

ТЭАТРАЛЬНАЯ АНТРЭПРЫЗА БЕЛАРУСІ Ў КАНТЭКСЦЕ ЕЎРАПЕЙСКАГА МАСТАЦТВА: ГІСТАРЫЧНЫ АСПЕКТ

Геаграфічнае месцазнаходжанне Беларусі ў цэнтры Еўропы, на скрыжаванні культурных і эканамічных інтарэсаў Усходу і Захаду прадвызначыла развіццё нацыянальнага мастацтва. Поліэтнічны і полілінгвістычны характар тэатральнай культуры знайшоў сваё ўвасабленне ў мастацтве антрэпрызы, што развівалася як цэласная адметная з'ява ў кантэксце агульнаеўрапейскай тэатральнай прасторы.

Нягледзячы на тры падзелы Рэчы Паспалітай у апошняй чвэрці XVIII ст., частка тэрыторыі Беларусі заставалася пад уплывам польскай культуры. Таму першыя тэатральныя калектывы, якія распачалі антрэпрызны рух на тэрыторыі Беларусі, былі з Польшчы. Эканамічная сітуацыя, а менавіта развіццё прамысловасці, рост гарадоў і з'яўленне прыватнай уласнасці ў Заходняй Еўропе спрыялі актыўнай антрэпрэнёрскай дзейнасці.

Вядома, што антрэпрыза – прыватнае відовішчнае прадпрыемства (тэатр, цырк), якое ствараецца і ўзначальваецца антрэпрэнёрам (імпрэсарыю, прадзюсерам) і прадугледжвае ўдзел у спектаклях акцёраў розных тэатраў, сабраных на пэўны час разам працаваць над пастаноўкай. Антрэпрыза ахоплівае ўсе гаспадарчыя пытанні, звязаныя з публічным выкананнем (падрыхтоўку памяшкання, тэатральных і канцэртных прылад, продаж білетаў і інш.), прычым уся работа па падрыхтоўцы прадстаўлення вядзецца антрэпрэнёрам за яго кошт [2, с.107]. Антрэпрыза цалкам падпарадкоўваецца законам камерцыі, і самаакупнасць для такога прадпрыемства з'яўляецца галоўным прынцыпам функцыянавання.

Першапачаткова польскія антрэпрэнёры прыязджалі ў Беларусь па запрашэнні мясцовых магнатаў на адзін ці некалькі тэатральных сезонаў і часам “станавіліся цалкам залежнымі ад прыхамаці ўладальніка-магната” [1, с. 146]. Вось адзін з прыкладаў. Трупа Ляона Перажынскага прыехала ў Нясвіж у 1783 г. па запрашэнні князя К.С.Радзівіла. Праз некалькі гадоў працы ў Нясвіжы трупа распалася, акцёры спешна пакідалі тэатр, а князь застаўся вінен антрэпрэнёру 42 000 злотых [1, с. 149].

Аснову рэпертуару польскіх прыватных антрэпрыз складалі творы, якія ішлі на сцэнах тэатраў Варшавы і Кракава: драмы, камедыі, вадэвілі, камічныя оперы, меладрамы, трагедыі. Ідэі эпохі Асветніцтва, храналагічныя рамкі якой для беларускага мастацтва прыпадаюць на 60–70-я гады XVIII – першую чвэрць XIX ст., знайшлі сваё адлюстраванне ў творах польскіх драматургаў Ю.Нямцэвіча, В.Багуслаўскага, Л.Дмушэўскага, А.Жулкоўскага, Я.Камінскага, Ф. Забалоцкага.

Вядома, што часам пасля прэм’еры ў тэатры Варшавы антрэпрэнёры адразу везлі спектакль у Беларусь.

Пасля падаўлення паўстання 1830–1831 гг. у Польшы, Заходняй Беларусі, Літве і Заходняй Украіне польскамоўны тэатр забараняецца. І антрэпрэнёрам спешна даводзіцца замяняць існуючы рэпертуар рускімі п’есамі, п’есамі заходнееўрапейскіх сааўтараў і паступова запрашаць у склад труп рускіх актёраў. Гэта ўжо быў больш даступны тэатр розным сляям насельніцтва.

Ён сумяшчаў пацяшальную функцыю з функцыяй асветніцкай і маральна-выхаваўчай. Сцэнічныя паказы наладжваліся не толькі ва “ўсенародныя” ўрачыстасці і велікацарскія юбілеі ці з прыездам ганаровых гасцей (як гэта адбывалася ў магнацкіх тэатрах), але і ў буднія дні.

Архіўныя дакументы і даследаванні беларускіх, рускіх і польскіх тэатразнаўцаў сведчаць аб вялікай жанравай разнастайнасці і высокім мастацкім узроўні пэўнай часткі драматургічных твораў, увасобленых на сцэнічных пляцоўках Беларусі.

Значнае месца ў рэпертуары займалі творы заходнееўрапейскіх аўтараў. Дзеячы тэатра знаёмілі беларускага глядача з п’есамі У.Шэкспіра (“Гамлет”, “Кароль Лір”, “Атэла”, “Утайманне свавольніцы”), Ж.Мальера (“Тарцюф”, “Дон-Жуан”, “Мешчанін у дваранах”), Ф.Шылера (“Разбойнікі”, “Марыя Сцюарт”), В.Гюго (“Анжэла”, “Эсмеральда”), Р.Шэрыдана (“Школа зласлоўя”) і інш.

З цягам часу патрэба ў сцэнічных прадстаўленнях расла і дзейнасць труп мацнела. Ажыццяўляючы гастролі па гарадах Беларусі, польскія антрэпрэнёры давалі магчымасць беларускім актёрам-аматарам працаваць у складзе прафесійных калектываў. Акрамя таго, многія з запрошаных актёраў, мяняючы антрэпрызы, амаль не пакідалі Беларусі, пастаянна працуючы ў розных губернях. Такая тэндэнцыя назіралася амаль да пачатку 20-х гг. XX ст., пакуль не былі нацыяналізаваны ўсе тэатральныя

прадпрыемствы і забаронена прыватная камерцыйная дзейнасць. Дзяржава становілася адзіным манапольным антрэпрэнёрам.

Адзначым, што развіццё культуры Беларусі, у тым ліку і тэатра, запавольвалася адсутнасцю беларускай нацыянальнай дзяржаўнасці, панаваннем Расійскай імперыі [4, с. 48]. Ідэя існавання агульнадаступнага прафесійнага беларускамоўнага тэатра была абсурднай, нават крамольнай. Таму менавіта вандроўным антрэпрызам было суджана адыграць значную ролю ў станаўленні ўласна беларускіх тэатральных калектываў І.Буйніцкага, У.Кумельскага, У.Галубка і інш.

1. *Барышев Г.И.* Театральная культура Белоруссии XVIII века. – Мн.: Навука і тэхніка, 1992. – 293 с.: ил.

2. *Большая советская энциклопедия* / гл. ред. О.Ю.Шмидт. – М.: Сов. энциклопедия, 1926. – 800 с.: ил.

3. *Гісторыя беларускага тэатра: у 3 т.* – Мн.: Навука і тэхніка, 1983. – Т. 1. – 496 с.: ил.

4. *Няборская А.В.* Тэатральная культура Беларусі эпохі Асветніцтва ў агульнаеўрапейскім кантэксце // *Веснік Беларускага дзяржаўнага ўніверсітэта культуры.* – 2004. – №3. – С. 46–51.

5. *Пашкин Ю.А.* Русский драматический театр в Белоруссии XIX века. – Мн.: Наука и техника, 1980. – 216с.

6. *Софронова Л.А.* Польская театральная культура эпохи Просвещения. – М.: Наука, 1985. – 272 с.: ил.