

Д. С. СКАЧКОЎ

## БЕЛАРУСКАЯ ПАНТАМІМА (70–90-я ГАДЫ XX СТАГОДДЗЯ): ПЕРАДУМОВЫ РАЗВІЦЦЯ І ПРЫЧЫНЫ ЗАНЯПАДУ

*Беларускі дзяржаўны ўніверсітэт культуры і мастацтва, Мінск*

Узнікненне, росквіт і заняпад пантамімічнай пластычнай тэхнікі на Беларусі змяшчаюцца ў адносна невялікі трыццацігадовы перыяд, пасля якога пантаміма як асобны і своеасаблівы від тэатральнага мастацтва амаль цалкам знікла са сцэнічных пляцовак аматырскіх і прафесійных тэатраў.

Пранікненне тэхнікі пантамімы ў беларуска-савецкі аматырскі тэатр, як і наогул у савецкую тэатральную культуру, пачалося ў пачатку 60-х гадоў. Гэта час актыўнай дзейнасці славутых сольных актёраў і пантамімічных труп у Еўропе: ФРГ – мім Сэмі Молхо, ГДР – «Берлінская група пантамімы» пад кіраўніцтвам Эберхарда Кубе, Чэхаславацкая ССР (Прага) – дзяржаўны тэатр «На забрадле», кіраўнік Ладзіслаў Фіялка, Польская ССР – дзяржаўны тэатр пантамімы ў Вроцлаве – рэжысёр і кіраўнік Генрых Тамашэўскі. У 1962 годзе ствараецца першы тэатр пантамімы ў СССР – эксперыментальны тэатр-студыя пад кіраўніцтвам А. А. Румнева. Усе гэтыя тэатральныя калектывы былі створаны над непасрэдным уражаннем ад буйнамаштабнай гастрольнай дзейнасці найвыдатнейшага майстра французскай пантамімы Марсэля Марсо, які дэманстраваў створаную яшчэ ў 30-х гадах Эцэнам Джэкру пластычную тэхніку і сольныя пластычныя кампазіцыі, пабудаваныя на прынцыпах школы «la mime rig».

На беларускай аматырскай сцэне найбольшага росквіту пантаміма дасягнула толькі ў канцы 70 – пачатку 80-х гадоў. Менавіта аматырскі тэатр першапачаткова стаў той жыватворчай глебай, на якой узрасла новая пластычная тэхніка. Непрафесійнае тэатральнае асяроддзе (як найменш кансерватыўнае) было прыдатна да пошукаў новай пластычнай выразнасці, да эксперыменту з імправізацыйным існаваннем актёра на сцэне. Перадумовай пантамімічнага ўздыму, можна, безумоўна, лічыць другі прыезд Марсэля Марсо ў Мінск у 1973 годзе з сольнай пантамімічнай праграмай, якая была паказана ў Мінскім Доме афіцэраў, а таксама шэраг творчых сустрэч з аматырскімі пантамімічнымі калектывамі Беларусі: аматырскім тэатрам пантамімы «Рух» пад кіраўніцтвам У. П. Колесава і самадзейным калектывам студыі «мімаў» аматырскага тэатра «Добры дзень» пад кіраўніцтвам Ю. М. Шульгі, з якіх пачынаецца пантамімічная плынь у беларускім самадзейным тэатры і з якіх выйшла большасць кіраўнікоў пантамімічных тэатраў 80-х гадоў.

Менавіта на 80-я гады прыпадае пік пантамімы не толькі як эстрадна-цыркавога мастацтва, мастацтва камедыйнага нумару, асобных мініяцюр і гумарыстычных нумароў арыгінальнага жанру, але і як цэласнага кірунку тэатральнай (драматычна-тэатральнай) дзейнасці. І калі ў іншых рэспубліках Савецкага Саюза стварэнне большасці значных пантамімічных тэатраў прышла на сярэдзіну 70-х (1972 год – Маскоўскі тэатр пластычнай драмы «ОКТАЭДР» пад кіраўніцтвам Гедрыуса Мацьявічуса, 1972 год – група пантамімы пры музеі Электронай Музыкі пад кіраўніцтвам Валерыя Мартынава (Масква), 1975 год – «Тбіліскі дзяржаўны тэатр пантамімы», рэжысёр Аміран Шалікашвілі), то беларускія буйныя пантамімічныя тэатры толькі распачынаюць сваю дзейнасць у пачатку 80-х (1980 год – першы і адзіны прафесійны дзяржаўны Мінскі народны ансамбль пантамімы «РУХ» пад кіраўніцтвам У. П. Колесава і 1980 год – аматырскі Народны тэатр пантамімы «Жэст» пад кіраўніцтвам В. І. Іназемцава). Паказчыкам росквіту пантамімы ў 80-я гады з'яўляецца і актыўны пантамімічны фестывальны рух, кульмінацыяй якога стала правядзенне двух буйнамаштабных фестываляў пантамімы «Блазан» ў 1987 і 1989 гадах.

Заканчэнне ж хвалі папулярнасці пантамімічнай пластычнай культуры ў БССР прыпадае на канец 80 – пачатак 90-х гадоў, яно характарызуецца рэзкім зніжэннем колькасці пантамімічных калектываў і амаль поўнай страатай інтарэсу як глядацкага, так і актёрскага да гэтага спецыфічнага віду тэатральнай дзейнасці.

Праблемнай зонай савецкай пантамімы ўвогуле, і беларуска-савецкай у прыватнасці, стаў велізарны разрыў паміж прафесійнай тэатральнай пантамімай, даволі сціпла прадстаўленай нават у Маскве і Ленінградзе, якая амаль не існавала ў Беларусі, і пантамімай масавай, самадзейнай, што шырокай хваляй ахапіла большасць аматырскіх тэатральных калектываў таго часу. Гэтая ж супярэчнасць, з іншага боку, выглядае як супрацьпастаўленне двух супрацьлеглых падыходаў да асноватворчых прынцыпаў тэатральнай творчасці, дзвюх класічных тэорый актёрскага майстэрства – еўрапейскай традыцыі і традыцыі расійска-савецкай, «тэорыі Станіслаўскага, і той тэорыі, якая ідзе ад Дзідра да Брэхта» [1] – школы перажывання і школы прадстаўлення. Яшчэ адзін погляд на гэтую ж праблему паказвае нам і супярэчнасць паміж тэорыяй савецкай пантамімы і непасрэднай агульнай практыкай пантамімічнага дзеяння.

Масвае заханленне пантамімай у Савецкай Беларусі, як і наогул у Еўропе, зараджалася і развівалася над уплывам творчай дзейнасці Марсэля Марсо, мастацтва і пластычная спецыфіка якога ўспрымаліся большай часткай паслядоўнікаў як найвышэйшы ўзор і прыклад пантамімы, адзіны магчымы варыянт яе сцэнічнага ўвасаблення. Паслядоўнікі Марсо, за рэдкім выключэннем, не звярталіся да саміх вытокаў новай «чыстай пантамімы» ці да тэорыі (філасофіі) пантамімічнай тэхнікі, часцей яны пераймалі канкрэтныя, адзінкавыя прыклады яе рэалізацыі, якія таленавіта дэманстравалі Марсо і ўжо менш таленавіта яго прыхільнікі. Такім чынам, не звярталася аніякая ўвага на прычыны такога нязвычайнага існавання акцёра ў пластычнай тэхніцы пантамімы, не ставілася галоўнае пытанне: «Чаму менавіта так, а не інакш фарміруецца рух?», проста капіраваліся і раснаўсюджваліся фрагментарныя незвычайныя тэхнічныя знаходкі школы «la mime», нязвычайныя пластычна-сцэнічныя візуальныя эфекты пантамімічнага дзеяння. Фармальнае тыражыраванне элементаў сольных нумароў Марсо, якія цікавілі прыхільнікаў нязвычайна фарматварэння, сфарміравала аднабаковы погляд на пантаміму і даволі аднастайны тэатральны феномен беларускай пантамімы. «Страта імправізацыйнасці і самавыяўленне праз гатовыя формы і формулы вядомых стылізаваных практыкаванняў у ілюстрацыйна-разумовых сімвалах-алегорыях прыводзіла да штамнаў – тэхніка выхавання акцёра «mime rig» перараблялася ў творчы прыём. Мастацтва ілюзіі пераўтваралася ў ілюзію разумення існасці пытання», – сцвярджае ў дачыненні да савецкай пантамімы Т. Ю. Смірнягіна [2].

Тэндэнцыя пераймання тэхнікі і стылістыкі руху была выклікана ў большай ступені самай прыродай новага, авангарднага віду мастацтва, асновай якога (але не самамэтай) было стварэнне візуальнай ілюзіі толькі праз цэлеснасць выканаўцы, што вабіла вялікую колькасць моладзі, фізічна прыдатнай да такога роду дзейнасці. Праблема ж акцёрскай ігры, якая ўзнікала з-за амаатарскага падыходу і нестабільнасці амаатарскіх калектываў, частай змены акцёрскага складу, паступова, але настойліва накіроўвала першасную ўвагу кіраўнікоў-рэжысёраў на знешнюю тэхніку. Амаль на два дзесяцігоддзі ўдасканаленне знешняй тэхнікі руху стала асновай існавання і дзейнасці многіх самадзейных тэатральных калектываў, якія, на жаль, не змаглі пераадолець мяжу бясконцага паўтарэння адных і тых жа пластычных элементаў. Яны не знайшлі свайго асабістага творчага твару і зніклі сярод мноства падобных сабе пераймальнікаў.

У самадзейную пантаміму моладзь, якая толькі за рэдкім выключэннем была звязана з прафесійным тэатрам ці з тэатрам наогул, прыцягвала і ўяўная адсутнасць ідэйнага цяжару прафесійнага драматычнага тэатра, а ў сувязі з гэтым і дзяржаўнага тэатральна-акадэмічнага кантролю.

У той жа час дзяржава вельмі актыўна падтрымлівала самадзейнасць у Дамах культуры, дазваляючы ствараць амаатарскія тэатры і студыі, фінансавала іх сцэнічную і гастрольную дзейнасць. Садзейнічала новай тэатральнай плыні ў самадзейнасці, якая яднала моладзь, аднаведнасць дзяржаўным інтарэсам кантролю і арганізацыі дасугавай дзейнасці падлеткаў і студэнцтва. Пазіцыя ж прафесійнага драматычнага тэатра ў адносінах да набіраючай моц тэхнікі пантамімы, і спроб яе рэалізацыі ў пантамімічных прадстаўленнях, была амаль наўсюдна негатыўнай. Да пантамімы ставіліся як да фармалістычнай плыні заходняга тэатра, якая не адпавядала эстэтыцы і нормам савецкага тэатра, што будаваўся на канонах «сістэмы Станіслаўскага».

У такіх умовах тэатрыкі савецкай пантамімы знаходзіліся паміж супрацьлеглых тэорыяў. З аднаго боку, яны не маглі супярэчыць усталяванай тэатральнай тэорыі «школы перажывання», хаця і разумелі, што пантаміма мае іншыя карані і патрабуе іншага, больш «візуальнага» падыходу «школы прадстаўлення». З другога боку, яны не маглі данамагчы амаатарам, якія не жадалі падпарадкоўвацца канонам акадэмічнай школы, даць іншую канцэпцыю тэатральнага мастацтва – канцэпцыю, якая б адрознівалася ад традыцыйнай, бо ў гэты час канцэпцыі страчвалі сваю жыццёвасць ва уніфікаваным варыянце ўвасаблення. У сваіх працах тэатрыкі ўсё ж звязвалі гэтыя дзве неіхатэхнікі – неіхатэхніку ненасрэднага існавання ў іравых умовах і неіхатэхніку перадачы значэння праз дзеянне, якое і раоць. Яны нават не супрацьпаставілі іх, знаходзячы ў «фармальных рухах» (у фарматворчасці і фармалізме) элементы неіхатэхнічнасці і творчай рэалістычнасці. Знаходзячы кропкі сутыкнення паміж гэтымі тэорыямі, яны спрабавалі растлумачыць фармальнасці пантамімічнага руху праз тэрміналогію Станіслаўскага: «вера ў ірананоўваемы абставіны», паводле Станіслаўскага, у пантаміме гэта пераасэнсоўвалася як вера ў нязвычайныя пластычныя ўмовы, а «фізічнае дзеянне», паводле Станіслаўскага, у пантаміме ёсць дзеянне з павышанай экспрэсіяй. Такі погляд быў натуральны для тэатрыкаў пантамімы ішоў ад расійска-савецкай традыцыі візуальнага тэатра: ад вучня К. С. Станіслаўскага В. Э. Мейерхольда, ад яго да А. А. Румнева і Е. В. Харытонава, ад іх да І. Г. Рутберга і яго вучняў.

У той жа час самадзейная пантаміма існавала адасоблена ад тэорыі еўрапейскай пантамімічнай традыцыі, і, не разумеючы яе нават у асіміляваным савецкім варыянце, наўсюдна паўтарала памылку, прымаючы ўжо зробленыя пластычныя вынаходніцтвы за прыклады для пераймання, без бачання ў пластычных дзеяннях глыбокай філасофіі руху. Самадзейныя калектывы спрабавалі перакласці імі ж самімі прыдуманыя сацыяльна-культурныя ідэі на ўжо гатовую і кананізаваную тэхнічна-пластычную базу пантамімы.

без звароту да сутнасці пантамімічнай пластыкі і руху, што на фоне ідэйнага крызісу прывяло да фармалізацыі пантамімы і яе заняпаду.

Усе наступныя больш-менш значныя імёны ў беларускім самадзейным пластычным тэатры вылучаліся толькі пасля пераадолення аднастайнасці агульнавядомых пантамімічных форм, пасля пранікнення ў сутнасць руху пантамімы і пераадолення, канфрантацыі з ёй. Так, можна вылучыць народны тэатр пантамімы «Жэст» пад кіраўніцтвам В. Іназемцава і тэатр-студыю «Тунэль», рэжысёр Барыс Гонтараў, тэатр аднаго актёра «Незалежны тэатр пантамімы», рэжысёр і актёр Ігар Глушакоў. Сярэдзіна 80-х на Беларусі была адзначана заканчэннем перыяду, трапіна названага «шокам Марсэля Марсо», заканчэннем дыктату «граматыкі» Эцьена Дэкру (хаця яшчэ да пачатку 90-х і існавалі традыцыйныя пантамімічныя тэатральныя калектывы) і пачаткам самастойных пошукаў у галіне беларускага пластычнага тэатра.

Беларуска-савецкая пантаміма 70–90-х гадоў XX стагоддзя з'яўляецца значнай вяхой у развіцці аматарскага і прафесійнага тэатра. Яна стала асновай для асваення новых пластычных сістэм і тэхнік, для пошукаў самабытных тэатральных канцэпцый і наватарскага погляду на тэатральны працэс. Што датычыцца прычын імгненнага ўздыму пантамімы і такога ж яе імгненнага заняпаду, то адказ знаходзіцца ў той дакладнай тэхнічнай аснове, якая з'яўляецца базісам пантамімы і якую ўспрыняло тэатральнае асяроддзе, але не здолела пераадолець.

## Літаратура

1. Харитонов, Е. В. Пантомима в обучении киноактера: дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.09 / Е. В. Харитонов. – М., 1971. – 103 с.

2. Смирнягина, Т. Ю. Российский театр пантомимы в конце XX столетия: дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.01 – театральное искусство / Т. Ю. Смирнягина. – М.: РГБ, 2005. – 150 с. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://diss.rsl.ru/diss.aspx?orig=/05/0700/050700037.pdf>. – Дата доступа: 20.02.2008.

*D. S. SKACHKOV*

### THE BELORUSIAN PANTOMIME (70–90 YEARS OF THE XX CENTURY): PRECONDITIONS OF DEVELOPMENT AND REASONS OF DECLINE

#### Summary

The article is devoted to the pantomimic plastic theatre of Belarus of the 70–90 years of the XX century. The author analyzes cultural-historical preconditions of occurrence and socially-philosophical reasons of disappearance of the pantomimic amateur theatre and investigates opportunities of development of the european theatrical concepts in the belarusian theatrical culture.

УДК 792.5.032.112.7

*СУНЬ ЦЗЮАНЬ*

### ТЕАТР ЧУАНЬЦИ ЭПОХИ МИН И ЕГО ЗНАЧЕНИЕ В ИСТОРИИ МУЗЫКАЛЬНОГО ТЕАТРА КИТАЯ

*Белорусский государственный университет культуры и искусств, Минск*

**Введение.** Китайский театр знаменовал собой появление новой театральной формы, сочетающей в себе высокую драматургию с совершенным музыкальным, сценическим и актерским искусством, что раскрывается в научных работах современных китайских ученых – Юй Цюоя («История китайской драмы») и Ляо Бэня и Лю Ианьцзуня («История развития китайского театра»). В них авторы, опираясь на исследования, проводившиеся на протяжении 40 лет, а также на древнейшие исторические памятники и архивные документы, реконструируют произведения традиционного китайского театра [1;2], утверждают, что именно в недрах древней китайской драмы зародились предпосылки к появлению будущей традиционной некинской оперы XVIII в., а элементы старинного драматического искусства нашли воплощение в современной китайской опере XX века (Лю Цинсун «Музыкальное театральное искусство: опера») [3].

Между тем, в истории становления и развития музыкального театра Китая значимое место занимает театр чуаньци. Появившись в XIV в., в эпоху династии Мин, он оказал огромное влияние на дальнейшее