

Отдельного внимания Г. Ващенко заслужила судьбоносная для белорусских земель Грюнвальдская битва. Это сражение запечатлено в монументальном полотне с одноименным названием, написанном для Государственного музея истории религии в Гродно еще в 1985 г. Прежде чем приступить к написанию картины Г. Ващенко детально изучил исторические хроники, одежду и сбрую того времени. Немало сил было потрачено и на поиски подходящей композиции. Движение картины разворачивается вглубь по асимметричному изгибу линии войск, в первых рядах которого просвещенный зритель ищет князя Витовта и короля Ягайлу. Картина динамична и напряжена, бесконечные ряды воинов и лошадей воссоздают силу-стихию, о которой упоминают строки из Хроники Быховца. И именно эта стихийная мощь нашла свое музыкальное отражение в фантазии для органа и литавр А. Короткиной «Грюнвальд».

В целом, в национальная тематика в произведениях современных белорусских авторов отличается разнообразием. Широкий круг образов, воплощенных в их произведениях, показывает богатство национальной истории, разнообразие художественных сюжетов. Средства художественной выразительности и языка искусства (музыкального и изобразительного) взаимодействуют наиболее явственно именно при создании монументальных исторических образов. Знаковые фигуры, символизирующие эпохальные этапы развития национальной истории и культуры, стали для современных белорусских авторов неисчерпаемым источником творческого вдохновения.

Список литературы:

1. Прокопцова, В. П. Компаративное искусствоведение: историко-теоретическое обоснование / В. П. Прокопцова // Весці Беларус. дзярж. акадэм. музыкі. – 2007. – Вып. 10. – С. 70 – 76.
2. Сергиенко, Р. И. Новые художественные искания современных белорусских композиторов / Р. И. Сергиенко // Музыкальная культура и жизнь: новые реалии : науч. тр. БГАМ / сост. Н. Г. Ганул. Минск : Белорус. гос. акадэм. музыкі, 2009. – Вып. 20. – С. 105 – 117.

Ірына Канавальчык

ЖАНОЧЫ ВОБРАЗ У БЕЛАРУСКАЙ НАРОДНА-СЦЭНІЧНАЙ ХАРЭАГРАФІІ: ТРАДЫЦЫІ І НАВАТАРСТВА

Арткул прысвечаны аналізу сітуацыі, калі фальклорны танец беларусаў падпадае пад рознай ступені мастацкія апрацоўкі, распрацоўкі і стылізацыі і асвятляе, як гэты факт уплывае на стварэнне жаночага вобраза ў танцавальных нумарах.

Irina Konovalchik

FEMALE FIGURE IN BELARUSIAN FOLK-THEATRICAL CHOREOGRAPHY: TRADITION AND INNOVATION

The article analyzes the situation where the folk dance of Belarusians subject to the varying degrees of artistic processing, design and styling, and shows how this fact affects the creation of female image in the dance room.

Закранаючы пытанні традыцый і наватарства пры стварэнні жаночага вобраза ў беларускай народна-сцэнічнай харэаграфіі, неабходна разумець, што рэалізацыя законаў кумуляцыі і пераемнасці культурнай спадчыны ў мастацтве танца адбываецца ў пэўнай дынаміцы. Фальклорны танец, які існуе ў аматарскіх і прафесійных калектывах народна-сцэнічнага танца і выступае (ці павінны выступаць) ў ролі базісу іх пластыкі, акрамя працэсаў мадыфікацыі, інспіраваных пад уплывам знешніх умоў, і узаемадзеянняў з іншымі традыцыйнымі культурамі, падпадае пад рознай ступені мастацкія апрацоўкі, аранжыроўкі і стылізацыі, і гэты факт істотна уплывае на стварэнне этнічнага жаночага вобраза ў танцавальных нумарах.

Выяўленне асаблівасцяў канструявання і рэпрэзентацыі жаночага вобраза ў айчынай танцавальнай творчасці, дае магчымасць прааналізаваць змены, якія адбываюцца ў сферы развіцця самога харэаграфічнага мастацтва, паколькі кожная нацыянальная танцавальная сістэма пэўнай эпохі вылучае свой ідэал, сваё разуменне прыгажосці чалавечага цела і руху. Вызначэнне традыцый, якое існуе як калектыўная сацыяльная памяць чалавецтва, у пэўнай меры датычыць таксама і танцавальнага мастацтва. На працягу многіх дзесяцігоддзяў у беларускай народна-сцэнічнай харэаграфіі дамінаваў ідэальны вобраз чалавека. На думку доктара мастацтвазнаўства Ю. М. Чурко ідэал заўсёды заставаўся асновай аксіялогіі харэаграфічнага фальклору, надаючы танцавальным вобразам тую ці іншую мастацка-эмацыйную афарбоўку»[2, с.15]. Увесь арсенал традыцыйнай фальклорнай лексікі быў накіраваны на стварэнне жаночага вобраза, які базуецца на ідэалізацыі, але пры гэтым у ім чыталася відавочная нацыянальная прыналежнасць. У адрозненне ад Расіі і Украіны, дзе існавалі відавочныя адрозненні паміж жаночым і мужчынскім танцам, беларуская традыцыйная лексіка характарызавалася адносна аднастайнасцю. Аналізуючы існуючы лексічны фонд беларускага харэаграфічнага фальклору, можна канстатаваць, што ўсе асноўныя групы рухаў, такія як: «полькі», «присюды», «падбіўка», «прытопы», «маталачкі», «простыя і камбінаваныя хады», шматлікія разнавіднасці бегу і разнастайныя «дробы і дробавыя хады», «галепы», «прыскокі», «прыпаданні», «кавыралачкі», «па-дэ-

баск», шматлікія «кружэнні і кружэнні ў парах», «нажніцы» і г.д., якія выкарыстоўваюцца пры стварэнні жаночага вобраза ў народна-сцэнічнай харэаграфіі, у асноўных сваіх рысах, супадаюць з мужчынскімі, але маюць пэўныя адрозненні ў інтанацыйнай афарбоўцы і амплітудзе. Такая лексічная аднастайнасць з'яўлялася свайго роду сведчаннем адносна роўнага становішча мужчыны і жанчыны ў грамадстве, і танец як форма камунікацыі, пацвярджае гэта становішча. Спрыт, сіла, прыгажосць, грацыя, як і пачуццё ўласнай годнасці, у роўнай ступені ўласцівыя жаночаму і мужчынскаму танцавальным вобразам.

У шматлікіх традыцыйных народна-сцэнічных танцах, пераплясах, польках, кадрылях, такіх як «Бранюшка», «Джыгун», «Вішанька», «Круцелькі», «Пацалункі», «Лявоніха», «Крыжачок», «Весьялуха», «Гневаш», «Юрачка» і г.д. – гераіня смелая, шчырая, праяўляе пэўную ініцыятыву ў выбары партнёра, якая мае права адпрэчыць заляцанні аднаго і аддаць перавагу іншаму, але пры гэтым не пераходзячы мяжы агульнапрынятай манеры паводзін. У яе адкрытасці і гулівасці не існавала фрывольнасці, і адсутнічаў зратычны змест.

У лексіцы традыцыйных народна-сцэнічных танцаў прачытанне разнастайных лірычных жаночых карагодаў характарызуецца стрыманымі рухамі рук, корпуса, мяккімі паваротамі галавы і асаблівымі крокамі. Напрыклад, вобраз «зязюлі» ў беларускай танцавальнай творчасці, які з'яўляецца свайго роду прататыпам той жа рамантычнай дзяўчыны, і які ўвасабляе жаночы сум і тугу, адрозніваецца ад іншых вобразаў падобнага роду (перепелачкі, павы) асаблівым становішчам рук, накіраваных далонямі адна да адной. Пры мяккіх пераступаннях у нагах, далоні рук напераменку адкрываюць і закрываюць твар, корпус плаўна нахіляецца наперад і вяртаецца ў зыходнае становішча, падкрэсліваючы эмацыйны бок зместу. Жаночая лексіка беларускага танца пазбаўленая размахыстай шырыні рускага і вострых мелізмаў ўкраінскага танцаў. Дамінантнаму нацыянальнаму стылю ўласцівыя стрыманая адкрытасць і спакойная годнасць; рухі, не буйныя па малюнку, але вельмі выразныя і партэрныя па характары, з'яўляюцца адлюстраваннем ураўнаважанасці і стабільнасці; вялікая колькасць разнастайных скачкоў, паваротаў і падскокаў надаюць танцу нейкую лёгкасць і палётнасць, і ў той жа час, багацце дробных прытопаў падкрэсліваюць яго сувязь з зямлёй.

Выбітны савецкі харэограф, заснавальнік жанру ансамбля народнага танца І. Майсееў адзначаў, што «у беларускім танцы адзін рух незаўважна пераходзіць у наступны, малюнак ледзь расплывісты, далікатны, намечаны амаль эскізна. Усе, нават гарэзныя, камедыйныя сітуацыі нібы таніраваны акварэллю... Найўная непасрэднасць злучаная з незласлівым гумарам. Пяшчота непераходзіць у саладжавасць. Жарт не становіцца зубаскальствам. Усе тонка, усё ў меру, усё няхітра і мякка» [1, с. 46].

У 70-80-х гадах ХХ стагоддзя ў айчынным народна-сцэнічнай харэаграфіі паўсюль выявілася тэндэнцыя да больш відавочнага размежавання мужчынскай і жаночай лексікі, што пацягнула за сабой частковую страту нацыянальнага каларыту. У многіх традыцыйных парна-масавых беларускіх танцах, напрыклад, такіх як «Лявоніха», «Крыжачок», «Мітусь» і т.п., з'яўляюцца мужчынская і жаночая партыі, што ў пэўнай меры разбурае структуру саміх танцаў, пераадрасоўваючы іх у жанр пераплясу. У лексіцы шматлікіх лірычных танцаў, якія ствараюць жаночы вобраз (перапелачка, пава, вярбічанька і г.д.), перанесеных на сцэнічныя падмосткі прафесійнымі калектывамі, прасочваецца відавочны ўплыў рускага мастацтва: збуйненая шырокая амплітуда рухаў, запазычанне палажэнняў рук і корпуса, працяглая, ледзь з затрымкай, манера выканання рухаў.

Разам з тым складаны харэаграфічны сінтэз, які называецца народна-сцэнічным танцам, падвергнуўся вялізнаму ўплыву класічнага танца. Гэта выявілася ў апломбе, выцягнутасці уздымаў ног, рухомасці корпуса, класічным акругленні рук, высокіх паўпальцах і т.п. Такого кшталту змены ў самім харэаграфічным мастацтве спрыялі стварэнню асаблівай паэтычнасці, адухоўленасці і вытанчанасці пры стварэнні жаночага вобраза сродкамі народна-сцэнічнага танца. Яркім пацвярджаннем могуць служыць харэаграфічныя нумары, створаныя вядучымі прафесійнымі калектывамі Рэспублікі Беларусь: «Арэлі», «Каханачка», «Перапелачка», «Церніца», «На Купалле» (Дзяржаўны ансамбль танца Рэспублікі Беларусь), «Паванька», «Ходзіць Пава», «Дрыготка», «Любачка», «Беларускія мадонны», «Жураўлі», «Завей» (Ансамбль «Харошкі»). Разам з тым гэта запазычанне мела і негатыўныя наступствы. У выніку такога ўзаемадзеяння нараджалася універсальна асераднёная харэаграфічная мова, «своеасаблівае харэаграфічнае эсперанта», у якім у пэўнай меры нівеліруецца нацыянальная самабытнасць [2, с. 339].

Харэаграфічны вобраз, з'яўляючыся бачным выразам нацыянальнага мастацкага мыслення, змяняецца разам з ім, як і сродкі выразнасці, што ствараюць яго.

Эпоха постмадэрнізму з характэрнай для яе разнастайнасцю філасофскіх вучэнняў і новымі светапогляднымі ўніверсальямі прыўнесла ў развіццё сусветнага мастацтва і разумення ў ім чалавека радыкальна новыя тэндэнцыі. Ментальная спецыфіка новай эпохі ламае звыклыя ўяўленні пра тое, якімі павінны быць «сапраўдныя» жанчына і мужчына, паміж імі адбываецца своеасаблівы абмен якасцямі, атрыбутамі, прафесіямі. Гэтыя тэндэнцыі не маглі не адбіцца на жаночым вобразе, які ствараецца ў беларускай народна-сцэнічнай харэаграфіі. Адгукаючыся на эстэтычныя запыты свайго часу і ўключаючыся ў трансфармацыйныя працэсы, якія вядуць да стварэння новых напрамкаў у гэтым відзе мастацтва, танцавальная творчасць стала апеляваць іншымі выразнымі сродкамі пры стварэнні пластычнага партрэта сучасніцы.

Ствараючы жаночы вобраз, у сучаснай сцэнічнай практыцы адзначаецца пэўная страта блізкасці з традыцыйнай фальклорнай лексікай, але адначасова з гэтым ідзе працэс стварэння напрамкаў у народна-сцэнічным танцы якія здымаюць «апазіцыю фальклорнага і сучаснага ў танцавальным мастацтве, якое не

ўраўноўвае іх у правах, а дазваляе ім суіснаваць, выкарыстоўвае кампаненты розных культур для стварэння танцавальных артэфектаў сучаснасці» [2,с.21]. У народным выканальніцтве сучасная рэчаіснасць абстрае эмацыйную яркасць выказаў, паўней выяўляе кантраснасць, ўзмацняе дынаміку, дзейнасць і размах. З беларускай народна-сцэнічнай харэаграфіі ідзе выцясненне павольнай, лірычнай стыхіі, яна замяняецца хуткай і энергічнай. Тэхніка-канструктыўны бок жаночага вобраза, які ствараецца ў харэаграфічных творах сённяшняга дня, насычаецца пластычнымі інтанацыямі новага часу, страчвае гарманічную гладкасць і ідэалізацыю, якая складала раней яго аснову. Убіраючы ў сябе дыханне эпохі, жаночая танцавальная лексіка заканамерна ўскладняецца, становячыся ўнутрана драматычнай і супярэчліва кантрастнай, адэкватна змяняючы сваю структуру.

Спіс літаратуры:

1. Луцкая, Е. Жизнь в танце / Е. Луцкая – М. : Искусство, 1968. – 143 с.
2. Устьянин, С. В. Фолк-модер танец в контексте современного культурологического знания / С. В. Устьянин – М. : Планета Музыки, 2009. – 190 с.
3. Чурко, Ю. М. Белорусский хореографический фольклор / Ю. М. Чурко. – Мінск : Вышэйш. шк. 1990. – 415 с.

Margarita Maskyaliene

КІРМАШ КАЗЮКІ ЯК ВYZНАЧАЛЬНАЯ РЫСА МАСТАЦКАЙ КУЛЬТУРЫ ВІЛЕНШЧЫНЫ

Артыкул прысвечаны святу Казюкі – веснавой выстаўцы-кірмашу са шматвекавай гісторыяй, культурнай падзеі для тубыльцаў і гасцей Вільні, з'езду народных майстроў і ўмельцаў з усёй Літвы і бліжэйшых краін.

Margarita Maskyaliene

FAIR KAZYUKI AS THE DEFINING FEATURE OF THE VILNIUS REGION ARTISTIC CULTURE

The article is dedicated to the holiday Kazyuki - Spring Fair which has history of many centuries. It's a cultural event for natives and guests of Vilnius, Congress of national masters and artists from all over Lithuania and neighboring countries.

Казюкі – кірмаш са шматвекавай гісторыяй, які адбываецца штогод у Вільні [1], [3], – з'яўляецца адной з адметнасцяў культуры Віленшчыны. За стагоддзі рэлігійнае свята, гарадскі кірмаш ператварыўся ў свята мастацтва, якое ўвабрала і трансфармавала паганскія традыцыі пакланення вясне, раслінам. Казюкі сёння – гэта выстаўка-кірмаш, культурная падзея, з'езд народных майстроў і ўмельцаў з усёй Літвы і бліжэйшых краін. Адметнасцю Казюкаў з'яўляюцца два асноўныя сімвалы: Віленская вярба [2] і пернік «Сэрца Казіміра» [4].

Казюкі (па літоўску Kaziuko mugė) – адна з найстарэйшых гарадскіх традыцый часоў Вялікага Княства Літоўскага, штогадовы веснавы кірмаш. Назва кірмашу звязана з імем Святога Казіміра – літоўскага княжыча і польскага каралевіча, мудрага палітычнага дзеяча, які спрыяў развіццю гандлю, навук і мастацтва, які прысвяціў сваё жыццё служэнню Богу.

Літоўскі княжыч і польскі каралевіч Казімір быў унукам Ягайлы, сынам караля польскага і вялікага князя літоўскага Казіміра IV і Эльжбеты Ракушанкі, дачкі караля Чэхіі і Венгрыі, імператара Германіі Альбрэхта II. Малады каралевіч Казімір вылучаўся адукаванасцю, сціпласцю і пабожнасцю, але яму не наканавана было доўгае жыццё, ён памёр 4 сакавіка 1484 г. у Гродне ва ўзросце 25 гадоў. Яго ранняя смерць выклікала спачуванне ў Вялікім Княстве Літоўскім і Польскім каралеўстве. На той момант Літва, хрышчоная ў 1387 годзе, не мела «свайго» святога, і Казімір вельмі падыходзіў для гэтай ролі. Яго кароткае жыццё, набожнасць, любоў да жыхароў Вялікага Княства Літоўскага паспрыялі таму, каб ён стаў годным кандыдатам на ролю першага «нацыянальнага» святога.

Гісторыя ўзнікнення назвы кірмашу «Казюкі» пачынаецца ў XVII стагоддзі. 7 лістапада 1602 года Папа Рымскі Клімент VIII сваёй кананізацыйнай булай абвясціў Казіміра святым на тэрыторыі Польшчы і Літвы; яго пераемнік Павел V абвясціў Казіміра святым ўсёй Рымска-каталіцкай царквы; ў 1950 г. Папа Пій XII абвясціў яго апекуном літоўскай моладзі. Святы Казімір з'яўляецца апекуном Гродзенскай дыяцэзіі. Рэліквіі Св. Казіміра знаходзяцца ў спецыяльна пабудаванай капліцы віленскага Кафедральнага сабора. З 1636 года, часу ўрачыстага пераносу цела Святога Казіміра ў Кафедральны сабор, пачынаецца росквіт кірмашу, паколькі пасля значных рэлігійных урачыстасцяў традыцыйна ладзіўся кірмаш (літ. «кермошос») – гандаль рознымі таварамі і забавы. З гэтага часу штогод ранній вясной у Вільні пачалі праводзіцца грандыёзныя кірмашы рамеснікаў, шэсці, падчас якіх у пэўнай паслядоўнасці выстройваліся рамесныя цэхі і майстэрні, студэнты. Вясновы кірмаш у сталіцы Вялікага Княства Літоўскага стаў святам пачатку года кірмашоў, якія праводзіліся ва ўсіх буйных гарадах і мястэчках княства ў вызначаны час. Віленскі вясновы кірмаш праводзіўся на працягу чарырохсот гадоў, часам з перапынкамі з-за войнаў, эпідэміі і іншага.

Так амаль чатырохсотгадовыя кірмашовыя традыцыі Вялікага Княства Літоўскага набыла сваю адметнасць. На Кафедральным пляцы Вільні гандляры будавалі драўляныя будкі, часовыя навесы. Цэнтр пляца