

Спіс літаратуры:

1. Григорьянц, Е.И. Книжная серия как инструмент стимулирования читательских интересов / Е.И. Григорьянц // Вест. Санкт-Петербург. ун-та культуры и искусств. – 2012. – № 1 (10). – С. 75–79.
2. Казлоўскі, М.М. Мініацюрныя і некаторыя малафарматныя кнігі / М.М. Казлоўскі // Казлоўскі, М.М. Да кніжных скарбаў дакрануся...: нататкі бібліяфіла / М.М. Казлоўскі. – Мінск : ЛіМ, 2011. – 384 с.
3. Книга : энцикл. / редкол.: И.Е. Баренбаум, А.А. Беловицкая, А.А. Говоров и др. – М. : Большая Рос. энцикл., 1999. – 800 с. : ил.
4. Книги-лилипуты // Книжная торговля. – 1969. – № 12. – С. 40.
5. Кравченко, В. Ф. Живые свидетели эпохи / В. Ф. Кравченко // Альманах библиофила. – М., 1985. – Вып. 17. – С. 270–288.
6. Спектор, У. М. Миниатюрные книги «Южно-русского книгоиздательства Ф. А. Иогансона» / У. М. Спектор // Книга. Исследования и материалы. – М., 1986. – Сб. 52. – С. 123–137.
7. Шматаў, В. Мастак чытае кнігу... / В. Шматаў // Мастацтва Беларусі. – 1986. – № 4. – С. 11–15.

Анастасія Маковцова

БЕЛОРУССКИЙ НАРОДНО-СЦЕНИЧЕСКИЙ ТАНЕЦ В КОНТЕКСТЕ ТЕЛЕВИЗИОННОГО ПРОЕКТА ДЛЯ ДЕТЕЙ

Художественная культура на современном этапе характеризуется стремлением к синтезу на различных уровнях (межвидовому, межжанровому). Подобный процесс позволяет создавать новые актуальные произведения, сочетая возможности традиционных видов искусства и медийные технологии.

Наиболее активно сегодня развивается сфера телевизионного вещания. Просмотр телевизионных программ составляет значительную часть досуга людей, оказывает большое влияние на многие сферы жизнедеятельности. Важное место играют передачи для детской аудитории. Среди них особой популярностью пользуются мультипликационные фильмы и кукольные представления, передачи, построенные на занимательных историях и приключениях, программы о природе, игровые проекты состязательного характера, анимационные сериалы, кинофильмы и телевизионные сериалы, музыкальные и спортивные программы, ток-шоу, публицистические передачи на молодежные темы, телевизионные игры.

Сегодня все более популярными становятся телевизионные музыкальные конкурсы для детей. В последние годы все большее количество юных исполнителей принимает участие в региональных, национальных, международных конкурсах. Следует отметить, что конкурсы способствуют развитию талантов, так как участие в них требует демонстрации не только вокальных данных, но конкурсанты обязаны уметь представить произведение на сцене, для чего необходимо развивать актерские данные, хореографическую подготовку, необходима психологическая готовность к выступлению.

Среди телевизионных шоу для детской аудитории, создаваемых на отечественном телевидении, нами выделяются два музыкальных проекта «Песня для Евровидения» (Белтелерадиокомпания), «Я пою!» (ОНТ). Эти популярные проекты отражают возрастающий уровень сценической и музыкальной подготовки юных участников. Проекты представляют собой концерт, состоящий из законченных номеров. После этого происходит голосование, от которого зависит дальнейшее развитие конкурсной интриги.

Современный музыкальный номер является синтезом нескольких видов искусства – музыкального, хореографического, театрального, изобразительного. Все чаще в телевизионных проектах появляются номера, в которых хореография выступает наравне с музыкальным наполнением. Такое взаимодействие искусств позволяет создать более зрелищный номер, сильнее воздействовать на аудиовизуальное восприятие образа.

В постановках вокальных сценических номеров часто используют элементы белорусского народного танца. Народнo-сценический танец создается на основе художественной разработки хореографических образцов народного творчества: из фольклорного первоисточника выделяется самый яркий пластический мотив, ведущая идея, которые разрабатываются и развиваются, происходит разбивка фольклорного произведения на отдельные элементы, их переосмысление, трансформация и новая сборка для сцены в соответствии с замыслом автора.

В хореографической практике XX века уже существовали формы, основанные на танцевальном фольклоре, так называемые фолк-направления. Общим для них можно считать включение в танцевальный текст интерпретированных фольклорных движений, пластических мотивов и традиционных тем и сюжетов [1].

В хореографическом наполнении концертных номеров телевизионных музыкальных проектов для детей часто обращаются к белорусскому наследию, фольклорным мотивам. Они могут выступать как основа построения произведения, так и как дополнительные элементы, которые помогают создать новое прочтение традиционных сюжетов.

Телевизионный проект «Песня для Евровидения» предполагает исполнение участником оригинальной композиции. Лучшую композицию выбирают профессиональное жюри и телезрители (50 на 50 процентов). В условиях современной коммерциализации шоу-бизнеса, в том числе и сферы вокальных конкурсов для детей, большое внимание уделяется не только вокальным характеристикам исполнителя и оригинальности песни, но и

общей концепции сценического номера. Немаловажным фактором является и хореографическое сопровождение музыкальной композиции.

Музыкальный номер участника от Беларуси в 2013 году Ильи Волкова «Пой со мной» построен на лексике современного хореографического направления хип-хоп в сочетании с традиционным движением белорусского танца «Полька». Такое движение органично вплетается в общую композицию постановки, а использование хореографических движений народного танца в сочетании с современной аранжировкой позволяет раскрыть национальную принадлежность исполнителя.

В 2008 г. в отборочном конкурсе участие принимали трио Надина Дарья, Молош Алина, Жукович Карина с песней «Сердце Беларуси». Тематика песни предопределила образный строй номера. Костюмы участниц представляют собой белые платья с цветочным голубым рисунком, прически напоминают традиционные белорусские косы. Для музыкальной сферы характерна современная аранжировка и сочетание элементов современной хореографии и народно-сценического танца. Элементы народно-сценической хореографии проявляются в медленных частях композиции, припев и куплет построены на использовании движений из современного танца. Ярким элементом хореографии в этом динамичном номере является использование в припеве традиционного движения рук – переход из первой во вторую позицию с дальнейшим наклоном вниз. Использование такого приема дает вполне конкретные ассоциации и раскрывает гостеприимность белорусского народа.

Наиболее ярко проявилось влияние народно-сценической хореографии в номере победительницы 2014 года Надежды Мисяковой «Сокол». Вся хореография этого номера строится на соединении элементов народного танца. Балетная группа состоит из четырех девочек, а также солистки-вокалистки. Среди используемых элементов отметим шаги с припаданием, элементы польки, вращения, поддержки. Подавляющее количество хореографических движений используется с изобразительной точки зрения, девушки дополнительно иллюстрируют сюжет песни (во время исполнения припева с характерными словами-призывом девушки прикладывают руки ко рту, имитируя процесс «гукання»).

Формат телевизионного проекта «Я пою!» отличается от рассмотренного выше шоу. Он представляет собой ряд концертов определенной тематики, по итогам каждого проводится зрительское голосование и голосование жюри. В результате каждый из участников получает возможность выступить несколько раз, проявить себя в различных сферах музыкального таланта. Немаловажным условием является острая социальная направленность проекта – принимать участие могут дети из неполных, многодетных семей, а также дети-сироты. В 2015 году прошел уже пятый сезон этого телевизионного конкурса. Один из первых выпусков был посвящен наследию белорусской группы «Песняры».

Наиболее показательной в выбранном ракурсе были два номера. Первый номер Яны Бариновой «Ручнікі». Хореографическое наполнение номера выглядело вполне традиционно: три пары танцовщиков раскрывают содержание песни. В качестве наиболее зрелищного элемента используются движения, которые позволяют создать замысловатые фигуры на сцене. Танцовщики поочередно то скрещивают полотна, то распутывают их, создавая эффект игры и забавы.

Еще одним ярким примером использования народно-сценического танца является финальный номер концерта. Участница Ангелина Ломако исполняла композицию «Каляда». В хореографии балета использовались традиционные элементы зимнего цикла танцев: вращения, приседания, хлопки руками, элементы польки. Ярким изобразительным элементом стал фрагмент, где члены балетной труппы, выстроившись в шеренгу, напоминают колядный поезд.

Таким образом, использование элементов народно-сценической хореографии в номерах вокальных конкурсов для детей позволяет решить несколько задач. Во-первых, сочетание в номере лексических движений нескольких хореографических направлений создает многоплановое произведение, позволяющее выразительно отобразить и дополнить современные аранжировки и наполнение музыкальных номеров. Во-вторых, учитывая специфику телевизионного конкурса, его большую зрительскую аудиторию, в том числе и международную, использование элементов народного танца позволяет придать национальный колорит, что создает позитивный образ страны в целом. В-третьих, детская и подростковая зрительская аудитория и участники получают возможность прикоснуться к национальной культуре и возродить ее, в том числе через использование элементов народной хореографии. Такой процесс способствует развитию чувства патриотизма, национального самосознания.

Список литературы:

1. Гутковская, С.В. Создание хореографической композиции в стиле фольк-модерн / С.В. Гутковская // Хореографическое образование на стыке веков: сб. докл. и тез. Всероссийской науч.-практ. конф. (Москва, 25-28 апреля 2003 г.) / отв. ред В.Н. Нилов. – Москва : МГУКИ, 2003. – 161 л.
2. Карчевская, Н. В. Эстрадный танец в контексте хореографического искусства Беларуси: дис... канд. искусствоведения: 17.00.09 / Н.В. Карчевская. – Минск : БГУКИ, 2005. – 175 л.
3. Официальный сайт общенационального телевидения [Электронный ресурс]. – Режим доступа : www.ont.by/tv/projects/ya-royu/. – Дата доступа : 10.04.2015.
4. Официальный сайт Белтелерадиокомпания [Электронный ресурс]. – Режим доступа : www.tvr.by/special/detskoe-evrovidenie-2014. – Дата доступа : 10.04.2015.

5. Чурко, Ю.М. Линия, уходящая в бесконечность: Субъективные заметки о современной хореографии / Ю.М. Чурко. – Мн.: Полымя, 1999. – 224 с.: ил

Анна Сулима

ФЕНОМЕН ТЕАТРАЛЬНОГО ЭКСПЕРИМЕНТА М. ШАГАЛА И А. ГРАНОВСКОГО

Сотрудничество художника М. Шагала с режиссером А. Грановским произошло в 1921 г. в Государственном камерном еврейском театре (ГОСЕКТе, позже ГОСЕТ). Театр А. Грановского, наряду с театром В. Мейерхольда, А. Таирова, Е. Вахтангова выдержал натиск течения авангарда в искусстве. Идея дематериализации сценического пространства увлекала и вдохновляла таких художников, как М. Шагал, Э. Лисицкий, К. Малевич, Р. Фальк и других.

Марк Шагал, начав сценические эксперименты в духе «Театрального Октября» в ТЕРЕВСАТЕ (Витебск), продолжил, по приглашению искусствоведа А. Эфроса, сценографические поиски в ГОСЕКТе (Москва). Театр А. Грановского, ГОСЕТ, нуждался в художественном решении новых режиссерских экспериментов. Слово на сцене звучало на языке идиш, бытовые вещи возводились Грановским в ранг «эстетического» и «поэтического». Как и в театре «Габима» Е. Вахтангова (спектакли шли на иврите), так и в театре А. Грановского (спектакли на идиш) язык не являлся определяющим. Доминантной составляющей режиссерских исканий Грановского стала ритмопластика в построении мизансцен. В обоих еврейских театрах, конкурирующих между собой, ставки делались на образы, созданные артистами, мелодику звучащего слова, а не дословное понимание текста зрителем (стремились к практически недостижимому – говорить на любом языке так, чтобы зрителю стало понятно, о чем идет речь). В ГОСЕТе спектакли отличались музыкальностью, легкостью, динамикой темпо-ритмического решения, первоклассным построением пластического рисунка массовых сцен, выразительностью жестов.

Изучению феномена ГОСЕТа посвящена монография В. Иванова, исследования А. Шатских, А. Каменского, Н. Апчинской, адресованные некоторым аспектам театральной деятельности М. Шагала в ГОСЕТе; книга-автобиография М. Шагала, мемуары А. Азарх-Грановской, монография А. Эфроса. Эти работы являются документальной основой к нашему исследованию. На сегодняшний день изучению феномена режиссуры А. Грановского посвящено мало исследований в связи со статусом «невозвращенца» этого театрального деятеля, запрещенности упоминания, замалчивания его имени на долгие годы (намного позже это произошло с и с М. Шагалом). В книге воспоминаний С. Михоэлса мы находим крайне мало информации о нем. В 1928 г. ГОСЕТ находился за рубежом на гастролях, Грановский не вернулся. С 1928 г. по 1937 г. он находился в Европе, умер во Франции (Париж). Период жизни за границей режиссер заполнил творческими работами в театре и кино, о чем свидетельствуют скудные факты, но глубокого анализа пока не существует из-за нехватки материалов.

Режиссерский метод Грановского был построен на принципах театральной немецкой школы М. Рейнхардта, суммированных с жаждой возрождения еврейского национального театра. Дух «театра-храма», принцип «искусство ради самого искусства» наполняли театр Грановского, его режиссерские искания были созвучны со словами учителя: «в будущем мне видится такой театр, который вернет людям ощущение радости, который возвысит их над серой убогой повседневностью и позволит вдохнуть ясный и чистый воздух прекрасного... люди... тоскуют по более ярким краскам и возвышенной жизни» [2, с. 55].

Привлеченный к строительству «нового» еврейского театра М. Шагал был вовлечен в общую атмосферу эксперимента: «вот возможность перевернуть старый еврейский театр с его психологическим натурализмом и фальшивыми бородами. Наконец-то я смогу развернуться и здесь, на стенах, выразить то, что считаю необходимым для возрождения национального театра», – писал художник в книге «Моя жизнь» [3, с. 227]. Он разместил настенные панно в зрительном зале, который искусствоведы назвали «шагаловской шкатулкой (или коробочкой)». Панно «Введение в еврейский театр» находилось слева от сцены, параллельно на другой стене – фриз «Свадьба»; 4 композиции «Музыка», «Танец», «Драма», «Литература» висели в простенках между окнами; у входа в зал, слева, размещалось панно «Любовь на сцене». Ансамбль дополнял декорированный козами занавес и плафон [4]. А. Эфрос писал: «Вся зала была ошагалена. Она (публика) была потрясена. Я вынужден был неоднократно выступать перед спектаклем с вступительным словом и разъяснять...» [5, с. 204]. Шагал видел в оформлении зала некую прелюдию таинства под названием «еврейский театр». Не в угоду видению Грановского и Эфроса, а вовлеченного в акт творческого вдохновения, художник превратил зал в «собственный храм» театрального искусства. Тем не менее, мы находим в автобиографии Шагала жажду признания со стороны режиссера и труппы. «Желая... что-нибудь увидеть и понять», артисты изучали панно художника, и неслучайно спустя некоторое время в его адрес прозвучало высказывание Михоэлса: «...я изучил ваши эскизы. И понял их. Это заставило меня целиком изменить трактовку образа. Я научился по-другому распоряжаться телом, жестом, словом,» – эти слова – доказательство признания мастера [3, с. 229].

По видению Шагала, Грановский «изживал увлечение Рейнхардтом и Станиславским» не так стремительно, как хотелось художнику, но увлечение режиссера экспериментальным театром главенствовало [3, с. 229]. По мнению автора статьи, подлинное искусство не может находиться долгое время под влиянием