

ЭВАЛЮЦЫЯ ФАЛЬКЛОРНАГА ТЭАТРА І ГЛЕДАЧА

Для асэнсавання эвалюцыі спантаннай творчай энэргіі глядачоў ў фальклорным тэатры неабходна даследаваць аб'ект міфапаэтычнай дзейнасці – суб'ект-аб'ектныя адносіны ўзгаданай галіны вуснай культуры. Тэатральныя формы фальклору ў шматлікіх даследчыкаў паўстаюць як палі аднаго колеру, на якіх «няма адрознення паміж глядзельнай залай і дзеючымі асобамі» [2, с. 57]. Даследчыкі як рускага, так і беларускага фальклору ўказвалі на «адзінства выканаўцаў і глядачоў» [3, с. 383]. І сапраўды, у тэатральных формах фальклору беларусаў шмат забаў, дзе розніцы паміж дзеючымі асобамі і глядачамі амаль няма. Такі тып забавы, дзе ў наяўнасці ўдзел усіх прысутных у той ці іншай тэатральнай забаве, уласцівы «любому грамадству, пачынаючы з самага прымітыўнага і заканчваючы самым развітым і тым, якое развіваецца разам з гэтым грамадствам» [1, с. 92]. В.Усеваладскі-Гернграс называў такі тып паказаў тэатрам «для сябе» [4, с. 188]. Ж.-Ж.Русо менавіта такі тып відовішчаў лічыў «самым дастойным з усіх асветленых сонцам» [7, с. 206].

Адзінства выканаўцаў і глядачоў распаўсюджваецца на ўсе формы фальклорных ігрышчаў, драматычных гульніў, паказаў народнай каляднай драмы і «суправаджаецца ўцягненнем прысутных у лік выканаўцаў» [5, с. 33]. Для гэтага «сцэна і глядзельная зала знаходзіліся на адным узроўні, што стварала ўражанне адзінага цэлага паміж акцёрам і глядачом» [5, с. 99].

Адсутнасць у тэатральных формах фальклору пастаяннага месца для глядачоў і выканаўцаў з'яўляецца важнай перадумовай яднання выканаўцаў і глядачоў. «З падобным змяненнем межаў сцэнічнай пляцоўкі, – пісаў П.Р.Багатыроў, – мы сустракаемся амаль у кожным фальклорным спектаклі. Калі няма цвёрдай мяжы паміж глядзельнай залай і сцэнай (або ў выглядзе архітэктанічна вылучанай для сцэны прасторы, або рознага асвятлення на сцэне і ў глядзельнай зале), акцёры лёгка могуць аддзяляцца ад першапачатковага, намечанага для сцэнічнай пляцоўкі месца і перайсці ў глядзельную залу» [2, с. 68 – 69] і, дададзім, аб'яднацца, зліцца з глядачом.

Гэту асаблівасць тэатральнай забавы адзначаюць усе хто вывучае народную драму. Напрыклад, Д.С.Ліхачоў, аналізуючы выкананне народнай драмы «Лодка», робіць вывад, што падзелу на выканаўцаў і глядачоў тут не было на ўсім працягу дзейства. На яго думку, адзінства ўсіх людзей, якія сабраліся тут, блізкае да той якасці, што ўласціва аўтэнтчнаму выкананню «народнай харавой лірычнай песні» [6, с. 244].

Трэба адзначыць, што самымі галоўнымі рысамі першабытных абрадаў з'яўляліся ўсеагульнасць, абавязковы ўдзел у іх усіх членаў абшчыны. Наступнае згасанне магічнай функцыі мела сур'ёзныя вынікі для існавання многіх традыцыйных абрадаў. Так, напрыклад, для ўдзелу ў валачобным абрадзе ўсім жыхарам вёскі трэба было выходзіць у поле. Гэты факт «засведчаны не адным збіральнікам» [2, с. 69]. Мінімізацыя ўдзельнікаў абраду прывяла да таго, што з цягам часу да XIX стагоддзя валачобнае дзейства страчвае сваю ўсеагульнасць.

Тое ж адбывалася і на Купалле. Даследчыкі ўказваюць, што «многія купальскія абрады забываліся, паступова знікалі з народнага побыту. У іх захоўвалася толькі тое, што мела эстэтычную каштоўнасць: ігравыя моманты, відовішчна яркія, пацяшальныя, вясёлыя дэталі пераасэнсаванага абраду» [8, с. 23]. Паколькі асобныя члены абшчыны вызваліліся ад абавязковага ўдзелу ў абрадавых дзействах, яны ператвараліся ў глядачоў гэтых пацяшальных «дэталей». З цягам часу купальскія ігрышчы станавіліся ўсё больш маладзёжнымі. Вось чаму Я.Ф.Карскі пісаў, што «моладзь, якая наладжвала карагоды і іншыя паказы пад дудку або скрыпку, захапляла з сабой і старых людзей» [8, с. 179]. У гэтым выпадку дзядулі і бабулі, а таксама жанатыя мужчыны з тых, хто прымалі ўдзел, усё больш станавіліся глядачамі, якіх трэба было спецыяльна ўцягваць ва ўсеагульнае святкаванне. У XIX – пачатку XX стагоддзя «месца канкрэтных абрадавых усеагульных забаў пачыналі займаць расказы, песні, легенды» [8, с. 21]. За паказаныя «канцэртныя» нумары меркавалася плата, якая была не проста знакам удзячнасці за добрыя пажаданні і ўвагу, выказаныя, напрыклад, у песні, але адмысловай платой за «асабліваю работу». Факт платы таксама ўказвае на падзел функцый выканаўцаў і глядачоў.

У XX стагоддзі працэс падзелу функцый выканаўцаў і глядачоў дасягае свайго апагея. Не выпадкова ў запісах фалькларыстаў гэтага часу так дакладна фіксуецца, з аднаго боку, выканаўца, з другога – глядач. У дадзены перыяд збіральнікі фальклору ўсё часцей запісваюць спектаклі, у першую чаргу народную калядную драму, дзе адны людзі паказваюць для другіх спецыяльна падрыхтаванае відовішча.

Зразумела, узнікае пытанне: фальклорныя забавы з адзінствам выканаўцаў і глядачоў вырабляе такі ж «суб'ект для прадмета», як спектаклі з падзелам на акцёраў і публіку, ці тут ёсць розніца?

На нашу думку, у спектаклях з падзелам на выканаўцаў і глядачоў ва ўсякага чалавека, што ўспрымае, у кожнага суб'екта такога паказу, у любога глядача ўзнікае ўспрымання толькі як «мысленнае дзеянне», а сам ён з'яўляецца індывідам, які сузіральна перажывае.

Зразумела, спектаклі з падзелам на выканаўцаў і глядачоў таксама патрабуюць ад публікі актыўнасці, намаганняў сатворчасці. У канчатковым выніку мастацкія вобразы такіх паказаў ствараюцца на аснове не толькі таго, што чутна і бачна, але і таго, што малюецца ва ўяўленні глядача. Актыўнасць чалавека, які ўспрымае, у такім тэатры трымаецца, умоўна кажучы, на чатырох апорах: цішыні, смеху, слязах і апладысмантах.

І наадварот, у фальклорных забавах з апасродкаваным відам лучнасці, з адзінствам кудзейнікаў і публікі, ад кожнага глядача (які адначасова яшчэ і выканаўца) патрабуецца не толькі ўменне ідэнтыфікаваць сябе з персанажам спектакля, унутрана як бы пераўвасабляецца ў героя, якога паказвае выканаўца-гледач. Разам з гэтым ад таго ж глядача-выканаўцы ў выніку яго двухзначнасці (як атрымальніка-адпраўшчыка эстэтычнай інфармацыі) патрабуецца яшчэ і «знешняе» пераўвасабленне ў персанажа, якога паказвае ён сам. Па гэтай жа прычыне ад глядача-выканаўцы патрабуецца не толькі «мысленнае», але і «выканальніцкае» дзеянне. Яно і зразумела: глядач-выканаўца не толькі мысленна ўдзельнічае ў з’яве, якая паказваецца выканаўцам-гледачом. Ён не толькі прайгравае ва ўяўленні ўсе перыпетыі сюжэта. У выніку той жа сваёй двухзначнасці (як атрымальніка-адпраўшчыка эстэтычнай інфармацыі) такі глядач-выканаўца яшчэ і рэальна дзейнічае ад імя свайго персанажа ў прапануемых сюжэтам абставінах.

Спалучэнне адначасова «мысленнага» і «выканальніцкага» пераўвасаблення і дзеяння ў творчасці такога глядача-выканаўцы значна ўскладняе само цячэнне міфапаэтычнага працэсу, але разам з тым узгаданыя абставіны ўзбагачаюць яго мастацкія якасці. Тут кожны чалавек, што ўспрымае, ёсць па сутнасці індывід, які садзейнічае, суперажывае, сузірае.

Актыўнасць усёй сабранай агульнасці з адзінствам выканаўцаў і гледачоў, актыўнасць кожнага чалавека такой формы фальклорнага тэатра ў большай частцы выражаецца не толькі смехам, слязьмі, апладысмантамі, але і імгненнай імправізацыяй, рэплікай, вастрынёй, паўторам зробленага руху, якіх-небудзь жэстаў, мімікі, слоў і г.д.

Фальклорныя спектаклі з непасрэдным відам лучнасці, з падзелам на выканаўцаў і гледачоў, – гэта «вытворчасць на збыт». Мастацкі вобраз, што ствараецца выканаўцам, нясе гледачам пэўную эстэтычную інфармацыю, але не дапускае іх прамога адказу. У такіх паказах пануе прынцып адпаведнасці рэакцыі гледачоў эмацыянальнаму водгуку, які загадзя чакаецца. Тут неабходна «гатоўнасць да пэўнай актыўнасці» [9, с. 231] гледачоў, дакладна адмеранай традыцыяй або выканаўцам. Можна гаварыць, што эстэтычным у такім выпадку лічыцца такое дзеянне, якое ў меншай ступені можа быць зменена пад уплывам гледачоў.

Адсюль зразумела, што фальклорныя паказы з апасродкаваным відам лучнасці, з адзінствам выканаўцаў і гледачоў, маюць часцей публіку «ўмеючую». Яна не толькі ведае той ці іншы сюжэт, традыцыйную форму ігры, але і ўмее пераапрацаваць, «дзівакаваць», расказваць казкі і інш.

Як толькі публіка страчвае такую сваю якасць, яна становіцца ў лепшым выпадку «ведаючай», але ўжо «не ўмеючай». Менавіта такая публіка часцей за ўсё сустракаецца ў спектаклях з непасрэдным відам лучнасці, з падзелам на выканаўцаў і гледачоў.

Такім чынам, вывучэнне эвалюцыі гледача дазваляе больш глыбока зразумець выяўленчыя сродкі драматычнага роду фальклору. Даследаванне спантаннай творчай энергіі ў фальклорна-тэатральнай дзейнасці дапамагае таксама ўсвядоміць прычыны ўзнікнення і распаўсюджанасці прыёмаў імітацыі тэатра «для сябе», зафіксаваныя збіральнікамі фальклору ў розных рэгіёнах. Можна з упэўненасцю гаварыць і пра тое, што паказаныя прыёмы ўзніклі спантанна, не залежалі ад знешніх фактараў, уплыву іншых творчых груп нацыянальнай міфапаэтычнай дзейнасці, а былі вынікам спантаннай творчай энергіі.

Зразумела, размова ідзе не толькі аб прыёмах імітацыі і стылізацыі тэатра «для сябе». Вынікі інстынктыўнай, несвядомай творчай дзейнасці больш кантрастна праяўляюць асаблівасці яе гледача, суб’ект-аб’ектныя адносіны ўзгаданай галіны вуснай культуры беларусаў. Можна выказаць гіпотэзу і аб тым, што вывучэнне несвядомага ў фальклорна-тэатральнай дзейнасці дазволіць больш дакладна зразумець функцыі драматычнага роду фальклору беларусаў, яго сацыяльнае прызначэнне.

Спіс літаратуры:

1. Банфи, А. Избранное / А.Банфи ; пер. с итал. С.Бушуевой. – М. : Прогресс, 1965. – 291 с.
2. Богатырев, П.Г. Вопросы теории народного искусства / П.Г. Богатырев. – М. : Искусство, 1971. – 644 с.
3. Виноградов, Н. Народная драма // История русской литературы / Н. Виноградов ; под ред. Е. Аничкова, А. Бороздина, А. Овсяннико-Куликовского. – М. : И.Д.Сытин и Т-во «Мир», 1908. – Т. 2. – С. 381 – 395.
4. Всеволодский-Гернгросс, В.Н. История русского театра / В.Н. Всеволодский-Гернгросс ; предисл. и общ. ред. А.В. Луначарского. – Л.; М. : Театино-печать, Гос. тип. им. Е.Соколовой, 1929. – Т. 1. – 576 с.
5. Всеволодский-Гернгросс, В.Н. Русская устная народная драма / В.Н. Всеволодский-Гернгросс. – М. : Изд-во Акад. наук СССР, 1959. – 136 с. : ил.
6. Лихачев, Д.С. Поэтика художественного времени в фольклоре / Д.С. Лихачев. – М. : Наука, 1979. – 334 с.
7. Руссо, Ж.-Ж. Об искусстве : ст., высказ., отрывки из произв. / Ж.-Ж.Руссо; пер. с фр. и вступ. ст. Т.Э. Барской. – Л.; М. : Искусство, 1959. – 296 с.
8. Тавлай, Г.В. Белорусское купалье : обряд, песня / Г.В. Тавлай. – Мн. : Наука и техника, 1986. – 174 с. : ил.
9. Узнадзе, Д.М. Психологические исследования / Д.М. Узнадзе. – М. : Наука, 1966. – 451 с.