

1. Гуревич, П. С. Психология и педагогика : учебник для акад. бакалавриата / П. С. Гуревич. – 2-е изд., перераб. и доп. – М. : Юрайт, 2013. – 479 с.

2. Рябушев, В. Н. Теория социально-культурной деятельности : учеб. пособие для студентов вузов культуры и искусств / В. Н. Рябушев. – Улан-Удэ : ИПК ВСГАКИ, 1999. – 172 с.

3. Эльконин, Д. Б. Избранные психологические труды / Д. Б. Эльконин. – М. : Педагогика, 1989. – 560 с.

Ю. М. Свердлова, *соискатель*
ученой степени кандидата наук
учреждения образования
«Белорусский государственный университет
культуры и искусств».
Научный руководитель – **Е. Э. Миланич**,
кандидат искусствоведения, доцент,
доцент кафедры музыкально-теоретических
дисциплин учреждения образования
«Белорусский государственный университет
культуры и искусств»

ПОСТАНОВКИ МАЛЫХ ФОРМ В КОНТЕКСТЕ ВЗАИМОДЕЙСТВИЯ ЛЮБИТЕЛЬСКОГО И ПРОФЕССИОНАЛЬНОГО ИСКУССТВ

Важным аспектом, характеризующим период 70–90-х гг. XX в., являлось взаимодействие любительских коллективов и профессионалов. Во многом оно было обусловлено появлением личностей, стремившихся к разработке собственных творческих методов и новых средств выразительности. Именно в данный период появляется плеяда театров-студий, к которым можно отнести «Диалог» В. Григалюнаса, «ИнЖест» В. Иноземцева, «Круг» Н. Мицкевич, «Арт» Н. Короткевича, «Дзе-Я?» Н. Трухана и В. Барковского, «На площади Победы» Р. Талипова, «Абзац» В. Савицкого и А. Маркевича и т. д.

Наряду с постановочными экспериментами студии организовывали и образовательный процесс, в рамках которого постигали теоретические основы режиссуры, оттачивали приемы актерского мастерства, а также передавали авторские подходы к сценическому действию. Знаковой в этом отношении

была театральная студия «Юность», через нее прошли драматург Е. Попова, актеры В. Шушкевич, Н. Кириченко, А. Лобанок, А. Подобед, Г. Малявский, композитор О. Залётнев, художник и режиссер В. Матросов, режиссеры А. Полухина, В. Рудов, В. Басов [1, с. 161].

Стремление уйти от классических форм заставляло студийцев обращаться к авангардным практикам, которые виделись им перспективными для развития частных творческих идей. Однако для плодотворной работы требовались материальные ресурсы, а их можно было получить, лишь интегрировавшись в сферу «официального» искусства. Такие попытки со стороны любительских трупп осуществлялись не единожды. При удачном стечении обстоятельств коллектив мог не только сохранить свой функционал, но и расширить его. Так, студия «Дзе-Я?», созданная в 1987 г., уже в 1990-е удостоилась статуса городского театра. В 2003-м при нем была организована Детская театральная школа, а через год коллектив стал именоваться «Новым драматическим театром», который функционирует до сих пор. Однако, влившись в дотационную систему, некогда альтернативной труппе пришлось сделать выбор в пользу традиционной драматургии.

Тем не менее взаимодействие профессионалов и любителей в творческой среде продолжалось и способствовало развитию постановок малых форм. С одной стороны, они отличались жанрово-стилевой разнообразностью, а с другой – были детерминированы различными художественно-эстетическими системами. Так, в 1970-е гг. благодатной почвой для экспериментов стала пластика тела. В Европе получила широкую известность французская школа «чистой пантомимы» (*mime pur*). Ее ярким представителем в то время был Марсель Марсо, который стремился к преодолению стереотипного восприятия жеста в русле эстрадно-цирковых жанров. Иное видение малых форм в контексте постмодернизма практиковали балетмейстеры в США. Например, М. Каннингем соединял в своих работах принципы театра абсурда и музыкальной алеаторики, П. Бауш стала родоначальницей танцтеатра, И. Райнер заложила основы направления *non-dance*, поэтизируя естественные движения тела. В Советском Союзе широкой известностью пользовалась труппа Л. Якобсона «Хореографические миниатюры», тяготевшая к синтезу образно-пластического и действенного начал.

В Беларуси значимым явлением, отражающим передовые тенденции времени, стал ансамбль «Рух» В. Колесова. Начиная с 1971 г. коллектив считался самодеятельным, но в результате активного участия в конкурсах и концертах обрел репутацию профессионального. В своем творчестве В. Колесов, как и М. Марсо, избегал стереотипного восприятия пантомимы, пытаясь осмыслить ее в контексте «телесной драматургии». Подобно И. Райнер, постановщик демонстрировал сознательный уход от марионеточности, утрированности, нарочитости и импульсивности движений в пользу естественности и природной красоты каждой позы и жеста. Для этого мастер зачастую переносил репетиционный процесс на природу, где проще, по его мнению, достигался необходимый баланс между сознанием и телом. При этом В. Колесов пытался совместить пантомиму не только с танцевальной, но и с театральной природой, в чем прослеживалось влияние Л. Якобсона.

В творчестве «Руха» было несколько периодов. Одно время коллектив сотрудничал с «Песнярами», разбавляя их эстрадные программы пластическими интермедиями. На рубеже 1990-х труппу В. Колесова присоединили к республиканскому ТЮЗу, который предоставлял свою сцену артистам и занимался хозяйственными вопросами. Затем «Рух» переехал в Молодежный театр, где поначалу существовал автономно, а впоследствии вошел в состав труппы. Этому способствовал ряд факторов: во-первых, у ансамбля имелись свои концертные программы, которые можно было включить в театральный репертуар; во-вторых, артисты «Руха» могли принимать участие и в сводных постановках формировавшегося стационарного актерского состава. И действительно, какое-то время так и было, о чем вспоминал в мемуарах режиссер Г. Боровик: «По сути он [“Рух”] определял на тот момент репертуарно-творческую и административно-эксплуатационную политику Молодежного театра, не вмешиваясь при этом в намерения ... создать драматическую актерскую труппу» [2, с. 23].

Наряду с телесностью большое значение в спектаклях В. Колесова приобрели и другие средства выразительности: сценическое освещение, музыкальное оформление, бутафория. Зачастую они трактовались как равноправные участники действия, и благодаря умелому их использованию рождались причудливые межстилевые сочетания, органично вбиравшие в

себя элементы комедии дель арте, голосовой и пластической импровизации, акробатики, эквилибристики, клоунады и танцевальных комбинаций. Данный аспект впоследствии привел к переосмыслению монополии драмы на театральной сцене. В результате из этого «зерна» произросли такие направления, как пластический театр, театр движения, физический театр, психофизическая драма, пантомимический танец, пластическая пантомима.

Репертуар «Руха» специализировался преимущественно на малых формах, драматургически объединенных в концертные программы. Их тематика часто определялась культурно-историческим контекстом и собственным художественно-эстетическим кредо постановщика, которое можно было охарактеризовать как «телесная драматургия». Так, среди работ В. Колесова примечательными были номера по рисункам Х. Бидструпа и сценки по мотивам белорусского фольклора «Сельский ветеринар». Особой востребованностью пользовался спектакль, навеянный образами поэмы Якуба Коласа «Сымон-музыка». Наряду с этим создавались миниатюры, воспевающие высокие патриотические чувства, – «Родина», «Мать», «Благодарность».

Одной из знаковых работ стала концертная программа из одиннадцати номеров, объединенных в спектакль-размышление о войне и мире «Кліч». В данном цикле было проявлено стремление В. Колесова уйти от бытовизма и иллюстративности в пользу отображения сущности явления сквозь призму чувственно-эмоционального опыта, что во многом созвучно западноевропейским тенденциям. Однако кардинальным отличием советского видения основных задач искусства являлась идейно-образная сфера. На Западе к тому времени утвердилась постмодернистская парадигма, которая максимально тяготела к смысловой абстрактности и открытости семиотических кодов, проявлявшихся через спонтанность, смешение театрального и бытового жеста, контрастные сопоставления выразительных средств, внезапные всплески и акцентуации, алогизм структурных построений, в то время как подход В. Колесова был обусловлен органичностью формы произведения, драматургической связанностью, яркой образностью и сюжетностью. Кроме того, эстетика неоавангарда часто использовала пластику для изображения психоэмоционального аффекта и демонстрации физического несовершенства. В восточноевропей-

ской традиции все было равным счетом наоборот: с помощью выразительности тела люди с ограниченными возможностями создавали на сцене возвышенные образы. Прямым подтверждением этому был ансамбль «Рух», частично состоявший из глухонемых артистов, что заставило в перспективе переосмыслить пантомиму как невербальный способ коммуникации в семиотическом контексте.

Таким образом, взаимодействие профессионалов и любителей обусловило обогащение жанрово-стилевого спектра постановок малых форм, что прослеживалось в театрализации пантомимы и эстетики естественного движения. Такая специфика позволила переосмыслить пластику тела как способ коммуникации, преодолевающий культурные и языковые барьеры и задействующий интуитивно-бессознательные аспекты человеческого опыта. Во многом этому способствовало творчество В. Колесова, развивающего в своих танцевальных миниатюрах и концертных программах принцип «телесной драматургии». В последующем на данной художественно-эстетической основе сформировались пластический театр, театр движения, физический театр и психофизическая драма, которые не теряют своей актуальности и на современном этапе.

1. *Артимович, Т. В.* Экспериментальный театр БССР в период «оттепели». Между модернизмом и авангардом / Таня Артимович ; [науч. ред. А. Р. Усманова] ; Европ. гуманитар. ун-т, Центр науч. изд. – Вильнюс : ЕГУ, 2020. – 231 с. – (Opus Primum: Труды молодых исследователей ЕГУ ; вып. 2).

2. *Боровик, Г. И.* Главный шаг: к истории создания Молодежного театра БССР / Г. И. Боровик. – Минск : Ковчег, 2022. – 468 с.