

1. Андреев, Е. О работе над продолжительными звуками, гаммами, арпеджио и основными штрихами в процессе индивидуальных занятий с музыкантами / Е. Андреев // В помощь военному дирижеру. – М. : ВДФ при МГК, 1984. – Вып. 23. – С. 21–40.

2. Апатский, В. Основы теории и методики духового музыкально-исполнительского искусства: учеб. пособ. для муз. вузов / В. Апатский. – Киев : Нац. муз. академия Украины им. П. И. Чайковского, 2006. – 432 с.

3. Диков, Б. Настройка духовых инструментов / Ю. Усов // Методика обучения игре на духовых инструментах: сб. науч. ст. – М. : Музыка, 1976. – Вып. 4. – С. 71–85.

4. Диков, Б. О работе над гаммами / Б. Диков // Методика обучения игре на духовых инструментах. – М. : Музыка, 1966. – Вып. 2. – С. 211–231.

5. Карауловский, Н. Звуковысотная интонация на духовых инструментах и проблемы исполнительского строя / Н. Карауловский // Исполнительство на духовых инструментах и вопросы музыкальной педагогики. – М.: Гос. муз. пед. ин-т им. Гнесеных, 1979. – Вып. 45. – С. 15–32.

6. Скороходов, В. Советы моим ученикам / В. Скороходов. – Минск : Бел. гос. академия музыки, 2009. – 119 с.

7. Федотов, А. Методика обучения игре на духовых инструментах / А. Федотов. – М. : Музыка, 1975. – 160 с.

ХАРЭАПЛАСТЫЧНЫ ТЭАТР У БЕЛАРУСКІМ АМАТАРСКІМ МАСТАЦТВЕ ПАЧАТКУ ХХІ СТАГОДДЗЯ

Скачкоў Д. С.

*магістр мастацтваў, выкладчык кафедры беларускай і сусветнай мастацкай культуры
УА «Беларускі дзяржаўны ўніверсітэт культуры і мастацтваў»
(Рэспубліка Беларусь, г. Мінск)*

Сучасная беларуская аматарская сцэнічная творчасць характарызуецца ўзаемапранікненнем тэатральнага і харэаграфічнага мастацтва, ствараючы сінтэтычны міжвідавы феномен, які ўсё часцей пачынае вызначацца як харэапластычны тэатр. Да харэапластычнага вектару ў сцэнічным мастацтве адносяць такія эксперыментальна-наватарскія формы як тэатр танца (з боку харэаграфічнага мастацтва) і пластычны тэатр (з боку тэатральнага мастацтва). У сучасным беларускім аматарскім мастацтве пластычны тэатр прадстаўлены такімі калектывамі як, пластычны тэатр “ІнЖэст” В. Іназемцава, адэкватны тэатр “уКубе” В. Аганесян, эксперыментальныя тэатры “ЕУЕ” Д. Масцяніцы і “Т(е)=Арт” М. Раевай, аб’ектны тэатр “Лабараторыя фігураў Оскара Шлемера” Ю. Дзівакоў-Душэўскага, інтарактыўны тэатр “Мусташ”, тэатр гістарычнага строю “Полацкі звяз” Я. Кавалёвай, тэатр пластычнай клаўнады “Шостае пачуццё” Ж. Мельнікава, сінтэтычны пластычны тэатр “Карняг-тэатр” Я. Карняга і такімі тэатрамі танца як студыя сучаснай харэаграфіі Д. Юрчанка, тэатр танца “Karakuly” В. Лабоўкінай, “Skvo’s dance company” В. Скварцовай і многімі іншымі.

Тэрмін “харэапластыка” узнік і атрымаў шырокае распаўсюджанне ў харэаграфічным мастацтве ў сярэдзіне ХХ ст. Даследчыца музычна-

тэатральнага мастацтва В. Гудзей-Каштальян вызначае харэапластычны тэатр як “форму арганізацыі сцэнічнага дзеяння, пры якой пластыка, танцавальнасць рухаў, харэаграфічныя формы становяцца для пастаноўшчыка галоўным, пераважным (а часам і адзіным) драматургічным сродкам выразнасці” [3, с. 203]. Шматлікія даследчыкі танца карыстаюцца гэтым тэрмінам пры аналізе актуальных, нязвыклых харэаграфічных формаў, якія адрозніваюцца ад акадэмічнага класічнага танца і традыцыйных балетных спектакляў [2, 3, 4, 5, 6]. Гэты ж тэрмін ужываецца навукоўцамі і для пашырэння межаў даследавання харэаграфічнага мастацтва, звяртаючы ўвагу на ўвесь шырокі спектр кінетычных праяў чалавечага цела, нават па-за мастацкага характару [1].

Найбольш разгорнутая інтэрпрэтацыя паняцця “харэапластыка” падаецца ў тэарэтычных працах балетнага танцора, педагога і даследчыка харэаграфічнага мастацтва В. Звёздачкіна. Ён пераймае гэты тэрмін у савецкага харэографа Л. Якабсона і карыстаецца ім у якасці назвы ўнікальнай харэаграфічнай metodyкі гэтага наватара і рэфарматара балетнага мастацтва ХХ ст. Даследуючы творчую дзейнасць Л. Якабсона, В. Звёздачкін аналізуе і спецыфічныя якасці агульныя для ўсяго харэапластычнага тэатра.

Адной з галоўных якасцяў харэапластыкі, вылучанай навукоўцам, з’яўляецца дзейнасць харэаграфіі ў спектаклі, танец функцыянуе не толькі як пластычнае ўпрыгожванне, колькі становіцца носьбітам дзеяння. У гэтым накірунку танец цесна сплятаецца з пантамімай, свабодна “выцякае” з яе. Харэапластычны спектакль, грунтуючыся на вобразнай умоўнай метафарычнай харэаграфіі, як аснове сцэнічнага дзеяння, становіцца дзейным праз сумяшчэнне з арганічным пантамімічным дзеяннем, што рабіць яго не дывертысментна-ілюстрацыйным, а філасоўска і сэнсава паглыбленым. Але ж, харэапластычны спектакль не пераўтвараецца ў спектакль пантамімічны, бо дзейсныя моманты вырашаюцца ў тым ліку і танцавальна. Харэапластыка прадстаўляецца спецыфічным зліццём танца і пантамімы ў адзінае музычна-харэаграфічнае дзеянне, “пантаміма пераставала існаваць у балеце, як адасоблены, ізаляваны элемент”, а “паэтычны і дзейсны пачаткі танца” [4, с. 46] зліваліся ў адно цэлае.

Танец і пантаміма пераплятаюцца ў харэапластыцы так натуральна, што знікае мяжа паміж танцавальным рухам і пантамімным жэстам. Пластычную выразнасць набываюць не толькі танцавальныя рухі, кручэнні, падскокі, павароты, арабескі, але і пазавая статыка, пэўныя сацыяльныя жэсты. Л. Якабсон сцвярджаў, што ў харэапластыцы танцавальныя рухі павінны быць заменены “дзейным жэстам, жэстам рэальным, канкрэтным, лаканічным, што вынікаюць са зместу руху. Іншымі словамі, тэатр харэаграфіі павінен апераваць пантамімай як жанрам, які мае ў сваім распараджэнні ўвесь арсенал чалавечых рухаў” [5, с. 230]. Харэапластыка арганічна ўбірае ў сябе класічны і неакласічны танец, танец-мадэрн, імправізацыйны танец, пантаміму і нават бытавыя рухі чалавека, якія з’яўляюцца ні чым іншым, як рознымі формамі харэаграфічнай пластыкі, якая ўключае ў сябе ўсе даступныя чалавечаму целу формы і рытмы рухаў, якія маюць патэнцыял у выяўленні

пластычна выразнага вобраза.

Спецыфіка харэапластычнага тэатра праяўляецца таксама ў з'яўленні ў сцэнічным танцавальным дзеянні разнастайных, паўнакроўных і глыбока псіхалагічных вобразаў. У харэапластычных балетах Л. Якабсона, па сцвярджэнню В. Звёздачка, жыццё нават фантастычных персанажаў было падпарадкавана рэальным матывіроўкам, а ў героях рэальных падкрэслівалася іх сацыяльная прыналежнасць. Галоўныя персанажы балетаў набывалі асабовыя якасці і індывідуальна-вобразныя пластычныя характарыстыкі. Пад кожнага асобнага выканаўцу, зыходзячы з сэнсу вобраза, стваралася цалкам новая харэаграфічная лексіка, якая фарміравала ўнікальны сцэнічны персанаж.

Такім чынам, харэапластыка збліжае харэаграфічнае і тэатральнае мастацтва, уключаючы ў сцэнічны танец драматургічную структуру, дзейную аснову, і арыентуе харэаграфічныя калектывы ў сферу драматызацыі танца. Харэографы пачынаюць звяртацца да знакавай пластычнай сістэмы жэстаў (побытавых, ілюстрацыйных) і засяроджваць увагу на індывідуалізаваныя псіхалагічныя сцэнічныя вобразы. Найбольш паслядоўна ў гэтым кірунку працуюць такія беларускія тэатры танца як “D.O.Z.SK.I”, “Karakuli”, “Skvo’s dance company”.

В. Гудзей-Каштальян фіксуе ўзнікненне харэапластычнага вектару ў беларускім харэаграфічным мастацтве 1990-мі гг., калі распачынаюць сваю дзейнасць эксперыментальныя балетныя трупы “Арт 7”, “Галерэя”, “Госціца”, “Тад” і маладыя беларускія балетмайстры Р. Паклітару, В. Рэпіна, В. Сямёнава, Н. Фурман і працягвае сваё развіццё ў творчасці Д. Залескага, Н. Махавай, В. Скварцовай, Д. Юрчанка ў 2000–2010-х гг. У гэты ж перыяд назіраюцца і першыя харэапластычныя эксперыменты ў драматычным тэатры – пластычныя спектаклі П. Адамчыкава “Больш чым дождж” (2001), “С.В.” (2004), “Неба ў дьямантах” (2008) і Я. Карняга “Birthday party” (2005), “Нетанцы” (2007) [2, с. 268, 273]. Але з упэўненасцю можна сцвярджаць, што найбольш шырокае распаўсюджанне харэапластыка ў аматарскім тэатральным асяроддзі атрымоўвае ў 2010-х гг., калі харэаграфічны ўплыў на тэатральнае мастацтва становіцца больш інтэнсіўным.

Гэты ўплыў праяўляецца ў аматарскім пластычным тэатры, напрыклад, ва ўзмацненні ролі музычнага матэрыялу на драматычнае дзеянне (што з’яўляецца ўласцівасцю харэаграфічнага мастацтва). Сучасны пластычны тэатр дае ўзоры развіцця сцэнічнага дзеяння не па прынцыпах драмы, а па законах музычнай драматургіі грунтуючыся выключна на музычным матэрыяле. Музыка набывае шматфункцыянальнасць: не толькі выступае фонам ці лейтматывам дзеяння, стварае атмасферу, задае тэмп і рытміку дзеяння, вызначае эмацыянальны настрой персанажа, але і падпарадкуе пластыку акцёра, не толькі падкрэслівае, але і фарміруе драматычную сітуацыю, стварае цэласнасць спектакля. Грунтуючыся на музычных вобразах, фарміравалася сцэнічная праца (спектакль “Insomnia” (Бяссонніца)) эксперыментальнага пластычнага тэатра “ЕУЕ”. Апошняй з трох частак спектакля, якая мае назву “Тратэск”, цалкам засноўваецца на музычным альбоме беларускай групы “Terra Cadaveris”.

Выдатным прыкладам музычнай драматургіі з’яўляецца пластычны спектакль “Насельнікі Смерці” эксперыментальнага тэатра “Т(е)=Арт”, у якім рэжысёр і кампазітар аб’ядналіся ў адной асобе – М. Раевай, а пластычныя вобразы з’яўляліся арганічным працягам атмасферы, якую стварала аўтарская музыка.

Так сама, як уплыў харэаграфічнага мастацтва на сцэнічную дзейнасць беларускіх аматарскіх пластычных тэатраў можна разглядаць дамінаванне ў пластычных спектаклях абагульненых і нават абстрактных персанажаў. У значнай колькасці спектакляў персанажы не маюць псіхалагічнай індывідуальнасці, асабовых якасцяў, назіраецца адыход ад сацыяльнага кантэксту і пераўтварэнне сцэнічных персанажаў у вобразы-маскі ці вобразы-стэрэатыпы, што з’яўляецца распаўсюджанай тэндэнцыяй сярод большасці беларускіх аматарскіх пластычных тэатраў.

Але найбольш істотныя змены пры харэапластычным падыходзе да сцэнічнай практыкі адбываюцца ў сферы акцёрскай пластыкі. У драматычны тэатр пранікаюць умоўныя, абагульненыя экспрэсіўныя харэаграфічныя формы. Харэаграфічная эстэтыка ў сучасным аматарскім тэатральным мастацтве Беларусі змяняе стаўленне да пластычнай выразнасці сцэнічнай дзеі і цела выканаўцы. Пластычнае дзеянне становіцца візуальна насычаным, відовішчным, сінтэтычным. Адначасна сцэнічнай дзеі становіцца ўласцівы акцыянізм, у якім цялесная пластыка функцыянуе як прасты фізічны акт (перамяшчэнне ў прасторы, узаемадзеянне з прадметамі) без індывідуалізацыі і ўнутранай матывіроўкі дзеючага вобраза. Выразнасць цела акцёра перастае залежыць ад складанай выканаўчай тэхнікі, цела становіцца цікавым само па сабе. Выразнасць цела выяўляецца ў яго натуральных праявах, у яго бытаванні ў розных сцэнічных кантэкстах. Цела перастае падаваць умоўныя асэнсаваныя знакі, а існуе ў па-за сэнсавым асяроддзі. Што ў значнай ступені ўласціва такім пластычным тэатрам як “Мусташ”, “Лабараторыя фігураў Оскара Шлемера”, “уКубе” і іншым.

1. Абдоков, Ю.Б. Музыкальная поэтика хореографии (пластическая интерпретация музыки в хореографическом искусстве) : автореф. дис. ... канд. искусствоведения : 17.00.01 / Ю.Б. Абдаков ; Рос. академия театр. искусства – ГИТИС. – М., 2009. – 25 с.

2. Гудей-Каштальян, В.Г. Хореопластический вектор в развитии современного белорусского театрального искусства / В.Г. Гудей-Каштальян // Культура. Наука. Творчество : материалы IV Междунар. науч.-прак. конф., 22–23 апр. 2010 г. – Минск : Беларус. гос. акад. искусств, 2011 – С. 268–273.

3. Гудей-Каштальян, В.Г. Хореопластический театр (театр танца) в Беларуси (к вопросу соотношения музыки и хореографии) / В.Г. Гудей-Каштальян // Актуальные проблемы мировой художественной культуры : материалы Междунар. науч. конф., посвящ. памяти проф. У.Д. Розенфельда (Гродно, 8–9 апр. 2008 г.). В 2 ч. Ч. 1 / Гр. ГУ им. Я. Купалы; редкол. : А.П. Богустов (отв. ред.) [и др.]. – Гродно : ГрГУ, 2008. – С. 202–205.

4. Звёздочкин, В.А. Провозвестник нового / В. Звёздочкин // Балет. – 2009. – № 4/5. – С. 46–47.

5. Звёздочкин, В.А. Спор об истине, или парадоксы танца в хореографических шедеврах Леонида Якобсона “Шурале” (1950) и “Спартак” (1956) / В.А. Звёздочкин // Известия Российского государственного педагогического университета им. А.И. Герцена. – 2010. – № 120. – С. 228–237.

6. Сметанина, Б.О. Сценическая интерпретация литературных произведений в творчестве Б. Эйфмана (последняя треть XX – начало XXI веков) : автореф. дис. ... канд. искусствоведения : 17.00.09 / Б.О. Сметанина ; СПбГУП. – СПб., 2008. – 25 .

«МУЗЫКАЛЬНОЕ ИСКУССТВО ЭСТРАДЫ»: ОБОСНОВАНИЕ ПОНЯТИЯ

Смирнова И. А.

*кандидат искусствоведения, доцент, профессор кафедры искусства эстрады
УО «Белорусский государственный университет культуры и искусств»
(Республика Беларусь, г. Минск)*

Многие исследователи, занимающиеся изучением вопросов искусства эстрады (С. Клитин, Е. Рыбакова, Ю. Саульский, Е. Уварова), отмечают, что созданию фундаментальной теории искусства эстрады мешает «отсутствие сложившейся терминологии». Как отмечает Е. Рыбакова, «до сих пор в современной науке не обосновано разделение понятий «эстрадное искусство» и «музыкальное искусство эстрады», остается открытым вопрос научной терминологии и понятий» [1, с. 3].

Следует отметить, что популярная музыка XX века, широко представленная на сцене/эстраде, довольно часто становится предметом культурологического, социологического, педагогического анализа. Однако представители этих областей научного знания используют для обозначения названного понятия те процессы и явления, которые наиболее точно отражают проблематику интересующих их вопросов через призму той области научного знания, в рамках которой они занимаются исследованием. Что касается музыковедения, то на сегодняшний день научная терминология по вопросам музыкального искусства эстрады полностью не разработана. Тем не менее, «музыка, обладающая секретом массовости, специфической простотой, часто лапидарностью структуры, требует от исследователя не меньшей, если не большей, тонкости, нежели сложные произведения классики» [2, с. 7]. В этом контексте представляется актуальным обоснование термина «музыкальное искусство эстрады» с музыковедческой точки зрения.

Сам термин «музыкальное искусство эстрады» был введен в искусствоведение сравнительно недавно – в 1990-е годы. Исторически и теоретически введение этого термина в научный оборот было непосредственно связано с эволюцией эстрадного искусства.

В Беларуси, как и в других странах СНГ, где имеет хождение этот термин, эволюция эстрадного искусства в XX веке выражена в поступательном и все более высоком росте его профессионализации. Рассмотрим кратко основные этапы профессионализации белорусского музыкального эстрадного искусства.

1920–1930-е годы в Беларуси – это время основания белорусской эстрады и заложения основ художественной самодеятельности, когда на сцене было