

**Надежда Ювченко
(Минск)**

СОВРЕМЕННАЯ SOUNDRAМА, ИЛИ МАТРОССКИЙ БЭНД В БЕЛОРУССКОМ ТЕАТРЕ

У статті розглядаються нові постановочні явища в сучасній театральній практиці Білорусі в аспекті інспіративного впливу кітчу на стилістику сучасних музично-драматичних постановок. На прикладі національної та світової драматургії простежується сценічна динаміка проявлення елементів кітчу в постановках Національного театру ім. Янки Купали («Симон-музика» Я. Коласа, «Пінська шляхта» В. Дуніна-Марцинкевича, «Слуга двох панів» К. Гольдоні) аж до вистав, цілковито витриманих у «кітчевій» естетиці («Весілля» А. Чехова).

Ключові слова: білоруський театр, музична вистава, сценічні новації, жанрові пошуки, кітчеве неоязичництво у саунддрамі, рок-опера, містерія, опера-бурлеск.

The new phenomena in theatrical practice of Belarus are considered. The aspect of evident influence of kitsch on stylistics of musical-drama stagings is marked out. Scenic dynamics of kitsch elements manifestation in music and general aesthetics of stagings of leading republic theatrical collectives is traced on example of national and world dramatic art.

Keywords: Belarusian theatre, musical performance, scenic innovations, genre searches, kitsch neopaganism in «soundrama», rock-opera, mystery, opera-burlesque.

Белорусский театр, в том числе оба музыкальных (оперно-балетный и собственно музыкальный), а также драматические (сейчас их около двадцати), базирующийся на прочных традициях, манифестируемых ещё системой К. Станиславского, приемлющий как идейно-эстетическую основу «психологический реализм» с его «жизнью человеческого духа», казалось бы, счастливо миновал китчевые поветрия минувшего века. Десятилетия функционирования искусства, находящегося на виду, поддерживаемого государством (а до 1990-х годов о частных либо антрепризных театрах не могло быть и речи – все были государственными, «репертуарными»), искусства в целом демократичного и идейно выдержанного, явили зрителю немало шедевров, в том числе, связанных с военной, партизанской и иной патриотической, в том числе исторической тематикой, немало действительно высококачественных постановок мировой классики и современной драматургии, отечественного драматургического наследия. Сценический реализм, в том числе в произведениях, отмеченных фольклорными устремлениями, здесь очевиден.

Но, в той же «Павлинке» Я. Купалы, созданной еще в 1912 году (лучшая постановка ее в театре, ныне носящем имя поэта, идет с музыкой Е. Тикоцкого с 1943 г.), есть диковинный персонаж (определенно дальний родственник батлеечного Франта), незадачливый жених главной героини. Этот пан Быковский, на наш взгляд, воистину китчевая фигура. Своего рода «антимужик», «промежуточный человек» промежуточной культуры. Он на полном серьезе выдает то фальцетное *a la* польское «Плываё голэмбі», то *a la* российское – «Гляджу я без толку на хладную шаль» (перевернутый романс А. Верстовского), демонстрируя «благородство» своего социального происхождения.

Перенесясь почти через столетие в наше время, мы попадем (если, конечно, удастся: билеты достать очень трудно) на самый эпатажный спектакль последних лет, едва ли не целиком выдержанный в нарочито китчевом ключе – «Свадьбу» по А. Чехову в Национальном академическом театре им. Янки Купалы. О том, что китч как таковой существует уже не только «по ту сторону расцвета», но и в искусствоведческой терминологии, отечественные исследователи знали, в основном, по работам А. Кукаркина (у него еще «кич»), который одним из первых в бывшем СССР теоретически коснулся

этого явления. «Безвкусица, пошлость, дешевка, вульгарная поделка, эрзац; часто используется как синоним стереотипного псевдоискусства, лишенного художественно-эстетической ценности и перегруженного примитивными, рассчитанными на дешевый эффект деталями» [1, с. 345]. Все, казалось, было просто и понятно. В спектакле все оказалось сложнее и многозначительнее.

Данный совместный белорусско-российский проект, реализован режиссером из Центра имени Вс. Мейерхольда В. Панковым (2009). В спектакле, имеющем обозначенный постановочный жанр «*soupDrama*» (именно так написано на афише!), импульс супердейственной роли наряженного в бескозырки и бушлаты «матросского» оркестра (экзотика для сухопутной республики!) придала изначальная ипостась хрестоматийного персонажа, несостоявшегося «свадебного генерала» — капитана второго ранга в отставке. Кроме оркестрантов театра в спектакле принимает участие и бригада музыкантов, десантируемая из столицы России. Знойная «латина» сочетается с эстрадной «попсой». Та, в свою очередь, переходит в «возвышенно-благородную» «официальную» эстраду: затянутое «А-а-а...» как «проба голоса» певички у микрофона внезапно модулирует в дружно-нестройно-застольное хоровое «Алеся, Алеся, Алеся...» (припев песни российского композитора О. Иванова на слова А. Поперечного «Девушка из Полесья»). «Сплотив в оригинальном оркестре скрипки и контрабас, валторну и аккордеон, свирель и балалайку и даже гавайскую гитару [рецензент не назвал еще трубы, ударные и др. — Н. Ю.], столь необычная музыкальная команда придает всему действию живость, задор и веселье. Кстати, «Свадьба» переводится на белорусский как «Вяселле» [2]. (Так, кстати, и называется постановка белорусской сцены). Но некий аллюзийно-модернистский «диссонанс мученья» (С. Надсон) вносят иные звуки саундрамы. Тихий, мерный «метрономный» почти бесконечный счет нараспев Невесты («Раз, два, три» и т. д.) — странноватого почти бестелесного истощенного немолодого существа. Счет этот, в качестве «увертюры» открывающий спектакль, переключается к концу его с радостным хором гостей, комментирующим также счетом длительность поцелуйного эпизода жениха (правда, не со своей невестой).

Внезапно-отчаянно вторгается в действие и «Свадебка» И. Стравинского (относимая в его списке сочинений в т. 5 «Музыкальной энциклопедии» к балетам, затем, в Санкт-Петербургском учебнике «История зарубежной музыки» она фигурирует уже под рубрикой «музыкально-театральные произведения смешанных жанров» [3, с. 99]. Известно, что именно «Свадебка» (1923) предстала затем в истории культуры как один из канонических образцов неофольклоризма. В свою очередь спектакль в целом воспринимается как образец некоего китчевого неоязычества, с невероятной мешаниной «рвущей» кулисы, голосовой аппарат артистов, инструменты музыкантов и уши зрителей, отчаянной действенной «звукописью», вкуче, естественно, в «видеорядом». Конечно же, были неизбежные технические издержки. Четырех роялей (как задумывал И. Стравинский) в театре не нашлось, но и ударно-оркестровый, и вокальный компоненты в своей лихой удали весьма впечатляли. Импульс, соотносимый с И. Стравинским (как уже упомянутый «смешанный жанр») также инспирировал, на наш взгляд, эстетику спектакля в целом (с вышеупомянутыми добавками, репрезентирующими уже и фонически замусоренное наше время).

Гротескно-китчевый характер имеет и недавняя премьера купаловского театра — «Пинская шляхта» по В. Дунину-Марцинкевичу с музыкой А. Зубрича (2008). Правда, финальная образно-смысловая модуляция старинной истории, пластический эпизод, выступающий как переломный момент осмысления национальной «самости», когда палки из драки-междоусобицы «шляхтичей»-мужиков постепенно трансформируются во флагштоки символики городов Беларуси, переводит жанр водевиля едва ли не в высокую трагедию. Зрительские слезы, во всяком случае, это подтверждают.

Иного рода «соединение несоединимого» в «Слуге двух господ» по К. Гольдони (музыка С. Кортеса, там же, 2007 г.), где «живой» ансамбль с лютней (что вполне органично в итальянской комедии) в отыгрышах-каденциях имитирует лихость «цыганов» на

белорусской деревенской свадьбе, а развеселые служанки в своем вокале глиссандируют совсем как в сельских припевках (частушках). Такая же смесь, но на этот раз уже экзотически-восточного и припевочного или частушечного — в сцене на базаре в мюзикле «Карлик Нос» по В. Гауфу (композитор В. Курьян, там же, 1997 г.).

Совсем иного свойства «Извечная песня» в Республиканском театре белорусской драматургии (режиссер С. Ковальчик, 2002 г.). Она анонсирована как рок-опера (с 2009 года просто «музыкальный спектакль»). На афише — имя только Я. Купалы, автор музыки не обозначен (в программке: композитор Т. Калиновский). Отметим, что в ней, на наш взгляд, сконцентрировано многое из того, что сформировалось в музыкальной и общей эстетике национального спектакля за последние годы, в том числе высокий эмоционально-действенный трагедийный накал театральной интерпретации белорусского «извечного пути». Мистериальность фольклорно-сказочного типа, сочетание аутентики традиционной крестьянской и оперной музыкальной поэтики обнаруживают тяготение к народной драме, а острая ритмизация пластики массового «хорового героя» — к устоявшимся типам рок-оперы (либо — мюзикла-драмы). Отметим две роли-партии в круговороте-календаре времен года (и жизненных циклов). Это — роскошная Осень (костюм которой украшен-увешан лубочными дарами природы и плодами сельских трудов), с ее неожиданным, изумительной красоты настоящим оперным пением (Б. Шпинер), а также Зима (Т. Мархель), подчеркнутые фольклоризмы в вокальной партии которой контрастно сосуществуют со сказочным обликом пышной «народной» красавицы в белой атласной шубке и расшитой блестками короне.

«Сымон-музыка», поставленный Н. Пинигиным в купаловском театре в 2005 г., обозначен на афише как «мистерия». В создании многозначного таинства, собственно мистериальности спектакля режиссер нашел творческого единомышленника в лице композитора А. Зубрича. Это была первая работа музыканта в театре. Ранее он выступал в других, в том числе эстрадных жанрах. По музыкальной и отчасти музыкально-сценической направленности спектакль временами приобретает явно «роковое» наклонение и рассчитан в первую очередь на молодежную аудиторию. Именно она, в основном, и заполняет сейчас театральные залы: в отличие от 1980-х они не пустуют, публика пришла, но другая — и это приходится учитывать. Спектакль получился остросовременным, сочетающим фонизм рок-динамики с визуально-образными элементами таинства-таинственности, фантастики-фантазийности, опирающимися в своей основной образности на народную символику (очистительная сила воды, лодка-колыбель), обрядность (ворожеи) и быт (утварь, орудия труда), с периодически прослушиваемым аллюзийным музыкально-фольклорным подтекстом. Сообразно с сюжетом Я. Коласа (эпизод в панском доме) «внезапная модуляция» встречи Сымона с почти судьбоносной для него «большой» академической музыкой (звучит развернутый фрагмент Прелюдии ми минор Ф. Шопена, затем — фрагмент второй части Концерта № 3 С. Рахманинова (имитация-запись игры фортепиано с симфоническим оркестром) визуализируется с помощью двух сценических приемов. Первый — это «растекающаяся-расширяющаяся» сюрреалистически рояльная клавиатура (почти как интерполяция текучести-вечности времени у С. Дали), на которой «играет» благородный пан в концертном фраке, ошеломляя Сымона откровениями драматизма романтической лирики. Второй — отрыв от земли и буквальное парение заглавного героя на люстре, усыпанной хрустальчато-праздничными огнями. Резюмирующая образность эпизода апеллирует уже к народной сказке: волшебное убранство дворца, сказочно-добрый и сказочно-благородный Пан-пианист, почти ярмарочно-цирковой взлет оцепеневшего от восторга «околдованного» Сымона с рукой, зажатой в ременной петле, под проникновенные звуки необычной и новой (для героя, а может быть — и новой публики) музыки.

В эстетике спектакля о Рогнеде, «Полочанке» по А. Дудареву (ТЮЗ, постановка А. Андросика, 2000 г.) особое значение приобрели батально-музыкальные сцены, характеризующие воинственность, напряженность времени (композитор В. Кондрусе-

вич). В постановке принимали участие ученики школы боевых искусств под руководством Б. Самосюка и спектакль воспринимался критикой как «шоу», по словам газеты «Культура» напоминающее «американский боевик», что парадоксально сочеталось с общим возвышенным тоном, напряженным внутренним ритмом.

Дань эстрадной или хард-роковой направленности в театральной композиции сегодня тоже имеет место. Так появились байкеры-мотоциклисты, с грохотом въезжающие на сцену и, соответственно, «тяжелый металл» в звуковом оформлении «Калигулы» в постановке Национального академического драматического театра им. М. Горького (2002). Там же, в интермедии постановки «Сон на кургане» (по Я. Купале, Малая сцена) с хрипящим старым магнитофоном бегали по залу обезьяны (актеры), к величайшему удивлению присутствующих на одном из спектаклей японцев, которые ни такой музыки, ни техники, вероятно, уже не застали. Попутно персонажи с уморительной пластикой выпрашивали у зрителей деньги: иностранец дал 1 (один) доллар. На развитие «безнадежной белорусской эстрады» выпрашивались подати и в «кабаре-детективе» «Черный квадрат» с его, в общем, соответствующей обозначенному жанровому виду шансонеточной музыкальностью (Республиканский театр белорусской драматургии, 1994 г., обновление в 2000 г.). Оба последних спектакля парадоксальным образом сочетали пронзительную трагедийность поэтики, наглядную музыкальную «звукопись» состояний в первом случае, почти цирковую музыкально-комедийную гротескность — во втором, (и в обоих спектаклях наличествовали отличная пластика и вокал) с одиозностью и эпатажностью, отмеченными выше.

Время от времени повод для разговора дает более консервативная по своей природе музыкальная сцена. Не очень долгой, к сожалению, была сценическая жизнь фольклорной оперы «Клоп» В. Дашкевича, лучшая постановка которой, по мнению самого композитора, была осуществлена именно в Минске (Государственный театр музыкальной комедии, 1988 г.). Отметим здесь, сообразно с нашей тематикой, хотя бы неожиданную трактовку образа Мадам Ренессанс, которую предложила тогдашняя «королева опереточной сцены» Н. Гайда. Она демонстрировала сочетание образной утонченности и гротескности. Например, получив повестку из милиции и обернувшись этой проштемпелеванной огромной повесткой-простыней, как флагом, она мелодраматически стонала: «За что мы боролись? За что убили государя-императора?» Нарочитость позы, почти как на картине Э. Делакруа «Свобода на баррикадах», визуальная, наглядная «лозунговость», явная провокационная профанируемость «благородных» идей подчеркивали ощущение вневременной многомерности постановки. На это работали и детали: красная шапочка-каскалка с красным пером поневоле ассоциировалась с вольнолюбивым фригийским колпачком (художник О. Желонкина). Такой идейный «перевертыш» целиком соответствовал общей лжепафосной ситуации спектакля горбачевских времен.

А сегодня, совсем в другом, почтенном театрально-музыкальном жанре, опере, прорезался типично «вставной» эпизод. Речь идет о комической опере С. Кортеса «Медведь» (по мотивам пьесы А. Чехова, показ на сцене Большого концертного зала Белгосфилармонии, 2009 г.). Маэстро А. Анисимов, управляющий оркестром, расположенным по диагонали в левом крыле сцены, разворачивается в мизансцене спиной к своему коллективу и лицом к «нестарому помещику Смирнову», когда тот заявляется с гитарой, украшенной пышным красным бантом. Дирижер артистически «подстраивается» к персонажу, запевающему чувствительный романс о том, как «хороши красотки». В качестве аккомпанемента фигурируют сладчайшие оркестровые скрипки. В целом же опера выдержана в современном речитативном характере, близком эстетике комедийно-драматического театра. Здесь же и неожиданная имитация звуков военного духового оркестра за сценой (специальная фонозапись, выполненная, как оказалось, собственными камерно-симфоническими силами).

Как квазикитчевое проявление коллажного типа можно отметить внедрение электрогитары (олицетворение «пласта» молодежной культуры) в современной белорус-

ской симфонической музыке. Имеются в виду две симфонии (№ 9 и № 13) Д. Смольского – одного из виднейших современных белорусских композиторов. В его же работе, музыке постановки «Избранница» (по «Маленьким трагедиям» А. Пушкина, в Большом концертном зале Белгосфилармонии), в эпизоде «Чума» на зрителя также обрушиваются электронные пассажи. К слову сказать, в композиции оркестровые «массивы» перемежаются со звуками цимбал. А сценография включает «сплохи» театральную «мигалки». Визуально-литературный зачастую мелодраматический «ряд» полностью обеспечивает актриса Г. Дягилева, олицетворяющая всех персонажей моноспектакля (Театр «Знич», 2008 г.).

Своеобразная мягкая «поликитчевость» отличает и такие новинки как постановка «Ветрогонов» В. Голубка в Витебске (Национальный академический драматический театр им. Я. Коласа, 2009 г.). Спектакль анонсируется как «музыкальная комедия» (музыка В. Курьяна). Его нарочито аляпистая визуальная и фоническая утрированность вполне объяснима временной ситуацией действия – нэп, а также фабулой – поисками богатых женихов, на поверку оказывающихся шулерами. Можно назвать и «оперу-бурлеск» В. Копытько «Синяя Борода и его жены», где заглавный герой носит темные очки под Кота Базилио, а вместо бороды – длинный темный шарфик и где цитатно-монтажный метод (включающий и музыку Ж. Оффенбаха в оркестровой партии) приемлет и специально записанные (фонограмма) утрированные аплодисменты (Национальный академический Большой театр оперы, на сцене Дома офицеров, Минск, 2006 г.). Гораздо резче упомянутый фактор проявляется в последнем мюзикле В. Кондрусевича «Байкер» (Гродно, затем Большой зал Дворца Республики, Минск, 2008 г.), где тема о том, что «в наших жилах нефть», рифмуемая со словом «смерть», постулатно утверждается обтянутыми черной кожей мотоциклистами-байкерами (здесь задействован и визуальный киноряд – хроника гонок). Это, впрочем, никого бы не удивило, если бы основой мюзикла не был выбран роман Ш. де Лакло «Опасные связи».

Среди новаций последнего времени – восшествие на купаловскую, главную драматическую сцену республики, проектов молодежных арт-групп. Впервые это произошло на театральном фестивале «Панорама» в октябре 2009 г. в сборном мероприятии, где участвовала даже живая цирковая лошадь, иллюстрируя идею «в Париж, в Париж!». Далее на театральной сцене стали практиковаться и сольные концерты, в частности, групп «Дети детей» (с лидером – актрисой театра А. Хитрик), «J:Морс», «Серебряная свадьба». Концерт-спектакль «Серебряной свадьбы», в частности, анонсируется как «кабаре в квадрате». «Декорации – словно ожившие афиши знаменитого “Мулен Руж”. У автора – скандального художника Тулуз-Лотрека – дизайн и подсмотрели... Микс всего. То есть микс старинного кабаре французского, кабаре немецкого, кабаре американского, но в современных реалиях...» [4]. «Хватало и серьезных акцентов: Беньке [ведущей солистке коллектива. – Н. Ю.] удалось передать жуть стихотворения Б. Брехта “Баллада о мертвом солдате”, под рамштайновские риффы выкрикивая: “Ты годен!”» [5].

Таким образом, современная белорусская драматическая, филармоническая, и, отчасти, музыкальная сцена включают в арсенал своих действенных средств новые китчевые аудио-визуальные приемы, используя их весьма многогранно – в качестве высмеивающей, порицающей и даже поэтизирующей субстанции.

1. Кукаркин А. В. Буржуазная массовая культура. Теории. Идеи. Разновидности. Образцы. – М.: Политиздат, 1978. – 350 с.

2. Кужлов В. «Обвенчанные» Чеховым // Народная газета. – Минск, 2009. – 18 июня.

3. История зарубежной музыки : учебник для музыкальных вузов / Под ред. В. В. Смирнова. – С.Пб. : Композитор, 2001. – Вып. 6. – 630 с.

4. Академические подмостки превратили в богемный «Кабачок». – [Электронный ресурс] // Наши новости: ОНТ (Второй национальный телеканал). – Режим доступа : <http://www.ont.by/news/0054511/data/tpl-print/news>.

5. Замировская Т. «Старая падла». Французское кабаре в период оккупации / Т. Замировская. – [Электронный ресурс] // БелГазета. – 2010. – 1 марта. – Режим доступа : <http://www.belgazeta.by/20100301.08/360324581>.