

*Алег Аляхновіч*

**ТЭАТРАЛІЗАЦЫЯ Ў ГАЛІНЕ  
СВЯТОЧНА-АБРАДАВАЙ КУЛЬТУРЫ**

*Oleg Alekhnovich*

**THEATRICALIZATION IN THE FIELD  
OF FESTIVE CEREMONIAL CULTURE**

*У артыкуле аналізуюцца пытанні тэорыі і практыкі ўзнаўлення святаў і абрадаў. Асабліва ўвага ўдзяляецца разгляду прыёмаў і метадаў тэатралізацыі рытуальных дзей. Падкрэсліваецца неабходнасць удасканалвання сцэнарнай распрацоўкі мастацкага вобраза, а таксама актывізацыі глядачоў свята.*

*The article analyzes the questions and practice of reproduction of holidays and ceremonies. Particular attention is paid to the consideration of the techniques and methods of theatricalization of ritual actions. The necessity of improving the scenario development of the artistic image, as well as activating the audience of the holiday, is emphasized.*

Вытокі тэатралізацыі сягаюць у глыбіню стагоддзяў, у эпоху язычніцтва, калі свядомасць старажытнага чалавека была сінкрэтычнай і ўспрымала сусвет у яго адзінстве і непадзельнасці. Прырода, жывёлы і расліны надзяляліся душой, персаніфікаваліся і абагачваліся. На гэтай глебе ўзніклі абрады і рытуалы, як сродак уздзеяння на прыродныя стыхіі ў патрэбным для людзей кірунку, каб забяспечыць уласны дабрабыт і шчасце. Рытуальныя дзеянні выконваліся ў ігравой форме, якая нагадвала тэатральную, аднак у ёй адсутнічаў падзел на выканаўцаў і глядачоў, і першыя, і другія ўвесь час мяняліся ролямі. Зараз святочна-абрадавае дзеянне ператварае тэатралізаваныя формы ў сацыяльна-мастацкую дзейнасць людзей, звязаную з іх бытам, працай і культурай. У сувязі з гэтым перад сучасным грамадствам, на пачатку XXI ст., востра стаіць пытанне захавання і прымнажэння спадчыны народнай культуры.

Упершыню тэрмін «тэатралізацыя» быў уведзены ў навуковы абарот у кан. 60-х–пач. 70-х гг. XX ст. вядомым савецкім вучоным І. Туманавым [6]. Аднак элементы тэатралізацыі заўважаюцца ўжо на досвітку ўзнікнення абрадаў і рытуалаў. Гэту думку падкрэслівае, па сутнасці, даследчык А. Чачоцін калі сцвярджае, што разнастайныя народныя святы заўсёды ўключаюць тэатралізацыю або яе элементы [7]. У навуковай літаратуры тэрмін «тэатралізацыя» трактуецца шырока і знаходзіць прымяненне ў дачыненні да розных заняткаў чалавека як у жыцці, так і ў мастацтве. Так, у паўсядзённым быту можна пачуць слоўныя выразы, якія не маюць ніякіх адносін да мастацтва «тэатралізаваныя паводзіны», «тэатралізаванае мысленне», «тэатралізаваны навук». Нягледзячы на гэтыя недарэчнасці, большасць тэарэтыкаў усведамляе, што тэатралізацыя – гэта з’ява мастацтва, якая займаецца *вобразным* вырашэннем і звязана з эмацыянальна-пачуццёвай сферай успрымання чалавека. Сапраўды, існуюць публікацыі, у якіх даследуюцца спецыфікі «музычна-інструментальнай тэатралізацыі», «фальклорнай песеннай тэатралізацыі», «тэатралізацыі музейнай прасторы» з пункту гледжання пераўтварэння іх натуральнага існавання ў рэальнасць тэатральную з дапамогай сродкаў тэатральнай выразнасці.

Тэатралізацыя і тэатралізаваныя формы пачынаюць займаць важнае месца ў святочна-абрадавым дзеянні. У той жа час нельга не заўважыць, што іх тэарэтычныя аспекты распрацаваны недастаткова: адсутнічае адзінае разуменне сутнасці тэатралізацыі, не вызначаны дакладна формы, функцыі і метады ўзнаўлення ў рытуальных дзеях, не даследаваны роля і значэнне ў розных сферах ідэалагічнай работы. На практыцы можна назіраць некарэктныя межы выкарыстання тэатралізацыі, калі яна лічылася ўніверсальным метадам, уласцівым розным формам мастацка-выхаваўчай работы. Так, у 1920-х гг. тэатралізаваліся кожная жыццёвая сітуацыя, кожная масавая форма. Гэта плумачылася тым, што дзейнасць мас з’яўлялася вызначальным крытэрыем тэатралізацыі як выключна адметнай ад тэатральнага мастацтва. У той час гэта было памылковым меркаваннем, што нарадзіла прымітыўны палыход да арганізацыі масавых святаў і пазбавіла іх глыбіні зместу і эстэтыкі ўспрымання.

Цікава, што кожны з вучоных, які займаўся вывучэннем тэатралізацыі, вылучаў якую-небудзь адну яе важнейшую, на яго погляд, асаблівасць: І. Шароў – як метады выкарыстання дакументальнага і мастацкага матэрыялу; В. Трыадскі – як прыём актывізацыі эмацыянальнага стану ўдзельнікаў свята; А. Кановіч – як спосаб актывізацыі ўдзельнікаў свята; Д. Генкін – як асноўны сродак педагогічнага ўздзеяння на ўспрыманне глядачамі святочнай дзеі; А. Вяршкоўскі – як форму сцэнарнай распрацоўкі мастацкага вобраза свята на аснове «выяўленчых, выразных і іншасказальных сродкаў» [2, с. 6]. Гэтыя вызначэнні сведчаць аб складанасці тэатралізацыі як навуковага паняцця, разнастайнасці яе функцыянальнага прымянення. Найбольш бліжэй вызначэннем у адносінах да тэатралізацыі святаў з’яўляецца яе дакладная і лаканічная трактоўка ў «Слоўніку тэатра» П. Паві: «тэатралізаваць з’яву або тэкст – значыць інтэрпрэтаваць яго на сцэне» [5, с. 364]. Тут слова «інтэрпрэтаваць» азначае распрацоўку сцэнарнай рэжысуры і яе ўвасабленне, а «на сцэне» – па-першае, выкарыстанне законаў тэатра – аб’яднанне ў адно цэлае ўсіх рытуальных элементаў лінійнага сцэнара дзеяння і, па-другое, стварэнне мастацкага вобраза свята.

Пачынаючы працу над тэатралізацыяй святаў і абрадаў каляндарнага цыкла, рэжысёр абавязаны ўсведамляць, што яны мелі ярка выражаную *аграрную ідэйную* аснову, былі скіраваны на ўсхваленне цяжкай працы селяніна-земляроба. Рэжысёру не трэба блытаць тэатралізацыю свята з тэатралізацыяй тэматычных канцэртаў, розных прадстаўленняў ідэалагічнага і асветнага накірункаў. У апошніх тэатралізацыя спалучае жыццёвы вытворчы і мастацкі вобразны матэрыял. Некаторыя практыкі разумеюць тэатралізацыю як механічнае выкарыстанне ў святочным дзеянні рознага мастацкага матэрыялу: песень, танцаў, музыкі, фрагментаў з кінастужак, спектакляў. У гэтым выпадку тэатралізацыя выступае як мастацкая ілюстрацыя з’явы, а не яе ідэйная накіраванасць.

Канцэптuallyным пытаннем стварэння твора мастацтва з’яўляецца распрацоўка яго мастацкага вобраза. Не выключэнне і святочна-абрадавая культура, дзе мастацкі вобраз павінен аб’ядноўваць адзіны ідэйны ўсе рытуальныя дзеі і ўздзейнічаць мастацкімі сродкамі на эмацыянальна-пачуццёвую сферу выканаўцаў і глядачоў. Мастацкі вобраз з’яўляецца ў сцэнарыі свята. Сцэнарыст асэнсоўвае рытуальныя дзеі, высвятляе іх значэнне ў раскрыцці традыцыйнай з’явы, улічвае асаблівасці міфалагічнага мыслення чалавека мінулага, яго анімістычныя адносіны да прыроды, сучасныя змены ў жыцці грамадства

і на гэтай аснове фарміруе ўласную канцэпцыю разумення мастацкага вобраза. Важнейшыя выразныя сродкі, пры дапамозе якіх раскрываецца сутнасць мастацкага вобраза – музычныя, дэкаратыўныя, харэаграфічныя, мімічныя, а таксама іншасказальныя – сімвал, знак, алегорыя, архетып, метафара, гіпербала. Менавіта з іх дапамогай абрадавая дзея ўспрымаецца гледачом як мастацкая каштоўнасць.

Свята, па маштабнасці рэжысёрскай задумкі, уключае мноства абрадавых дзей, мізансцэн, блокаў, пляцовак, бутафоры і атрыбутыкі, у ім прымаюць удзел розныя мастацкія калектывы, ансамблі, асобныя спевакі і музыканты. Святочную дзею можна параўнаць са шматсастаўной сімфоніяй. У гэтым жанры музыкі ўвасабляецца складаная *сістэма* вобразаў у іх развіцці, супастаўленні, узаемапраціўленні, перапляценні розных эмацыянальных станаў і сродкаў музычнага развіцця. Сапраўды, паміж гэтымі двума з’явамі культуры ўдмлівы рэжысёр можа знайсці шмат паралеляў у падабенстве пабудовы, у тым ліку мастацкага і музычнага, вобраза. Не выпадкова, рэжысёр-наватар тэатра У. Мейерхольд будаваў свае спектаклі на прынцыпах музычнай драматургіі.

Прымяненне прынцыпаў музычнай драматургіі ў драматургіі святочнай садзейнічае рэжысёру ў распрацоўцы мастацкага вобраза кожнай рытуальнай дзеі, эпізода, нумара. У сваім спалучэнні гэта суквецце вобразаў стварае адзіны разнастайны мастацкі вобраз свята. Творчыя пошукі і знаходкі ў час гэтага працэса ўзбагачаюць на практыцы мастацкую вобразную палітру свята рознымі адценнямі і фарбамі. Пры гэтым глядач успрымае мастацкі вобраз не толькі інтэлектам, але і пачуццямі, інтуіцыяй, перадбачаннем на аснове ўласнага жыццёвага вопыту і агульнай культуры.

Вобразныя сімвалы свята найбольш зразумелыя ўдзельніку святочнай дзеі, адпавядаюць яго інтэлектуальна-пачуццёваму стану. Менавіта пры дапамозе мастацкага вобраза, пабудаванага па законах тэатральнага мастацтва, рэжысёр звяртаецца да эмацыянальна-пачуццёвай сферы ўспрымання чалавека. Ён вырашае вобразную трансфармацыю жыццёвага, святочнага матэрыялу ў мастацкую на працягу існавання і ў свядомасці людзей, распрацоўвае сцэнарную драматургію, у якой абрадавае дзеянне становіцца мастацкай з’явай.

Працэс ператварэння жыццёвага матэрыялу ў «вобраз мастацкі» вельмі складаны для разумення. Да яго вывучэння звярталіся многія знакамітыя тэатральныя рэжысёры – К. Станіслаўскі, У. Неміровіч-Данчанка, Я. Вахтангаў, Ю. Завадскі, А. Эфрас, А. Яфрэмаў і інш. Кожны з іх ажыццявіў каштоўны ўклад у тэорыю і практыку тэатральнага мастацтва. Метадычныя палажэнні іх тэорыі мастацтва ў адносінах да тэатралізацыі святочна-абрадавай культуры павінны з’яўляцца падмуркам пры выкананні законаў драматургіі тэатра, г зн. узнаўленне сцэнічных дзей ў яскравай вобразнай форме. У свяце дзейнічаюць традыцыйныя вобразы і персанажы, звязаныя са з’явай, вакол якой разгортваецца вобразнае вырашэнне. Яно з’яўляецца сутнасцю тэатралізацыі і фарміруе сцэнарна-рэжысёрскі ход, які аб’ядноўвае ўсе святочныя дзеі ў адзіную кампазіцыйную пабудову.

Важным пытаннем правядзення сучасных святаў, можна вызначыць абмежаваную колькасць і адсутнасць актыўнасці гледачоў, што праяўляецца ў пасіўным назіранні рытуальных дзей, спажывецкіх адносінах да мастацтва і штучных перашкодах паміж выканаўцамі і гледачымі. Разгледзім некаторыя аспекты выпраўлення сітуацыі, звязанай з неактыўнымі паводзінамі прысутных на свяце. У тэатралізацыі, на аснове прынцыпаў драматургіі тэатра, рэжысёр можа загада распрацаваць сцэнічныя эпізоды, у якіх жадаючыя па ўласным выбары могуць прыняць удзел [4]. Сапраўды, тэатралізацыя святаў і абрадаў уключае шматлікія мастацкія формы для раскрыцця кожным сваіх імкненняў і жаданняў, напрыклад, рытуальныя дзеі, фальклорныя формы (выкананне песень, танцаў, карагодаў, удзел у гульнях), шэсці, мітынгі, парады, прадстаўленні, інсцэніроўкі, спартыўна-ігравыя формы, віктарыны, латарэі, дыскатэкі, конкурсы і інш. Сама прырода святаў календарнага цыкла прасякнута пабуджаннем да актыўных дзеянняў. Акрамя гэтага, рэжысёр пры напісанні сцэнарыя свядома абавязаны прадугледзіць праблему актывізацыі ўдзельнікаў і гледачоў у масавым дзеянні. У гэтым выпадку мастацкая вобразнасць выступае эфектыўным пабуджальным стымулам для прысутных. Неабходна, каб у рабоце культасветустаноў важным пры ўзнаўленні святаў і абрадаў паказчыкам выступала сацыяльна-мастацкая *актыўнасць* гледачоў свята. Гэта актыўнасць выяўляецца ў дзейнасці, якая непасрэдна залежыць ад сутнасных якасцей асобы. Кожнае дзеянне – гэта не іх механічны набор, а сацыяльна-мастацкая актыўнасць прысутных на свяце, якая з’яўляецца асновай тэатралізацыі і праяўляецца ў *руху, быццях, быццях*. Менавіта дынаміка дазваляе прасачыць, як тэатралізаваная дзея дапамагае пераўтварэнню кожнага прысутнага з пасіўнага назіральніка ва ўдзельніка.

З пункту гледжання метадалогіі працэс сацыяльна-мастацкай актыўнасці мас ў свяце можна зразумець, аналізуючы 3 этапы яго дынамічнага развіцця: інфармацыйны, святочны і паслясвяточны. Інфармацыйны этап – гэта той час да свята, калі адбываецца працэс *інфармавання* насельніцтва аб яго падрыхтоўцы, значэнні ў жыцці, узбуджэння цікавасці да таго, што адбудзецца, стварэнне атмасферы чакання і сустрэчы з невядомым, цудоўным, прыгожым. Неабходна арганізаваць інфармацыйную кампанію сярод жыхароў дадзенай вёскі, аграгарадка, гарадскога пасёлка, раённага цэнтра, рэгіёна, выкарыстоўваючы разнастайныя сродкі сучаснай камунікацыі, з далучэннем адпаведных сацыяльных і грамадскіх арганізацый і служб, уладных структур. Гэта інфармацыйная работа падрыхтуе грамадскую думку, дапаможа ў стварэнні сацыяльна-маральнай атмасферы вакол з’явы, якая мае быць тэатралізаванай. На жаль, не ўсюды жыхары даведваюцца свечасова аб свяце, якое мае адбыцца. Так, аўтар артыкула даведаўся, што ў 2019 г., у Барысаве жыхарам стала вядома пра свята Купалле на рацэ Беразіне пасля таго, як яно адбылося, з паведамленняў у мясцовых газетах. Практыка сведчыць, што некаторыя рэжысёры абмяжоўваюць выкананне сваіх прафесійных абавязкаў адносінамі з вузкім колам мастацкіх калектываў, іх кіраўнікоў, асобных выканаўцаў. Гэта прынцыпова недапушчальна, таму што прафесія рэжысёра носіць грамадскі характар, які прадугледжвае выкананне ім шматлікіх сувязей з рознымі групамі насельніцтва для ўзнаўлення святаў. Увогуле інфармацыйны этап падрыхтоўкі свята вельмі адказны, таму што ён забяспечвае поспех выканання наступных этапаў свята.

Другі этап актывізацыі гледачоў адбываецца сінхронна з абрадавымі дзеяннямі, распрацаванымі ў сцэнарыі свята. Некаторыя з іх былі разгледжаны вышэй. Сцэнарый уключае наступныя кампазіцыйныя часткі: пралог, завязку дзеяння, паслядоўнасць эпізодаў, кульмінацыю, развязку, фінал. Яго пабудова павінна забяспечваць магчымасць далучэння гледачоў да выканання святочных дзеяў, у выніку чаго яны ператвараюцца ва ўдзельнікаў.

На трэцім этапе адбываецца асэнсаванне актывізацыі ўдзельнікаў свята, што знаходзіць праяўленне ў сацыяльнай дзейнасці людзей, у іх водгуках, уражаннях, меркаваннях, эстэтычнай *ацэнцы* таго, што адбылося. Станоўчы грамадскі настрой, мажорны паслясвяточны псіхалагічны клімат садзейнічаюць усведамленню кожным сваёго дачынення да ўрачыстасці. Зразумела, што абмеркаванне вынікаў свята павінна закрануць і тыя недахопы, пралікі, што адбыліся пры яго правядзенні. Гэта дапаможа ўдасканаленню правядзення святаў у будучым, выпрацоўцы актыўных сацыяльна-ідэйных адносін да жыцця грамадства, фарміраванні станоўчага грамадскага настрою, уздзеянні на свядомасць удзельнікаў.

Напрыканцы варта нагадаць пра 3 мастацкія прыёмы сцэнічнай тэатралізацыі (Э. Вяршкоўскі): тэатралізацыя кампіліраваная (выкарыстанне вядомых мастацкіх ідэй, вобразаў, форм і аб'яднанне іх сцэнарна-рэжысёрскім ходам); тэатралізацыя арыгінальная (распрацоўка інавацыйных падыходаў пры ўзнаўленні святаў і абрадаў з улікам сучасных змен у жыцці грамадства на аснове беражлівых адносін да этнаграфічнай і фальклорнай першакрыніцы); тэатралізацыя змешаная (спалучэнне першых і другіх мастацкіх прыёмаў). На практыцы болей за ўсё выкарыстоўваюцца змешаныя мастацкія прыёмы тэатралізацыі. Такім чынам, тэатралізацыя – важны мастацкі прыём узнаўлення святочна-абрадавай культуры, накіраваны на вырашэнне разнастайных тэарэтычных, арганізацыйных, мастацкіх, выхаваўчых пытанняў у яскравай выразнай і вобразнай форме.

#### Спіс літаратуры:

1. Аль, Д. Основы драматургии : учебное пособие / Д. Аль. – 4-е изд. – СПб.: СПбГУКИ, 2015. – 280 с.
2. Вершковский, Э. Режиссура клубных массовых представлений : учебное пособие / Э. Вершковский. Л.: ЛГИК, 1981. – 72 с.
3. Генкин, Д. Массовые праздники: учебное пособие для институтов культуры / Д. Генкин. – М.: Просвещение, 1975. – 140 с.
4. Конович, А. Театрализация как метод активизации участников массовой культурно-просветительной работы: автореф. дисс. ... канд. пед. наук / А. Конович. – Л.: ЛГИК, 1980. – 19 с.
5. Пави, П. Словарь театра / П. Пави; пер. с фр. – М.: ГИТИС, 2003. – 504 с.
6. Туманов, И. Режиссура массового праздника и театрализованного концерта / И. Туманов. – М.: Просвещение, 1976. – 86 с.
7. Четин, А. Основы драматургии театрализованных представлений: История и теория : учебник для студентов институтов культуры / А. Четин. – М.: Просвещение, 1981. – 192 с.

*Людміла Клімовіч*

**TAMARA GAROBCHENKO: THEATER AS A MODEL OF A HARMONIOUS UNIVERSE**

*Ludmila Klimovich*

**TAMARA GAROBCHENKO: THEATER AS A MODEL OF A HARMONIOUS UNIVERSE**

*Артыкул прысвечаны творчасці вядомага беларускага крытыка і тэатразнаўцы Тамары Гаробчанкі, даследчыцы праблем гісторыі і сучаснай практыкі айчыннага сцэнічнага мастацтва.*

*The article is devoted to the work of the famous Belarusian critic and theatrical scientist Tamara Garobchenko, a researcher of the problem of history and contemporary practice of the national performing arts.*

*Тэатр павінен стаць месцам, дзе чалавек адчувае сябе часцінкай сусвету.  
– Тамара Гаробчанка*

Яе шлях у прафесію быў прадвызначаны. Бацькі вядомага беларускага тэатральнага крытыка Тамары Гаробчанкі (мал. 1) – Яўген Палікарпавіч і Надзея Нічыпараўна былі акцёрамі. Пачыналі яны ў 1930-я гг. пад кіраўніцтвам легендарнага Уладзіслава Галубка ў БДТ-3 (мал. 2). Як адзначаюць даследчыкі, «у сцэнічнай творчасці Галубок наследваў традыцыі стражытнага беларускага народнага тэатра, які шоў ад скамарохаў, батлеечнікаў, выканаўцаў народнай драмы» [3], а сам У. Галубок як акцёр, драматург, музыка-самавук, мастак, лекар, рэжысёр яскрава прэзентаваў сінкрэтычны архетып традыцыйнага выканаўцы мастацтва вуснай традыцыі (мал. 3). Нездарма існуе гіпотэза, што аўтарам «Несцеркі» з'яўляецца ён, а не В. Вольскі (Зэйдэль), які кіраваў вобыскам ва У. Галубка напярэдадні яго рэпрэсавання [1]. Атмасфера беларускай традыцыйнай супольнасці-грамады (якая звычайна меркавалася яе чальцамі як гарманізаваная і ўпарадкаваная мадэль сусвету), уласцівая трупе У. Галубка, уплывала на светапогляд яе акцёраў і ўзаемаадносін у іх сем'ях, дзеці ў якіх падсвядома атрымлівалі своеасаблівую «прычэпку аўтэнтычнай традыцыі і гармоніі», што, відавочна, не абмінула і маленькую Тамару.



Малюнак 1 – Т. Гаробчанка, 2012



Малюнак 2 – Трупя Беларускага дзяржаўнага тэатра-3, 1933



Малюнак 3 – Фота У. Галубка, а таксама адзін з яго сцэнічных строяў і скрыпка на выставе, 2017 [2]

