

ТРАДИЦИИ КАРНАВАЛА В СОВРЕМЕННОМ МУЗЫКАЛЬНОМ ТЕАТРЕ БЕЛАРУСИ

Феномен карнавала (франц. *carnaval*, вероятно, от лат. *carrus navalis* – повозка, имеющая форму корабля), принципы существования оказали значительное влияние на все области культуры. Литература, живопись, музыка, театр открыли для себя в карнавальной традиции новые художественные возможности, обогатившие и расширившие палитру их выразительных средств. Серьезное влияние карнавал оказал и на развитие литературоведения, искусствоведения и философии.

Сущность карнавального, празднично-игрового начала в искусстве (карнавализация) «в радикальном изменении, “выворачивании” всей системы официальных ценностей: серьезное делается смешным, высокое снижается, социальное и духовное переводится в “материально-телесный план”; ликвидируются (на грани сознания и бытия, реальности и искусства) все социальные иерархические преграды; все жизненные явления и общественные учреждения приобретают гротескность, незавершенность, текучесть, неопределенность между бытием и небытием, а в их оценках парадоксально совмещаются утверждение и отрицание, возвышение и снижение [перевод наш. – *Е.Ш.*]» [1, с. 500].

В художественном творчестве карнавализация реализуется в трех ипостасях: как принцип мышления, как эстетическое действие (праздник) и как художественная форма [2]. Игровая природа карнавала определила его особенно тесные связи с искусством театра – драматического и музыкального.

В музыкальном театре традиции карнавала проявляются в самых различных жанрах, прежде всего в опере, балете и оперетте. Как композиционный прием карнавальность обнаруживается в операх “Бал-маскарад” Д.Верди, “Паяцы” Р.Леонкавалло, “Обручение в монастыре” С.Прокофьева,

“Нос” Д.Шостаковича и других; в балетах “Карнавал” на музыку Р.Шумана (хореография М.Фокина), “Петрушка” И.Стравинского. Как средство романтического противопоставления героя и толпы карнавальность заявляет о себе в “Травиате” и “Эрнани” Д.Верди. Мотив маски и переодевания играет значительную роль в сюжетах опер “Служанка-госпожа” Д.Перголези, “Риголетто” Д.Верди, “Обручение в монастыре” С.Прокофьева и др.

Однако основополагающие принципы карнавальности воплотились во всей полноте именно в оперетте, олицетворяющей неповторимую эстетику “легкого жанра”, стремящейся “выразить не подлинные жизненные переживания, а нарочито выдуманное, как бы по-детски игровое, шутливое и преломленное в сентиментальном духе представление о действительности” [3, с. 44]. Карнавальность воплощается здесь в создании и существовании идеальной праздничной “реальности”, в действии законов амбивалентности и травестирования, в наличии мифического времени в мифическом пространстве.

Карнавальность реализуется в оперетте как композиционный прием (действие многих оперетт происходит на фоне карнавала: “Карнавал в Риме”, “Ночь в Венеции”, “Летучая мышь” И.Штрауса, “Граф Люксембург”, “Паганини” Ф.Легара, “Фея карнавала”, “Фиалка Монмартра” И.Кальмана, “Коломбина” О.Рябова); как принцип мышления (карнавальный мотив маски встречается в “Принцессе цирка” И.Кальмана, “Летучей мыши” И.Штрауса); как художественная форма (мотив подмены одного действующего лица другим широко используется в опереттах “Прекрасная Елена” Ж.Оффенбаха, “Донья Жуанита” Ф.Зуппе, “Нищий студент” К.Миллёкера, “Голландочка”, “Марица” И.Кальмана, “Дон Жуан в Севилье” В.Самойлова).

На сцене Белорусского государственного музыкального театра оперетта И.Штрауса “Летучая мышь” (1981) – веселый, удивительно радостный спектакль. Карнавальность проявляется в нем в выборе места действия (бал-маскарад у князя Орловского), в рокировке “слуга –

господин” (служанка Адель изображает баронессу, директор театра Фальк выдает себя за лакея), в подмене масок (основные герои играют роль своих реальных и мнимых двойников: Альфред – Генриха, Генрих – несуществующего маркиза Рокамболя, Розалинда – выдуманную герцогиню Гофмансталь).

Одна из лучших постановок Белорусского музыкального театра – оперетта И.Штрауса “Ночь в Венеции” (1983) – имеет жанровое определение “карнавал в трех действиях”, поскольку именно атмосфере карнавала, карнавальной стихии подчинены все структурные элементы сценического решения спектакля. Оперетта “содержит в себе черты оперы-буффа и театрализованного концерта” [4, с. 77] и вместе с тем выдержана в традициях комедии масок. Режиссерская трактовка спектакля С.Штейна опирается на традиции народного балаганного театра с его гуманизмом, юмором, свободой сценического поведения, импровизационностью, активным вовлечением зрителя в игру. Среди режиссерских приемов выделяется прием использования различных темпоритмов для массовых сцен и для сцен с участием основных персонажей, “простой люд Венеции” как бы вторгается в действие, привнося с собой веселую карнавальную суету. Стихия карнавала, юмора и фантазии пронизывает и хореографию спектакля.

“Ночь в Венеции” – комедия положений с недоразумениями, подменами, путаницами, розыгрышами, тайными сговорами. Так, например, Анина, дочь рыбака, изображает светскую даму, служанка Чиболетта – жену сенатора Деляквы. Как и полагается в оперетте, в третьем действии клубок всяческих недоразумений достигает апогея, и в искрящемся юмором финале спектакля все противоречия, наконец-то, разрешаются.

Спектакль содержит две ярко прочерченные комедийные линии – юмористическую и сатирическую, придающие особую остроту интриге. Юмористическая (и лирическая) линия характеризует главных героев и их взаимоотношения, сатирическая же (с помощью приемов пародии, буффонады и гротеска) – отрицательных персонажей.

Оригинально сценическое решение спектакля: сценическое пространство разомкнуто, используется пространство зрительного зала и бельэтажа. Остроумно обыграны традиционные атрибуты карнавала: разноцветные ленты, маски, фонарики, создающие соответствующую эмоциональную атмосферу спектакля. Костюмы персонажей нарядны и живописны.

В постановке оперетты “Веселая вдова” (1995) в мифическом карнавальном пространстве объединены два противоположных мира: воплощенный в виде карнавальной пародии мир дипломатического корпуса выдуманного государства Монтевердо, представители которого под масками патриотизма и любви скрывают свою алчность и непорядочность; и мир истинного веселья и праздника – кабачок у Максима. Режиссерское решение (М.Дотлибов) спектакля подчеркнуто традиционно: господствуют романтический дух, лирическая стихия человеческих чувств и переживаний, яркость и острота буффонного рисунка. Однако за театральностью, условностью “масок” скрываются глубокая сила обобщения, масса тончайших иронических нюансов. Так, история двух благородных героев (Ганна и Данило) разворачивается на фоне внешне благопристойного великосветского общества, которое, однако, живет по законам лживой морали.

Таким образом, традиции карнавала, карнавальность как способ художественного мышления в наибольшей степени воплотились в современном музыкальном театре Беларуси в постановках оперетты. Оперетта воплотила романтическое понимание карнавала, праздника как идеального радостного бытия, все конфликтные ситуации которого разрешаются положительно. В ней в единой пространственной системе сосуществуют на равных условиях идеальные лирические герои и героини, простаки и субретки, комики и каскадные старухи (карнавальный принцип масок-типажей). В жанре оперетты находят воплощение и такие принципы карнавала, как принцип двумирности и пародийность. Неизменной осталась также и композиция опереточного спектакля: 1-й акт – завязка, встреча героев; 2-й акт – развитие отношений,

обязательная ссора в финале; 3-й акт – примирение, развязка, счастливый конец.

1. *Конан, У.М.* Карнавалізацыя / У.М.Конан // Тэатральная Беларусь: энцыклапедыя. – Мн.: БелЭн, 2003. – Т.1. – С. 500.

2. *Бахтин, М.М.* Творчество Франсуа Рабле и народная культура Средневековья и Ренессанса / М.М.Бахтин. – М.: Худож. лит., 1965. – 527 с.

3. *Конен, В.Д.* Третий пласт: новые массовые жанры в музыке XX века / В.Д.Конен. – М.: Музыка, 1994. – 160 с.

4. *Михеева, Л.В.* В мире оперетты: путеводитель / Л.В.Михеева, А.А.Орелович. – 2-е изд., испр. и доп. – Л.: Сов. композитор, Ленингр. отд-ние, 1982. – 312 с.

РЕПОЗИТОРИЙ БГУИМ