

но близко приближаются друг к другу, образуя равнобедренный треугольник, при этом второй и третий трубачи должны направить раструб своих инструментов в сторону первого трубача.

В начале первой части второй трубач исполняет трель на ноте «си» первой октавы в предельно тихой динамике и полностью погрузив сурдину в раструб инструмента. По мере увеличения силы звука исполнитель постепенно вынимает сурдину из раструба трубы, поворачиваясь в сторону первого трубача. Первый трубач продолжает исполнение трели в той же динамике и с таким же положением сурдины, словно перехватывая эстафету у второго трубача, при этом постепенно, в процессе усиления силы звука и полного освобождения раструба инструмента от сурдины, поворачивается в сторону слушателей. Достигнув максимальной яркости звучания трубы, первый трубач должен медленно разворачиваться в сторону третьего трубача, постепенно ослабляя силу звука и погружая сурдину в раструб инструмента. Третий трубач проделывает те же действия в обратном порядке, постепенно прекращая игру. Так, звук, зародившись в одной стороне концертного зала, словно неспешно проплыв мимо слушателей, растворяется в другой ее части.

Во второй части сочинения первый трубач, находясь на некотором отдалении от второго и третьего, продолжает исполнять трель на ноте «си» первой октавы, раскрашивая ее монотонное звучание с помощью применения различных положений сурдины в раструбе инструмента. Он словно пытается не вступать в развернувшийся бурный диалог рядом находящихся второго и третьего трубача. В третьей части «Triangles I» в спор включены уже все три исполнителя, находящиеся на близком расстоянии друг от друга, и в партиях всех трех музыкантов с небольшим смещением звучит один и тот же музыкальный материал, в основе которого лежат интонации серии из первой части. В финале произведения, символизируя достижения согласия, в партиях труб воцаряется звучание си-минорного квартсекстаккорда.

Так избранные формы расположения исполнителей на сцене позволяют композитору создавать необычные «стереофонические» звуковые эффекты, существенно оживляющие общее восприятие музыкального произведения. Схожий замысел лежит в основе пьесы Д. Смольского «К вопросу о взаимопонимании...» (1989), в которой легкость, ветреность флейты и размеренность, солидность фагота представлены как две разные индивидуальности, ведущие между собой диалог. Элемент пространственной техники, формирующий тонкий лирический колорит, присутствует в сочинении В. Кузнецова «Письма маркиза де Сада» (2000).

Таким образом, применение пространственной техники композиции значительно расширяет образно-художественную интерпретацию духовых инструментов, и белорусским композиторам стоит, по нашему мнению, более активно применять в своем творчестве данные способы организации музыкального материала.

Литература

1. Теория современной композиции / В. С. Ценова [и др.] ; отв. ред. В.С. Ценова. – М. : Музыка, 2007. – 624 с.

Скачков Д.С.

(Республика Беларусь, г. Минск)

ТВОРЧЕСТВО ТЕАТРА «MUMMENSCHANZ» В КОНТЕКСТЕ СТАНОВЛЕНИЯ СОВРЕМЕННОГО ЕВРОПЕЙСКОГО ПЛАСТИЧЕСКОГО ТЕАТРА

В белорусском театре XXI века появляются и развиваются новые формы театрального искусства: уличный театр, форум театр, театр танца, фрик-театр, объектный театр, пластический театр. Белорусский пластический театр среди этого многообразия, наряду с театром танца, является наиболее представительным и широко распространенным. Так в русле пластического театра в нашей стране работают коллективы: «Бармаглот», «вКубе», «ИнЖест», «Каракули», «Корняг-театр», «Т(е)=Арт», «ЕУЕ» и другие.

Пластический театр в Беларуси, если вести его генеалогию от первых постановок белорусского театра пантомимы 1970-х гг. студии мимов «Добрый день» Ю. Шульги и народного ансамбля пантомимы «Рух» В. Колесова, имеет почти сорокалетнюю историю развития. В то же время, европейский пластический театр, который является образцом для белорусского пластического театра, имеет более чем столетнюю историю эволюции, если рассматривать его в русле искусства XX века и начинать со сценических опытов Ж. Копо. Несмотря на прямую преемственность белорусского пластического театра традициям театра европейского, на сегодняшний день остро ощущается проблема не знания отечественными практиками истории развития пластического театра и творческой деятельности его ключевых фигур и театров, которые сформировали этот вид сценической практики. Так, если имя М. Марсо, главного пропагандиста пантомимы, широко известно, то фигуры Э. Декру, Ж.-Л. Барро, Ж. Лекока остаются на периферии внимания театрального сообщества. Так же мало знакомым оказывается и творчество такого значимого и знакового театра как «Mummenschanz» (Муменшанс). Между тем, как именно «Mummenschanz» являлся одним из главных популяризаторов пластического театра в Европе и США, отмежевывая новое искусство пластического театра от европейской пантомимы XX в. и формировал базовые принципы, ставшие основой для современного пластического театра.

«Mummenschanz» основанная в Лугано швейцарская театральная труппа. Ее основатели клоун-акробат Андреас Боссард (Andreas Bossard) и мим Берни Шерч (Bernie Schürch) обучались в школе Ж. Лекока и свои первые спектакли начали играть в 1969 г. В 1971 г. они встретились с итальянской пантомимической актрисой Флорианой Фросетто (Floriana Frassetto), и пантомимическое трио реорганизовалось в театр «Mummenschanz», датой рождения которого становится 1972 г., когда был создан первый совместный спектакль. Название театра «Mummenschanz» с немецкого означает маскарад (корень «mumme» – лицедейство, действие с участием ряженых). Mummer – фигляр, название, которым в Англии обозначали актёра-мима. «Mummenschanz» так же «получила свое название от «mummen» и «schanz» (mummen означает игру в кости и schanz означает шанс), имея в виду средневековых наемных солдат, которые носили маски, когда играли в кости, чтобы скрывать свои эмоции. Название было навеяно и традиционным использованием швейцарских сельских масок, которые отгоняли злых духов холода и зимы, использовались на праздниках и в ритуалах» [3, с. 117–118].

В 1973 г. со своим первым представлением «Mummenschanz» отправляются в первый европейский тур, а осенью того же года этот тур продолжился в США. Через четыре года после того, как театр провел четыре американских тура и неоднократно гастролировал в Европе, 30 марта 1977 г. «Mummenschanz» обосновались в помещении театра «Бижу» на Бродвее в Нью-Йорке. После нескольких месяцев ежедневных представлений небольшой 350-и местный театр, который до этого редко посещала публика, стал давать спектакли с неизменными аншлагами.

В декабре того же года театру «Mummenschanz» представилась возможность выступать в Париже в «Театре-де-ла-Виль». Для того чтобы быть в двух местах одновременно, оригинальная труппа создала вторую труппу «Mummenschanz», которая осталась работать на Бродвее. К следующему 1978 г. «Mummenschanz» состоял уже из четырёх трупп. Оригинальная труппа гастролировала по европейским фестивалям. Две труппы чередуясь работали на Бродвее, дав с 1977 по 1980 гг. более 1000 представлений. Театр играл восемь и более спектаклей в неделю в течение трех лет, чего не случилось ни с мимами, выступающими соло, ни с театрами пантомимы, ни до, ни после «Mummenschanz». К примеру, М. Марсо проработал на Бродвее в 1955 г. лишь шесть месяцев. Четвертая труппа «Mummenschanz» играла ту же бродвейскую программу в идентичных костюмах и с аналогичными номерами гастролируя по США. Это была распространённая для театров Бродвея практика франшизы, но уникальное явление в мировом пантомимическом театре.

Первую бродвейскую программу «Mummenschanz» перестал давать в 1980 г., став модным и востребованным театром, чья слава уже во многом превосходила известность М. Марсо. Но, не смотря на растущую популярность, театр на долгие три года (1981–1984 гг.) практически прекратил играть свои представления, а оригинальная труппа ушла в лабораторную работу, ко-

торая проводилась в их огромной мастерской в Цюрихе и была направлена на поиск новых форм и образов. В 1984 г. была сделана новая программа и цикл успешных выступлений, туров и гастролей начался сначала.

Росту популярности театра во многом способствовало телевидение. «Mummenschanz» неоднократно выступал на таких известных телешоу как «Поздно Ночью» Дэвида Леттермана (Late Night with David Letterman) в 1980-х гг., а до этого в 1976 г. они стали специально приглашенными звездами на последнем эпизоде первого сезона «Мuppet Шоу» (The Muppet Show). Так же театр периодически появлялись в программе «Улица Сезам» (Sesame Street) и в нескольких телевизионных сериалах. «Mummenschanz» делали и свой собственный телепроект «Яблоко» (La Pomme), за который получили престижную премию на международном фестивале развлекательного вещания и телепрограмм «Rose d'Or» (1980). Все это превратило «Mummenschanz» в настоящих медиа-знаменитостей [1].

Еще один мировой тур «Mummenschanz» организовали в 1999 г. Турне длилось пять лет и охватило не только Европу и США, но и Австралию, и Южную Америку. Как и было раньше театр «Mummenschanz» состоял из нескольких трупп работающих одновременно. Сейчас театр гастролирует со сборной программой лучших номеров за сорок лет.

Основой представлений театра «Mummenschanz» являются пантомимические номера, исполняемые соло, дуэтом или трио. Как и в пантомиме, актеры играют без слов, часто без музыкального сопровождения и световых эффектов. Они носят черные облегающие комбинезоны традиционные для актеров-мимов, нивелирующие индивидуальные черты исполнителя и концентрирующие внимание на пластичность тела. Правда, в отличие от пантомимы, тело актеров «Mummenschanz» часто претерпевает изменения или каким-либо образом модифицируется и трансформируется. Например, передняя часть тела становилась задней, верхняя – нижней (актер исполняет номер на спине или спиной к зрителю, как будто находясь к нему лицом), появлялась искусственная голова между ног, а реальная голова скрывалась накладным хвостом.

Во внешнем облике актеров «Mummenschanz» было и еще одно важное отличие от актеров-мимов – белый грим заменялся на маску, заимствованный элемент из школы Ж. Лекока. Но это не была маска в привычном виде, она не повторяла и не имитировала человеческое лицо. Маской могли стать различные бытовые предметы (пластиковая канистра, чемодан), или абстрактные геометрические формы, или, например, податливая глина из которой на глазах у зрителя вылепливалось лицо. Если «Mummenschanz» создавал маски из предметов повседневной жизни или вещей домашнего обихода, то такие маски имели достаточно провокативный и эпатажный характер, изначально содержали в себе игру смыслов и отсылки к бытовым функциям и значениям того или иного предмета. Так, театр использовал шланги и пластиковые пакеты, предметы, найденные в супермаркетах, универмагах и фабрика. «Mummenschanz» выявляли драматические возможности различных промышленных материалов: пенопласта, поролон, тончайших сверхпрочных пластиковых мембран. Одной из особо поразительных масок являлась маска, состоящая из рулонов туалетной бумаги вместо глаз, ушей, рта и носа. Рулоны раскручивались, имитируя речь и слёзы, передавали заинтересованный взгляд или услышанный звук и запах. Ещё одна удивительная маска была сделана из верхней части канистры (ручка которой превращалась в нос, а горловина – в рот, из которого, наподобие слов, вылетали шарики для пинг-понга и мыльные пузыри).

В отличие от пантомимы сценическая иллюзия в постановках «Mummenschanz» создавалась не столько движениями тел актёров, сколько трансформациями масок. Тела виртуозно давали оценки и реакции, но фантазмагория создавалась за счет изменения маски-объекта. Эти объекты-маски трансформировались для создания драматических эффектов самим актером либо его партнером при взаимодействии. В одном из номеров «Mummenschanz» маски были сделаны из трёх блокнотов с белыми листами бумаги, на которых были нарисованы глаза и рот. В процессе взаимодействия персонажей на листках маркером что-либо рисовалось или листки срывались, а под ними оказывались другие листки. Глаза и рот выражали удивление, заинтересованность, агрессию, страх, а тела актеров лишь вторили эмоциям и подчёркивали состояния. Зритель в большей степени следил за трансформацией масок, нежели за телесной экспрессией.

Часто маски-объекты «Mummenschanz» увеличивались и становились гигантскими костюмами, покрывающими все тело актера. Некоторые из них скрывали не одного, а несколько человек, превращая их в единого персонажа. Это такие персонажи как геометрические (квадрат, треугольник, круг) или абстрактные (нечто напоминающее ком слизи или «желудок») объемные фигуры, огромные кисти руки и огромная «устрица», плоский лист изоляционного материала или нечто напоминающее живой «спальный мешок», огромная гофрированная однорукавная или многорукавная труба иногда в сочетании с большим наполненным гелием воздушным шаром. Эти костюмы-маски огромные по размеру далеко простираются за пределы тела исполнителя, заполняя большую часть сцены. Для изделия этих масок-костюмов театр «Mummenschanz» использовал самые инновационные, легкие и крепкие материалы, произведенные современными технологиями. Актеры «Mummenschanz», импровизируя с этими материалами, искали театральные возможности бумаги, картона, поролон, резины, пенопласта и пластика.

То, что делал «Mummenschanz», их образы и общая атмосфера представления, которая создавалась на сцене и в зрительном зале, резко обособляла театр от популярной пантомимы пластических иллюзий М. Марсо и бесконечной череды его подражателей. Их творчество не было похоже и на классическую пантомиму XIX в. с ее анекдотическим содержанием и развернутым сюжетным повествованием. Театр «Mummenschanz» был эстетически ближе к авангардным театральным и художественным направлениям первой половины XX в. В костюмах и масках «Mummenschanz» отчетливо виделось влияние беспредметных форм абстрактного искусства и геометрических форм кубизма, сценических экспериментов театра Баухауз, швейцарских дадаистских вечеров и шоу-кабаре, сюрреалистических образов подсознания и обычных предметов, вынесенных из своего привычного контекста и приобретающих новый тайный смысл. Спектакли «Mummenschanz» тесно соприкасались с европейским театральным авангардом первой половины – середины XX в.: теоретическими работами о супер-марионетке Э. Г. Крега, новаторскими идеями о синтетическом актере Ж. Копо, сценическими экспериментами и идеями Ж. Лекока возрождающего игру с маской, опытами по телесной выразительности и созданию экспрессивного актера Э. Декру. Исследователь театра пантомимы Т. Либхард в этой связи говорил, что «Mummenschanz» является «странным сочетанием Жака Тати, Пауля Клее, Марселя Марсо, Клоуна Тото, Тристана Тцара, Льюиса Кэрролла, Чарли Чаплина, Ричарда Бакминстера Фуллера, Харпо Маркса и Рене Магритта». [2, с. 105–106]. Но важно отметить, что все эти влияния авангардного искусства (абстракционизм, футуризм, дадаизм, сюрреализм, конструктивизм) прослеживающиеся в работе театра, и сложная экспериментальная работа театральных новаторов далекая от коммерческого массового использования, наследуемая «Mummenschanz», в их спектаклях преподносились шужливо, respectfully и общедоступно.

В то же время, представления «Mummenschanz» все же были достаточно непривычны для зрителя: действие на сцене уходило от линейного повествования, фиксации на комичной ситуации, и вообще от чего-то человеческого, антропоморфного. Но, как ни странно, публика с интересом следила за абстрактными сценическими образами «Mummenschanz», реагируя на малейшие изменения непонятных объектов, расшифровывая их в сфере человеческих реакций и эмоций, придавая этим изменениям значения, иногда далеко уходящие от изначально заложенных смыслов. Таким образом, абстрактные сценические формы становились понятнее и ближе широкой публике.

Как и в пантомимическом представлении на спектаклях «Mummenschanz» зрители следили за объектами на сцене пытаясь выяснить, что изображает исполнитель действуя беспредметно в пустом пространстве, но к этому добавлялась и расшифровка трюка с костюмом (сколько актеров в костюме, где ноги и руки актёра, как происходит перемещение персонажа). Зрителю давалась возможность все расшифровать и получить от этого двойное удовольствие. Хотя в отличие от пантомимы распредмечивание и узнавание ситуации из жизни, разгадывание кода, происходит в большей степени на интуитивном, поэтическом уровне. Зрителю предлагается соавторство при восприятии спектакля, который стимулирует творчество и фантазию наблюдателя. За зрителем же остаётся право на выявление идеи представления. Развлекая, спектакли

«Mummenschanz» выявляли серьезное содержание. «Mummenschanz», по замечанию А. Луст, предлагал «показать развитие человека от первичной клетки, продемонстрировать наше родство с животными, скидывая прочь наши маски самолюбования. Театр стремится сделать зрителя знатоком поэзии бытовых предметов в мире растущего материализма» [3, с. 118].

Спектакли «Mummenschanz» изначально разрабатывались специально для больших театров, широкой и массовой аудитории по всему миру, делались понятными и удобоваримыми для любой возрастной, культурной и национальной публики. Если, к примеру, одинокая фигура М. Марсо едва бы была видна с последнего ряда крупного театра, а его номера изначально нуждались в подготовке публики и объяснению для неё основ бессловесного пластического языка, то гигантские объекты театра «Mummenschanz», двух-трех метровые маски-костюмы легко читались с большого расстояния и не требовали разъяснений сразу приковывая внимание зрителя.

Широкая гастрольная деятельность и многочисленные телевизионные эфиры сделали «Mummenschanz» признанным авторитетом в мировом театре и усилили его влияние на массовое общественное сознание. Творчество театра начинает ассоциироваться с современной пантомимой, постепенно вытесняя образы пантомимы «белого лица» М. Марсо. «Mummenschanz» формирует новые возможности пластической выразительности и предлагает в противовес герметичному сценическому языку пантомимы новый синтетический путь развития. И если в 1960–1970 гг. М. Марсо был образцом для многочисленных последователей, то в 1980–1990 гг. именно «Mummenschanz» стали вдохновителями новой генерации пластических театров, которые работали в аналогичной эстетике и использовали похожие методы и материалы.

Обобщая можно сказать, что «Mummenschanz» дал первые образцы современного пластического театра: актуализировал отход от чистых пластических форм пантомимы, легитимизировал использование масок, ввёл в сценическое действие акробатические и цирковые элементы, приемы *commedia dell'arte*, живописные элементы кубизма и абстракционизма и в целом задал зрелищную, визуальную направленность современного пластического театра. Благодаря театру «Mummenschanz» массовая аудитория познакомилась с современным пластическим театром. «Mummenschanz» продемонстрировал новый вариант пластического искусства не лабораторные, трудные для восприятия экспериментальные пантомимы Э. Декру, но и не обаятельные юмористические зарисовки М. Морсо. «Mummenschanz» предложил свой вариант авангардного, но популярного пластического театра.

Литература

1. Buhner, M. Mummenschanz / M. Buhner. – Rizzoli International Publications, Inc. – New York, 1986. – 127p.
2. Leabhart, T. Modern and Post-Modern Mime / T. Leabhart. – Palgrave Macmillan modern dramatists. – London, 1989. – 157 p.
3. Lust, A. From the Greek Mimes to Marcel Marceau and Beyond: Mimes, Actors, Pierrots, and Clowns: A Chronicle of the Many Visages of Mime in the Theatre / A. Lust; foreword by M. Marceau. – Scarecrow Press Inc. – Lanham, Maryland, Toronto, Plimouth, 2003. – 352 p.

Смолюкі Р.Б.

(Рэспубліка Беларусь, г. Мінск)

АБ НЕКАТОРЫХ ПРАБЛЕМАХ ДЗЯРЖАЎНА-ПРЫВАТНАГА ПАРТНЁРСТВА Ў СУЧАСНЫМ ТЭАТРАЛЬНЫМ МАСТАЦТВЕ

Сённяшні этап развіцця беларускага драматычнага мастацтва вызначаецца шэрагам новых з'яў, асаблівасцей і заканамернасцей, абумоўленых у першую чаргу аб'ектыўнымі сацыяльна-эканамічнымі працэсамі дзяржаўнага будаўніцтва Рэспублікі Беларусь у складаных і нярэдка супярэчлівых рэаліях глабалізаванага XXI стагоддзя.