

1. ГАБО. – Фонд 114. – Описание 1. – Дело 1. Устав Русского Благотворительного общества; переписка с библиотеками о приобретении книг; список учеников русских школ.

2. ГАБО. – Фонд 114. – Описание 1. – Дело 1 а. Сведения об образовании, структуре и функциях Русского благотворительного общества.

3. ГАБО. – Фонд 114. – Описание 2. – Дело 2. Отчет о деятельности Холмского отдела Русского благотворительного общества; протоколы заседаний русских общественных организаций.

4. ГАБО. – Фонд 114. – Описание 2. – Дело 3. Отчеты о деятельности комиссий по устройству концертов, счета строительного комитета, списки учащихся Брестских школ.

5. Самосюк, Н. В. Деятельность русского благотворительного общества в Польше (1921–1939 гг.) / Н. В. Самосюк // Национальные культуры в межкультурной коммуникации: сб. науч. статей по материалам III Междунар. науч.-практ. конф., Минск, 12–13 апреля 2018 г. / редкол.: С. Ю. Лебедев [и др.]. – Минск : Коллоград, 2018. – С. 33–41.

АВТОТЕМАТИЧЕСКИЙ ХОРЕОПЛАСТИЧЕСКИЙ СПЕКТАКЛЬ КАК ФОРМА АВТОБИОГРАФИЧЕСКОГО ОСМЫСЛЕНИЯ

Д. С. Скачков,

*кандидат искусствоведения, доцент кафедры белорусской и мировой
художественной культуры учреждения образования*

«Белорусский государственный университет культуры и искусств»

Автотематический хореопластический спектакль – это спектакль, тематически сконцентрированный на проблеме осмысления хореографом, танцором-исполнителем самого танца [3], его сущности, природы, границ, принципов восприятия и воздействия танца на зрителя, истории развития танца, рассказанной в танце, проблеме тела и телесности, выраженной самим телом. Подобного рода постановки являются естественным продолжением рефлексии хореографов о том, что является или не является танцем, осуществляемой в контексте размывания границ танцевального искусства, его смешения с другими видами искусства (театр танца, физический театр, видеотанец, мультимедийный танец, хореографический перформанс), потерей элитарности хореографического искусства (каждый человек может танцевать вне зависимости от профессиональной подготовки) и внедрения в хореографическую

лексику бытовых, повседневных, движений (концептуальная позиция современного танца, что любое движение уже является танцем).

Если в 1930–1960-х гг. представители танца модерн, выстраивающие четкую оппозицию новых форм танца укоренившейся балетной традиции и классическому академическому танцу, использовали в своих спектаклях лишь автотематические комментарии к пластическому языку балета [2], то начиная с 1970-х гг. при формировании танца постмодерн, берущего за основу нетанцевальные физические действия (шаги, бег, прыжки, падения) появляются полноценные автотематические спектакли, сосредоточенные исключительно на вопросах танцевальной эстетики. Автотематический танцевальный спектакль в таком случае выступает в качестве квинтэссенции «чистого» танца, отбросившего побочное влияние и давление музыки (мелодичность, ритмичность) и литературы (сюжет, нарратив, образ).

Являясь исключительно высказыванием о танце, автотематический хореопластический спектакль одновременно представляет собой и соматическое исследование личности самого исполнителя, так как каждый танцор может размышлять о танце на основе исключительно собственного индивидуального движенческого опыта. Часто подобные хореопластические спектакли представляют собой автобиографический дискурс, являясь также рассказом о собственной творческой судьбе, индивидуализированным высказыванием на тему своего бытования в сфере современного танца. Пластической основой подобных спектаклей становятся многочисленные хореографические техники и движенческие методики, освоенные танцором-исполнителем за время его деятельности, хореографические экзерсисы, пластические связки, повторяющиеся тренировки и штудии, куски собственных и чужих спектаклей, танцевальные штампы и хореографические шаблоны того или иного танцевального стиля.

Часто структурообразующим элементом автотематического спектакля становится мультимедийный контент, содержащий автобиографический видеоматериал как средство ретроспективного обобщения или онлайн-трансляцию танцора в самом спектакле как способ объективного восприятия собственного телесного существования, взгляд снаружи. В крайних случаях видеоряд практически целиком замещает танцевально-пластическое выражение и реализует начальную/конечную фазу танца – статичность позы.

Рискуя остаться вещью в себе, не понятым либо не интересным зрителю, ввиду не знания реципиентом биографии исполнителя или отсутствия включенности в хореографический контекст, авторы автотематических хореопластических спектаклей часто пользуются приемом вербального дистанцирования от осуществляемых действий или ироничной

позицией на происходящее, что позволяет им защитить себя от пафосности, элитарности, претенциозности высказывания.

В связи с тем, что современная хореография зародилась на Западе, прошла уже более чем вековой период развития, и поскольку автотематический хореопластический спектакль, по сути, является надстройкой одновременно и над хореографической техникой, и над ее художественной сценической реализацией, подобные спектакли часто возникают в практике американского и европейского хореографического и пластического театра. Так, среди западных автотематических хореопластических спектаклей, показанных в Беларуси в последнее десятилетие, можно назвать моноспектакли Ришарда Калиновского «Последнее соло К.» (Польша, Люблин, 2017) и Януша Орлика «Insight» (Польша, Познань, 2013), танцспектакль «Contemporary?» группы «Arts Printing House» в исполнении Агне Раманаускайте, Паулюса Тамоле и Мантаса Стабачинскаса (Литва, Вильнюс, 2013).

Арт-директор «Люблинского театра танца» Ришард Калиновский в автотематическом моноспектакле «Последнее соло К.» через сопоставление видеофрагмента своей сольной работы 2000 г. «DC 5861494» и своего актуального телесно-пластического состояния рассуждает о динамике танцевальной эстетики и своего собственного внутреннего и внешнего развития. С ярко выраженной отсылкой к пьесе Самюэля Беккета «Последняя лента Крэппа» Ришард Калиновский совершает попытку ухватить ускользающее время, в потоке событий, повторяющихся, беспощадных мыслей, снова и снова прокручивая киноленту, пытается зафиксировать их в единственно доступной человеку кинетике собственного тела. Экзистенциальная напряженность свойственна и работе Януша Орлика, в которой попытка разобраться с собой приводит к изматывающему повторяющемуся комплексу движений, доводящего тело до предела его физических возможностей как единственного способа выйти за свои границы к осмыслению и озарению.

Примеры автотематического хореопластического спектакля представляют и белорусские хореографы. К подобного рода постановкам можно отнести проект «Танцевальные инструменты» (Минск, 2018), показанный на форуме экспериментальных и пластических театров «Пластформа» сборным коллективом современных белорусских исполнительниц – Анной Корзюк, Валерией Хрипач, Евгенией Николайчук, Инной Асламовой, Ольгой Скворцовой, Ольгой Лабовкиной, моноспектакль руководительницы Театра танца «Квадро» Инны Асламовой «Соло № 2» (Гомель, 2017), танцевальный перформанс Анны Корзюк «Как я узнала о себе через тело своего любовника» (Минск, 2017).

Работа Анны Корзюк в автотематическом плане представляет собой исследование способности тела реагировать и меняться, принимая ин-

формацию, полученную от физического взаимодействия с другим телом, преобразаться от изменения чувственного восприятия, накапливать в теле тактильную память о контакте с другим, и в то же время является абсолютно интимным высказыванием о личном чувственном опыте. Проект «Танцевальные инструменты» был лабораторным исследованием обмена индивидуальными пластическими паттернами и танцевальными техниками через совместный хореографический практикум ведущих белорусских представительниц современного танца. Выступление было построено по принципу индивидуальной пластической самопрезентации каждой участницы и апробации, ассимиляции ее движенческих принципов в кинетике других участниц, что рождало многообразие хореографических форм и одновременно визуализировало индивидуальную пластическую манеру каждой исполнительницы. В этой субъективной, неповторимости и заключалась идея спектакля: формально повторяя единый принцип движения, каждая танцовщица проявляла свою внешнюю форму и внутреннюю индивидуальность. Из действия, которое напоминало хореографическую разминку, спектакль превращался в совместный художественный акт, раскрывающий потенциал движенческой экспрессии, а из него перетекал в совместную со зрителем коллективную акцию, в которой все могли присоединиться к танцу и пережить новые телесные ощущения.

Уникальным примером автотематического представления можно считать спектакль «Доступ к телу» пластического театра «ИнЖест» (Минск, 2010), который был приурочен к празднованию юбилея создателя и руководителя театра – Вячеслава Иноземцева. В этом спектакле сплетались воедино осколки памяти и мечты, фантазии и реальность, история индивидуального творческого пути и история общества, эволюция пластических форм рубежа столетий и динамика развития сценического искусства конца XX – начала XXI в. Спектакль «Доступ к телу» создавался как сгусток традиционной для «ИнЖеста» творческой манеры – тотального, эклектичного, провокационного театра и концентрата творческой методики создания спектакля как самоцитирования, аллюзий на прошлые работы коллектива и новых наработок, не вошедших в предыдущие спектакли [1]. Основная тема постановки символически воплощалась в сценографическом решении – помосте, разрезающем пространство зрительного зала от центрального входа к сцене, который создавал подспудную динамику действия и являлся лейтмотив непрерывного движения.

Спектакль имел автобиографическое звучание и демонстрировал этапы индивидуального становления мастера от школьной самодеятельности и сказочно-цирковых представлений в духе новогодних представлений ТЮЗа до советизированных массовых представлений в стилисти-

ке минского ансамбля пантомимы «Рух» Владимира Колесова, пышных барочных уличных представлений и сольных импровизационных перформативных акций. Одновременно спектакль автотематично исследовал многообразие накопленного пластико-телесного опыта: пантомима, клоунада, комедия дель арте, абсурдистская буффонада, пластическая импровизация, свободная пластика, танец Буто – посредством которых были пластически решены эпизоды спектакля. И все же, несмотря на некоторую автобиографическую буквальность, спектакль повествовал о жизни человека в целом, раскрывая и обобщая позицию Вячеслава Иноземцева на искусство и жизнь как развивающуюся, неустойчивую, многослойную, перетекающую формами и смыслами субстанцию и позицию на сущность творческой личности, которая каждый раз умирает и возрождается в акте творения.

1. Вячеслав Иноземцев: «Ты больше, чем твое тело» // Зерне [Электронный ресурс]. – 17 апреля 2015. – Режим доступа: <http://ziernie-performa.net/blog/2015/04/17/vyacheslav-inozemcev-ty-bolshe-chem-tvoe-telo>. – Дата доступа: 23.03.2020.

2. *Godlewski, S. W teatrze tańca wszystko jest możliwe / S. Godlewski // Wielkopolska. Kultura u podstaw [Электронный ресурс]. – 9 sierpnia 2019. – Режим доступа: <https://kulturaupodstaw.pl/w-teatrze-tanca-wszystko-jest-mozliwe-anna-krolica-stanislaw-godlewski>. – Дата доступа: 21.03.2020.*

3. *Królica, A. Sztuka do odkrycia. Szkice o polskim tańcu / A. Królica. – Tarnów : Centrum Sztuki Mościce, 2011. – 110 s.*

ДОБРУШ В ИСТОРИКО-КУЛЬТУРНОМ ИЗМЕРЕНИИ

О. М. Соколова,

*кандидат культурологии, доцент кафедры культурологии,
начальник отдела редакционно-издательской и полиграфической работы
учреждения образования «Белорусский государственный
университет культуры и искусств»*

История Добруша, расположенного на одной из самых красивых рек страны – Ипути (из-за большого количества мостов и мостиков, соединяющих ее берега, город называют маленькой белорусской Венецией), тесно переплетена с историей Добрушской бумажной фабрики – старейшего градообразующего предприятия Беларуси, насчитывающего уже 150 лет.