

разнообразный комплекс простейших танцевальных элементов: ходы – простой, боковой, с отходом назад; притопы – одинарный, двойной, тройной; дроби – простая, двойная, с поворотом, синкопой.

В основе созданного центрального образа лежит определённый комплекс традиционных движений, которые, в соответствии с музыкальным материалом, активно развиваются. Эти движения в соединении с интонационными элементами образуют два пластических мотива, которые поочередно сменяются. На протяжении хореографического действия второй мотив имеет репризный, но не обновлённый характер пластической темы, в то время как первый мотив также повторяется, но с изменениями её интонационной и лексической структуры. Такое простое и одновременно вариационное развитие пластических мотивов образует пластический период танца. В развитии действия приём повторности пластических мотивов сохраняется, но сами движения танцевальных комбинаций приобретают новый контрастно-лексический (ходы и дроби), темповый (быстро и медленно) и синкопированный (сильная доля и слабая) характер. Таким образом, композиция достигает своего кульминационного развития, в котором второй пластический мотив повторяется дважды. При этом пластическому мотиву задаётся новый темп исполнения (сначала медленный, потом всё быстрее и быстрее), обеспечивающий не только ритмическое разнообразие лексической ткани финальной части танца, но и становится доминирующим средством выразительности всей композиции в целом.

Заключая анализ, посвящённый хореографической лексике, необходимо подчеркнуть, что по своим потенциальным возможностям лексика является неисчерпаемым источником в поиске новых сценических форм пластической выразительности. Являясь универсальной формой организации пластического материала, она является как бы хореографическим самовыражением личности балетмейстера, оказывает на него огромное преобразующее влияние, развивает в нём черты создателя и экспериментатора, формирует нестандартность мышления, стимулирует рост его эрудиции и профессионального мастерства.

#### Список литературы:

1. Беляева, О. П. Искусство балетмейстера / О. П. Беляева. – 2-е изд., доп. Минск : РИВШ, 2014. – 175 с.
2. Василенко, К. Ю. Лексика українського народно-сценічного танцю : навч. посібн. для інститутів культури / К. Ю. Василенко. – 3-е вид. – Київ : Мистецтво, 1996. – 494 с.
3. Гуткоўская, С. В. Стварэнне сцэнічнай кампазіцыі на аснове харэаграфічнага і музычнага фальклору / С. В. Гуткоўская, Н. М. Хадзінская. – Мінск : Бел. ун-т культуры, 2000. – 100 с.
4. Каргин, А. С. Народное художественное творчество. Структуры. Формы. Свойства / А. С. Каргин. – М. : Музыка, 1990. – 141 с.
5. Савин, В. З. Композиция и постановка танца (на материале народного творчества) / В. З. Савин. – М. : ВНИЦНТ и КТР, 1990. – 37 с.
6. Хруцкая, Г. А. Работа над постановкой танца : метод. рекоменд. по предмету «Искусство балетмейстера» / Г. А. Хруцкая. – Могилев : МГУ им. А. А. Кулешова, 2004. – 183 с.
7. Чернышев, О. В. Композиция. Творческий практикум / О. В. Чернышев. – Минск : Беларусь, 2013. – 276 с.
8. Чурко, Ю. М. Белорусский хореографический фольклор / Ю. М. Чурко. – Минск : Выш. шк., 1990. – 415 с.

*Ірына Канавальчык*

#### **ХАРАКТЕРНЫЕ ОСОБЕННОСТИ ОБРАЗНОЙ СИСТЕМЫ ФОЛЬКЛОРНОГО ТАНЦЕВАЛЬНОГО ТВОРЧЕСТВА (на примере женского образа)**

*Irina Konovalchik*

#### **CHARACTERISTIC FEATURES OF THE FIGURATIVE SYSTEM OF FOLKLORE DANCE CREATIVITY (on the example of female image)**

*Автор раскрывает понятие «образная система» в танцевальном творчестве и её значимость в демонстрации типичных черт национального характера и его морально-нравственных приоритетов.*

*The author reveals the concept of «figurative system» in dance creativity and its importance in demonstrating the typical features of a national character and its moral priorities.*

У каждого народа, исходя из его географического расположения, веками складывалась и формировалась, передаваемая из поколения в поколение, пластическая форма ритуальных действий, основанная на верованиях и представлениях. Постепенно выкристаллизовывались некие лексические формулы, правила, формы и последовательность их исполнения. С течением времени изменялись социально-экономические условия, определялось вероисповедание, предопределявшее расклад приоритетов. В результате такого сложного процесса каждый народ стал обладать особым колоритом национального фольклора, с присущими только ему нравственными и эстетическими ценностями. Данная значимость проявлялась в национальных танцах посредством образной системы, основанной на танцевальных традициях, сформировавшихся на протяжении столетий, пластическом языке, особой координации движений, приёмах соотношения движения с музыкой и ритмом. Особая ценность образной системы фольклорного танца состояла в возможности показа и демонстрации типичных черт национального характера, эмоционального портрета народа и его морально-нравственных приоритетов.

Помимо национальных отличий и отличий социально бытового характера, народный танец носит в себе отличительные черты той земли, на которой данная нация живёт. В свое время М. Богданович определял Беларусь как «передовой форпост Западной Европы на Востоке», подчёркивая её тесную связь с европейской культурой [1, с. 258].

Фольклорное искусство, неразрывно связанное с жизнью народа, всегда служило формой выражения общественного мнения. Именно в фольклорных произведениях были воплощены идеалы, представления о внутренней и внешней красоте. Основываясь на общности морали, устно-поэтическое и народное танцевальное творчество имеют одну идейную сущность и общую задачу многостороннего художественного воспроизведения жизни, что вызывает известное сходство тем, сюжетов и персонажей. Все это вместе взятое образует единую систему образов, отражающую картины природы, быта и взаимоотношений. Общая символика женских образов фольклорного творчества (девушка-перепёлочка, лебедушка, кукушка,

пава, ивушка-плакучая, козочка, и т.п.) позволяет перевести поэтические образы на язык пластики, так как именно движение наиболее выразительно отражает и раскрывает характерные женские черты, созданные воображением народа. Но не только положительные черты характеризовали женский образ в фольклорной устно-поэтической и танцевальной сферах. На архетипичности и биполярности образной системы строилось содержание народных произведений. По мнению белорусского фольклориста, этнолингвиста, доктора филологических наук Т. Володиной, «мифологический статус славянской женщины неоднозначный». Наряду с линией женщины-породихи, на которой держится весь мир, прослеживается линия её греховности и особой близости к потустороннему миру. Однако бытовые штампы, согласно которым женщина хитрая, болтливая, коварная, находятся на периферии фольклорной традиции. Женщина прежде всего – медиум между мирами» [3].

Фольклорное танцевальное искусство базировалось на эстетике поэтизации, которая впоследствии стала основным принципом при отражении женского образа в национальной народно-сценической хореографии советского периода. Несомненно, что в образной системе шарж, гротеск и карикатура в равной степени присущи всем жанрам танцевального фольклора, однако доминантой выступал идеальный и положительный женский образ. По замечанию доктора искусствоведения Ю. М. Чурко, «идеал всегда оставался основой аксиологии хореографического фольклора, придавая танцевальным образам ту или иную художественно-эмоциональную окраску» [8, с. 15].

Лексический фонд танцевального фольклорного творчества обладал достаточным арсеналом для отражения как положительных, так и отрицательных черт женского образа. В своё время, исследуя систему классического танца, русский и советский балетмейстер Ф.В. Лопухов утверждал, что каждое «движение имеет свою собственную значимость и мысль», а так же и то, что движение изначально обладает определённой долей содержательности [6, с. 306]. Он приводит в пример движения, исполняемые *endehors* (развернутое к зрителю, направленное наружу) и *endedans* (свернутое, закрытое, направленное внутрь). Первое положение он характеризует как – можорность, свет, нечто положительное, позитивное и хорошее. Второе положение несёт определённую долю подавленности, закрытости, тени, олицетворяющей нечто отрицательное.

Данное утверждение верно применимо к любому виду традиционного искусства танца (к академическому классическому, народно-сценическому, фольклорному), так как все эти виды обладают общей закономерностью образной системы. Например, в движеническом ряду женского образа положительной героини в темповых традиционных белорусских танцах совместно с многообразными танцевальными элементами использовались всевозможные варианты *pasdebasqueendehors* (на месте, в продвижении, в повороте), разнообразные виды верёвочек, одинарные и двойные моталочки, присядки с подтянутым корпусом. И все эти же элементы, исполненные *endedans*, с согнутым вперед корпусом приобретают негативную окраску и создают диаметрально противоположный образ.

Отличительной чертой в системах фольклорного и народно-сценического танца является также полное отсутствие в лексическом языке женского образа таких понятий, как полипластика (когда разные части тела создают как бы пластический контрапункт, в котором движения соответствуют отдельным голосам музыки) и дискретность. При относительно разнообразных ритмах в одновременной работе рук, ног, корпуса и головы все движения находятся в состоянии слитности, целостности и гармонии.

Заслуживает внимания расположение образных систем танцевального фольклора в ценностно-иерархической оси психофизического пространства. Систему координат в психическом пространстве и выстраивании, соответственно её правилам, иерархической шкале ценностей в искусстве танца исследовали Ю. В. Пухначев и Г.Д. Лебедева [7]. Исходя из трёхчастного строения мира – реального (земного), высшего (трансцендентного) и низшего (хтонического), соответствующих трём уровням человеческого сознания, Г.Д. Лебедева выстроила жанровую иерархию языков танца. На «оси уровней мироздания» сфера образной системы фольклорного танца располагается в зоне земного, реального уровня. По мнению исследователя, «фольклорный и народно-сценический танец твёрдо стоят на земле, а не витают в высших сферах. Никакой абстракции, никаких божественных порядков. Всё реально, и потому символика находится в рамках сценической условности» Вся символика образной системы фольклорного танца «связана с миром людей, а не фантазий и грёз, и не навеивает мысли о божественном порядке». [5, с 78].

Вся движеническая структура фольклорной образной системы располагается на горизонтальном уровне и характеризуется отсутствием многоуровневого построения в танцевальных образах. Использование партера или глубоких наклонов корпуса и сохранение этого положения на протяжении всего танца – достаточно редкое явление. И если такие примеры находятся, то они несут гротесковый или образно-игровой смысл. Также танцевальному фольклору не характерны всевозможные воздушные поддержки, характеризующие стремление вверх – это область классического танца.

В своей основе белорусский хореографический фольклор парно-массовый по своей структуре. «Гневаш», «Казыры», «Казачок», «Трасутка», «Лявониха», «Подушечка», «Мяцелица», «Балабас», и т.д. исполняются парами, и, в отличие от российской, украинской и грузинской хореографии, где существовали явные различия между женским и мужским танцем, что продиктовано самой спецификой танцевального фольклора, выраженной в различной стилистике и композиции, белорусская традиционная лексика характеризовалась относительной однородностью. Единственная группа фольклорного фонда танцевального творчества, в которой проявлялось существенное отличие мужского танца от женского – это присядки, хотя особые разновидности присядок встречались и в женских сольных импровизационных плясках.

Женская лексика белорусского танца характеризуется особым колоритом, интонацией и манерой исполнения. Она не имеет такой размахистой широты русского танца, более сдержана во всех проявлениях, но наполнена открытостью и спокойным достоинством. Движения, не крупные по рисунку, но очень чёткие и партерные по характеру являются отражением уравновешенности и стабильности; большое количество всевозможных прыжков, поворотов и подскоков придают танцу некую воздушность и полётность, и в то же время, обилие мелких притопов подчёркивают его связь с землёй.

Все основные группы движений, такие как «польки», «присюды», «подбивки», «притопы», «моталочки», «простые и комбинированные ходы», многочисленные разновидности бега и всевозможные «дробь и дробные ходы», «голопы», «приподания», «ковырялочки», «верёвочки», «па-де-баск», «подскоки», многочисленные «вращения и кружение в парах», «ножницы» и т.д. используемые при создании женского образа в народной хореографии, в основных своих чертах совпадающие с мужскими, имели определённые отличия только в амплитуде и интонационной окраске. Ловкость, сила, красота, грация, как и чувство собственного достоинства, в равной степени присущи как женскому, как и мужскому

танцевальным образом. Эта лексическая однородность являлась своего рода свидетельством относительно равного положения мужчины и женщины в обществе, и танец как форма коммуникации подтверждает это положение [4].

#### Спіс літаратуры:

1. Багдановіч, М. Поўны збор твораў у 3 тамах. Т. 2 / М. Багдановіч – Мінск : Навука і тэхніка, 2001. – С. 257 – 263.
2. Бессонов, П. А. Белорусские песни с подробными объяснениями их творчества и языка, очерками народного обряда, обычая и всего быта / П. Бессонов. – М. : Изд-во Общества любителей российской словесности, 1871. – 263 с.
3. Володина, Т. У беларусов былі свои валькірыі! Осталіся лі яны сёння? [Электронны рэсурс]. – Режим доступу: <http://www.belsat.eu/ru/news/u-belorusov-byli-svoi-valkirii-ostalis-li-oni-segodnya>. – Дата доступу: 03.11.2016.
4. Канавальчык, І. Жаночы вобраз у беларускай народна-сцэнічнай харэаграфіі: традыцыі і наватарства / І. Канавальчык // Аўтэнтычны фальклор: праблемы захавання, вывучэння, успрымання : зборнік навуковых прац удзельнікаў X Міжнароднай навуковай канферэнцыі (Мінск, 29 крас. – 1 мая 2016 г.) / БДУКМ ; редкал. : Языковіч В.Р [і інш]. – Мінск : БДУКМ, 2013. – С. 61-63.
5. Лебедева, Г. Д. Балет: семиотика и архитектура / Г. Д. Лебедева – СПб. : Лань; Планета Музыки, 2007. – 160 с.
6. Лопухов, Ф. В. 60 лет в балете / Ф. В. Лопухов. – М. : Искусство, 1966. – 424 с.
7. Пухначев, Ю. В. Число и мысли / Ю. В. Пухначев. – Вып. 4. – М. : Знание, 1981. – 176 с.
8. Чурко, Ю. М. Белорусский хореографический фольклор / Ю. М. Чурко – Минск : Выш. шк. 1990. – 415 с.

*Tamara Vasjuk*

**МАСТАЦКІЯ АСАБЛІВАСЦІ БЕЛАРУСКАЙ ДРОБНАЙ ПЛАСТЫКІ**

*У артыкуле разглядаюцца шляхі адраджэння, рэканструкцыі і развіцця традыцыйнай керамікі Беларусі. Аўтар паказвае спосабы аднаўлення і папулярызавання традыцый старажытных тэхналогій глінянай дробнай пластыкі.*

*Tamara Vasjuk*

**ARTISTIC FEATURES OF THE BELARUSIAN SMALL PLASTIC ARTS**

*The article highlights the ways of revival, reconstruction and development of Belarusian traditional ceramics. The author points out the ways of restoration and popularization of the traditions of ancient technologies of clay small plastic.*

Асноўныя рысы народнай керамікі, закладзеныя ў мінулыя стагоддзі, перадаюцца з пакалення ў пакаленне, яны фарміруюць побыт і свядомасць людзей. Стагоддзямі выпрацоўваліся метады і прыёмы апрацоўкі гліны, ўдасканаліліся формы вырабаў і тэхнікі іх аздаблення. У вырашэнні задач керамічнага рамяства майстры абпіраліся на традыцыі, у якіх раўнаважнымі фактарамі з'яўляецца спалучэнне ў адзінае цэлае тэхналагічных і мастацкіх рашэнняў.

Народна-міфалагічная свядомасць – універсальная і усеабдымная мастацкая каштоўнасць. Мастацка-вобразны характар міфалагічнага светаўспрымання праяўляецца ў творчасці народных майстроў і прафесійных мастакоў. Складанасць разумення дэкаратыўна-прыкладнага мастацтва існуе ў адпаведнасці двум вытокаў: дэкаратыўнаму і функцыянальнаму. Гарманізацыя асяродзя пражывання чалавека паказвае на касмічны пачатак быцця.

Традыцыйная беларуская кераміка – гэта адмысловая мастацкая дзейнасць чалавека, якая дае магчымасць ствараць вырабы з гліны: скульптурную дэкаратыўную пластыку, разнастайны посуд, цацкі і свісцёлкі. Эстэтыка рукотворнай керамікі найбольш ярка выяўляецца ў ляпной дробнай пластыцы. Гэта асабліва ніша ў беларускім народным мастацтве.

Дробная пластыка мае глыбокія карані і багатыя традыцыі. Падчас археалагічных раскопак на тэрыторыі Беларусі былі знойдзены заморфныя і антрапаморфныя цацкі і скульптуры, якія датуюцца рознымі часамі, пачынаючы з неаліту. Асабліва цікавыя знаходкі дробнай пластыкі ў гліняных фрагментах, якія знойдзены на берагах Дняпра, Сожа і Прыпяці. Умоўна, але досыць рэалістычна вылеплены з гліны коні, фігуркі людзей і птушак [1].

У многіх краінах Усходняй Еўропы вырабляліся пустазельныя гліняныя цацкі-бразготкі для утварэння гуку. Яны былі ў форме шарыкаў, яек, цыліндраў з глінянымі гаршчынамі ўнутры. Большасць цацак выконвала функцыю абярэгаў, на якія былі нанесены розныя знакі, арнаментальныя ўпрыгожванні, адтуліны і рэльефы. Навукоўцы мяркуюць, што гэта не толькі дзіцячыя цацкі, яны маглі мець рытуальнае і міфалагічнае значэнне. Паводле старажытных славянскіх павер'яў, свіст адганяў злых духаў, фігуркі людзей пазначалі продкаў і багоў. Цацкі выкарыстоўваліся ў якасці адукацыйных і выхаваўчых прыладаў. Сэнсам музычных акарын было перайманне гукаў жывой прыроды [2].

Многія цацкі майстроў з Віцебскай, Мінскай, Магілёўскай і Брэсцкай абласцей захоўваюцца ў фондах музеяў этналогіі Пецярбурга і Масквы, а таксама ў прыватных калекцыях даследчыкаў культуры і мастацтва. У мастацкіх адносінах гліняная цацка спалучае ў сабе дзве асаблівасці: традыцыйнасць і сюжэтнасць. Гэта збліжае беларускую цацку з падобнымі відамі мастацтва многіх народаў свету. Народныя майстры імкнуцца да рэалістычнага адлюстравання навакольнага асяродзя. Дэталі скульптур ствараюцца пры дапамозе рэльефу, гравіроўкі і размалёўкі. Традыцыйнымі тэхналогіямі апрацоўкі прадметаў дробнай пластыкі з'яўляюцца абвара, задымленне, vascaванне.

У фондах Музея старажытнабеларускай культуры НАН Беларусі захоўваецца значная калекцыя адметнай дробнай пластыкі 20-х – 30-х гадоў XX стагоддзя майстроў-керамістаў з Ракава. Майстры з мястэчка засвоілі асаблівую стылістыку пластыка-вобразнага рашэння, якое заснавана на багатых традыцыях папярэдніх пакаленняў. Выявы «парачак» ў святочных убраннях: дам у доўгіх сукенках і кавалераў у афіцэрскіх мундзірах і капелюшах, фігуры, апранутыя па модзе таго часу, застылі ў дынамічным руху. Гліняная пластыка пакрыта каляровымі ангобамі і празрыстымі палівамі.

У 50-я – 70-я гады XX стагоддзя ў Івянцы працаваў Міхась Звярко, арыгінальны майстар дробнай пластыкі, які ствараў яе на ганчарнай аснове з выкарыстаннем роспісу і тэхнікі флеандроўкі. Выразная пластыка мядзведзяў, людзей, зуброў, львоў выканана вобразна, віртуозна, экспрэсіўна. Да Міхася Звярко беларускія майстры ніколі не выкарыстоўвалі флеандроўку ў скульптурнай пластыцы.