

Для создания новых оригинальных сценических номеров в жанре народно-сценического танца сегодня, несомненно, требуется определенная доля интерпретации танцевального фольклора. Но каждый из элементов фольклора должен быть адаптирован к новым условиям существования и функционально оправдан. При всех разнообразных методах работы с танцевальной аутентикой, при всех слияниях с новейшими формами нельзя вносить элементы, разрушающие стилистическое единство, исказить ведущую идею и основное пластическое ядро. Иначе возникает вопрос: а был ли вообще фольклорный первоисточник?

Рассматривая вопросы новаторства в белорусском танцевальном фольклоре, Ю.М. Чурко выделила внутреннюю логику развития хореографии, когда «каждый из пластов выразительных средств, разрабатываясь, сменяет друг друга по принципу маятника: последующие пласты как бы отталкиваются от предшествующих, отрицая их, развивая, казалось бы, противоположные тенденции» [1, с. 304]. Так всегда происходит «снятие традиций», обеспечивающее поступательное движение танцевального искусства по спирали.

Список литературы:

1. Чурко, Ю.М. Белорусский хореографический фольклор / Ю.М. Чурко. – Мн: Выш.шк. 1990. – 415 с: ил.

Алена Пагоцкая

СЦЭНАГРАФІЯ НАРОДНАГА ТЭАТРА

Матэрыяльна-рэчыўная частка зрокавага вобразу спектакля, яго знакавая сістэма адыграюць важную ролю ў тэатры. Нацыянальны беларускі тэатр бярэ свой пачатак у фальклорна-абрадава-гульнівых формах, дзе прымітыўная вобразнасць выяўлялася ў асаблівасцях нацыянальных і абрадавых касцюмаў, іх аксесуараў, эстэтызаваных прадметах побыту. У ранейшых святах усе прысутныя былі роўнымі ўдзельнікамі. Яны былі цалкам паглыбленыя ў дзеянне, у сябе і ў той жа час раскрытыя для гледачоў. У больш познія перыяды развіцця масавых і культавых святаў з'яўляецца элемент глядацкай цікавасці, з-за таго, што мяняецца сам характар гэтых святаў. На святах ужо з'яўляюцца «акцёры» і «гледачы», а таму і адчуваецца раздзяленне адзінай прасторы на дзве часткі: тую, адкуль назіраюць за дзеяннем, і тую, адкуль зручна наладжваць саму дзею.

У рытуальна-абрадавых дзеях і святочных ігрышчах рэквізіт выконваў важную семантычную ролю. Часцей за ўсё прадметы рэквізіту былі цэнтральнымі аб'ектамі дзейнасці і ігрышча і ўвасаблялі асноўныя вобразы сусвету і чалавечага існавання. Такімі аб'ектамі маглі быць агонь (вогнішчы, вогненныя колы), дрэва і іншыя расліны (каляднае, «майскае» дрэва), а таксама розныя рэчы, прадметы, матэрыялы, прылады працы, архітэктурныя элементы (дзверы, вокны), спецыяльна пабудаваныя да свята канструкцыі (снежны горад), арэлі і г. д.

Цэнтральную ролю ў многіх каляндарных абрадах: навагодніх, вясновых, летніх выконвала лялька (Масленіца, Карнавал, Кастрама, Ярыла, Марэна, Мара, Купала, Русалка і г. д.). Кульмінацыяй абрадавых дзей было яе знішчэнне.

На тэрыторыі Беларусі адным з самых цікавых быў тэатралізаваны русальны абрад. Ужо ў старажытнасці былі вядомыя дзве разнавіднасці ўвасаблення абрадава-міфалагічнай фігуры русалкі: выяўленчая і тэатральная. Першая – саламянае пудзіла-русалка, матэрыялам для якой служылі салома, лыка, каноплі, галінкі, бярозкі. Лялька прыбіралася, насаджвалася на стоўб ці калок і становілася падобнай на чалавека. Такую русалку потым «праводзілі»: кідалі ў жыта, тапілі ў рацэ ці спальвалі на вогнішчы. Другое – тэатральнае ўвасабленне – было больш распаўсюджаным. На ролю русалкі выбіралі дзяўчыну з доўгімі валасамі. Яе ўпрыгожвалі кветкамі, на галаву ўскладалі вялізны вянок, вялі ў карагодзе за ваколіцу, да жытнёвага поля, дзе і пачыналася дзеянне. Абрады заўсёды суправаджаліся песнямі, прытопваннем, стукам. Калі была магчымасць, у абрадзе абавязкова прысутнічала дуда, ці ў крайнім выпадку – скрыпка.

На мініяцюры з Радзівілаўскага летапісу змешчана выява «Русалій» [3, л. 6 аб.]. Дзеянне адбываецца ў лагчыне. Гледачы сіметрычна размяшчаюцца з абодвух бакоў на пагорках – прыродным «амфітэатры». У цэнтры – галоўныя персанажы – дзяўчына-русалка з распущанымі валасамі, ў блакітна-жоўтай сукенцы з доўгімі рукавамі, падперазаная чырвоным поясам. Справа ад яе – музыкант з барабанам і білай, а з абодвух бакоў – скамарохі з музычнымі інструментамі: жалейка і «хорум» – інструмент з пашыранай шарападобнай сярэдзінай. Стварэнне мініяцюры датуецца XV стагоддзем, хаця ў летапісы змешчана апісанне падзей, якія адбываліся да 1206 года. Можна меркаваць, што развіцця публічныя тэатралізаваныя абрады з удзелам скамарохаў на Беларусі былі звычайнай з'явай ужо ў XIII стагоддзі. Пра гэта сведчаць выявы на бранзалетах, знойдзеных у Цвярскім скарбе, які датуецца XII ст. Сярэбранымі рытуальнымі бранзалетамі дзяўчыны падтрымлівалі доўгія рукавы святочнага адзення, якое надзявалася для танцаў. Падчас плясак бранзалеты здымаліся, і доўгія рукавы вызваліліся [4, с. 107].

Значную цікавасць уяўляла дзейнасць скамарохаў. Скамарохі існавалі ў Беларусі з XII ст. і захаваліся да XX ст. На вяселлях, народных ігрышчах яны заўсёды былі ў цэнтры ўвагі, ведалі шмат жартаў, гульнівых дыялогаў, умелі добра спяваць, танцаваць, лічыліся выдатнымі музыкантамі, часта ўжывалі сцэнічныя эфекты. Але найбольшай выразнасці яны дасягалі ў вясельным абрадзе, дзе маляўнічасць адзення, шматлікія маналогі і дыялогі, музыка, песні, гульнівыя сцэнікі і жарты пераўтваралі вяселле ў тэатральнае прадстаўленне. Захаваліся выявы скураных масак скамарохаў, якія выступалі на Беларусі.

Адным з самых папулярных абрадаў у Беларусі былі Каляды – цэлае абрадавае харэаграфічна-тэатралізаванае прадстаўленне, у якім прымалі ўдзел розныя персанажы: Каза, Воўк, Заяц, Ліса. Разам з імі праважатыя – Дзед, Цыган, Цыганка, Механоша, пераапанутыя хлопцы, дзяўчаты, мужчыны, абавязкова музыка. Хадзілі з «казой», з «жоравам», пераапанутымі «цыганамі». З дапамогай мудрагелістых касцюмаў удзельнікі свята ператвараліся ў цыган, жабракоў, жывёл (мядзведзяў, коз, коней). У абрадзе «Ваджэнне казы» ўдзельнічалі 10 – 15 персанажаў. Яны былі ў вывернутых кажухах і спецыяльных масках. Галаву маскі «казы» рабілі з дрэва і абшывалі аўчынай, да яе прымацоўвалі рогі з лазы ці скруткаў саломы, ніжняя сквіца з барадой з лёну была рухомай. Маска «жорава» ўяўляла сабой насаджаную на палку драўляную птушыную галаву з доўгай дзюбай, да якой прымацоўвалі прызбораную пасцілку ці прасціну [5, с. 412].

Яшчэ адзін тып маскі – маска-персанаж «кабыла» – быў знойдзены падчас фальклорнай экспедыцыі пад кіраўніцтвам Ю.М. Чурко ў в. Вялікія Арлы Столінскага раёна [5, с. 462]. «Кабыла» мела выгляд верхніка: накрыты пасцілкай выканаўца сядзеў на кіі, на канцах якога з дапамогай двух рэшатаў прыладжвалі галаву і хвост з пянькі (апісана Е. Раманавым), ці ўлазіў у «рэбры», калі спляталі каркас з пруткоў ці дубцоў лазы (з палатна сшывалі галаву, яе напіхвалі саломай; вядома на Магілёўшчыне).

Акрамя такіх складаных масак, існавалі шматлікія прыёмы змянення знешнасці. Выраблялі берасцяныя і скураныя маскі, валасы з пянькі, аўчыны, мазалі твары сажай, мелам, вугалем.

З пачатку XVII ст. шырокае распаўсюджанне набывае народная драма як найбольш дасканалая форма тэатральнай дзейнасці. Рэпертуар беларускага народнага тэатра складаўся з драм «Цар Максіміліян», «Людка», «Цар Ірад» і інш. У народных спектаклях шырока ўжываліся ўмоўныя прыёмы – пачынаючы ад касцюмаў, рэквізіта і заканчваючы акцёрскім выкананнем. Пастаянная сцэнічная пляцоўка адсутнічала. Адсутнічалі і дэкарацыі, заслона, кулісы. Дэкарацыямі служылі сялянскія хаты, ускраіна лесу, бераг ракі і г. д.

Сцэна і глядзельная зала знаходзіліся на адным узроўні, што стварала ўражанне непарыўнага цэлага паміж глядачамі і акцёрамі. Функцыі дэкарацый выконваў рэквізіт. Адзіным прадметам сцэнічнага абсталявання быў трон цара Максіміліяна. Яго звычайна замяняла крэсла ці лаўка. Умоўнасць была і ў касцюмах: касцюмы шылі і падбіралі самі ўдзельнікі спектакля. У прадстаўленні ўжывалі грым, маскі, прадметы побыту. Вялізныя ножны і палка ў выканаўцы сведчылі, што гэта кравец, фартух і малаток – каваль і г. д. Наогул, усё відовішча было надзвычай умоўным.

Захавалася апісанне каляднага прадстаўлення трагедыі «Кароль Гэрад», якое было запісана М. Федароўскім у м. Дзятлава былога Слонімскага павета ў 1895 г.: «Касцюмы калі і не зусім падыходзяць, дык што ні кажыце, як на сціплым сродкі іх уладальнікаў на сцэне ўпэўне выглядаюць добра. Яны, прынамсі, чыстыя, відаць у іх густ і нават пэўнае адчуванне характава» [1, с. 239]. Далей апісваецца, як былі апрануты дзеючыя асобы. Кароль Гэрад вылучаўся залацістай папяровай каронай у форме трыножніка, абручы якога былі злучаны ліліямі. У руцэ ён трымаў залаты скіпетр. На Каралеве была белая суценка, падпяразаная чырвонай стужкай, і такая ж, толькі крыху меншая, карона. Анёл у белай кашулі, перапясанай на грудзях накрыж шырокай блакітнай стужкай, такой жа стужкай падпяразаны ў поясе. Чужаземец паказваўся ў сіняй куртцы, з раменным поясам, нагавіцамі, запраўленымі ў боты, і шабляй пры боку. Галаву вянчала блакітная шапка-батораўка з белым хвостом-кітайкай. Вобраз Казака вылучаўся толькі шабляй і бізуном. Гетман насіў белы плашч, падпяразаны чырвонай стужкай; на галаве высокі (ззаду ніжэйшы) малінавы каўпак, аблямаваны навокал сярэбраным галуном. Камічны вобраз Яўрэя прадугледжваў доўгую па пояс сіваю бараду, накладны горб (адно плячо было крыху вышэйшым), чорны халат з шэрым ваўняным поясам, у руцэ кій, на галаве – звычайная шапка. Чорта лёгка можна было пазнаць па пачварнай масцы з рагамі і кароткім кажуху, вывернутым воўнаю наверх [1, с. 239 – 240].

У 1962 г. народная драма ставілася ў в. Бялевічы на Случчыне. Спектакль быў узнёўленнем пастаноўкі 1920-х гадоў і захаваў многія рысы жывога народнага паказу [2, с. 88]. Спектакль ігралі на пляцоўцы ля гумна, на фоне хлява. Усе ўдзельнікі прадстаўлення былі апранутыя ў белыя кашулі з чырвонымі пагонамі, у чорныя штаны і боты, у залатыя папяровыя шапкі. Цар Максіміліян меў сапраўдную шаблю, яго плашч, як і ў Ката, быў змайстраваны са шторы, а барада зроблена з ільняной кудзелі. Кат павязаў галаву чырвонай хусткай, на грудзях меў намалёваныя на паперы чэрап і косці, а за папругай – вострую сякеру. Смерць была апранутая ў шэры халат, хустку, вочы і шчокі падведзены чорным алоўкам, у руках – вышчарбленая каса. Лекар – задонскі аптэкар быў апрануты ў белы халат і шапачку, на носе акулеры з дроту. Яго атрыбуты – шпрыц з іглай і ампула з камфарай. Казакі мелі драўляныя шаблі, якім пазайздросцілі б бутафоры нашых тэатраў [2, с. 88 – 89].

Традыцыі народнага абрадавага тэатра захаваліся да пачатку XX стагоддзя. Спалучэнне народнай творчасці і элементаў рэлігійнай абраднасці стала той жыватворчай глебай, на якой вырастаў нацыянальны прафесійны тэатр, што арганічна ўпісваецца ў агульнапрынятую тэорыю паходжання тэатра, і ў прыватнасці, сцэнаграфіі.

Спіс літаратуры:

1. Барышаў, Г. І. Батлейка / Г. І. Барышаў. – Мінск: Бел. універсітэт культуры, 2000. – 270 с.
2. Гісторыя беларускага тэатра: у 3-х т. / АН БССР, ІМЭіФ. – Мінск: Навука і тэхніка, 1983. – Т.І. Беларускі тэатр ад вытокаў да Кастрычніка 1917 г. – 496 с.
3. Радзивилловская летопись: факс. воспроизведение рукописи / Рос. Акад. наук. – СПб.: Глаголь; М.: Искусство, 1994. – Т. 1: факсимиле текста. – 251, [4.] с.: ил.

4. Рыбаков, Б. А. Русское прикладное искусство X – XIII веков / Б. А. Рыбаков. – Л.: Аврора, 1971. – 128 с.
5. Тэатральная Беларусь: энцыклапедыя: у 2 т. / Рэдкал.: Г. П. Пашкоў [і інш.]. – Мінск: БелЭн, 2002. – Т. 1. – 568 с.: іл.

Ольга Парахневич

СОВЕТСКИЙ БЫТОВОЙ («КЛУБНЫЙ») ТАНЕЦ КАК СПЕЦИФИЧЕСКОЕ ЯВЛЕНИЕ В БАЛЬНОЙ ХОРЕОГРАФИИ XX ВЕКА: ТРАДИЦИИ И ИННОВАЦИИ

Октябрьская революция 1917 года явилась значимым рубежом не только для истории в целом, но и для истории танца. В традиционных культурах европейской части Российской империи парные танцы издавна являлись обязательной составляющей народных праздников и обрядов, а в среде аристократии были чрезвычайно популярны парные западноевропейские танцы. После революции одной из основополагающих задачей государственной культурной политики в области хореографического искусства в СССР 1920-х годов стало создание советского бытового или «клубного» танца. В связи с этим, такие западноевропейские танцы, как «Танго», «Фокстрот», «Чарльстон», «Уанстеп» подверглись критике со стороны властей и не получили широкого распространения. «Как и во все времена, продолжается борьба старшего поколения с новыми бытовыми танцами» [2, с. 131]. А.Луначарский утверждал, что видел танец «Чарльстон» и нашел его в высшей степени отвратительным и вредным. Министр культуры РСФСР В.Стриганов писал: «Советский человек должен танцевать по-советски» [1, с. 45].

В 1930-е годы в СССР при различных парках культуры и отдыха организуются школы танца, основными задачами которых становится широкое распространение в массах бытовой хореографии и развитие ее как вида искусства среди любителей. После периода борьбы с парным бытовым танцем в 1920-е годы, когда его называли «буржуазным наследием», наступает эпоха широкого его распространения, чему способствовала налаженная система организации досуга трудящихся.

Именно в этот период появились первые документы, регламентирующие репертуар того времени. В «Инструкции об организации платных танцевальных вечеров в клубах» были описаны такие танцевальные образцы, как: «Вальс», «Па-де-катр», «Краковяк», «Венгерка», «Лезгинка», «Па-дэспань», «Па-де-грас» и местные массовые танцы. «Пункты инструкции предписывали привлекать к руководству танцевальными вечерами опытных хореографов, артистов драмы, балета и учащихся хореографических техникумов, которые наряду с ведением программы должны были одновременно обучать танцующих правильному исполнению» [2, с. 51]. В 1933 году при ЦПКиО им. М.Горького в Москве (Центральный Парк культуры и отдыха) открыли отделение парного танца, в котором проходили курсы бального танца с цикловой формой обучения, так как для обучения парным танцам необходимо было иметь определенный набор навыков, специальную предварительную подготовку. Данный курс включал три этапа: на первом этапе изучались историко-бытовые танцы. На втором осваивались модные западные образцы, такие как «Танго», «Румба», «Фокстрот», «Блюз», «Вальс-Бостон» и др.; на третьем этапе происходило изучение бальных танцев, созданных хореографами-постановщиками и отобранных по результатам конкурсов постановщиков. После прохождения обучения проводились танцевальные вечера для учащихся и выпускников данных курсов. К середине 1930-х годов количество прошедших обучение достигло 22 400 человек, они были распределены в разные республики бывшего СССР, где продолжили обучение парному бальному танцу всех желающих.

Таким образом, в послереволюционный период происходит активное возрождение интереса к бальной культуре, начинают издаваться первые сборники, в которых описываются популярные танцевальные образцы того времени: открываются отделения парного танца, где проходят переподготовку по курсу бальной хореографии преподаватели других разновидностей хореографического искусства (классический, народный).

Следует отметить важную особенность советской бальной хореографии – многообразие репертуара. Это объясняется в первую очередь существованием социального заказа на массовый бальный танец. В репертуар отечественной программы входило огромное количество танцевальных образцов. Среди них: «Венгерский бальный», «Разрешите пригласить», «Рилио», «Вару-Вару», «Туяна», «Буяна», «Рада», «Каблочки», «Елочка», «Террикон», «Редлав», «Улыбка», «Ланце», «Дружба», «Казахский бальный», «Волна», «Казанова», «Сурские ритмы», «Полька-Янка» и многие другие.

В отличие от сложившейся во всем мире системы конкурсного бального танцевания, состоящей из пяти европейских («Медленный вальс», «Танго», «Венский вальс», «Медленный фокстрот», «Квикстеп») и пяти латиноамериканских танцев («Самба», «Ча-ча-ча», «Румба», «Пасодобль», «Джайв»), советская бальная хореография имела в своем активе около шестидесяти, а по некоторым данным – около трехсот танцевальных образцов.

Следует отметить, что такая широкая палитра танцевальных образцов способствовала развитию у преподавателей бальной хореографии профессиональной памяти, координации и расширяла их знания в области хореографического фольклора различных народов, живущих в СССР и в странах социалистического лагеря.

Советские бальные танцы были относительно новой формой бальной культуры. Большинство фигур этих танцев, взятых из фольклора, в дальнейшем подверглись существенной переработке. В танцевальных