

СУЩНОСТЬ И ПРИЗНАКИ МАЛОЙ ТЕАТРАЛЬНОЙ ФОРМЫ

Аннотация. В статье анализируются основные критерии малой формы в рамках театрального искусства, которая обусловлена содержательными и структурно-композиционными факторами. Для их выявления дается обзор литературных источников, где исследуется данная проблематика в различных жанрово-стилевых и культурно-исторических контекстах.

Ключевые слова: театральная форма, сценическое место, зрелище, театр малого формата, малая сцена, моноспектакль

Среди разнообразия постановок на сегодняшний день наиболее интересными являются малые формы. Во многом это обусловлено, театральным искусством, которое всегда было посредником между духовным и материальным, культурно-историческим и образно-смысловым, индивидуальным и общественным. Однако в современных реалиях наметилась тенденция интеграции данных сфер, что повлекло за собой конвергенцию художественной и объективной реальности, репрезентативных и перформативных практик. Учитывая вышеуказанные обстоятельства, возникает вопрос определения сущности театральной формы, к которой все чаще приписывают различные творческие эксперименты и арт-практики. В связи с этим, актуальным является уточнение понятийного аппарата, который на рубеже XX–XXI веков стал подвергаться деконструкции. Именно поэтому назрела потребность в выявлении признаков понятия «малая театральная форма», которое раньше употреблялось преимущественно как устоявшееся выражение.

В одной из своих публикаций российский исследователь Ю. М. Барбой приводит следующие условия театральности формы: «во-первых, ... все происходящее на сцене, как во всякой иной игре, – «понарошку», «во-вторых, играют для зрителей» [2, с. 247]. Учитывая данные аспекты, можно вывести ряд определяющих критериев, где одним из основных является наличие художественного образа. Как правило, он всегда трансформируется через посредника (актера, танцовщика марионетки), который действует в «предлагаемых обстоятельствах» сконструированной художественной реальности. Значение имеет и сам акт, обусловленный зрелищно-игровой компонентой и запланированным сценарием.

Рассматривая «форму в театральном представлении», П. Пави выделяет структурно-композиционные и содержательные компоненты, распределяя их по двум уровням – конкретному и абстрактному. К первому относится сценическое место, сценические системы, сценическая игра и выразитель-

ность тела, ко второму – драматургия и композиция фабулы, декупаж действия в пространстве и во времени, элементы дискурса (звуки, слова, ритмы, метрика, риторика) [8]. На основе данных критериев можно комплексно проанализировать «малую форму в театре», определить ее специфические характеристики и предпосылки к их формированию.

Так, с позиции «сценического места» малые формы являются постановками, которые способны успешно существовать в разных типах сценического пространства, что во многом и определяет формат спектакля. На это указывает актриса и исследователь театра А. Г. Шаталина. В одной из своих публикаций она обосновывает такие понятия как: малая сцена, театр малого формата, театр малых форм [8]. Опираясь на литературные источники и практический опыт, автор приводит ряд отличительных характеристик по каждой из предложенных категорий. Так, особенностями малой сцены, по мнению А. Г. Шаталиной, является камерность атмосферы и максимальная близость к зрительному залу, что диктует определенные условия к сценографии и декору. Основной задачей в таких условиях является создание художественного образа малыми средствами за счет повышения требований к актерскому мастерству.

В свою очередь, К. И. Возгривцева в своем диссертационном исследовании рассматривает малую сцену как «форму культурного пространства» и в качестве факторов, влияющих на ее распространение, выделяет стремление «современного человека преодолеть негативные воздействия реальности путем создания малого гармонизированного пространства защищенности» [4, с. 15]. Автор выделяет такие разновидности малой сцены как: свободная сценическая площадка и пространство «авторского театра». Последнюю категорию можно соотнести с понятием «театр малого формата», предлагаемый А. Г. Шаталиной, который по своей сути тождественен режиссерскому театру.

Спектакли, осуществляемые в малоформатном театре, могут быть разнообразны по тематике и иметь как репертуарный, так и антрепризный характер. К их характерным особенностям можно отнести разнообразие жанровой палитры (драматические, музыкально-драматические, кукольные, иллюзионные), мобильность и пространственную адаптивность, благодаря чему, малые формы могут демонстрироваться как автономно, так в рамках ревью и концертных программ. Кроме прочего, существенным отличием театра малого формата является ограниченная численность зала (от 30 до 200 мест) и небольшая актерская труппа (от 2 до 20 человек).

Что же касается театра малых форм, то А. Г. Шаталина относит данное понятие к жанровому аспекту, причисляя к ним скетчи, водевили, одноактные комедии. Наиболее наглядным в этом отношении является деятельность кабаре, «интимных» театров и театров миниатюр, распространенных в Западной Европе и России на рубеже XIX–XX веков.

В своей диссертации «Новые формы и жанры во Франции на рубеже XIX–XX веков» Т. И. Кузовчикова рассматривает кабаре, которые квалифицирует как «новую форму театральности». К ним исследователь относит устранение сценической рамп, принцип атмосферы зрелища, выход действия в зал. В качестве жанрово-стилевых черт кабаре постановок автор выделяет импровизацию и гротеск, обусловленные художественно-эстетической парадигмой модерна. Кроме того, в работе подчеркивается универсализация актерского мастерства и использование масок, что позволяет воплощать различные сценические архетипы, при задействовании наименьшего количества исполнителей [6].

Наряду с этим, в исследовании затрагиваются такие самобытные формы как театр теней, театр кукол и театр ужасов. Автор определяет их степень влияния на развитие жанровой палитры и художественного языка малых форм. Так, театр теней представлял собой своеобразное смешение традиций японской гравюры, графики и карикатуры, театр кукол совмещал в себе эстетику классической литературы, отраженную через застывшие, антропоморфные образы, декоративно-прикладное искусство и достижения механики (куклы-автоматы), а театр ужаса стал сплавом эстетики натурализма с гиперреалистичной драмой и буффонадной комедией.

В отношении малых форм особенностью является, зачастую, не только исполнительский профиль артиста (драматический, музыкальный, танцевальный), но состав труппы, который может сводиться лишь к одному исполнителю. Самодостаточность этого феномена послужила распространению монопостановок, а качественное углубление в их жанровое разнообразие привело к формированию такого явления как театр одного актера.

Зародившись в конце XIX века в «Свободном театре» А. Антуана, монотеатр стал способом персонифицированной творческой реализации. Во многом это было связано с актуализацией духовно-эстетического содержания человека, которое осуществлялось по пластическому и внутреннему принципам. Во многом это нашло свое отражение в творчестве символистов, где рельефно проявлялись метаморфозы и противоречия, свойственные душевной организации. Данный аспект обострил чувственно-эмоциональную компоненту, которая стала «одновременно и инструментом, и произведением искусства» [7, с. 11]. Во многом данный аспект способствовал созданию художественного микромира, максимальной концентрации переживаний в рамках «малого» сценического пространства, сближению актера и зрителя, что привело к новому осмыслению «сценической игры и выразительности тела» [8].

В связи с этим выделим два основных направления, по которому пошло развитие актерского мастерства в рамках малых форм. Одним из них является исполнительская универсализация. Стремление к экспериментальности драматургии и полижанровости стали требовать от актера рас-

ширения профессиональных навыков. «Драматический театр затанцевал, оперный – заговорил, а балет увлекся трагизмом и бытовыми подробностями» [5, с. 277]. Кроме того, эмоциональное сближение зрительного зала и сцены послужило изменению перцепции и как следствие, переосмыслению значения актера. В результате весьма симптоматичным стала актуализация сценического повествования в виде «театра чтеца» [7] и «театра рассказчика» [1]. Оказалось, что «рассказу сподручнее, чем пьесе, стремительно двигать сюжет» [5, с. 276], концентрируясь на сути и избегая излишних подробностей.

Динамизм, свойственный современности, способствовал центростремительной тенденции в области постановочного искусства, энергетически концентрируя как атмосферу в зале, так и художественный хронотоп, что определило «искомое тождество игрового и сценического пространства» [7, с. 17]. Иное восприятие и пространственно-временного континуума стало одним из определяющих аспектов в искусстве на рубеже XX–XXI вв. Так, в работе по исследованию малой оперы А. Буряк разбирает значение хронотопа на примере произведений белорусских композиторов. На основе анализа литературных источников автор выделяет различные категории «времени» – физическое и художественное, прошлое–настоящее–будущее, непрерывное и прерывное. В качестве основных критериев выносятся: ощущение ценности и быстротечности времени в свете динамики современных социальных отношений; формирование новой культурной парадигмы, основанной на восприятии мира как совокупности неустойчивых и случайных элементов; изобретение устройств видео- и звукозаписи, способствующих новому (прерывному) ощущению художественного времени [3, с. 176].

Таким образом, исследование малых форм в театре можно разделить по нескольким направлениям: в соответствии с типом сценического пространства, средствами выразительности, мастерством режиссера и актера, а также хронотопом. На основе этого выведены характерные особенности, к которым относятся: максимальная локализация и адаптивность пространства вокруг постановочного действия, экспериментальность и персонификация режиссерского творчества, репрезентация духовно-эстетического микромира индивида, монололизация сценической постановки, и универсализация актерского мастерства, а также концентрация и переосмысление пространственно-временного континуума.

Список использованных источников

1. Аль-Арбид Тамер. Театр одного актера (рассказчика) в арабском традиционном и современном искусстве : автореф. дис. ... канд. искусствоведения : 17.00.01 / Аль-Арбид Тамер ; С.-Петербург. гос. ун-т театра, музыки и кинематографии. – СПб., 1992. – 18 с.
2. Барбой, Ю. М. Театральная форма и феномен драматического действия / Ю. М. Барбой // Ярослав. пед. вестн. – 2013. – Т. 1, № 4. – С. 247–250.

3. Буряк, А. Ю. Проблема времени в опере малой формы и особенности хронотопа монооперы В. Кузнецова «Записки сумашедшего» / А. Ю. Буряк // Науч. тр. / Белорус. гос. акад. музыки. – Минск, 2015. – Вып. 35. – С. 174–182.
4. Возгривцева, К. И. Малая сцена в театральном пространстве России XX-начала XXI веков: культурологический аспект : автореф. дис. ... канд. культурологии : 24.00.01 / К. И. Возгривцева ; Урал. гос. ун-т. – Екатеринбург, 2006. – 21 с.
5. Клитин, С. С. Малые театральные формы – род живого искусства / С. С. Клитин // Ярослав. пед. вестн. – 2014. – Т. 1, № 4. – С. 275–278.
6. Кузовчикова, Т. И. Новые формы и жанры во Франции на рубеже XIX–XX веков : автореф. дис. ... канд. искусствоведения : 17.00.01 / Т. И. Кузовчикова ; С.-Петерб. гос. акад. театр. искусства. – СПб., 2014. – 28 с.
7. Колосов, Р. В. Театр одного актера в России последней четверти XX – начала XXI века: предыстория, практика, специфика жанра : автореф. дис. ... канд. искусствоведения : 17.00.09 / Р. В. Колосов ; С.-Петерб. гуманитар. ун-т профсоюзов. – СПб., 2010. – 21 с.
8. Пави, П. Словарь театра / П. Пави ; пер. с фр. под ред. К. Разлогова. – М. : Прогресс, 1991. – 480 с.
9. Шаталина, А. Г. Театр малого формата: явление и термин (к вопросу о типологии) / А. Г. Шаталина // Вестн. культуры и искусств. – 2016. – № 3. – С. 137–141.

УДК 75.047:[14](476)"18/19"

Сяліцкі Аляксандр Леанідавіч

*старшы выкладчык кафедры мастацка-педагагічнай адукацыі ўстановы адукацыі
«Беларускі дзяржаўны педагагічны ўніверсітэт імя Максіма Танка»*

ФІЛАСОФСКІ І САЦЫЯКУЛЬТУРНЫ ЗМЕСТ БЕЛАРУСКАГА ПЕЙЗАЖНАГА ЖЫВАПІСУ КАНЦА XIX – ПАЧАТКУ XX СТАГОДДЗЯЎ

Анатацыя. Разглядаюцца філасофскія і сацыякультурныя аспекты беларускага пейзажнага жывапісу канца XIX – пачатку XX стст. Адзначаецца, што ў працах айчынных мастакоў дакладнае ўзнаўленне краявідаў Бацькаўшчыны арганічна спалучалася з эмацыянальнай насычанасцю і семантычнай змястоўнасцю вобраза. На аснове аналізу жывапісных і філасофскіх твораў сцвярджаецца, што прырода ў беларускай культуры выступае сінтэтычным зтыка-эстэтычным ідэалам, які служыць эталонам характава, універсальным вобразам творчага пачатку.

Ключавыя словы: пейзаж; жывапіс; беларускае выяўленчае мастацтва; беларуская мастацкая культура

Беларускі пейзажны жывапіс з'яўляецца неад'емнай і значнай часткай нацыянальнай мастацкай культуры. Вывучэнню пейзажа ў айчынным выяўленчым мастацтве прысвечана досыць вялікая колькасць навуковых прац, дзе аб'ектам аналізу звычайна выступаюць гістарычная дынаміка і паэтыка жанра (напрыклад, працы Л.Н. Дробава, А.І. Чупрынскага,

М.В. Грамыка, В.І. Жука і інш.). Акцэнтны пры гэтым робяцца часцей за ўсё на стылістычных, каларыстычных, кампазіцыйных, мастацка-вобразных, сюжэтных асаблівасцях твораў. Між тым пейзаж выступае не толькі мастацкім, але і культурным феноменам, у семантычнай структуры якога адлюстроўваюцца істотныя моманты беларускай карціны свету. Разгляд твораў пейзажнага жывапісу ў філасофскім і сацыякультурным аспектах адкрывае шлях да спасціжэння закладзеных у іх культурных сэнсаў, што дазваляе выявіць адметныя рысы нацыянальнага светаўспрыняцця.

У канцы 1890-х – пачатку 1900-х гг. пейзаж у беларускім выяўленчым мастацтве становіцца самым распаўсюджаным жанрам жывапісу [2, с. 324]. Характэрна, што адпаведная тэндэнцыя была ўласцівая не толькі айчынай, але і еўрапейскай мастацкай культуры гэтага часу. А.М. Бенуа (1870–1960) у працы «Гісторыя жывапісу» (1912–1916) адзначае, што «пейзаж адыгрывае ўсё большую і большую ролю ў развіцці гісторыі мастацтва і паступова нават выцясняе ўсе іншыя віды жывапісу. <...> ... усё, што зараз ствараюць перадавыя мастакі, можа быць названа «пейзажам», згодна ўнутранаму дачыненню мастака да прадмета. Зараз у жывапісе ўсё толькі адзін нававольны свет, які духоўна не злучаны з жывапісцам, а ўздзейнічае на яго толькі пачуццёвай вобразам, – свет, „што сузіраецца“» [1, с. 12]. Даследчык падкрэслівае выключную ролю для мастацтва канца XIX – пачатку XX стст. «жывапісных задач», якія адсунулі на другі план і нават скасавалі «сюжэт», усялякі «сэнс» [1, с. 12]. Між тым у беларускім жывапісе пейзаж выступаў не столькі пляцоўкай для творчых эксперыментаў, колькі сродкам паэтызацыі рэчаіснасці, мастацка-вобразным увасабленнем роднасных узаемаадносін чалавека з нававольным асяроддзем, формай перажывання быцця ва ўсёй яго поўнасці і матэрыяльнай канкрэтнасці. Для большасці айчынных аўтараў сфера рэальнага жыцця ў яго сацыяльным і прыродным аспектах складала аснову іх мастацкай дзейнасці, што абумаўляла рух не ў бок суб'ектывацыі творчасці, а да аб'ектыўнай трактоўкі свету і насычэння вобразаў эмоцыянальным зместам і сэнсавай глыбінёй. Трэба было «казаць» выразнай мастацкай мовай пра родны край, выяўляць сваю непарыўную душэўную знітанасць з ім, што спрыяла абуджэнню ў грамадстве нацыянальнай свядомасці, садзейнічала актывізацыі працэсаў нацыянальна-культурнага адраджэння. Менавіта ў пейзажы знаходзіў найбольш поўнае увасабленне архетыпы «роднай зямлі», «роднага кута», які, па словах даследчыцы А.М. Мельнікавай, «... з'яўляецца моцным кансалідуючым фактарам для беларускай нацыі, раскрывае дамінантныя коды нацыянальнай ідэнтычнасці, этыка-культурную аснову беларускага менталітэту» [4, с. 42]. Да таго ж у грамадска-палітычных рэаліях канца XIX – пачатку XX стст. зварот да пейзажнага жанру дазваляў беларускім мастакам, хоць і ўскосна, выказаць свае думкі і пачуцці, свае сацыяльныя погляды, не баючыся ўціску з боку цензурных органаў.