

ПОЛІСЕМАНТЫЗМ ВОБРАЗА БАРБАРЫ Ў МЮЗІКЛЕ “Ў ЗАМКУ РАДЗІВІЛАЎ, або ГІСТОРЫЯ ВЕЧНАГА КАХАННЯ” ГАННЫ КАЗЛОВАЙ

УДК 782.9: 792.73.028.4-055.2Козлова

У артыкуле прапануецца канцэпцыя аналізу мюзікла Г. Казловай, пабудаваная на асэнсаванні яго персанажаў праз прызму вобраза Барбары Радзівіл. Выяўленне вобразна-асацыятыўных сувязей мюзікла з еўрапейскай гісторыяй культуры спрыяла заўважнаму пашырэнню мастацкага зместу гэтага твора.

Ключавыя словы: мюзікл, полісемантызм вобраза, асобаснае ўспрыманне, эмацыйны інтэлект, міждысцыплінарнае абагульненне.

In this article, the author proposed the concept of analysis of the H. Kazlova's musical, built on the understanding of his characters through the prism of the image of Barbara Radzivil. The identification of figuratively-associative connections between the H. Kazlova's musical and European history of cultural contributed to a noticeable expansion of the artistic content of this work.

У сучасным беларускім мастацтве павялічваецца цікавасць да творчасці жанчын-кампазітараў, да вобразнага свету напісаных імі твораў. Музыка беларускіх кампазітараў Г. Казловай, А. Безенсон, Г. Гарэлавай, Г. Кароткінай, А. Атрашкевіч пастаянна гучыць у канцэртных залах Беларусі, выконваецца ў Расіі, Польшчы, Балгарыі, Германіі, Аўстрыі і іншых краінах. Іх творы па-новаму раскрываюць старонкі айчыннай гісторыі і культуры, паказваючы невычэрпнасць менавіта нацыянальных сюжэтаў і вобразаў.

Яскравы прыклад творчага пераасэнсавання вядомых беларускіх легенд і ўключэння іх у еўрапейскую гісторыка-культурную прастору – мюзікл “У замку Радзівілаў, або Гісторыя вечнага кахання” Ганны Казловай. У ім сучасная жанчына-кампазітар перадае псіхалогію ўспрымання з’яў навакольнай рэчаіснасці адоранай моладдзю, якая шукае спосабы самаўсведамлення ўласных творчых і асобных патрэб. Гэта падкрэслівае і сцэнарый мюзікла (сваўтар сцэнарыя Т. Сінкевіч), дзе вобраз Барбары Радзівіл абагульняе мноства відаў жаночай прыгажосці, што сталі легендарнымі (Эўрыдыка, Джульета).

Першая дзея мюзікла адкрываецца пышной сцэнай балю ў гонар Барбары Радзівіл і караля Польшчы і Вялікага Княства Літоўскага Жыгімонта II Аўгуста. Святочнае гучанне ўверцюры змяняе чаканны рытм паланэза – улюбёнага танца польскай шляхты. Семантыкай гэтага ганарлівага танца-шэсця кампазітар Г. Казлова падкрэслівае ўрачыстасць моманту, таго, што адбываецца на сцэне. Аднак напеўна-лірычныя інтанацыі паланэза, мудрагелістыя меладычныя абароты падкрэсліваюць не бляск балю, а прыгажосць аблічча Барбары, якой належыць цяпер першыноство ва ўсім – яна каралева, жонка Жыгімонта II Аўгуста.

Музычным напамінам пра некаралеўскае паходжанне Барбары служыць танец польскай шляхты, у мелодыі і рытме якога адгадваецца рыгадон. Некалі ён быў танцам сялян, а ў XVII ст. стаў бальным танцам; яго “музычны шлях” у замкі арыстакратыі паўтарылі менуэт, контрданс, гавот, вальс (лендлер). Так кампазітар Г. Казлова “падказвае” глядачу прычыны незадаволенасці каралевы Боны жаніцьбай сына: яго выбранніца не належыць да каралеўскіх дынастыяў, і гэтым шлюбом кароль зганьбіў сябе ў вачах каралевы-маці. Заліхвацкі і ганарлівы танец польскай шляхты раздражняе яе позірк, а гучанне фідэлі (народнай скрыпкі), дудак, дуды і барабана нагадвае Боне Сфорцы пра забавы простага люду. Яе слых прывык атрымліваць асалоду ад гучання высакародных інструментаў – лютні, віёлы, клавесіна.

Каля каралевы Боны знаходзіцца герцагіня Ганна Пруская, запрошаная ёю на бал. Госцю не цешыць нагода сустрэчы з каралём, яна марыць пра помсту, бо менавіта яе каралева-маці хацела бачыць жонкай Жыгімонта. Пышны бал і захапленне польскай шляхты толькі злуюць высакародных дам, якія выказваюць адна адной незадаволенасць тым, што адбываецца. Ганна вырашае публічна абразіць караля, выканаўшы для яго ў якасці вясельнага падарунка раманс пра ружы, каб нагадаць пра іх нядаўнія спатканні і тым самым прынізіць маладую каралеву Барбару перад гасцямі.

Падчас раманса “Перад навальніцай пахнуць ружы” згушчаюцца хмары за акном замка, і на гэтым фоне ўсе наступныя падзеі набываюць злавеснае адценне. З гэтага моманту бліскучы бал перарастае ў драму. Юнай Барбары падносяць кубак з атручаным напоем – нездарма каралева Бона належыць да роду Медычы, вядомага сваім “захапленнем” ядамі.

Чорная сукенка Боны на свяце, яе двухсэнсоўныя прамовы, раманс пакінутай каралём Ганны, кожны радок якога тоіць пагрозы (“раніцай будзе ўсё інакш”, “хто смяўся, той заплача”), растрывожылі Барбару, яна траціць прытомнасць і падае на рукі мужа-караля. Імкнучыся супакоіць гасцей, якія ў роспачы назіралі гэтую сцэну, браты Радзівілы спяваюць дуэтам “Гісторыю каханьня”, раскрываючы для ўсіх кранальны вобраз Барбары, што сутыкнулася з непрыманнем сваіх шчырых пачуццяў у асяроддзі мужа. Да дуэта братаў далучаецца Жыгімонт, і першапачаткова лірычная песня Радзівілаў перарастае ў драматычнае трыа – ніхто не сумняваецца, што Барбара атручаная на гэтым балі. Кароль клянецца ў сваім каханні да маладой жонкі, моліць яе не пакідаць яго так хутка (далей гэтая сцэна будзе пераасэнсавана кампазітарам у вобразах Арфея і Эўрыдыкі). Але яго просьбы марныя: пасля ўспышкі маланкі згасе святло і гучыць сарабанда – Барбара памерла, але яе цень працягвае прысутнічаць на балі. Семантыкай сарабанды (іспанскага пахавальнага танца-шэсця) кампазітар паказвае сумны фінал балю ў замку Радзівілаў. Пачаўшыся ганарлівым паланэзам, які падкрэсліваў шчасце маладой пары, ён завяршыўся жалобнай сарабандай. Трагічная гісторыя каханьня Барбары і Жыгімонта атрымала сваё закончанае музычнае асэнсаванне.

У другой дзеі Г. Казлова здзяйсняе гістарычны “скачок” праз некалькі стагоддзяў і зноў паказвае замак Радзівілаў, што ў XXI ст. стаў велізарным музейным комплексам, у галерэях якога захоўваюцца шматлікія партрэты знакамітага роду. Аповед Мастака-рэстаўратара пра гэтыя партрэты фарміруе схаваную праграмнасць усяго наступнага дзеяння, звязанага з шматаблічнасцю гісторый пра каханне. Пераход ад гісторыі да гісторыі “глумачыць” сустрэчы іншых герояў мюзікла – Рамэа і Джульеты, Арфея і Эўрыдыкі, нават Дон Кіхота і Дульсінеі – у адным часе і прасторы з Барбарай і Жыгімонтам.

Маладыя артысты, якія рыхтуюць спектакль у інтэр’ерах замка, сваімі звонкімі галасамі абудзілі ціхае супакаенне багатых залаў. Песні галоўных герояў Івана і Наташы (“Страказа” і “Ананімны званок” адпаведна) зацікавілі Мастака-рэстаўратара. Ён разглядае знешнасць маладых артыстаў і адгадвае іх ролі ў будучым спектаклі. Свае назіранні Мастак тлумачыць моладзі фразай пра тое, што ў кожнага ёсць свая роля ў жыцці і тэатры, трэба проста быць уважлівым і валодаць мовай мастацтва (у дадзеным выпадку жывапісу). Аднак усё аказваецца не

так проста: Мастак распавядае артыстам пра легенды Нясвіжскага замка, пра Белую Селену, ад святла якой ажываюць партрэты ў галерэі і раскрываецца сапраўдная сутнасць намаляванага на карцінах. Маладыя артысты з цяжкасцю вераць яму, але як творчыя і эмацыйна адкрытыя натуры згаджаюцца праверыць яго словы, застаўшыся на ноч у замку.

Паводле задумы кампазітара Г. Казловай, Мастак паўстае ў вобразе чалавека, якому адкрыты таямніцы моў мастацтва і які гатовы перадаць іх толькі эмацыйна адкрытаму слухачу. Валодаючы тэорыяй і практыкай мастацтва жывапісу, ён дакладна ведае, што на партрэце адлюстравана не толькі знешняе аблічча чалавека, за кожнай выявай стаіць пэўны лёс, складаныя жыццёвыя калізій [1]. Каб патлумачыць гэтую думку, звернемся да мастацтвазнаўцаў (М. Андроннікавай, С. Даніэля і інш.), якія распрацавалі спосабы выяўлення схаванай сімволікі партрэтаў; яны спатрэбяцца нам для наступнага апісання полісемантызму вобраза Барбары.

Паводле С. Даніэля, “карціна з’яўляецца рэччу сярод іншых рэчаў, матэрыяльнай паверхняй, пакрытай фарбамі, і ў той жа час яна ўяўляе сабою глыбіню прасторы і аб’ём цела... пераносіць у іншыя часы і ставіць перад вачыма цэлы свет асоб і падзей” [2, с. 9]. Гэтую думку пашырыў У. Бранскі, паказаўшы, што мастацкі вобраз уяўляе сабой не толькі простае капіраванне аб’ектаў, але і кадзіраванне ў колеры і вобразах нейкіх уражанняў, якія адначасова з’яўляюцца спецыфічнымі сімваламі [3, с. 107]. Семантычнае ядро твора жывапісу становіцца спецыфічным “тэкстам мастацтва”, які працываецца па пэўных сцэжках (схемах інтэрпрэтацыі). Літаратуразнаўца Ю. Лотман распрацаваў сістэму аналізу карціны ў якасці складанай шматзнакавай і шматплановай (поліфанічнай) структуры, што раскрываецца ў прасторы інтэртэкстуальнасці [4]. Такім чынам, партрэт Барбары Радзівіл робіцца сэнсавым ядром сцэнарыя мюзікла, вакол якога ўзнікаюць іншыя жаночыя і мужчынскія вобразы (Боны Сфорцы, Ганны Прускай, Мастака, Арфея і Эўрыдыкі, Рамэа і Джульеты і г. д.).

У вобразным свеце мюзікла Г. Казловай яго інтэртэкстуальнасць выяўляецца ў кантэксце ўзаемадзеяння гісторыі культуры з уяўным музейным асяроддзем, якое ўзбагачаецца жывапіснымі і музычна-тэатральнымі вобразамі. Заўважым, што ў многіх беларускіх музеях (Нацыянальны мастацкі музей Рэспублікі Беларусь, замкава-паркавы комплекс “Мір”, Музей-сядзіба М. Агінскага і інш.) пастаянна адбываюцца му-

зычна-тэатральныя мерапрыемствы, якія са-дзеінічаюць інтэрактыўнаму паглыбленню на-ведвальнікаў у свет мастацтва. Можна ўпэўнена сцвярджаць, што мюзікл Г. Казловай – твор, які не запатрабуе дэкарацый у выпадку пастапоўкі ў замках Нясвіжа або Міра. Само музейнае ася-роддзе будзе ўцягнута ў спектакль і адначасова паслужыць яго аправай.

Сцэнарый мюзікла ўтрымлівае выразна вы-яўленыя ідэйна-сэнсавыя імпульсы, якія зада-юць ланцужкі вобразаў (букет руж, Мастак, Прамень Селены), што выклікаюць нелінейныя гістарычныя вобразна-асацыятыўныя аналогіі. Менавіта таму непарыўнасць вобраза Маста-ка і лейтматыву “Балады пра караля і ведзь-мака” звязвае першую і другую дзеі мюзікла, аб’ядноўваючы мінулае і сучаснасць. Гэтую ба-ладу можна параўнаць з вядзьмарскім маты-вам-закляццем, якое пераносіць усіх маладых артыстаў у іншае вымярэнне, дзе маюць зна-чэнне толькі мастацкія вобразы і іх маральнае аблічча. Мастак-рэстаўратар, нібы маг, запра-шае ўсіх у твор мастацтва, абяцаючы раскрыць яго таямніцу, яго ўнутраны свет, адлюстра-ваныя ў фарбах эмоцыі. У гэтым выяўляецца сэнсавая дваістасць прафесіі рэстаўратара: ён можа аднавіць перададзенае на карціне, можа ўзнавіць “схаваныя” ў яе семантычным полі эмоцыі, што і адбываецца ў мюзікле праз полі-семантызм вобраза Барбары.

Галоўная гераіня – прымадонна Наташа – першапачаткова толькі ў вачах Мастака набывае несумнеўнае падабенства з Барбарай Радзівіл. Гэтае назіранне атрымлівае пераканаўчае му-зычнае і вобразна-асацыятыўнае пацверджан-не ў сцэнах мюзікла Г. Казловай, надаючы ім-пульс да развіцця ўсяго дзеяння. У другой дзеі вяртаюцца вобразы Барбары і Жыгімонта (у іх пераўвасобіліся Наташа і Іван), Эўрыдыкі і Ар-фея, Рамэа і Джульеты, яны распавядаюць улас-ныя гісторыі, дзіўна падобныя да гісторыі ча-роўнай Барбары. Мастаку адводзіцца роля Дон Жуана, пры дапамозе і на фоне якога “парныя персанажы” – Арфей і Эўрыдыка, Рамэа і Джу-льета – сімвалізуюць урачыстасць сапраўднага кахання, адцяняюцца “няпарнасцю” Дон Кіхота, які блытае мары з рэальнасцю, і вобразам яго “дамы сэрца” Дульсінеі, гатовай пакакетнічаць з Дон Жуанам, каб упэўніць усіх у сваім гара-чым сэрцы.

Такім чынам, вобраз Барбары ў мюзікле Г. Казловай служыць сэнсавым эталонам, што абазначае комплекс маральных якасцей жа-ночага персанажа і пэўнага эмацыянальнага ста-ну. Таму на яе робяцца падобнымі Эўрыдыка і Джульета, якія таксама, як і Барбара, нядоў-

га ведалі радасць узаемнага кахання. Песня Эўрыдыкі “Светлай ноччу ясназорнай” і ра-манс Джульеты “Я так цябе кахаю” падобныя эмацыяна-псіхалагічным станам, які задае пэўную накіраванасць глядацкаму ўспрыман-ню. Узвышанасці пачуццяў, што перадаюцца ў дуэце Барбары і Жыгімонта “Наша юнацтва ў замку Радзівілаў” і “Серэнадзе Рамэа і Джулье-ты”, супрацьпастаўляюцца заліхвацкія купле-ты Дон Жуана, у якіх герой-палюбоўнік рас-крывае сваю беспрынцыповасць (“да вечнага кахання няма мне справы”). Сумнеўная пер-сона Дон Жуана зацікавіла Дульсінею, якую ён тут жа абвясціў дамай свайго сэрца. Нягле-дзячы на гнеў Дон Кіхота, Дульсінея адорвае ўвагай новага залётніка, і перспектыва дуэлі паміж яе кавалерамі вельмі радуе капрызную іспанку (яна раней была ўвасабленнем Боны Сфорцы). Песня Дульсінеі “Гордае сэрца іс-панкі”, напоўненая алузіямі на сцэны з оперы “Кармэн” Ж. Бізэ, указвае на відавочнае пада-бенства галоўных гераінь, якія прагнуць сля-пога пакланення. Сцэна-танец “Карыда” кан-чаткова пераконвае ўсіх “парных персанажаў” у тым, што Дон Жуан няпрошаны госць на свя-це. А Дон Кіхот, ратуючы Дульсінею, радуецца толькі таму, што зноў праявіў сябе як верны рыцар, вызваліўшы даму ад злых чараў. Уда-лым акцэнтам аўтараў сцэнарыя, які падкрэс-лівае эмацыянную і фінансавую беднасць Дон Жуана, служыць яго спрэчка з Дон Кіхотам за бутэльку віна. Дон Жуан перамог, застаўшыся адзіным уладальнікам бутэлькі.

“Парныя” вобразы закаханых, спачуваючы эмацыянальна непэўнавартаснасці Дон Жуана, за-клікаюць для яго Прамень кахання, які можа падарыць Селена (вобраз з легенды, расказа-най Мастаком). Фінал другой дзеі Г. Казлова завяршае гучаннем “Карыды” і гульнёй святла (рознаскіраваныя рухі прамянёў пражэкта-раў), каб паказаць, што тэма, раскрытая ёю ў вобразах галоўных герояў мюзікла, звернута да вечных каштоўнасцей. А яны раскрываюць-ца толькі праз сутыкненні вобразаў добра і зла, таму сцэну-танец “Карыда” пакідаюць закахан-ныя пары, і застаецца кардэбалет з Дон Жуа-нам. Узнікае супастаўленне ўзнёслага (гульня святла) і зямнога (вакхічны пачатак сцэны-танца).

На прыкладзе вобразнай сістэмы мюзікла Г. Казловай тактоўна раскрываецца складаная праблема сучаснасці – збыдненне ўнутранага свету сучаснага чалавека ў далікатным параў-нанні з прыкладамі іншых эпох, няўменне рас-пазнаць і прыняць уласныя пачуцці. Вобраз Бар-бары абагульняецца кампазітарам скрозь прыз-

му асобаснага ўспрымання, праецыруецца на вобразы сучасных дзяўчат-артыстак Стэфанію, Алену, Вольгу, якія разам з Наташай-Барбарай шукаюць адказ на свае ўнутраныя пытанні пра значнасць кахання і прыгажосці. Змена філасофскіх і культурных парадыг часткова тлумачыць непадабенства вобразаў Барбары і Эўрыдыкі і адначасова падкрэслівае зборнасць іх вобразаў з пазіцый сучаснасці. Чалавек – гэта “малы свет” (мікракосм), які адлюстроўвае ў сабе, у сваіх пошуках увесь “вялікі свет” (макракосм), і таму маладыя актрысы прымералі розныя ролі, каб зразумець свае сапраўдныя патрэбы. Гэтую думку Г. Казлова дынамічна развівае ў трэцяй дзеі (фінале).

Мастак (які пераўвасобіўся з аблічча Дон Жуана) распытвае ўдзельнікаў трупы пра мінулы баль. Ноч у замку Радзівілаў, сустрэчы з героямі самых знакамітых любоўных гісторый прымусілі акцёраў пераасэнсаваць стаўленне да акружэння і прызнацца самім сабе ў пачуццях, якія існуюць. Так, праз паглыбленне ў гісторыю, жывапіс і музыку пачынае працаваць эмацыйны інтэлект як удзельнікаў сцэнічнага дзеяння, так і глядачоў. Уяўнае падарожжа маладых акцёраў па эпохах і краінах спрыяла пераўтварэнню іх эмацыйна-псіхалагічнага досведу, звязанага са сферай пачуццяў. У гэтым кантэксце Мастак выступіў у ролі фалісітатара (ад англ. *to facilitate* ‘спрашчаць’), паказваючы групе агульную мэту – эмацыйнае асэнсаванне вобраза Барбары Радзівіл, стварэнне “віртуальнага” балю-спектакля, падчас якога кожны з удзельнікаў вырашыў уласныя эмацыйна-псіхалагічныя задачы. Адзначым, што тэрмін *фалісітатар* актыўна выкарыстоўваецца ў асобасна-арыентаванай педагогіцы, звязанай з дапамогай дзіцяці ва ўсведамленні сваіх сапраўдных патрэб (паводле К. Роджэрсана).

У пераламленні палажэнняў педагогікі мастацтва ў вобразе Мастака праяўляецца настаўнік, які, звяртаючыся да эмацыйнага інтэлекту сваіх нечаканых вучняў, дапамагае ім распазнаць уласныя пачуцці і адчуць эмпатыю адзін да аднаго і да той гісторыі, што яны сабраліся ўвасобіць у будучым спектаклі. Праз зварот да мастацтва і вобраз Мастака паказана неабходнасць навыкаў рэфлексіі, звязаная з выкананнем роляў ва ўяўным спектаклі. Менавіта музыка стварала ў дзеяннях мюзікла “У замку Радзівілаў, або Гісторыя вечнага кахання” пэўныя эмацыйныя станы-перажыванні, што выяўлялі сутнасць унутраных патрэб артыстаў. “Музыка раскрывае кожнаму самога сябе. Яна – шлях да сябе. Ніхто не ведае сябе, сваіх магчымасцей, суаднясення сябе са светам. Музыка мно-

гае дазваляе зразумець, ацаніць, узважыць. Яна, як і Сусвет, бясконца. І колькі б мы ні ігралі, ні спявалі, заўсёды будзе адкрыта магчымасць сыграць, праспяваць яшчэ раз і па-іншаму” [5, с. 8]. Гістарычныя вобразы, асэнсаваныя з пазіцый эмацыйнага інтэлекту, прайшлі скрозь прызму асобасных перажыванняў, стварыўшы дыялог паміж мастацтвам (жывапісам, музыкай, тэатрам) і чалавекам, сучаснымі і аддаленымі па часе персанажамі.

Такім чынам, на прыкладзе вобраза Барбары Радзівіл і міждысцыплінарнага абагульнення музычных вобразаў мюзікла Г. Казловай мы вызначылі гісторыка-культурныя і мастацка-эстэтычныя дамінанты гэтага твора. Полісемантызм вобраза Барбары раскрываецца з пазіцый эмацыйнага інтэлекту, які звязаны з разуменнем унутранага сэнсу музычнага выказвання і выяўленнем вобразна-асацыятыўных сувязей. Менавіта праз эмацыйны інтэлект ажыццяўляецца гранічная канцэнтрацыя гістарычнага і музычнага часу, да якога “сумуюцца” іншыя жаночыя і мужчынскія вобразы мюзікла Г. Казловай.

Праз полісемантызм вобраза Барбары беларускі кампазітар Ганна Казлова прапануе новы варыянт асэнсавання нацыянальнай культурнай спадчыны. Вобраз Барбары ў злучэнні з іншымі вобразамі мюзікла паказвае, што праз мастацтва здабываецца ўсведамленне нацыянальнай ідэнтычнасці, пашыраюцца ўяўленні пра нацыянальную гісторыю, а таксама раскрываюцца ўнутраныя патрэбы творча адоранай асобы. У мюзікле “У замку Радзівілаў, або Гісторыя вечнага кахання” пераканаўча паказана, што беларускія легенды па-ранейшаму застаюцца невычэрпнай крыніцай натхнення для нашых сучаснікаў.

Пераклад з рускай мовы.

Спіс літаратуры

1. Андроннікова, М. Портрет. От наскальных рисунков до звукового кино / М. Андронникова. – М. : Искусство, 1980. – 423 с.
2. Даниэль, С. М. Искусство видеть / С. М. Даниэль. – Л. : Искусство, 1990. – 150 с.
3. Бранский, В. П. Искусство и философия / В. П. Бранский. – Калининград : Янтар. сказ, 1999. – 704 с.
4. Лотман, Ю. М. Статьи по семиотике искусства / Ю. М. Лотман. – СПб. : Академический проект, 2002. – 544 с.
5. Смирнов, М. А. Эмоциональный мир музыки / М. А. Смирнов. – М. : Музыка, 1990. – 320 с.

Лідзія ШКОР,
кандыдат мастацтвазнаўства.

Артыкул паступіў у рэдакцыю 5 сакавіка 2019 г.