

**СТЕЛЬМАХ А.М.**, старший преподаватель кафедры менеджмента социально-культурной деятельности Белорусского государственного университета культуры и искусств

## Некоторые аспекты режиссуры спектаклей современной белорусской антрепризы

*Рецензент СКВОРЦОВА И. Н., кандидат искусствоведения, заведомо научно-просветительской работы Национального художественного музея Республики Беларусь*

*Автор рассматривает развитие современной белорусской театральной антрепризы, раскрывая с помощью искусствоведческого анализа специфические черты спектаклей частных театров в зависимости от методов и приемов, используемых режиссерами-постановщиками.*

*The author considers development of a modern Belarus theatrical enterprise, opening by means of the art criticism analysis peculiar features of private theatres performances depending on the methods and the receptions used by their directors.*

Начиная с середины 90-х годов прошлого столетия, частное театральное дело на территории Республики Беларусь стало популярным. Первые новые драматические коллективы появились в столице нашей республики, городе Минске, поскольку здесь был сконцентрирован творческий и финансовый потенциал.

Деятельность наиболее значимых театральных объединений нашла отражение в ряде искусствоведческих работ: монографиях Т. Горобченко «На мяжи стагоддзяў: сучасны беларускі драматычны тэатр» и Г. Галковской «Студийные театры Беларусі 1980–1990 годов», где характеризуются первые частные театры – Малый театр И. Забары и Альтернативный театр В. Григлюнаса. В газетных и журнальных статьях появляются рецензии И. Завадской, Л. Громыко, А. Ахметшина, Т. Орловой, в которых дается оценка конкретных спектаклей частных театров в контексте развития всего сценического искусства Беларуси постсоветского периода.

Цель данной статьи – выявление тенденций, определяющих режиссерские трактовки спектаклей современной белорусской антрепризы.

Историю развития отечественного частного театрального дела конца XX – начала XXI вв. можно условно разделить на два периода.

Первый период (1997–2003 гг.) связан с деятельностью режиссеров среднего поколения: Н. Пинигина, Е. Волобоева, М. Абрамова, В. Ереньковой, хорошо знакомым зрителям по их спектаклям в государственных театрах.

Задуманный белорусскими режиссерами как разовый театральный проект для профессиональных актеров, не всегда востребованных в государственных театрах, антреприза становится событием значительно большим, чем создание и публичный показ одного спектакля. Деятельность творческих коллективов Н. Пинигина «Никола-театр», М. Абрамова «Театральные звезды», В. Ушакова «Виртуозы сцены», Е. Волобоева «Белорусские сезоны», Малого театра И. Забары стала носить систематический характер. Это проявлялось в том, что каждый коллектив имел в своем репертуаре не менее трех спектаклей. К работе над драматургическим материалом режиссеры стали привлекать актеров для сотрудничества в нескольких постановках. Ведущими акте-

рами спектаклей Н. Пинигина становятся С. Журавль, И. Забара и В. Манаев. Режиссер Е. Волобоев работает в тесном контакте с А. Полозковым, Г. Чернобаевой и Е. Балашевой. Режиссер М. Абрамов сотрудничает с С. Никончик, А. Кизино, Л. Абрамовой.

Имена известных белорусских театральных «звезд» стали решающими при работе над постановкой. Творческие проекты антреприз были интересны зрителю новыми, неожиданными «сплавами», где в едином действе соединялись усилия самых разных исполнителей – театра, эстрады, кино, балета. Так, в постановке «Жорж Данден, или обманутый муж» режиссера Е. Волобоева («Виртуозы сцены», 2000) принимал участие балет «Тодес» (минский филиал известной московской балетной труппы «Тодес» А. Духовой). Генеральный директор и диджей «Альфа-Радио» С. Кузин был занят в спектакле режиссера Н. Пинигина «Ужин с придурком» («Никола-театр», 2002). В спектакле «ART» (Малый театр, 1998) Н. Пинигин свел артистов И. Забару, В. Манаева и С. Журавля в жестком психологическом поединке, где актерское исполнение роли Марка С. Журавлем было, по мнению критиков, открытием спектакля [1, с. 25].

Репертуарная политика антреприз основывалась на сочетании ожиданий и запросов публики, собственных эстетических поисков режиссеров и определялась жанровым разнообразием: от ироничной пасторали («Бедная Лиза» режиссера Н. Пинигина, «Виртуозы сцены», 1999) до эксцентричной комедии («Дурацкая любовь» режиссера Е. Волобоева, «Виртуозы сцены», 1998) и трагифарса («Голоса» режиссера В. Гостюхина, «Виртуозы сцены», 2000).

Мобильный характер антрепризы диктовал выбор формы камерных постановок, рассчитанных на трех-четыре актеров. Ограниченные финансовые возможности содействовали созданию сценографической эстетики «бедного театра».

Стремление режиссеров не ограничиваться традиционными формами сценического действия привело к появлению оригинальных творческих проектов: в жанре «экзерсиса» (экзерсис (*фр.* *exercice*) – упраж-

нение для развития и совершенствования техники исполнительства) и театральной пародии («Найти Элизабет» режиссера А. Гарцуева, Малый театр, 1997, «...Привет, Дон Кихот!» режиссера И. Райхельгауза, «Виртуозы сцены», 2002).

Поисками в сфере актерской техники: выразительности пластики, мимики, владения словом характеризовались постановки «Я жить хочу...» («Игра в джин») А. Гузия, (Малый театр, 2000), «Комедия» В. Рудова и А. Андросика (Малый театр, 1996), «Найти Элизабет» А. Гарцуева, «...Привет, Дон Кихот!» И. Райхельгауза.

Основное место в репертуаре антрепризы первого периода занимала современная западноевропейская драматургия. Сценические произведения, в которых всесторонне рассматривались проблемы действительности, где герой-современник – изысканный, немолодой успешный в работе человек, ведущий крайне искренний разговор со зрителем про самые потаенные проблемы собственной жизни, занимали лидирующее место на театральной афише. Белорусские режиссеры предлагали дистанцироваться от повседневности, чтобы иметь возможность осмыслить все события «человеческой комедии».

В спектакле «ART», поставленном по пьесе французского драматурга Я. Реза, режиссер Н. Пинигин размышлял над вопросом долговечности мужской дружбы, которую проверяет на прочность не война и не женщина, а одна необычная картина.

Режиссер Е. Волобоев в постановке «Сублимация любви» по пьесе А. де Бенедетти («Виртуозы сцены», 1997) детально разрабатывал только линию взаимоотношений стареющего депутата Леоне (А. Беспалый) с молодым непризнанным драматургом Пьетро (А. Кот) и интеллектуалкой-авантюристкой Паолой (О. Сизова). Режиссером утверждалась идея: молодость имеет то, чего не имеет старость, а богатство имеет бесчисленное множество преимуществ перед нищетой. Чтобы овладеть женщиной, надо соединить в одно эти ценности.

Сценическое воплощение пьесы П. Марбера «Прикосновение» в «Никола-театре»

(1999) режиссером Н. Пинигиным характеризовалось новизной языка, необычностью характеров и оценок. Оригинальная пьеса английского драматурга, в которой автор предлагает откровенный любовный «квадрат» взамен любовного «треугольника» и новый взгляд на человеческие взаимоотношения. сразу стала театральным бестселлером.

«Прикосновение» – это пространство, освобожденное режиссером для актеров. Основным в спектакли была сложная любовная история, «замешанная» на чувствах, страсти, сексе, интригах, желании любить и одиночестве. Впервые с подмостков со зрителями откровенно разговаривали про самое потаенное, интимное, скрытое от общестственности, где основные события, происходящие на сцене, были частью их, зрителей, личной жизни.

Сценическое воплощение режиссером Н. Пинигиным пьесы «Ужин с придурком» Ф. Вебера стало своеобразным рубежом в процессе становления белорусской театральной антрепризы. Проявилось это, по определению искусствоведа Л. Громько, в совокупности мастерской режиссуры, сценографии З. Марголина, мастерского актерского исполнительства С. Журавля и В. Маанава и качественной драматургии [2, с. 14].

Второй период (2001–2007) характеризуется поиском молодыми режиссерами и актерами оригинальных форм работы над воплощением классической и современной драматургии, а также индивидуальной эстетики коллективов. При этом уровень художественных поисков не являлся таким глубоким и идейным, как это наблюдалось в деятельности студийных театров (которым, по мнению Г. Галковской, частично наследовала антреприза), и был направлен, в значительной степени, на привлечение публики в зрительный зал [3].

Организационная система творческих объединений этого периода определяется самими создателями как частный театр. Возникшие в это время общество с дополнительной ответственностью (ОДО) «Новый театр» под руководством О. Киреева, Современный художественный театр (СХТ) под руководством В. Ушакова, театр «Ком-

пания» А. Савченко имеют постоянные арендуемые театральные площадки, работают по принципу приглашения к участию в постановках актеров из разных театров.

В творческом развитии антреприза характеризовалась появлением генерации молодых режиссеров, которые, отвергнув лучшие сценичные традиции прошедших десятилетий, признавая их безнадежно устаревшими и не отвечающими веяниям времени, начинают собственные творческие поиски [4, с. 119]. В одних случаях создаются проблемные спектакли на новом эстетическом уровне, в других – попытки выявления иной художественной образности выглядят самодостаточными и приводят только к самовыражению молодых творцов.

Так, в разыгрываемой на сцене СХТ истории из жизни немецкого бюргера (спектакль «Мещанская свадьба» Б. Брехта, 2004) легко узнавалась современная белорусская реальность. По признанию режиссера-постановщика М. Лашицкого, мещанство является понятием интернациональным и для нашей страны, в рамках сегодняшнего времени, очень актуальным.

Сатирический гротеск, проявившийся в манере актерского исполнительства, в гриме (выбеленные лица актеров и яркие румяна на щеках), в деталях костюмов, выдержанных в серо-черно-белой гамме, был доминирующим театральным приемом спектакля. Основное действие спектакля – это и есть мещанская свадьба, для которой режиссером был построен маленький мирок со своими законами, темпом, образами, интонациями. Как на обычной свадьбе, там был длинный стол (подвешенный холст) с напитками и едой (белые воздушные шары); танцы и песни (современные блатные мотивы); ссоры и примирения. Актеры превращались в гротесковых персонажей, цельно и натурально существуя в условных и невероятных обстоятельствах брехтовского мира.

В рамках проекта «Мужской театр» Е. Огородниковой в СХТ была поставлена пьеса «Двенадцатая ночь» У. Шекспира (2004). Идея постановки, в которой все роли исполняют мужчины, для белорусского

театрального искусства была новой и нехарактерной [5]. Однако, если обратиться к истории мирового театра, то можно заметить, что в течение нескольких веков, начиная со времен Древней Греции, актерами были только мужчины, как, впрочем, и в театре «Глобус» У. Шекспира.

Будучи, по сути, спектаклем, возвращающим зрителя к истокам классического театра, он отличался оригинальностью режиссерского замысла. Условные, подчеркнута театральные декорации и костюмы спектакля, выполненные художником М. Лашицким из простого грубого холста серого цвета, сосредоточивали внимание на всем, что происходило на площадке. Условность театрального зрелища проявлялась и в облике актеров. Неограниченность сценическими костюмами позволяла выявлять идентификационные черты персонажей через емкие внешние признаки: большой будильник на шее как символ приближенности к высшему миру дворецкого Мальволио (А. Скорняков); черпаки и дуршлага, связанные между собой попарно на груди, обозначали женщины; перстень и огромной пуговицы определял родовитость его хозяйки – Оливии (А. Козелло).

Мобильный характер декораций, основу которых составили большие чемоданы, которые в необходимый момент превращались в multifunctional мебель, и подвижность актеров содействовали быстрому изменению сценичного пространства: действие спектакля происходило то во дворце Орсино, то на морском берегу, то в саду и в доме Оливии.

По мнению режиссера Е. Огородниковой, высказанному на пресс-конференции перед премьерой спектакля: «Двенадцатая ночь» – это женский взгляд на мужчину в театре и мужской взгляд на фигуру женщины.

Отдельного внимания заслуживают спектакли, созданные на основе оригинального драматургического материала. Наибольших успехов в этом направлении достигла антреприза Белорусского фонда развития культуры («Больше чем дождь...», 2001 и «Балаганчик», 2004, режиссер П. Адамчиков).

П. Адамчиков работает в жанре так называемого популярного пластического театра. Его первый спектакль – «Больше чем дождь...» – произвольная фантазия по мотивам произведений А. Чехова. По признанию самого автора, это не интерпретация пьесы «Чайка», а создание собственного драматургического полотна спектакля, вдохновленное чтением произведения. Режиссер сделал свою трактовку истории судьбы Треплева, исходя из ситуации, при которой Костя не заканчивал жизнь самоубийством.

За основу драматического действия был взят принцип игры «на выбывание». Вначале все герои сидели на стульях. Стул как место человека в жизни, его «Я». После каждого пластического дуэта, полного похотливой страстности, стул очередного объекта любви выбрасывали за сцену, а сам отторгнутый влюбленный оставлял сценичную площадку.

Драматургическое повествование находило воплощение в жестах, мимике, танцах актеров. Все сложные и противоречивые взаимодействия героев выявлялись через виртуозное владение актерами своим телом и физиогномикой.

На основе драматургии и ранних стихотворений А. Блока «Балаган» (1906) и «Балаганчик» (1905) П. Адамчиков создал свой сценичный вариант глубоко философской и изысканной постановки пьесы про жизнь, про любовь и про людей в любви. Тема невозможности изменения заложенного свыше движения жизни нашла свое отображение в вербально-пластическом характере спектакля «Балаганчик».

Умышленно усиливая атмосферу безысходности, режиссер акцентирует внимание на нескольких поэтических строчках А. Блока «про адскую музыку, про младенца, который истекает клюквенным соком», рефреном проводя их через весь спектакль [6, с. 17]. Символистскую эстетику начала XX в., которой пропитано драматургическое полотно постановки, режиссер увеличивал через экспрессивную пластику актеров, в которой раскрывалась суть героев, и усложнял мистическими интонациями ти-



бетской музыки и драматическими нотами песен группы «Наутилус Помпилиус» и Елены Камбуровой.

Судьба спектакля «Балаганчик» была очень драматической: более трех лет репетиций, несколько кардинальных смен актерского состава, сложности в финансировании и только три премьерных показа, после которых спектакль был снят с проката. Постановка характеризовалась непродуманной режиссерской концепцией и непониманием актерских задач, слабой проработкой вербально-пластических мизансцен, в которых сложный метафорический текст драматургии не соотносился с пластическим рисунком спектакля.

Таким образом, анализ постановок театральной антрепризы Беларуси последнего десятилетия и принципов организации творческого процесса позволяет отметить, что театральная антреприза является неотъемлемой частью культурной жизни столицы Беларуси.

Белорусские режиссеры и актеры убедительно доказали, что деятельность антрепризных театров неотделима от общего развития современного театрального искусства. Постоянные процессы улучшения условий их творческой активности будут содействовать увеличению художественного уровня спектаклей антрепризных театров и изменению культурной ситуации в стране.

1. Грамыка, Л. Развітанне не назаўсёды / Л. Грамыка // Мастацтва. – 1998. – № 9. – С. 22–25.
2. Громыко, Л. Быць умным утомітельно / Л. Громыко // Беларуская деловая газета. – 2002. – 15 нояб. – С. 14.
3. Галковская, Г.Л. Студийныя театры Беларусі 1980–1990 гадоў / Г.Л. Галковская. – Мінск : Беларус. гос. акадэмія мастацтваў, 2005. – 152 с.
4. Гаробчанка, Т.Я. На мяжы стагоддзяў: Сучасны беларускі драматычны тэатр / Т.Я. Гаробчанка. – Мінск : Беларус. навука, 2002. – 367 с.
5. Альшэўскі, Р. У джазе толькі хлопцы / Р. Альшэўскі // Культура. – 2005. – № 9. – С. 7.
6. Шырай, Н. Адзінокая птушка на руках лёсу / Н. Шырай // Мастацтва. – 2005. – № 2. – С. 16–17.

Статья поступила в редакцию 24.06.2010

