

І.У.Васільева, аспірантка

САМАСТОЙНАЕ ВЫВУЧЭННЕ СТУДЭНТАМІ ТВОРАЎ ТЭАТРАЛЬНАГА МАСТАЦТВА МІНУЛЫХ ЭПОХ

Гісторыя сусветнага тэатра складае не адно стагоддзе. Кожная новая эпоха вынаходзіць спецыфічныя і адметныя рысы ў тэатральнай стылістыцы. Да нашага часу амаль не захавалася здабыткаў тэатральнага мастацтва мінулых стагоддзяў. Тым не менш раз-пораз можна ўбачыць спробы рэжысёраў аднавіць тое ці іншае прадстаўленне мінулых часоў. Даволі ўдала гэта атрымалася ў Мікалая Шэйко ў яго спектаклях паводле Карла Гоцы. Таму прагляд студэнтамі спектакляў гэтага рэжысёра з'яўляецца вельмі карысным з пункту гледжання гістарычнай з'явы. Так і спектакль “Шчаслівыя жабракі” паводле ф’ябы Карла Гоцы не страціў сваёй прывабнасці, “не састарыўся і не разбурыўся”. Безумоўна, што вялікая роля ў гэтым не толькі тэксту, жанру пастаноўкі, але і працы рэжысёра. Як адзначаюць

крытыкі, у спектаклі ўсё зроблена трывала. На наш погляд, рэжысёрам зроблена вялікая аднаўленчая праца: уся пастаноўка адпавядае патрабаванням тэатра італьянскага Адраджэння, якую імкнуўся перадаць у сваіх творах Карл Гоцы.

М.Шэйко яшчэ ў 1972 г. была здзейснена пастаноўка на сцэне Беларускага рэспубліканскага ТЮГа ф’ябы “Зялёная птушка”. Мінскія гледачы памятаюць, якую ўвагу прыцягнула яна да сябе. І вось 18 кастрычніка 1997 г. адбылася новая прэм’ера — “Шчаслівыя жабракі”.

Чым жа можа прывабіць студэнта італьянскі вулічны тэатр? Па азначэнні майстра, ён імкнуўся даць гледачам адчуванне нечага спрадвечнага, трохі наіўнага, але светлага і шчырага светаўспрымання людзей таго часу, каб яно данагло сучаснаму гледачу зразумець шмат чаго і ў самім сабе (“Вячэрні Мінск”, 28 кастрычніка 1997 г.). П’еса дае велізарныя магчымасці для праявы творчай фантазіі, для рэжысёрскага і акцёрскага эксперымента, бо тэатр масак — гэта тэатр імправізацыі. Ён ставіць акцёра ў незвычайныя ўмовы існавання на сцэне, робіць гледачоў саўдзельнікамі дзеяння (“Свободное время”, 16 октября 1997 г.).

Падчас прагляду спектакляў М.Шэйко студэнты маюць магчымасць непасрэдна пазнаёміцца з так званым “карнавальным блазнёрствам”, “якое заўсёды добрая глеба для тэатральнасці і імправізацыі. Яно ў спектаклі дае магчымасць акцёрам з празмернай весялосцю і нават з лішкам весялосці, тэмпераменту, дасціпнасці тварыць бесперапынна, захлынаючыся, на ляту”. Націск выдумкі і самых неверагодных “прыколаў” выклікае такую плынь жыццёвай энергіі, якой многім з нас так не стае. Любая дзёрзкасць даравальная, таму што гэта добрае і сардэчнае блазнёрства, без гвалту і крыві.

Як тут не згадаць М.Бахціна, які падкрэсліваў, што падчас карнавалу можна жыць толькі па яго законах, гэта значыць па законах карнавальнай свабоды.

Адметнасцю спектакляў М.Шэйко з'яўляецца шырокае выкарыстанне тэатра масак. Вулічнае мастацтва будзеца паводле ўласных законаў. Першы з іх — агульнае ўзаемадзеянне акцёраў і глядачоў. Практыка пастаноўкі спектакляў такога жанру сведчыць: цяперашнім глядачам даволі цяжка ўспрымаць эстэтыку тэатра масак. Яны вельмі ўражваюцца, калі акцёр сыходзіць са сцэны, звяртаецца да іх падчас спектакля. Другі закон — існаванне на сцэне акцёра ў масцы. Пры гэтым маска прадстаўлена не толькі як элемент сцэнічнага касцюма, але і як тыпалагізацыя вобраза, гэта значыць, персанаж мае характэрны набор рыс, уласцівых толькі яму і нязменных у кожнай новай п'есе. Але ў *comedia dell'arte* не ўсе персанажы носяць маскі: звычайна персанажы закаханых “блакітнай крыві” існавалі ў сцэнічнай прасторы без масак. Тым не менш характэрны набор рыс персанажаў дазваляе далучыць іх да масак.

Comedia dell'arte дазваляе студэнтам пазнаёміцца з канстантным наборам сваіх персанажаў, якім карысталіся і Жан-Баціст Мальер, і П'ер Бамаршэ, і іншыя вядомыя камедыёграфы Заходняй Еўропы. Зыходзячы са стылістыкі *comedia dell'arte*, яе персанажы падзяляюцца на дзве групы: высакародныя (Панталонэ, Тарталля, Доктар, Капітан, пара закаханых) і прасанароддзе (дзані — служкі сцэны: Брыгела і Арлекін, Смеральдзіна або Сэрвета). У “Шчаслівых жабраках” студэнты сустракаюцца з наступнымі персанажамі: Панталонэ, Тарталля, Труфальдзіна, Арлекін, Смеральдзіна і дзве пары закаханых.

Панталонэ (камічны персанаж) – гэта стары венецыянскі купец, багаты, але вельмі скупы. Ён хворы і бласлаўлены: заўжды кульгае, хварэе на жывот, войкае, чхае і кашляе, самаўпэўнены, але заўсёды пакідаецца ашуканым. Панталонэ лічыць сябе разумнейшым за іншых, але амаль заўжды з'яўляецца ахвярай хітрыкаў маладых, любіць заляцацца да жанчын, нягледзячы на свой узрост. Касцюм Панталонэ складаецца з чырвонай курткі,

абцягваючых панталонаў і капелюша, жоўтых пантофляў са спражкамі, велізарнага чорнага плашча. Маска мае зямлісты колер і доўгі гарбаты нос, сівыя вусы і бараду.

Наступны персанаж-маска — чыноўнік Тарталля. Імя паходзіць ад італьянскага “заіка”, у чым і заключаецца камічны эфект названай маскі. У гэтым персанажы італьянцы бачылі цывільнага іспанца-заваёўніка: забітага, баязлівага, але разам з тым шкадлівага, асобы, якая замінае іншым. Яго касцюм — стылізацыя службовага касцюма: велізарныя акулары на носе замест маскі, на галаве — падобнасць форменнага капелюша. Яго занятак акрэслены невыразна: ён можа належаць любой установе. Галоўнае — ён заўсёды заікаўся. І ўсё мастацтва акцёра было накіравана на стварэнне камічнага вобраза барацьбіта з заіканнем.

Асобна стаяць персанажы закаханых: яны існуюць ў сцэнічнай прасторы без масак і адносяцца да лірычных персанажаў. Як адзначаў Зіновій Гердт у казцы “Кароль-алень”, “гераіні бываюць блакітныя і характарныя”. Мы лічым, што гэтае азначэнне адэкватна распаўсюджваецца і на персанажы мужчынскага полу. “Блакітныя” героі заўжды безабаронныя, але здольныя ісці за сваім шчасцем і каханнем на край свету. Іншая справа з “характарнымі” закаханымі: яны вельмі энергічныя і няспынныя. Іх касцюмы прадстаўляюць сабой стылізацыю “шляхетнай адзежы”.

Перад глядачамі паўстае шэраг прастанародных масак. Да іх адносяцца Брыгела, Арлекін і Смеральдзіна. Брыгела і Арлекін — гэта “вобразы вясёлых і жыццядасных карнавальных буфонаў. Персанажы фарса, страціўшыя яго абмежаванасць і грубасць. Плебеі, якія не мірацца са сваім станам, не хочуць быць ахвярамі і не даруюць нанесенай крыўды. Вясковыя жыхары, прыйшоўшыя ў горад. Неразумныя (Арлекін) або перапоўненыя ўсякіх антыграмадскіх, з пункту гледжання гараджаніна, забаў (Брыгела). Як правіла, з Бергама. Ім не ўласціва халуйства. А калі і ёсць, то як маскіроўка (у Брыгелы).

Церпяць пабоі, але ўнутрана не здаюцца” (Дживелегов А.К. Итальянская народная комедия. — М., 1962. — С.117).

Смеральдзіна — служка, сялянка з Бергама, “Арлекін у спадніцы”, правінцыялка, вясковая прасцячка, якая заўжды застаецца ахвярай сваёй найўнасці. Сумленная, прыстойная дзяўчына, а не куртызанка. Ёй уласцівы вясёлы нораў і добры настрой. Як правіла, персанажы гэтай групы апрануты ў народныя касцюмы.

Адметнасцю спектакляў М.Шэйко з’яўляюцца музыка і сцэнаграфія. Студэнты спецыялізацыі “рэжысура тэатральнай творчасці” атрымліваюць уяўленне пра агульнае афармленне спектакля. Сцэнаграфія Ларысы Рулёвай створаная такім чынам, што пераносіць глядача на плошчу італьянскага горада эпохі Адраджэння. Comedia dell’arte не патрабавала вялікай колькасці дакладных дэкарацый. Персанажы ў сваіх маналогам і дыялогах акрэслівалі месца і час дзеяння, і вербальнай характарыстыкі было дастаткова для таго, каб глядач зразумеў абставіны дзеяння. (Акрамя таго, трупы comedia dell’arte існавалі ў “вандроўным” варыянце. Іхнія формы бытавання не дазвалялі мець дакладных дэкарацый.) Музыка спектакля, створаная кампазітарам Уладзімірам Кандрусевічам, прапітана эпохай Адраджэння з яе аптымізмам і бесклапотнасцю. Яна запаўняе амаль усю сцэнічную прастору і існуе ў спектаклі поруч з акцёрамі.

“Спектакль дэманструе філіграннае майстэрства яго стваральнікаў, у ім святочна зліваюцца іронія, дзёрзкасць, талент і маладосць. Глядачы, якія прыйшлі на спектакль, атрымалі сапраўдную асалоду ад баявання мастацтва на сцэне, ад жывога, непасрэднага дыялога з акцёрамі. Беларускія артысты выконваюць італьянскую камедыю са смакам, з непрыгоеным задавальненнем” (цыт. па: Брэсцкі кур’ер, 8 кастрычніка 1998 г.). Гэты спектакль — узор добрага густу і інтэлігентнасці.