



НАЦЫЯНАЛЬНАЯ І СУСВЕТНАЯ КУЛЬТУРА

З гісторыі цыркавога мастацтва

Юлія НІКАЛАЕВА,
старшы выкладчык кафедры рэжысуры
Беларускага дзяржаўнага ўніверсітэта культуры і мастацтваў

ШЛЯХІ ПОШУКУ НОВЫХ ФОРМАЎ БЕЛАРУСКАЙ ЦЫРКАВОЙ ПАНТАМІМЫ Ў 1960–1970-я гг.

У артыкуле на аснове разгляду вопыту пастановачнай работы Мінскага цырка 1960–1970-х гг. пададзена панарама цыркавых пантамім, зроблены іх аналіз, выяўлена спецыфіка формы, вызначаны асаблівасці беларускіх цыркавых пантамім, выканана іх класіфікацыя, праведзена параўнанне з савецкімі і еўрапейскімі пантамімамі мінулых гадоў. Вывучана спецыфіка ўзаемадзеяння тэатральных, эстрадных і цыркавых выразных сродкаў у рамках цыркавога спектакля. Асноўны акцэнт зроблены на мастацкай своеасаблівасці і кампазіцыйнай цэласнасці разгледжанай формы.

Ключавыя словы: *пантаміма, спектакль, выразныя сродкі, жанр, літаратурна-музычная кампазіцыя, тэатралізацыя, эстрадызацыя, устаўны нумар, сцэнка, гістарычна-гераічная пантаміма, пантамімічная інтэрмедыя, гераічная цыркавая мелаіма, пантаміма-тэатралізаванае дзейства, мініяцюра-пантаміма, пантаміма са слоўнымі камен-тарамі, пантаміма-апафеоз.*

The article on the basis of consideration of experience of stage work, the Minsk circus 1960s – 1970s presents a panorama of circus pantomimes, their analysis revealed the specificity of the shape, the features of the Belarusian circus pantomimes are made by their classification, a comparative analysis of Soviet and European's turn of previous years. The specificity of interaction of theatrical, variety and circus means of expression in the framework of a circus performance is studied. The main emphasis is made on the artistic originality and compositional integrity of the studied form.

Цыркавая пантаміма – гэта сюжэтны спектакль на аснове сцэнарэя, вырашаны сродкамі цыркавой, эстраднай і тэатральнай выразнасці. У такім значэнні тэрмін “пантаміма” ўжываецца ўмоўна. Маўленчыя дыялогі і маналогі ў спалучэнні з разнажанравымі трукамі былі характэрнай рысай цыркавых паказаў яшчэ ў пачатку XIX ст. Пантамімамі такія прадстаўленні былі названы таму, што першыя цыркавыя сюжэтныя праграмы, якія ўяўлялі сабой інсцэніроўкі вядомых гістарычных конных бітваў, мелі форму невербальных спектакляў. На постсавецкай прасторы актыўна адраджаецца цікавасць да пантамімы як найвышэйшай формы цыркавога спектакля. Беларуская цыркавая пантаміма, адлюстроўваючы важныя гістарычныя падзеі, убіраючы ў сябе нацыянальны каларыт, рысы народнага гумару і мудрасці, набыла асаблівую папулярнасць і стала знакавай з’явай у творчым жыцці краіны. Менавіта таму вывучэнне гэтай формы цыркавога мастацтва становіцца асабліва актуальным.

У кантэксце тэмы нашага даследавання вялікую цікавасць уяўляюць сцэнары цыркавых пантамім – дакументы, што захоўваюцца ў Беларускім дзяржаўным архіве-музеі літаратуры і мастацтваў. Тэарэтычнай базай даследавання сталі працы Я. Кузняцова, М. Нямчынскага, Я. Зіскінда, А. Калмыкова, Л. Футліка.

Варта заўважыць, што пры дастатковай паўнаце асвятлення з’явы савецкай цыркавой пантамімы ў навуковай і публіцыстычнай літаратуры беларуская цыркавая пантаміма, ды і ў цэлым творчасць беларускага цырка, сёння застаецца практычна не даследаванай. Прызначэнне артыкула аўтару бачыцца ў запаўненні гэтага прабелу.

Мэта артыкула – раскрыць спецыфіку беларускай цыркавой пантамімы ў перыяд 1960–1970-х гг.

Развіццю цыркавога мастацтва ў 1960-я гг. у Савецкім Саюзе спрыяла з’яўленне вялікай колькасці новых стацыянарных цыркаў у розных рэспубліках, што абумовіла ўзнікненне нацыянальных цыркавых калектываў. І часцей за ўсё пантаміма станавілася іх візітнай карткай, бо менавіта яна, больш чым усе астатнія жанры і формы цыркавога мастацтва, набывала ў кожнай рэспубліцы індывідуальныя, тыповыя для пэўнай нацыянальнасці і пэўных умоў, асаблівасці.

У БССР самай знакавай можна назваць пантаміму “Партызанская балада”, прысвечаную 50-годдзю Вялікага Кастрычніка, прэм’ера якой адбылася ў Мінскім цырку ў 1966 г. [1, спр. 105]. У аснову сюжэта пакладзены гістарычны факт узяцця ў палон партызанамі нямецкага генерала (аўтары сцэнарэя А. Вольскі, М. Лукавецкі, П. Макаль, М. Марусалаў). Рэжысёр М. Лу-

кавецкі, спрабуючы адысці ад слоўна-дзейнай тэатральнай ілюстрацыйнасці, якая нападуняла папярэднія пантамімы, стварыў прадстаўленне менавіта на цыркавых прыёмах. Яркімі драматургічнымі вузламі спектакля сталі нумары, заснаваныя на цыркавой тэхніцы: пагоня, перастрэлка, пастановачны бой гітлераўцаў і партызан, вырашаныя шляхам бесперапыннага чаргавання небяспечных трукаў. Наватарскі падыход заўважны таксама ў пралогу і фінале, дзе былі выкарыстаны прыёмы, запазычаныя з эстрады. Пралог да спектакля ўяўляў сабой літаратурна-музычную кампазіцыю, па задуме – пераклічку пакаленняў, дзе героі гісторыі перадаюць заповіт нашчадкам. Эпілог вырашаны з дапамогай дэманстрацыі на вялікім экране кінематаграфічных і дакументальных кадраў ваяцкіх гадоў. Падчас усёй дзеі гучалі народныя і аўтарскія беларускія мелодыі ў выкананні аркестра (кіраўнік Д. Сакалоў).

Пантаміму “Партызанская балада” можна назваць спробай падпарадкаваць трук драматычнаму дзеянню. Аднак пры ўсім наватарстве маштабнай пастаноўкі былі і няўдалыя моманты, якія запавольвалі дзеянне. Да эпизодаў, што сталі іншароднымі ў структуры спектакля, можна аднесці гутарковыя сцэны (сустрэча Каліны з камандзірам партызанскай брыгады), устаўныя цыркавыя нумары, узятыя ў “некранутым” выглядзе (дрэсура сабак, нумары “цыркачоў” з канцэртнай брыгады), нумары і трукі, якія не мелі дачынення да сюжэта п’есы і не неслі ніякай драматургічнай нагрукі (пантаміма з кухонным начыннем, жангліраванне гранатамі, фокусы, сатырычныя куплеты, трук з роварам – ён развальваўся ў руках здрадніка Гаўрылы). Такая праблема была тыповай для спектакляў савецкага цырка, пра гэта сведчаць шматлікія артыкулы і водгукі дзеячаў мастацтва. Так, кіраўнік Тульскага цырка А. Калмыкоў падкрэсліваў, што «пры пастаноўцы цыркавой пантамімы рэжысёр сутыкаецца з “крапасной” замкнёнасцю драматургіі цыркавога нумара. Знаходзячыся ў тканіне спектакля, нумар апавядае пра што заўгодна, акрамя асноўнай ідэі твора. Твор, сатканы з такіх лапікаў, можа зацікавіць, здзівіць, але суцэльным быць не можа» [3]. Адным з варыянтаў пры стварэнні арганічнай цыркавой пантамімы А. Калмыкоў бачыў выкарыстанне не цэлых, гатовых нумароў, а выключна трукаў, прычым толькі тых, якія спрыялі б развіццю драматургічнага дзеяння. Па свярджэнні даследчыка цырка Я. Зіскінда, дадзеная пантаміма вырашалася “ў традыцыях, уласцівых цыркавым пантамімам мінулага” [2, с. 13], і была сугучная з традыцыямі *гістарычна-гераячных пантамім* савецкага цырка-

вога рэжысёра В. Труцы 1920-х гг., якія вылучаліся пышнасцю абсталявання, рамантычнай прыўзнятасцю, масавымі трукавымі сцэнамі, дынамікай музычнага шэрага.

Выкарыстоўваліся ў праграмах Мінскага цырка і “чыстыя” пантамімічныя сцэнкі, іх выконвалі пераважна клоўны. Адсутнасць вербальных кампанентаў у такіх мініяцюрах звычайна абгрунтоўвалася сюжэтам. У групавым нумары “Партызаны” сродкамі пантамімы ўвасабляўся распаўсюджаны сюжэт партызанскіх гісторыяў: паланенне нямецкага вартавога і падрыў моста [1, спр. 135]. Усё дзеянне суправаджалася толькі гукаперайманнямі (адцягваючы ўвагу фашыста-вартавога, партызан імітаваў гукі жывёл – сабакі, казы, каровы). Цыркавую спецыфіку пантамімы-сцэнкі адлюстроўвае пастановачна-трукавы бой партызана і фашыста-вартавога, які будаваўся на прыёмах камічнай клаўнады з выкарыстаннем элементаў традыцыйнага цыркавога антрэ “бокс”. Характэрна, што функцыя музычнага афармлення ў сцэнцы не была накіравана на дынамічнае дзеянне, а заключалася ў перадачы ўнутранага стану герояў. Падобныя *пантамімічныя інтэрмедыі*, больш характэрныя для эстрады, актыўна выкарыстоўваліся ў беларускіх цыркавых дывертысментах і спектаклях у якасці ўстаўных нумароў.

У 1972 г. у Мінскім цырку адбылося святочнае цыркавое прадстаўленне “Слаўся, Айчына!”, прысвечанае 50-годдзю ўтварэння СССР. Яго пралог складаўся з “жывых карцін”, якія ілюстравалі гісторыю ўтварэння СССР [1, спр. 166]. Эпізод “Дэкрэты савецкай улады” вырашаўся прыёмам маўленчай тэатралізацыі. Адзін за адным на арэне з’яўляліся персанажы розных сацыяльных катэгорыяў (салдат, курсістка, медсястра, рабочы, студэнт), яны разбіралі на шырмы метафарычную тумбу, абклееную дэкрэтамі, і зачытвалі маніфесты. Вакол збіраўся натоўп, які выказваў радасць з нагоды пачутага. Далей у спектаклі быў выкарыстаны сінтэз пантамімы і цыркавых трукаў. Цікава, што, характарызуючы савецкіх воінаў і ворагаў, рэжысёр дадаткова звярнуўся да выкарыстання канкрэтных цыркавых жанраў: дзеянні савецкіх салдат ілюстраваліся акрабатаркай, вальтыжыроўкай, а сцэны з ворагамі – камічнымі куплетамі і буфанадай. Напрыклад, у эпизодзе “Сігнал пра белгвардзейскае наступленне” пад дэкламацыю на арэну выязджалі будзёнаўцы, гучаў стрэл – і адзін з іх падаў з каня. Конь працягваў “параненага” па манежы, пасля чаго будзёнавец спрытна падцягваўся, уладкоўваўся ў сядле і пакідаў арэну. У эпизодзе “Бандыт, анархіст, буржуй і інтэрвент” буфонныя шаржавыя персанажы спявалі камічныя куплеты, “дзялілі” нажніца-

мі карту Савецкай Расіі, а ў фінале, павіснуўшы ў паветры на трапецыі, зрываліся ўніз, у цемру манежа.

Для вобразнага паказу “светлай будучыні” былі створаны цыркавыя нумары, прысвечаныя дасягненням навукі і тэхнікі: эпізод пра будучыню савецкага народа ілюстравалася выступленнем гімнастаў на касмічным апарате, выкананым у выглядзе арбіт спадарожнікаў Зямлі. Пралог заканчваўся сцэнай, якая сімвалізавала мірную будучыню БССР: дзяўчаты ў беларускіх нацыянальных касцюмах спускаліся па лесвіцы і выносілі ручнікі, якія нагадвалі птушыныя крылы, а на сярэдняй частцы ручніка хлопец і дзяўчына трымалі каравай. Усе сцэны суправаджаў вершаваны тэкст у стылі У. Маякоўскага, што дапамагло рэжысёру У. Арлову стварыць атмасферу рэвалюцыйнага часу. Дзякуючы гэтай асаблівасці спектакля можна сцвярджаць, што па форме пралог быў блізкі да *гераічнай цыркавой мелямімы*. Названы тэрмін упершыню агучыў У. Маякоўскі для азначэння вынайздзенай ім разнавіднасці пантамімы. Ён пісаў пра сваю пастаноўку “Масква гарыць” (1920): “Мая меляміма ёсць новы жанр у адносінах да старой цыркавой пантамімы, гэтак жа, як гукавое кіно ёсць новы жанр у адносінах да нямога кінематографа...” [5, с. 342]. Меляміма ў дадзеным кантэксце адрознівалася ад класічнай цыркавой пантамімы тым, што была напоўнена паэтычным матэрыялам. Даследчык цыркавога і эстраднага мастацтва Я. Кузняцоў, аналізуючы пантаміму “Масква гарыць”, якая належыць да гэтага тыпу, характарызаваў яе наступным чынам: «...востры сатырычны памфлет, пабудаваны на аснове мантажу асобных буйных кадраў, пацыркавому вырашаных дзейсных “жывых карцін”» [4, с. 85].

Фіналам стаў беларускі блок, які ўяўляў сабой асобную пантаміму па матывах п’есы “Несцерка” В. Вольскага [1, с. 166]. Пачыналася дэманстрацыя відэа: на фоне выявы бярозак пад акампанемент кампазіцыі “Белая Русь ты мая” ансамбля “Песняры” па рацэ плыў белы параход. Цікавым быў пераход ад дакументальнага малюнка да дзеяння на арэне. На экране на фоне захаду сонца дзяўчаты ішлі па бярозавым гаі і з’яўляліся ўжо ў месячным святле на манежы. Пад купальскую мелодыю “Ой, рана на Івана” яны імітавалі варажбу, кідаючы ў блакітныя прамяні пражэктара, нібы ў ваду, вянкi. Закальцоўваючы відэакарціну спектакля, рэжысёр зноў выводзіў на манеж эпізод з ручнікамі, дзе хлопец і дзяўчына ў нацыянальных касцюмах трансфармаваліся ў жаніха і нявесту. Калі першая частка спектакля была вырашана ў асноўным сродкамі пантамімы, то другая ператварылася ў сапраўднае тэатралізаванае дзейства, фіналам якога стала мініяцюра-

пантаміма, створаная на аснове нумара скакуноў на бочках Сунгуравых. Жаніх, Несцерка і панскія слугі, выкарыстоўваючы выразныя сродкі пантамімы, ілюстравалі сцэну пагоні, якая была лагічна завершана цыркавым трукам, дзе Жаніх з Несцеркам на плячах скакаў з бочкі на бочку. Такім чынам, у дадзеным блоку на арэне было паказана *пантаміма-тэатралізаванае дзейства*, яго фіналам стала *мініяцюра-пантаміма на аснове аднаго нумара*.

Асобна варта адзначыць і тэматычнае цыркавое прадстаўленне-агляд “Нам – 60”, прысвечанае 60-годдзю савецкага цырка (1979), у якім раскрывалася яго гісторыя ад вандроўных камедыянтаў да артыстаў савецкага цырка [1, с. 221]. Пантаміма падзялялася на два акты “Стары цырк” і “Савецкі цырк”, проціпастаўленыя рэжысёрам як па стылі, настроі і дынаміцы, так і па пастановачных прыёмах. Першы эпізод, які ілюстравалі цяжкае жыццё паднявольных артыстаў у прыватным тэатры, – пантаміма са слоўным каментаваннем, яго карані – у народным вулічным тэатры. Гэты прыём рэалізуе рэжысёрскі метады ілюстрацыі; даследчык Л. Футлік вызначаў яго як “вобразную апрацоўку мастацкага матэрыялу, пры якім апісанне аб’екта супадае з яго выявай” [8, с. 34]. М. Нямчынскі, даследуючы значныя пастаноўкі дарэвалюцыйнага часу, пісаў, што часта “сэнсавы акцэнт свядома пераносіўся з нумара або трука на слоўны каментар да іх” [7, с. 16]. А. Калмыкоў, вызначаючы мастацкі каментар як спосаб стварэння цэласнага цыркавога спектакля, сцвярджаў, што гэтая традыцыя наўпрост звязвае цыркавы спектакль з народнай творчасцю мядзведжых павадыроў [3].

Сцэна, якая ідылічна паказвала савецкі цырк, была пабудавана ў форме эстрадна-цыркавога рэвю, што адпавядала пафасна-гераічнаму стылю савецкіх цыркавых пастановак. З верхніх бакавых праходаў з’яўляўся ансамбль барабаншчыц з 50 дзяўчат, пад цыркавы марш на арэну выходзілі сцяганосцы са сцягамі савецкіх рэспублік, адначасова пад купал узвіваўся велізарны блакітны сцяг з эмблемай савецкага цырка, па рухомай лесвіцы, асветленай рознакаляровымі агнямі, спускаліся ўдзельнікі прадстаўлення. Такім чынам, гэтая пантаміма належыць да змяшанага тыпу: першая частка ўяўляла сабой *пантаміму са слоўным каментаваннем*, а другая імкнулася да савецкай формы *пантамім-апафеозаў*.

Прааналізаваўшы беларускія цыркавыя пантамімы Мінскага цырка 1960–1970-х гг., можна зрабіць наступныя высновы.

1. Беларуская цыркавая пантаміма 1960–1970-х гг., эксперыментуючы ў галіне пошу-

ку новых формаў, рухалася адразу ў некалькіх кірунках: гераічна-гістарычных пантамім, пантамімічных інтэрмедый, гераічных цыркавых мелаім, пантамім – тэатралізаваных дзействаў, мініяцюр-пантамім на аснове аднаго нумара, пантамім са слоўнымі каментарамі, пантамім-апафеозаў. Такая разнастайнасць пастановачных рашэнняў у Мінскім цырку была прадыктвана вялікім творчым патэнцыялам цыркавога калектыву, у які, акрамя артыстаў, уваходзіла вялікая колькасць драматургаў, паэтаў, кампазітараў, рэжысёраў-пастаноўшчыкаў.

2. Адметнасць беларускіх пантамім названага перыяду – імкненне да гістарычных формаў цыркавых прадстаўленняў, якія дапамагалі паказаць атмасферу пэўнай эпохі.

3. У праграмах таго часу былі ўзняты асноўныя нацыянальныя тэмы, блізкія беларускаму глядачу: “беларускія партызаны”, “народная кемлівасць і гумар”, “галерантнасць”, “паэтычныя сімвалы Беларусі”.

4. У формаўтварэнні беларускіх цыркавых спектакляў назіраліся дзве асноўныя тэндэнцыі: “тэатралізацыя” (імкненне да формы спектакля, падрабязнае дэкараванне, маўленчая пабудова дыялогаў) і “эстрадызацыя” (дывертысментная форма пабудовы кампазіцый, наяўнасць харэаграфіі, вакалу і меладэкламацыі, узмацненне відовішчнага складніка, дынаміка, актыўнае выкарыстанне тэхнічных сродкаў). Ві-

давочна, што “эстрадызацыя” пераважала над “тэатралізацыяй”. На прыкладзе беларускіх пантамім можна пераканацца ў правамернасці погляду М. Нямчынскага – гэтаму перыяду развіцця цыркавога мастацтва СССР даследчык даў назву “У палоне эстрады” [6, с. 18].

Пераклад з рускай мовы.

Спіс літаратуры

1. Беларускі дзяржаўны архіў-музей літаратуры і мастацтва. – Ф. 85. Воп. 1.
2. Зискинд, Е. М. Режиссёр в советском цирке : автореф. дис. ... канд. искусствовед. : 820 / Е. М. Зискинд ; Ин-т истор. иск. – М., 1970. – 18 с.
3. Калмыков, А. Каким быть цирковому спектаклю? / А. Калмыков // Советская эстрада и цирк. – 1983. – № 7. – С. 4–5.
4. Кузнецов, Е. С. Арена и люди советского цирка / Е. С. Кузнецов. – Ленинград – Москва : Искусство, 1947. – С. 154–156.
5. Маяковский, В. Полное собрание сочинений : в 13 т. / В. Маяковский. – М. : ГИХЛ, 1959. – Т. 12. – 455 с.
6. Немчинский, М. И. Опыт анализа постановочной работы советского цирка (Модели циркового спектакля. 1920–1984 гг.) : автореф. ... дис. канд. искусствовед. : 17.00.01 / М. И. Немчинский ; Ленингр. гос. ин-т театра, муз. и кинематогр. – М., 1991. – 39 с.
7. Немчинский, М. И. Цирковой номер – спектакль / М. И. Немчинский. – М. : Сов. Россия, 1976. – 72 с.
8. Футлик, Л. И. Режиссура массового театрализованного действия : учеб. пособие / Л. И. Футлик ; МК России, Перм. гос. ин-т искусств и культуры. – Пермь : УПЦ “ДИККС”, 1999. – 113 с.

Арткул паступіў у рэдакцыю 29 верасня 2019 г.

Заканчэнне. Пачатак на с. 19, 63, 71, 77.

Лазоўскі (Юрый) – вытвор з акцэнтаваным суфіксам *-оўскі* ад тапоніма *Лозы* і значэннем ‘нарадженец, жыхар названай мясціны, паселішча’: *Лоз-оўскі* – *Лозаўскі* – *Лазоўскі*.

Лакотка (Аляксандр) – семантычны вытвор ад апелятыва *лакотка* < польск. *lakotka* ‘ласун’, ‘ласункі’, ‘прысмакі’.

Ламановіч (Ніна) – вытвор з акцэнтаваным суфіксам бацькаймення *-овіч* ад антрапоніма *Ламаны* і значэннем ‘нашчадак (дачка) названай асобы’: *Ламан-овіч* – *Ламановіч*. Утваральнае слова ад апелятыва *ламаны* (і *ломаны*) ‘пераламаны, сапсаваны’; перан. ‘няправільны, скажоны’, ‘няроўны, загнуты пад вуглом’.

Ланская (Алена) – вытвор з суфіксам *-ская* ад тапоніма *Лань* і значэннем ‘нарадженка названай мясціны’: *Лань-ская* – *Ланьская* – *Ланская*.

Ланін (Васіль) – форма прыналежага прыметніка з суфіксам *-ін* ад антрапоніма *Лана* і значэннем ‘нашчадак названай асобы’: *Лан-ін* – *Ланін*. Утваральнае слова ад апелятыва *лана*, які мае шмат семантычных варыянтаў, асобных значэнняў: ‘1. ступня або ўся нага ў некаторых жывёл і птушак; 2. (разм.) пра руку або нагу чалавека;

3. галіна хвойнага дрэва; 4. расплюшчаны і загнуты канец у некаторых інструментах для выдзірання цвікоў, а таксама інструмент з такім канцом (спец.); 5. шып на канцы бярвенна (спец.)’.

Лапуноў (Анатоль) – вытвор з прыналежным суфіксам *-оў* ад антрапоніма *Лапун* і значэннем ‘нашчадак названай асобы’: *Лапун-оў* – *Лапуноў*. Утваральнае слова ад апелятыва *лапун* рэг. ‘перапечка, праснак з бульбы і мукі’; укр. *лапун* ‘які любіць лапаць, абдымаць жанчын’.

Лапухоў (Фёдар) – вытвор з прыналежным суфіксам *-оў* ад антрапоніма *Лопух* і значэннем ‘нашчадак названай асобы’: *Лопух-оў* – *Лапухоў*. Утваральнае слова ад апелятыва *лопух* ‘травяністая расліна сямейства складанакветных з буйным шырокім лісцем і ўчэпістымі калючымі галоўкамі, а таксама ліст гэтай расліны; дзядоўнік’.

Лапцінскі (Ігар) – вытвор з суфіксам *-скі* ад тапоніма *Лапціна* і значэннем ‘нарадженец названай мясцовасці, паселішча’: *Лапцін-скі* – *Лапцінскі*. Або ашляхетненая форма прозвішча *Лапаць* – *Лапцінскі*.

Павел СЦЯЦКО,
доктар філалагічных навук.