

БЕЛАРУСКІ ПЛАСТЫЧНЫ ТЭАТР: АГУЛЬНЫЯ ПРАБЛЕМЫ І ПЕРСПЕКТЫВЫ РАЗВІЦЦЯ

Скачкоў Д.С.

выкладчык кафедры беларускай і сусветнай мастацкай культуры УА «Беларускі дзяржаўны ўніверсітэт культуры і мастацтваў» (Рэспубліка Беларусь, г. Мінск)

Пластычны тэатр – новая з’ява ў сучасным беларускім тэатральным мастацтве, але ў той жа час ён валодае працяглай гісторыяй станаўлення, прайшоў даволі доўгі шлях фарміравання і не спыняе сваё развіццё па сённяшні час. Пластычны тэатр (анг. «physical theatre» – фізічны тэатр) можна вызначыць як від тэатра, які следам за тэатрам пантамімы асноўнымі вызначае фізічныя, цялесныя сродкі акцёрскай пластычнай выразнасці, але адыходзіць ад тэхнічных пластычных формаў еўрапейскай пантамімы сярэдзіны XX ст. і замяняе класічны пантамімічны прынцып выключнасці цялеснай выразнасці на прынцып сінтэтычнай выразнасці – злучэння пластыкі цела акцёра са шматлікімі не цялеснымі сродкамі сцэнічнай выразнасці [5, с. 14].

Беларускі пластычны тэатр пачынае фарміравацца ў рэчышчы агульнаеўрапейскага тэатральнага мастацтва ў сярэдзіне 1980-х гг., калі вядучыя пантамімічныя школы “пантаміма белага твару” М. Марсо і “цялесная” альбо “матэрыяльная пантаміма” Э. Дэкру страчваюць свой уплыў на авангарднае еўрапейскае тэатральнае мастацтва, а на іх аснове ўзнікаюць інавацыйныя пластычныя калектывы. З шматлікіх беларускіх аматарскіх тэатраў пантамімы 1980-х гг. (“Мім”, “Праметэй”, “Лік”, “Скрыжалі”, “Чорны клоўн”, “Дзеці капітана Гранта”, “Блікі”), якія выняткуўвалі з свайго творчага працэсу ўсе па-за цялесныя сродкі сцэнічнай выразнасці і маўленчую функцыю акцёра, пачынаюць вылучаюцца тэатральныя калектывы, якія перастаюць абмяжоўваць сябе выключна нямой экспрэсіяй і класічнай пантамімічнай тэхнікай і пашыраюць сферу сваіх выразных сродкаў, якія уключаюць у сцэнічную практыку голас выканаўцы, гукавыя і светлавыя эфекты, музычнае суправаджэнне, касцюмы, маскі, лялькі і рэальныя аб’екты, якія пераўтвараюцца ў дзеючых персанажаў, сцэнаграфічныя прыстасаванні і сцэнічныя канструкцыі, а крыху пазней відэапраекцыі, піратэхнічныя эфекты і разнастайныя тэхнічныя прылады [4, с. 111–112]. Нараўне са сродкамі дадатковай вонкавай выразнасці і ўключэннем у пластычнае дзеянне голасу гэтыя тэатры, якія ўсё яшчэ называюцца тэатрамі пантамімы, а па сутнасці пераўтвараюцца ў пластычныя тэатры, падвяргаюцца значнаму ўплыву такіх мастацкіх формаў як камедыя дель артэ, клаўнада і танец-мадэрн, якія ўздзейнічаюць на іх пластычную тэхніку, вобразны шэраг, філасофска-ідэйную скіраванасць, эстэтыку і значна пашыраюць іх тэматычныя межы. Наватарамі ў галіне пластычнага тэатра сталі такія аматарскія тэатральныя калектывы як: “Шостае пачуццё” – тэатр, які працаваў у жанры пост-пантамімічнай клаўнады, “Тунэль”, і “Незалежны тэатр пантамімы”, якія развівалі формы пост-сучаснай пантамімы і народны аматарскі тэатр “Жэст”, які ў сваёй сцэнічнай практыцы спалучаў класічную

пантаміму з клаўнадай і буфанадай, камедыяй дэль артэ, баявымі мастацтвамі Ёсходу, імправізацыйным пластычным дзеяннем. Але дзейнасць гэтых тэатраў спынілася ў пачатку 1990-х гг. (акрамя тэатра “ІнЖэст”, які па сённяшні час носіць званне “прызнанага лідэру авангарднай тэатральнай культуры Беларусі” [1]), што было абумоўлена сацыяльна-палітычнымі зменамі ў беларускім грамадстве.

Новы перыяд у развіцці беларускага пластычнага тэатра пачынаецца з пачатку першага дзесяцігоддзя XXI ст., калі ў аматарскім тэатральным мастацтве пачынаюць актыўна ўзнікаць тэатры танца (“Госціца”, “Галерэя”, “Квадра”, “Дошкі”, “Каракулі”, “Карняг-тэатр”), якія амаль на дзесяць год становяцца дамінуючай формай беларускага пластычнага тэатра. Хоць тэатр танца і мае большы стасунак да харэаграфічнага мастацтва ён, безумоўна, з’яўляецца часткай сучаснага сінтэтычнага харэа-пластычнага тэатральнага мастацтва, і праяўляе частковую пераемнасць сваёй сцэнічнай практыкі мастацка-вобразнай традыцы пантамімічнага тэатра [3; 4].

Наступным этапам ў развіцці беларускага пластычнага тэатра сталі 2010-я гг., у якія назіраецца значнае павелічэнне колькасці эксперыментальных пластычных тэатраў (“Ай”, “уКубе”, “Галава-нага”, “Жывое дзеянне”) і тэатраў пластычнай клаўнады (“Арцель камедыянтаў”, асобныя сола мімы), а таксама назіраецца ўзнікненне новых формаў, якіх дагэтуль не існавалі ў беларускім пластычным тэатральным мастацтве: вулічныя пластычныя тэатры (“Мусташ”, “Т(е)=Арт”, “Элементаль”), пластычныя рэканструктарскія тэатры (“Полацкі звяз”, “Шальмоўскі тэатр ДыГрыза”), пластычныя фрык-шоў тэатры (“Бармаглот”, трыа “Соль”).

Працягласць развіцця і яго неаднароднасць, з аднаго боку, садзейнічаюць разнастайнасці і своеасаблівасці, падкрэсленай творчай самабытнасці, індывідуальнасці тэатральных калектываў, але ў той жа час выяўляюць шэраг найважнейшых праблем у сучасным пластычным тэатры Беларусі. Галоўнай з іх з’яўляецца недастатковы прафесійны пластычны ўзровень акцёраў, які шмат у чым вызначае якасны складнік пластычнага тэатра. У першую чаргу, гэтая праблема ўзнікае ў сцэнічнай дзейнасці пластычных тэатраў новых жанравых напрамкаў апошняга пяцігоддзя і звязана з адсутнасцю ўстойлівай пластычнай акцёрскай традыцыі.

Пластычныя тэатры 1980-х гг. грунтавалі сваю творчую дзейнасць на падрабязна распрацаванай і зафіксаванай пантамімічнай тэхніцы. Так, савецкі тэарэтык пантамімы І. Рутберг сцвярджаў, што “у існуючым хаосе жанравых і індывідуальных разнавіднасцяў, у спробе вызначыць назвы гэтых тэатральных формаў як “тэатр руху”, “пластычная драма”, “тэатр пластычных формаў”, усё больш дакладна і бачна вымалёўваецца іх агульная аснова – мастацтва пантамімы” [2, с. 7]. Пантамімічная школа сфарміравала выключную методыку па стварэнні пластычна выразнага і сэнсава зразумелага глядачу сцэнічнага вобраза, на якую абапіраліся пластычныя тэатры гэтага перыяда. Такім чынам, яны мелі трывалы цялесна-пластычны падмурак і маглі развівацца ў сваіх ідэйна-тэматычных поглядах, прынцыпах

і вобразных уяўленнях. У той жа час, сучасныя пластычныя тэатры вымушана, больш востра сутыкацца не толькі з пытаннем “што сказаць?”, але і “якім чынам гэта выразіць?” Класічная традыцыя тэатра пантамімы была перарвана ў 1990-х гг., калі пластычны тэатр амаль знікае з тэатральнага жыцця Беларусі, і, за рэдкім выключэннем, пантамімічная тэхніка не аднаўлялася ў далейшым, больш таго пантаміма памылкова пачала ўспрымацца як не актуальная і састарэлая. Дарэчы, такое ж негатыўнае стаўленне ў асяроддзі сучаснага пластычнага тэатра існуе і ў дачыненні да акадэмічнага рэалістычнага драматычнага тэатра.

Беларускія тэатры танца пачатку ХХІ ст., таксама рэдка сутыкаліся з праблемай прафесіяналізма выканаўцы па прычыне таго, што амаль усе, як кіраўнікі калектываў, так і актёры-танцоўшчыкі мелі прафесійную харэаграфічную адукацыю (народны ці класічны танец), на аснове якой пачыналі ўласныя пошукі ў галіне сучаснага танца. Гэтым, у некаторай ступені, тлумачыцца і дамінаванне тэатраў танца у сучасным беларускім пластычным тэатры і ўспрыманне новых пластычных тэатраў перыяда 2010-х гг., як “аматарства” і “забаўкі”.

Сучасныя беларускія пластычныя тэатры, у сваёй большасці, апынуліся ў складаным становішчы. Многія з іх спрабуюць абапірацца на пастановачныя прынцыпы запатрабаваных тэатраў танца, але праяўляюць відавочны недахоп пластычнай тэхнікі і цялеснага майстэрства, па сутнасці, пераймаючы выключна харэаграфічны адцягнены характар вобразаў і абстрактнасць танцавальных рухаў. У той жа час, яны адмаўляюць і тэатральным драматычным прынцыпам: дэталёвай распрацоўцы вобраза, яго псіхалагічнай дакладнасці, матываванасці фізічнага дзеяння і апраўданне пластычных праяў вобраза. Шматгранныя, своеасаблівыя, індывідуальныя пластычныя дзеянні сцэнічнага вобраза замяняецца на набор простых фізічных дзеянняў, фізічна-цялесныя акты ці шаблонныя цялесныя формы, стандартныя пластычныя клішэ.

Недахоп пластычнай тэхнікі і рухавай экспрэсіі сучасныя беларускія аматарскія пластычныя тэатры кампенсуюць за кошт вялікай колькасці знешніх сцэнічных і сцэнаграфічных элементаў (гукавыя і светлавыя эфекты, касцюмы і маскі, сцэнічныя канструкцыі, відэапраекцыі, піратэхнічныя і вогненныя эфекты) і эпатажу. Але ж, нажаль, у сваёй большасці, узаемадзеянне выканаўца са знешнім аб’ектным і тэхнічным сцэнічным асяроддзем не столькі садзейнічаюць раскрыццю пластычнай выразнасці актёра ці праяўленню ідэйных кампанентаў спектакля, колькі дэманструюць няўменне ўзаемадзеячаць з прадметам, адэкватна ўводзіць яго ў сцэнічную прастору, іграць з ім. А эпатаж і правакацыйнасць падобных сцэнічных дзеянняў не ідзе далей самога эпатажу.

Нягледзячы на вышэй адзначаныя агульныя праблемы можна вылучыць некаторыя пазітыўныя перспектывыя напрамкі развіцця беларускага пластычнага тэатра:

- павышэнне якасці пластычнай выразнасці актёра, пры павышэнні яго прафесійных якасцяў, што наўпрост залежыць ад фарміравання і

ўдасканалення сістэмы прафесійнай адукацыі ў сферы пластычнага тэатра, а шырэй сучаснага тэатральнага мастацтва, а таксама наладжвання ўзаемасувязі паміж навучальным працэсам і актуальнай творчай практыкай. Для больш эфектыўнай прафесіяналізацыі пластычнага тэатра варта звярнуць увагу і на стымуляванне навукова-тэарэтычных даследаванняў і метадычных распрацовак ў гэтай галіне;

- распрацоўка арыгінальных пластычных метадык і своеасаблівай пластычнай мовы, што звязана з эксперыментальным характарам дзейнасці сучасных пластычных тэатраў у галіне разнастайных тэатральных і харэаграфічных метадык, танцавальна-рухавых практык. Сінкрэтычны, эклектычны падыход да пластычных метадык можа спрыяць стварэнню ўласнага, унікальнага падыходу да цялеснай выразнасці акцёра;

- вяртанне да класічных прынцыпаў тэатра пантомімы, успрынятых з пазіцыі сучаснага пластычнага тэатра (з упорам на высокую якасць пластычнага дзеяння выканаўцы), як тэндэнцыя цыклічнасці тэатральнага мастацтва і вяртання да вытокаў, ці як гумарыстычнае супастаўленне мінулага і сучаснасці, ці як настальгічны ўспамін;

- ўзмацненне відовішчнага ўхілу ў пластычным тэатры: перанясенне акцэнта з драматычнага, сэнсава насычанага дзеяння на выключна знешнія элементы сцэнічнай дзеі (разнастайныя касцюмы ці пластычныя трукі), што звязана з шырокімі камерцыйнымі магчымасцямі яго выкарыстання ў турыстычна-рэкрэацыйнай сферы і сферы забаў;

- цалкам мультымедычныя тэатральныя праекты, у якіх роля акцёра зводзіцца да мінімуму, а асноўнымі сродкамі выразнасці становяцца тэхнічныя элементы (відэа, сцэнаграфія, марыянеткі), што звязана з хуткімі тэмпамі развіцця тэхналогій і іх паўсюдным укараненнем ва ўсе сферы чалавечай дзейнасці.

1. *Жбанков, М.* InZest отныне будет жить “После” / М. Жбанков // БДГ [Электронны рэсурс]. – 2006. – Рэжым доступу : <http://www.bdg.by/news/news> – Дата доступу : 16.09.2008

2. *Рутберг, И.Г.* Искусство пантомимы. Пантомима как форма театра : учеб. пособие для реж. театра и ансамблей пантомимы / И.Г. Рутберг. – М. : Б.И., 1989. – 126 с.

3. *Юшкова, Е.В.* Пластический театр России XX века : дис. ... канд. искусствоведения : 24.00.01 / Е.В. Юшкова. – Ярославль, 2004. – 243 л.

4. *Lust, A.* From the Greek Mimes to Marcel Marceau and Beyond / A. Lust. – Scarecrow Press Inc., Lanham, Maryland, Toronto, Plimouth, 2003. – 352 p. 2.

5. *Murray, S.* Physical theater : a critical introduction / S. Murray, J. Keefe. – Routledge, London, New York, 2007. – 248 p.