

2. Гашкевич, Н. Шедрец / Н. Гашкевич // Могилёвские губернские ведомости. – 1852. – № 11; Демидович, П. Рождественские святки / П. Демидович // Виленский вестник. – 1894. – № 277, 281; Ярошевич, И. Статистико – этнографические сведения о Бельском уезде Гродненской губернии / И. Ярошевич // Гродненские губернские ведомости. – 1848. – № 20 – 22; Васильева, А.Я. Рождественские праздники у крестьян Мозырского уезда / А.Я. Васильева // Минские губернские ведомости. – 1878. – № 5; Карский, С. Пасха у белорусов Виленской губернии / С. Карский // Виленский вестник. – 1891. – № 110, 112; Пшелко, А. Зажинки и обжинки / А. Пшелко // Витебские губернские ведомости. – 1903. – № 207, 240, 283.
3. Романов, Е.Р. Белорусский сборник / Е.Р. Романов. – Вильно, 1912. – Вып.8. – С. 67 – 281.
4. Пятуховіч, М.М. Звычאי і песні беларускіх сялян у іх гаспадарчай аснове / М.М. Пятуховіч // Польша. – 1928. – № 3. – С. 177.
5. Шпилевский, П.М. Беларусь в характеристических описаниях и фантастических её сказках / П.М. Шпилевский // Пантеон. – СПб., 1853. – Т. 8, 9, 10, 15; 1856. – Т. 25.
6. Шлюбскі, А. Матэрыялы для вывучэння мовы і фальклору Віцебшчыны / А. Шлюбскі. – Мінск, 1927. – Ч. 1. – С.47.
7. Земляробчы каляндар (абрады і звычאי) / АН БССР, ІМЭФ ; склад.: А.І. Гурскі, А.С. Ліс. – Мінск : Навука і тэхніка, 1990.
8. Эстетика : словарь / под общ. Ред. А.А. Беляева и др. – М. : Политиздат, 1989. – С. 269.
9. Земляробчы каляндар (абрады і звычאי) / АН БССР, ІМЭФ ; склад.: А.І. Гурскі, А.С. Ліс. – Мінск : Навука і тэхніка, 1990. – С. 22.
10. Барышев, Г.И. Театральная культура Беларуси XVIII в. / Г.И. Барышев. – М. : Наука и техника, 1992. – С. 91.
11. Земляробчы каляндар (абрады і звычאי) / АН БССР, ІМЭФ ; склад.: А.І. Гурскі, А.С. Ліс. – Мінск : Навука і тэхніка, 1990. – С. 79.
12. Бахтин, М.М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура Средневековья и Ренессанса / М.М. Бахтин. – М.: Худож. лит., 1965. – С.7,
13. Барышев, Г.И. Театральная культура Беларуси XVIII века / Г.И. Барышев. – М. : Наука и техника, 1992. – С. 92.
14. Мальдзіс, А.І. Беларусь у люстэрку мемуарнай літаратуры XVIII стагоддзя / А.І. Мальдзіс. – Мінск : Маст. літ., 1982. – С. 241.

*Ирина Коновальчик*

## ИНТЕРПРЕТАЦИЯ БЕЛОРУССКОГО ТАНЦЕВАЛЬНОГО ФОЛЬКЛОРА В СОВРЕМЕННОЙ СЦЕНИЧЕСКОЙ ПРАКТИКЕ

*(на примере женской лексики)*

Говоря об отечественной современной сценической практике и интерпретации в ней танцевального фольклора, мы ограничим область проблемного поля до жанра народно-сценического танца, ввиду того, что понятие «сценическая практика» охватывает достаточно широкий спектр направлений в белорусском хореографическом искусстве. Сегодня мы наблюдаем включение танцевального фольклора в балетные спектакли; уверенно завоевывает популярность молодое и неоднозначно понимаемое направление современного танца «фолк-модерн»; эстраднему танцу также не чуждо использование элементов белорусского фольклора. Нам представляется интересным проанализировать изменения, происходящие в лексическом фонде народно-сценического танца, так как именно здесь фольклорный танец был положен в основу деятельности, и создан, по сути, новый жанр хореографического искусства.

Передаваясь из поколения в поколение, танцевальный фольклорный материал подвергался жесткому отбору, переработке и трансформации. Так как до конца XIX века незафиксированность хореографического текста не позволяла сохранять основной объем танцевальных фольклорных образцов, важнейшим регулятором отбора становилась моторная память человека. Она удерживала самые яркие и выразительные музыкально-ритмические формулы, пластические мотивы, характеризующие определенные жанры и именно те движения, которые приносили удовольствие с эстетической точки зрения, слыли гармоничными и удобными в исполнении. «Вот почему, говоря о лучших фольклорных образцах, мы употребляем, как правило, превосходные оценки, говорим об отшлифованной веками красоте и мудрости» [1. с. 306].

За годы исследования и выхода танцевального фольклора из бытовой среды на сценические подмостки балетмейстерская практика выявила и разработала свои методы работы с фольклорными образцами: обработка, разработка, стилизация и театрализация. Каждый из этих способов обладает своей спецификой, позволяющей воссоздавать, сохранять и возвращать аутентичные образцы, интерпретируя определенные основы без искажения их сущности. Такая исследовательская работа с танцевальной аутентикой остается актуальной и по сей день, но сегодня интерпретация фольклора в народно-сценическом танце приобрела новые черты.

Общеизвестно, что каждый вид хореографического искусства находит свое выражение в определенной танцевальной технике, которая основывается на подходе к осмыслению движения. Такой принцип позволяет сохранять определенные различия в танцевальных системах и апеллировать особым набором выразительных средств, характеризующим то или иное направление танцевального творчества.

Говоря о танцевальном фольклоре, необходимо помнить, что танец всегда обладал большими возможностями и широким кругом изображающих предметов и явлений, так как ему были присущи и лирика, и героика, а также и шарж, и гротеск, и карикатура. Но при всем жанровом многообразии в основе его эстетики лежало стремление к идеалу, и женские образы, созданные в системе народного танца, отличались особой духовностью, изяществом и красотой. Танцевальные номера, отражающие женский образ, такие, как «Перепелочка», «Купалинка», «Паванька», «Подушечка», «Зязюля», «Вербиченька», а также многочисленные хороводы и парные лирические танцы являются подтверждением идеализации образа в фольклорном танце.

Танцующая девушка – это красавица, которая наделена лучшими человеческими качествами, такими, как искренность, нежность, трудолюбие, открытость. В этом образе ярко проявляется благородство и достоинство. Эти нормы морали понимались, ценились и считались высочайшей степенью проявления порядочности. В отношении с юношей девушка не переходила грани общепринятой манеры поведения, в её любви отсутствовали фривольность и эротическое содержание. Вместе с тем, проявляя в танцах определенную сдержанность в отношениях к противоположному полу, белорусские девушки не были скованы в пластическом проявлении эмоций. Пластика девушки, основанная на танцевальной технике фольклорного танца, концентрировала целый комплекс человеческих взаимоотношений, в которых отражены семейно-бытовые и общественные проблемы своего времени.

Изменяющаяся реальность внесла в традиции танцевального творчества свои коррективы, так как отразить современность вне новаторства невозможно. Огромный поток хореографических новообразований, захлестнувший сегодня современную сценическую практику, существенно сказался на абстрактно-универсальном языке традиционного белорусского танца, который вступил в свободный эксперимент с другими формами современных танцевальных направлений.

Сегодня мы можем отметить, что в народно-сценическом танце достаточно часто содержательная сторона представляет традиционное фольклорное творчество, а техническая – характеризует его современное прочтение, используя арсенал традиционной лексики в синтезе с различными техниками новых направлений современной хореографии. Под влиянием «пришельцев» модифицируются все основные группы движений: изобразительные, которые имитируют, описывают предмет, содержание танца; выразительные, передающие эмоции танцующих; характерно-орнаментальные, связанные с национальными особенностями и традициями и т.д.

Кроме того XXI век привнес в хореографию противоречивость и многомерность при отражении женского образа. Возникает новый взгляд на женственность, и, как следствие этой трансформации - различная интерпретация женских образов, более контрастное проявление "светлого" и "демонического" лика женщины. Необходимо заметить, что в отличие от балета, где достаточно ярко проявляется эта тенденция, народно-сценический танец подвержен такой модификации в меньшей степени, так как на всем постсоветском пространстве, в том числе и в Беларуси, академическая хореография стояла на высокой степени развития и имела свои традиции, которые сильны до сих пор.

Существенной причиной интерпретации танцевального фольклора в современной сценической практике народно-сценического танца является его тесная связь с музыкой. Искусство танца всегда чутко реагирует на музыкальное веяние своей эпохи, а изменение мелодического и ритмического строя музыки, сопутствующего танцевальному творчеству, всегда сопровождалось возникновением соответствующих модификаций в танце. Появление многочисленных приверженцев «фолк-движения» в музыкальной среде моментально отразилось на абстрактно-универсальном языке танца – он стал контрастнее, динамичнее, ритмически насыщеннее. Ярче всего эта тенденция проявилась в танцевальных номерах, где отсутствует возвышение и идеализация героя; там, где в танцевальном содержании присутствует возможность изобразительного момента.

Нынешние сценические традиционные танцы, такие как «Скакуха», «Козочка», «Стукалки», «Трапяхуха», «Молотилочка», «Драпак», «Закаблука», «Расхадуха» и т.п., а также многочисленные польки в исполнении современниц существенно отличаются от того, какими они были в прошлом. Благодаря новому лексическому содержанию, художественному уровню и виртуозной технике хореографические формы наполняются новым содержанием, рождая, по существу, новый и во многом современный танец.

Искусствоведы и фольклористы, изучающие состояние танцевального фольклора в современной сценической практике отмечают также, что из бытовой и сценической хореографии уходит медленная и лирическая стихия, а приоритет приобретает стихия быстрая и жизнерадостная.

Для жанра народно-сценической хореографии это неизбежный поиск, мотивированный объективным функционированием фольклора и его стремлением быть современным, хотя зачастую, этот путь ведет к потере выразительности, основанной на смысле в угоду выразительности необычного движения. Достаточно часто в коллективах художественной самодеятельности (в профессиональной среде такое явление также не редкость) встречаются танцевальные номера, где нетворческое использование фольклорной поэтики при создании женского образа сводит к нулю всю идею, заложенную в фольклорном источнике. Безликие женские хороводы с однотипной лексикой, танцы и переpleсы, содержащие абстрактную технологию и голое формотворчество, не отличающиеся друг от друга по мысли и содержанию, оставляют равнодушными как зрителей, так и самих исполнителей, принося огромный вред народно-сценическому танцу.

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 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.