ЭКСПЕРИМЕНТАЛЬНЫЕ СПЕКТАКЛИ МОНОТЕАТРА УКРАИНЫ И БЕЛАРУСИ КОНЦА XX ВЕКА — ПЕРВЫХ ДЕЯТИЛЕТИЙ XXI ВЕКА

SPECTACOLELE EXPERIMENTALE ALE MONOTEATRULUI DIN UCRAINA ȘI BELARUS LA SFÂRȘITUL SECOLULUI XX — PRIMELE DECENII ALE SECOLULUI XXI

EXPERIMENTAL PERFORMANCES OF THE MONOTHEATRE OF UKRAINE AND BELARUS IN THE LATE 20TH CENTURY — THE FIRST DECADES OF THE 21ST CENTURY

DMITRII ERMOLOVICI-DAȘCINSCHII[1],
maestru în arte,
„MOLDOX" A.O.[2]
https://orcid.org/0000-0002-9719-07

CZU 792.081(477)
792.081(476)
DOI https://doi.org/10.55383/iadc2023.27

Цель статьи — исследование моноспектакля как самостоятельного выразительного явления театрального искусства стран Восточной Европы конца XX — начала XXI в. Предмет исследования — современный монотеатр Украины и Беларуси. Объект — моноспектакли в репертуаре театров рубежа XX-XXI веков.

В результате исследования было выявлено, что проблемно-тематическое поле моноспектакля определяется поиском идентичностей и вбирает в себя следующие направления: внедрение в национальный социально-культурный контекст знаковых исторических личностей, ранее игнорируемых театром; документально-художественное осмысление исторических событий XX-XXI веков; современная интерпретация и актуализация произведений классической литературы.

Ключевые слова: *монотеатр, современный театральный процесс, театральное искусство Восточной Европы, театр Украины, театр Беларуси.*

1 E-mail: d.ermolovichdashchinskiy@gmail.com

2 Asociația MOLDOX este un ONG din Republica Moldova, care folosește filmul pentru sensibilizarea publicului larg cu privire la problemele sociale.

Scopul articolului este de a studia monospectacolul ca fenomen expresiv de sine stătător al artei teatrale din Europa de Est la de la sfârșitul secolului XX — începutul secolului XXI. Subiectul cercetării îl constituie monoteatrul modern din Ucraina și Belarus. Obiectul cercetării sunt monospectacolele din repertoriul teatral de la sfârșitul secolului XX — începutul secolului XXI.

În urma cercetărilor efectuate, s-a relevat că domeniul tematico-problematic al unui monospectacol este determinat de căutarea identităților și cuprinde următoarele domenii: introducerea în contextul național socio-cultural a unor personalități istorice remarcabile, care, anterior, au fost ignorate de breasla teatrală; conștientizarea documentar-artistică a evenimentelor istorice din secolele XX-XXI; interpretarea și actualizarea modernă a operelor literaturii clasice.

Cuvinte-cheie: *monoteatru, proces teatral modern, arta teatrală din Europa de Est, teatrul din Ucraina, teatrul din Belarus*

The purpose of the article is to study the solo performance as an independent expressive phenomenon of theatrical art of Eastern Europe in the late 20th -early 21st century. The subject of the research is the modern monotheatre of Ukraine and Belarus. The objects of the study are the mono- performances in the repertoire of theaters at the turn of the 20th -21st centuries.

As a result of the study, it was revealed that the problematic and thematic field of a solo performance is determined by the search for identities and includes the following areas: the introduction of significant historical figures, previously ignored by the theater, into the national socio-cultural context; documentary and artistic comprehension of historical events of the 20th -21st centuries; modern interpretation and updating of the works of classical literature.

Keywords: *monotheatre, modern theatrical process, theatrical art of Eastern Europe, theatre of Ukraine, theatre of Belarus*

Введение

Моноспектакль — исторически новая форма европейского театрального искусства, получившая массовое распространение в последней трети XX века. Интерес к моноспектаклю в театре стран Восточной Европы возник в контексте трансформации культуры в поздний советский и постсоветский периоды, и его предтечей стал литературный театр одного актера (монотеатр). Распространение монотеатра во многом обусловлено гуманистическим осознанием ценности личности и стремлением к ее экзистенциональному анализу.

Монодрама как искусство драматического монотеатра получила теоретическое осмысление задолго до своего массового практического внедрения. В русской театральной традиции это произошло благодаря Николаю Евреинову (1879—1953) — русскому и французскому режиссеру, драматургу, актеру, теоретику театра и философу. Отказываясь от формального определения монодрамы как спектакля, исполняемого одним артистом, в докладе Введение в монодраму (впервые прочитан 16 декабря 1908 года в Литературно-художественном кружке в Москве) он заявил: „Монодрамой я называю такого рода драматическое представление, которое, стремясь наиболее полно сообщать зрителю душевное состояние действующего, являет на сцене окружающий его мир таким, каким он воспринимается действующим в любой момент его сценического бытия”[1]. Уделяя основное внимание конкретному аспекту зрительского восприятия — переживания и сопереживания, Н. Евреинов осмысляет монодраму как произведение, в котором показан внутренний мир единственного персонажа, в нем участвующего [2 с. 14].

Базисом моноспектакля может являться оригинальное драматическое произведение (монопьеса), инсценировка, литературно-драматическая композиция. Литературной основой современного моноспектакля преимущественно выступают не оригинальные монопьесы, а инсценировки и сценические адаптации прозы, моноверсии драматических произведений, а также авторские синопсисы и сценарии. Исключительную роль в монотеатреиграет слово. Отличительной особенностью моноспектакля является синтез текста и театральной условности. Жанрово-стилевое разнообразие позволяет классифицировать моноспектакль как поэтический, музыкально-поэтический, драматический (монодрама), кукольный, музыкально-драматический (музыкальная монодрама), монооперу, моноспектакль-встречу, моноперформанс, моноревю.

Цель статьи — исследование моноспектакля как самостоятельного выразительного явления театрального искусства стран Восточной Европы концаXX-XXIвеков. Предмет исследования — современный монотеатр Украины и Беларуси. Объет — моноспектакли в репертуаре

драматических театров рубежа XX-XXI веков. Основной задачей исследования является выявление проблемно-тематического поля моноспектакля как разновидности экспериментального искусства в театрах Украины и Беларуси на рубеже XX-XXI веков.

Теоретическое значение статьи заключается в обобщении национальных художественных практик монотеатра, комплексном подходе к современному театральному процессу стран Восточной Европы, введение в научный обиход отдельных, ранее не представленных, моноспектаклей и персоналий искусства монотеатра Украины и Беларуси (в первую очередь, актеров и режиссеров).Научный опыт автора послужит стимулом для дальнейших исследований в обозначенной области.

Многолетний сбор эмпирического материала и практико-теоретическое исследование монотеатра Беларуси и Украиныпозволяет автору выделить ряд обоснованных отдельными примерами проблемно-тематических тенденций, о которых речь пойдет в основной части стать.

Внедрение в национальный социально-культурный контекстзнаковых исторических личностей, ранее игнорируемых театром

МонодрамаВыгнанне ў рай *(Изгнание в рай)*[1] Н. Раппа (Белорусский поэтический театр одного актера „Зніч", режиссер и художник Виргиния Тарнавскайте, исполнитель Галина Дягилева, 1989) повествует о судьбе легендарной княжны полоцкой РогнедыРогволодовны (около 960-около 1000), представляя средневековую историю белорусских земель как древнегреческую трагедию. Виргиния Тарнавскайте вместе с Ольгой Амроминой скрылась под псевдонимом *Н. Раппа.* Единственное полноценное сценическое прочтение пьесы на белорусской сцене существует в переводе Светланы Климкович с русского оригинала. Частично, текст драмы, наряду со стихами Алеся Рязанова и фрагментами книги Владимира Короткевича Зямля пад белымі крыламі *(*Земля под белыми крыльями), был использован режиссером Николаем Труханом в спектакле Рагнеда *(Рогнеда)* театра-студии „Дзе-Я?" („Где-Я?" и „Действие").

Благодаря творческой смелости Г. Дягилевой Выгнанне ў рай стало не только первым шагом к утверждению формы моноспектакля в белорусском театре периода трансформации, но и открыто подняло табуированную тему гендерного насилия. В этом спектакле впервые поиск национального самосознания и раскрытие замалчиваемой истории Беларуси происходит через внутренний мир самой Рогнеды, к биографии которой белорусские режиссеры широко обратились позже, в 1990-ых годах, интерпретировав пьесы Алексея Дударева, Алеся Петрашкевича, Ивана Чигринова, Михася Карпеченко и других драматургов.

Визуальное решение моноспектакля во многом этнографическое, что характерно для ряда постановок театров Польши и стран Балтии рубежа XX-XXIвеков. Сакральность акцентного саундтрека гармонично сочетается с минимализмом сценического пространства. В колористической системе спектакля белый цвет — девственность Рогнеды, красный — княжение Гориславы (согласно языческой традиции такое имя героиня приняла в браке с великим князем киевским Владимиром Святославичем), черный — монашество Анастасии (имя, которым Рогнеда была наречена при постриге). Спасением души героини становится возвращение на родину и духовный путь к христианству. В символическом аскетизме, игре основных цветов, ритуале сценического действия Выгнанне ў рай — подлинный спектакль-эксперимент в контексте времени его создания [3].

Документально-художественное осмысление исторических событий XX-XXI веков

Относимые к данной тенденции сценические произведения, по определению российского театроведа Наталии Якубовой, в противовес „истории" выдвигают на первый план „постпамять" [4 с. 163-197]. Актриса Лидия Данильчук исполняет монодраму Голос тихою безодні

1 В скобках, после аутентичных названий на украинском и белорусском языках, указывается русский перевод.

(Голос тихой бездны) Неды Нежданы (2015) в постановке и оформлении Ирины Волицкой — основателя и художественного руководителя львовской творческой мастерской „Театр у кошику" („Театр в корзине"). Особая пластика артистки в ее пост-драматическом существовании словно обрубает ее фигуру, как мраморный образ античной богини, изуродованный варварами. Эстетика спектакля отсылает нас к символизму, „киевскому модерну", творчеству Леся Курбаса и, как следствие, к цитированию античного театра (исполнение прозаического текста пьесы гекзаметром, материальное „партнерство" с бумажным свитком и другое).

Молодая героиня, заменившая младшим братьям и сестрам мать, рассказывает историю семьи во времена Голодомора, когда за икону в серебряном окладе ни в одном дворе села не давали и куска хлеба. Пластический рисунок заглавной роли рождает метафору крыльев неспособного летать человека, словно непреодолимой любви и жажды жизни среди мира, наполненного смертью и ужасом. Как в украинской народной сказке, маленький брат Ивасик, забравшись на сосну, молит, чтобы гуси-лебеди унесли его к умершей маме. Старшая сестра спасает его, и они вместе летят в иной мир, без страданий и боли, пока Ивасик тихо повторяет: „Я люблю тебя сильно-сильно, немножечко и еще чуть-чуть…".

Под открытым небом Светлана Журавлева, артистка Херсонского областного академического музыкально-драматического театра имени Мыколы Кулиша, играет моноспектакль Кицька на спогад про темінь (Кошка на память о тьме) Неды Нежданы (режиссер и художник — Сергей Павлюк, 2017). В огромном казане на открытом огне ее героиня готовит украинский борщ. Бездомная женщина приехала из Донецка, пережив весь ужас военных действий. Разговаривая с незнакомцем, она предлагает ему без денег, на память, взять шотландского вислоухого котенка, а еще свои темные очки, ведь в них легче привыкнуть к тьме нецивилизованного мира. Агностически звучит ее „Господи, ты — бездарность…!". Когда героиня впервые снимает очки, зритель видит следы побоев, нанесенных сепаратистами, которым нужен был код ее личной банковской карты. Рассказывая об этом эпизоде, она кладет в борщ мясо. Словно языческая ворожея, готовит она это кроваво-красное варево войны…

В начале 1990-х годов героиня — донская казачка, по словарям выучившая украинский язык, выходила на Октябрьскую площадь Киева с желто-синим диколором и голодала за признание независимости Украины. Во время оккупации востока страны российскими войсками, она помогала бойцам антитеррористической операции (АТО), ставшими для нее детьми. В спектакле точно раскрывается суть политической пропаганды, когда для человека наступает критический момент, и запускаются необратимые процессы ненависти, отчуждения, не пережитых детских обид. Без отвращения, но с безразличием героиня говорит о бывшей подруге Раисе, которая воплощает в жизнь эту теорию. Вне контекста общественно-политической реальности восточноевропейского региона спектакль поднимает важнейший этический вопрос: когда человек становится зверем и существует ли обратный процесс духовной деградации?

Спектакль заканчивается простыми теплыми словами: „Приятного аппетита!". Но хочется добавить: „Ешьте, если сможете". Потому что есть этот „кровавый" борщ после исповеди самой Украины — не фольклорно-идеалистической, а живой и современной — просто немыслимо.

Современная интерпретация и актуализация произведенийклассической литературы

В рамках персонального театрального проекта Андрей Савченко (Минск, Беларусь) представляет Вишневый сад от Лопахина — наиболее интересного и органичного для себя персонажа — своего рода „героя нашего времени", оставшегося наедине со своим одиночеством, купленным садом и не обретенным раем. Жанр спектакля Сад по мотивам комедии Антона Чехова (автор синопсиса, режиссер, художник и исполнитель — А. Савченко, 2014) определен как „моноперформанс", и в этом есть обоснованная отсылка к изобразительному искусству.

Сценическое действие, решенное в новом для классического произведения стиле, приобретает религиозную ритуальность и рваный, обрывистый эмоциональный ритм. Колористическая концепция спектакля остается в характерной для режиссера символике красного, черного, белого и сепии. Выцветшее семейное фото вековой давности и высохший полевой цветок становятся читаемыми символами утраченного Раневской фамильного сада. Лоскутное действие лишено явного сюжета и контекста, его стержнем становится психология актера. Один из основных приемов Савченко как артиста — контактная игра со зрительным залом, постоянное обращение к нему. В финале эпизод прощания Лопахина с обитателями родового гнезда плавно перетекает в эпилог со сценой смерти самого Чехова, где произносятся последние в жизни автора слова: „На пустое сердце не надо льду… Я умираю. Давненько я не пил шампанского".

Пожалуй, самая неожиданная и нетривиальная интерпретация драматической поэмы Одержима *(Одержимая)* Леси Украинки принадлежит Людмиле Колосович, поставившей и исполнившей в персональном театральном проекте одноименный моноспектакль (г. Львов, 2014). Режиссерский замысел раскрывается как конфликт творческой личности, наделенной особой духовной силой и исключительными способностями, и толпы — одурманенной, ожидающей жертвы, жаждущей крови. Артистка играет как сторонний наблюдатель, абстрактный медиум театра, свободно перевоплощаясь во всех персонажей. Мириам в ее исполнении — не безумица, но провидица, наделенная сверхсилой и открытая общению с Богом.

Пластика артистки объемна, самостоятельна, невероятно образна, представляет собой своего рода „произведение в произведение" и во многом раскрывает характер главной героини (режиссер по сценическому движению — Наталья Сенив-Каспшишак). Замысел усилен захватывающей сценографией с газетными очертаниями митингующей толпы и гипнотической спиралью как центральным образом спектакля, на которые накладываются полупрозрачные проекции кинохроники войн и катастроф XX века (художник — Оксана Радкевич). В колористической системе спектакля — три основных цвета: черный, белый и красный. В финале артистка появляется на сцене в белом декорированном бронежилете, как одновременно невеста и смертница (художник по костюмам — Наталия Руденко-Краевская). Спектакль становится одним из самых выразительных и эмоционально точных иносказательных откликов на события российского силового вмешательства и информационно-пропагандистской войны на Донбассе.

Внедрение в национальный театральный процесс XXI векаранее не представленных литературных произведений

Моноспектакль Пачакай, сонца! *(Подожди, солнце!)* в Белорусском поэтическом театре одного актера „Зніч"(режиссер — Максим Сохарь, художник — Ольга Грицаева, исполнитель — Галина Дягилева, 2006) основан на романе в стихах украинской поэтессы Лины Костенко Маруся Чурай в белорусском переводе Нины Матяш, а также ее сонетах и переводах европейской поэзии. Автор инсценировки и артистка Г. Дягилева в содружестве с композитором Олегом Залётневым решают спектакль в редком жанре музыкальной монодрамы, что воспринимается как естественное обращение к традициям синтетического украинского и белорусского театров.

Действие происходит на суде, что вершится в Полтаве над полулегендарной народной поэтессой и певицей Марусей Чурай (1625—1653), осужденной за непреднамеренное убийство возлюбленного. Во время разбирательства девушка хранит молчание. Ее воспоминания, откровения и тайные чувства раскрываются в зонгах — музыкальных монологах героини, исполняемых в манере мелодекламации и драматического пения. В создании целостного музыкального полотна принимает участие Государственный камерный хор Республики Беларусь

под управлением заслуженной артистки Республики Беларусь Натальи Михайловой (в большинстве случаев спектакль играется с использованием записи хоровой партии).

В сценографии спектакля обгоревшие перила указывают на пожар в Полтаве, во время которого сгорели архивы ратушного суда. Помост смотрится как палуба корабля несчастливой любви с медным колоколом-рындой. Фигуры траурно одетых людей на заднике представляют собой немой крик суда совести. Серебристо-белое платье исполнительницы и венок из поникших осенних цветов в ее руках напоминают традиционный украинский свадебный убор и олицетворяют желанное и несостоявшееся замужество Маруси. Символ венка раскрывается ближе к финалу, кода героиню ведут на виселицу — он начинает восприниматься как терновый венец Христа.

Романс-увертюра открывает зрителю осеннюю идеалистическую картину — момент плавного перевоплощения артистки-автора Галины Дягилевой в главную героиню Марусю. Она играет надрывно, порой срываясь на истерический крик, а порой демонстрируя трагикомическую иронию, как в сцене с Галей Вишняковной. Исполняя множество разнохарактерных персонажей романа, центральное место в сценическом действии артистка отдает Марусе, близкой ее собственной художественной и человеческой природе. Фундаментальный вопрос, поднимаемый в спектакле, можно сформулировать так: выше ли искусство и талант, чем преступление и злодейство?

Выводы

Проведенное исследование позволяет сделать вывод, что проблемно-тематическое поле моноспектакля как экспериментального направления театрального искусства Украины и Беларуси во многом определяетсяпоиском идентичностей и вбирает в себя следующие направления:

- внедрение в национальный социально-культурный контекст знаковых исторических личностей, ранее игнорируемых театром;
- документально-художественное осмысление исторических событий XX-XXI веков;
- современная интерпретация и актуализация произведений классической литературы;
- внедрение в национальный театральный процесс XXI века ранее не представленных литературных произведений.

Библиографические ссылки

1. ЕВРЕИНОВЪ, Н. *Введеніе въ монодраму* [online]. 2018 [accesat 4 apr. 2023]. Disponibil: http://az.lib.ru/e/ewreinow_n_n/text_0070oldorfo.shtml
2. ЕРМАЛОВІЧ-ДАШЧЫНСКІ, Д. Агонь, распалены Рагнедай. В: *Мастацтва*. 2017, № 9, с. 37. ISSN 0208-2551.
3. ПАСУЕВ, А. „Монодрама" Н. Н. Евреинова как тип режиссерской структуры спектакля. В: *Николай Евреинов: к 130-летию со дня рождения*: материалы науч. конф., 16 февр. 2009. Санкт-Петербург: Российский ин-т истории искусств, 2012, с. 14-22. ISBN 978-5-86845-168-3.
4. ЯКУБОВА, Н. *Театр эпохи перемен в Польше, Венгрии и России: 1990-е-2010-е годы*. Москва: Новое литературное обозрение, 2014. ISBN 978-5-4448-0166-6.