

Подливальчев И.А., студент 315 гр. ФЗО
Научный руководитель – Алекснина И.А.

ИНТЕРПРЕТАЦИЯ ДРАМЫ А. ОСТРОВСКОГО «ГРОЗА» В НОВОМ ДРАМАТИЧЕСКОМ ТЕАТРЕ г.МИНСКА

Драматургия А.Островского (1823 – 1886) занимает значительное место в репертуаре театров Беларуси. Однако к драме «Гроза» обращаются не так часто, как к другим пьесам классика. Минский зритель помнит постановку на сцене Национального театра им. Янки Купалы, которая была осуществлена в 1975 году. Новый драматический театр спустя сорок лет представляет публике свою версию этого хрестоматийного произведения. И премьера 2016 года становится заметным театральным событием нашей столицы.

Написанная А. Островским в 1859 году, «Гроза» вызывает бурную полемику в литературно-критических кругах. Одни находят её сценически слабой и безнравственной, другие принимают с восторгом. Известная статья Н. Добролюбова «Луч света в тёмном царстве» надолго формирует определённый шаблон как в подходе к пьесе, так и в отношении творчества А. Островского в целом. Философ и публицист А. Герцен ставит «Грозу» в один ряд с «Записками из мёртвого дома» Ф. Достоевского.

В статье «Новая фаза русской литературы» (1864) он пишет: «В этой драме автор проник в глубочайшие тайники неевропеизированной русской жизни. Глядя на героев, которых он выловил в стоячих и разлагающихся водах купеческой жизни <...>, думаешь, что находишься за пределами человеческой жизни <...>. И, однако, как низко ни пал этот мир, что-то говорит нам, что для него ещё есть спасенье, что оно таится в глубине его

души, и это что-то, это *ignotum* (неизвестное. – *И.П.*) чувствуется в «Грозе». Тут подразумевается оправдание; голос с неба не возвещает, как в «Фаусте» Гёте, отпущение грехов, но, всё же и печать, и читатели были потрясены» [2, с. 509].

Спектакль С. Куликовского «Если бы знать... Фантазия на тему пьесы «Гроза» А.Н. Островского. Отчего люди не летают?..» на сцене Нового драматического театра г. Минска можно уверенно назвать ярким опытом прочтения известного всем со школьной скамьи произведения. Вынося жанровое определение в название своей сценической версии, режиссёр заранее снимает возможные претензии ревностных поклонников академического подхода к классике и указывает на своё видение этого материала. Используя фантазию как творческий метод, постановщик создаёт целостное сценическое произведение – спектакль, в котором все художественные составляющие подчинены режиссёрскому замыслу. Обращаясь к сегодняшней аудитории, С. Куликовский актуализирует классический текст на нескольких уровнях. Работая над своей редакцией драмы, он сохраняет линейность сюжетного повествования, но снимает тот её архаичный слой, который имеет временную отсылку в XIX век. Значительно купируя текст и убирая второстепенных фигурантов, изменяя, согласно своей режиссёрской логике, композицию пьесы, постановщик концентрирует всё внимание на истории любви и персонажах, которые участвуют в этой трагедии.

Мысль о том, что любовь есть чувство трагическое, разрушающее, очищено от груза социальных обстоятельств прошлого, о которых нелепо было бы говорить со зрителем XXI века. Но говорить о том, что любовь сама избирает пути свои, возможно вчера, сегодня и завтра. И автор в данном случае даёт постановщику вневременную основу. Б. Алперс, говоря о великих классических драматургах, заключает: «Они улавливают

в потоке современной жизни скрытые течения, которые уходят в будущее, иногда очень далёкое, измеряемое многими столетиями» [1, с. 488].

Определяя тему спектакля как наказание любовью, С. Куликовский предлагает зрителю разобраться в психологических проблемах героев, их фобиях и скрытых желаниях. В его спектакле опозитизированная религиозность Катерины (Е. Ермолович) есть выражение её страстного женского начала, которое до поры подавлялось ею же самой. Ведь не случайно постановщик, удалив из списка действующих лиц сумасшедшую барыню, сохраняет её монолог о греховности красоты. Он звучит закадрово, в темноте и произносится голосом Катерины, словно её внутренний монолог перед прощанием с Борисом и последующим за ним решением – «в могиле лучше». Катерина изменяет мужу не потому, что поддаётся соблазнительным речам Варвары. Жажда сильного чувства, отменяющего закон гравитации, любви как полёта, о котором грезилось в девичестве, которого не состоялось в замужестве – вот определяющий мотив действий героини.

Трактуя образы Варвары и Кабанихи, Куликовский близок к тому пониманию автора, о котором Марков писал: «...мораль пьес Островского – мораль житейского счастья и утешения» [3, с. 154]. Кабанова-мать (Н. Капитонова) в спектакле ещё достаточно молода и не отказывает себе в чувственных радостях, которые составляют её женское счастье. Конфликт Кабановой и Катерины в спектакле – не конфликт света и тьмы. Природа его имеет женский характер, когда полнокровная молодость и красота одной героини злят другую – даму накануне увядания. Отсюда её раздражённые поучения невестке, плохо скрываемая ревность к ней.

Совсем ещё юная Варвара (Н. Анципович) являет тип практичной девушки, которая приспосабливается к житейским обстоятельствам в поисках своего счастья. «И я не обманщица была, да выучилась, когда

нужно стало», – говорит она. Её побег с Кудряшом из-под материнской опеки вряд ли можно расценить как вызов. Это выход, продиктованный здравым смыслом. Она не собирается ни с кем сражаться, просто хочет жить и любить в расцвете своей юной женственности.

Рядом с тремя женскими образами, которые очерчены ярко и внятно, режиссёр подаёт мужские образы так же остро, если касаться современной тенденции говорить о пугающей инфантильности сильной половины человечества. И Тихон (А. Верещако) и Борис (П. Чернов) – оба беспомощны рядом с сильной, жаждущей любви, как дара небесного, Катериной. Мечущаяся, снедаемая внутренним огнём, она, скорее, пугает их. Ни один, ни второй не способны защитить её ни от лютой свекрови, ни от людского суда. Только и могут, что пожалеть...

Распределение ролей в спектакле – часть режиссёрского замысла, и исполнители убедительно её воплощают. Актёрский ансамбль использует единый способ существования на сцене, когда подробное проживание лишено внешнего надрыва. Безусловно, базовой основой запоминающихся образов, созданных исполнительским составом, стала глубина драматургического материала А. Островского, который, как отмечал Ю. Юзовский, «учит... актёра овладению внутренним содержанием образа, психологией, чувству вскрыть подтекст, мышлению, а не только блестящему внешнему выражению себя на сцене» [4, с. 169].

Решение сценографа С. Макаренко условно и позволяет режиссёру тотально использовать сценическое пространство, а также технические галереи, опоясывающие зрительный зал. Художник обнажает коробку сцены, как бы убирая бремя театральных штампов, застрявших в пыли кулис. Стилизованные ею костюмы, сценическая среда имеют вневременной статус. Световая партитура, мастерски разработанная художником Т. Кудиновой, даёт действию тот объём, в котором есть

космическая тоска – «отчего люди не летают, как птицы?..». Оцинкованное корыто из утилитарной вещи становится сценической метафорой, образом спектакля.

Этими корытами режиссёр многовариантно меняет пространство сцены: то городской бульвар, то овраг за Кабановым садом... Они становятся то воротами, за которыми обыватели города Калинова тиранят своих домашних, то цинковым гробом, который готовит себе Катерина перед утоплением.

Звуковой ряд спектакля, музыка и пластический язык мизансцен дают основание Н. Бунцевич (рецензент газеты «Культура») говорить о том, что сценическое произведение сделано по законам музыкальной драматургии. Приём повторов активно используется режиссёром-постановщиком. Во втором акте повторяется много мизансцен из первого, только идут они с другим настроением, как бы в иной тональности, что присуще музыкальному театру.

Режиссёр по пластике М. Баранова создаёт выразительный пластический рисунок спектакля, изысканность которого завораживает зрительный зал. Живая музыка в спектакле дополняет психологический портрет сценических героев. Здесь каждый персонаж ассоциируется с определённым музыкальным инструментом. Катерина музицирует на фортепиано и обучает игре Варвару. Кудряш не расстаётся с гитарой. Тихон, морально раздавленный изменой жены, берёт баян и неуверенно, едва попадая в ноты, одной рукой играет тоскливую мелодию старинного городского романса – как бы ведёт свою музыкальную партию (чем не символ?!)

После премьеры в Новом драматическом театре г. Минска спектакля «Если бы знать... Фантазия на тему пьесы «Гроза» А.Н. Островского. Отчего люди не летают?..» можно уверенно говорить, что союз

творческого коллектива с режиссёром С. Куликовским даст программное направление художественно-эстетическим поискам Нового драматического театра.

1. Алперс, Б.В. «Сердце не камень» и поздний Островский» / Б.В. Алперс // Театральные очерки: в 2 т. – М., 1977. – Т. 1: Театральные монографии. – С. 405 – 546.

2. Герцен, А.И. Эстетика. Критика. Проблемы культуры / А.И. Герцен. – М. : Искусство, 1987. – 603 с.

3. Марков, П.А. О театре: в 4 т. / П.А. Марков. – М.: Искусство, 1974. – Т. 1: Из истории русского и советского театра. – 542 с.

4. Юзовский, Ю. О театре и драме: в 2 т. / Ю. Юзовский. – М. : Искусство, 1982. – Т. 2 : Из критического дневника. – 429 с.

Подосёнов С.В., студент 616а (i) гр. ФЗН.

Научный руководитель – Сирнова И.А.

ПРИНЦИПЫ СТИЛЕОБРАЗОВАНИЯ В ХАРД-РОКЕ

Хард-рок (Hard Rock) – стилевое направление рок-музыки, характеризующееся гипертрофированным звучанием и выделенной ролью ритм-секции, а именно бас-гитары и ударных инструментов, Возникло в 1960-е годы, примерно в то же время, что и блюз-рок, психоделический рок и др. Для произведений этого стиля характерно широкое использование риффов в фигурах с размером 4/4 [1].

Хард-рок относится к числу наиболее ортодоксальных, мейнстримных стилей рок-музыки, генетически связанных с блюзовой «праосновой». От блюза хард-рок заимствует его своеобразный «генетический код» -