр спрабуе выявіць праз быт, праз быт імкнецца глянуць на свет, з якім героі ўступаюць у складаныя і канфліктныя ўзаемаадносіны.

Піяніна, пра якое ўсё жыццё марыць маці Карыцына, і старая няўкладная канапа, якая перагароджвае кватэру, — галоўныя сэнсавыя вобразы спектакля. Піяніна — казачнае, утапічнае. Канапа — сапраўдная, рэальная. Ствараючы верагоднае бытавое асяроддзе на сцэне, шукаючы дакладныя фарбы для ўзнаўлення мастацкай атмасферы, рэжысёр перакідвае дзеянне з рэальнасці ў сферу фантазмагарычных з'яў. У спектаклі час ад часу з'яўляецца Хірамантка, яна ж — Асоба ад тэатра, у дзею ўплятаюцца фарсавыя завостраныя танцавальныя нумары. Тонкае разуменне быту на сцэне пазбаўляе тэатр натуралізму, імітацыі жыцця і плоскай ілюстрацыйнасці, змест спектакля па-

глыбляецца, набывае шматпланавасць. Увядзенне Хіраманткі ў кантэкст п'есы падаецца мне цікавым і неабходным рэжысёрскім прыёмам, відавочна, што мы маем справу з адметнай стылявой спецыфікай сцэнічнага відовішча.

На адной з рэпетыцый «На дне» ў Рускім тэатры БССР рэжысёр з Рыгі А. Кац дасцінна заўважыў, што сёння рэжысёр павінен пісаць рэмаркі на ўзроўні Горкага, прынамсі, мусіць да гэтага імкнуцца. Так, сёння рэжысёр прыдумляе сцэнічны твор, прапагуе яго вырашэнне. Спектакль «На дне», пастаўлены А. Кацам, — падкрэслена тэатральны, свабодны ад побыту. На сцэне таксама прысутнічае асоба ад тэатра — яе функцыі выконвае ўбогі. Гэта не проста другасны персанаж, яму адведзена надзвычай важнае месца ў стварэнні сцэнічнай атмасферы. З песні, якую ўбогі няспешна напявае, «Сонца

ўсходзіць і заходзіць...», ён ведае толькі два радкі. Ён кожную раніцу прачынаецца дзеля таго, каб змарнаваць дзень. Пра гэта спектакль, пра чалавечае самазнішчэнне, пра аб'якавых і раз'яднаных людзей. Пра атмасферу, у якой існуюць жыхары начлежкі, так і чуеш словы — «цёмра», «глухата», «адсутнасць вокнаў, дзвярэй — выйсця», «адсутнасць паветра». Удадае перапляценне верагоднага і ўмоўнага падкрэслівае і абвастрае наша ўражанне ад сцэнічных падзей.

У мае намеры не ўваходзіць разважаць пра задуму пастаноўшчыка, важна іншае — драматургічная спадчына працягвае сваё жыццё сёння і часта ўражвае нас сучасным драматычным зместам. Вось толькі вельмі цяжка раскрыць яго ў спектаклі для сябе і іншых.

У межах гаворкі пра мастацкую атмасферу спектакля абавязкова



«На дне» М. Горкага. Сцэна са спектакля. Рускі тэатр БССР імя М. Горкага.

Фота А. Дзмітрыева і У. Вітчанкі.

«Здарэнне ў горадзе Гога» С. Грума. Сцэна са спектакля. Дзяржаўны тэатр лялек БССР.

Грына Недабельская

Звярніце ўвагу на артыстаў эстрады



Пропакі ў свой адрас мы, акцёры размоўнага жанру, чуюм штодня. Маўляў, рэпертуар у іх нецікавы: нібыта смешна, а выйдзеш з глядзельнай залы — згадаць няма чаго... І майстэрствам яны саступаюць акцёрам драматычнага тэатра... І апранутыя бываюць горш за глядачоў... Ды і ўвогуле ніхто іх не ведае: што за «артысты» такія? Як быццам — справядліва...

Што ж перашкаджае акцёру эстрады добрасумленна выконваць сваю работу, прызначэнне якой — абуджаць грамадскую свядомасць; работу, як правіла, горача любімую? Пагадзіцеся, толькі адданы справе чалавек здатны большую частку жыцця праводзіць у вандроўках, ахвяраваць асабістымі выгодамі, штодня трымаць экзамен перад глядачамі...

Сёння мы, нарэшце, прызналі: псіхалогія застою адбілася на ўсіх сферах культуры. Можна смела дадаць, што адным з першых пачаў рэгрэсіраваць эстрадны размоўны жанр: бяскрыўдны гумар паступова выцесніў усялякую сатыру, ды і кпіць дазвалялася галоўным чынам з цешчаў. Ужо ў літаратурным адзеле канцэртнай арганізацыі з фельетона выкрэслівалася ўсё, што тычылася надзённых праблем, а ў вышэйшых інстанцыях педантычна падчышчалася і астатняе... Паступова перасталі прапагандаваць вострыя матэрыялы эстрадных драматургі... Акцёры, зрэдку сустракаючы на тэлевізійным экране калегаў, «сатыра» якіх не заходзіла далей насмешак над небаракамі з кулінарнага тэхнікума ды старымі лавеласамі, таксама кінулі рызыкаваць. Аўтара гэтага допісу толькі за тое, што ў фельетоне прагучала слова «мяса», колішні рэжысёр філармоніі Э. Корсакаў, «дэмакратычна» пакуруціўшы пальцам каля скроні, абвінаваціў у «палітычнай бестактоўнасці».

Мінуў час, сатыра «ўвайшла ў моду». Але рэпертуарных праблем не паменшала. Цяпер вострасатырычныя, выкрывальныя фельетоны патрабуюць нават ад тых акцёраў, творчай індывідуальнасці якіх сатыра супрацьпаказана. Выкананне бяззубага гумарыстычнага маналога ўзводзіцца ў ранг маральнага інфанталізму. А звычайка вадзіць акцёра «на повадзе» засталася праз дзесяткі рук праходзіць літаратурны твор, перш чым акцёр атрымае права яго выконваць. Што тычыцца сапраўднай, дзейснай дапамогі — яе, на жаль, не стае.

ўзнікае пытанне, чый прыярытэт у стварэнні атмасферы спектакля большы: драматурга альбо рэжысёра? Пазіцыі аўтара драматургічнага твора і аўтара спектакля, як вядома, супадаюць не заўсёды. Тады ўжываецца паняцце «жанравай атмасферы», якой пастаноўшчык мусіць валодаць дасканала. «Розныя жанры, — адзначае вядомы савецкі рэжысёр М. Акімаў, — можна параўнаць з рознымі планетамі, на якіх дзейнічаюць розныя фізічныя законы, розныя сілы прыцягнення, розныя па саставу атмасферы і г. д.»

Спектакль Дзяржаўнага тэатра лялек БССР «Здарэнне ў горадзе Гога» па п'есе славенскага пісьменніка Слаўкі Грума рэжысёр Эдзі Маярон якраз і вырашае ў жанры гратэску. Адмысловыя сродкі сцэнічнай выразнасці, як вядома, вымагаюць і адметнага спосабу сцэнічнага існавання ў спектаклі. На жаль, стылявая еднасць паміж акцёрам, які ўвасабляе знешнюю абалонку персанажа, і лялькай — яго душой на сцэне не ўсталявалася. Таму рэжысёру і не ўдалося цалкам данесці да глядачоў складаны дачыненні ўспрымання змест драматургічнага твора, не ўдалося пазбегнуць парушэнняў «умоў гульні», прапанаваных самім тэатрам.

Апошнім часам глядачы большую цікавасць выказваюць да спектакляў, яркіх па форме, нечаканых па вобразнаму вырашэнню і мастацкаму афармленню. Рэжысёрская смеласць часта выступае сінонімам рэжысёрскага таленту. Ды толькі побач са словамі «яркі і смелы спектакль» не заўсёды можна паставіць словы «глыбокі і змястоўны»... Якой бы багатай ні была вобразная палітра рэжысёра, як бы дасканала ні валодаў ён сцэнічнымі прыёмамі і шматлікімі сродкамі сцэнічнай выразнасці — сіла яго мастацтва залежыць ад багацця і глыбіні яго думак і пачуццяў. А майстэрства вымагае жорсткага прафесійнага самакантролю, нават самаабмежавання. Багацце майстра — гэта свабоднае валоданне ўсімі элементамі рамяства, гэта прафесійная аснашчанасць, якая, па словах І. Смактуноўскага, выяўляе «сутнасць, адну голую, нібы іголка, сутнасць, тады іголка пачынае зіхацець з усіх бакоў і вышываць розныя ўзоры».

Светаўспрыманне рэжысёра, яго тэмперамент, вераванні і перакананасць, асобаснае адчуванне сябе ў жыцці, магчыма, і складаюць тое галоўнае, што ўздзейнічае на нас праз атмасферу спектакля, хвалюе і захапляе і, быць можа, успрымаецца як паэзія мастацтва.