

кантэксте свайго часу. Інакш можа «спрацаваць» суб'ектыўны падыход педагога да той ці іншай літаратурнай з'явы, фігуры таго ці іншага пісьмелніка, і выкладчык сваім аўтарытэтам можа так ці інакш паўплываць на працэс самастойнай ацэнкі студэнтам мастацкага твора.

Вось адзін з яскравых прыкладаў падобнага падыходу ў крытыцы да аналізу мастацкага тэксту ў апошнія гады. Верш Маякоўскага, які пачынаецца словамі «Я люблю смотреть, как умирают дети...», стаў нагодай для шматлікіх злосных інсінуацый на адрас паэта, для абвінавачванняў яго ў прыкрай бесчалавечнасці. Тут відавочна мэтавае ігнараванне грамадска-літаратурнага кантэксту, водгукам на які з'явіўся гэты верш.

Ці вось яшчэ адзін вельмі выразны прыклад. У школьных, ды і не толькі школьных, падручніках «Повести Белкина» Пушкіна разглядаюцца як даволі значныя, самастойныя, напкам арыгінальныя творы. Між тым, яны з'яўляюцца пародыяй на пэўныя літаратурныя творы таго часу і выяўляюць адпаведнае стаўленне пісьмелніка да іх ствардзальнага пафасу і да тых бакоў жыцця, якія ў іх адлюстраваны. У выніку Пушкіну прыпісваецца пункт глядзання, які ён у апошніх нарадырус, высмейвае, і такім чынам істотна скажана яго творчасць аблічча.

Гэты факт дазваляе лепш зразумець вядомае выказванне Льва Толстага, што проза Пушкіна нейкая «голая», і тое, скажам, што аповесці, па сведчанню іх перакладчыка на французскую мову, французскім чытачом ніяк не ўспрымаюцца.

Калі выкладчык добра характарызуе грамадска-літаратурнае жыццё пэўнага канкрэтна-гістарычнага часу, то водгук пісьмелніка ў мастацкім творы на яго надзённыя пытанні і літаратурныя з'явы ўжо сам па сабе паслужыць студэнтам цудоўным узорам творчага падыходу да асэнсавання і адлюстравання рэчаіснасці. І гэты прыклад, урок, дадзены сапраўдным мастаком, безумоўна, дабратворна паўплывае на абуджэнне і актывізацыю ўласных творчых здольнасцей навучэнцаў.

## РАЗВІЦЦЁ ТАНЦАВАЛЬНЫХ НАВЫКАЎ У СТУДЭНТАЎ-АКЦЁРАЎ ЯК АДЗІН З ЭЛЕМЕНТАЎ АВАЛО- ДАННЯ АСНОВАМІ ПРАФЕСІЙНАГА МАЙСТЭРСТВА

Танцавальна-пластычная падрыхтоўка драматычнага акцёра з'яўляецца той праблемай, якая перыядычна ўзнікае ў тэатры. Цыклічнасць увагі да пластычнага боку акцёрскага выканання звязана з тымі задачамі, якія ў дадзены момант вырашае тэатр.

Тэатр пачатку ХХ ст. з яго бунтарскімі ідэямі і падчас экстравагантнымі формамі выклікаў да жыцця дынамічнага акцёра, пластычна віртуознага. У гады другой сусветнай вайны ў тэатры пераважала тэма патрыятызму, лабароны Айчыны. Галоўным у творчай палітры акцёра стала слова, яно было магутным фактарам пераканання, асабліва калі гучала са сцэны.

Наступныя за вайной гады, аж да 70-х, былі гадамі асэнсавання адбыўшыхся грандыёзных з'яў і пошуку далейшых шляхоў. Тэатр усё больш набываў рысы псіхалагічнага відовішча. Вучэнне Станіслаўскага К.С. атрымала другое нараджэнне.

У сямідзесятых гады адбываецца пералом у гісторыі драматычнага тэатра. Знаёмства з тэатрам Брэхта і яго прынцыпамі вызначыла новы напрамак удраматычным мастацтве. «Трохграшовая опера» Брэхта ў Рускім тэатры імя Горкага ўпершыню выявіла на беларускай сцэне неабходнасць у акцёры новага тыпу, здольнага да глыбокай перадачы духоўнага жыцця чалавека, яго сённяшніх думак, учынкаў, пачуццяў. У тэатр прыйшла ўмоўная рэжысура. Брэхтаўская сістэма існавання акцёра на сцэне была поўнай супрацьлегласцю прынцыпам сцэнічнага рэалізму псіхалагічнай драмы. Гэта прымусіла зноў паставіць пытанне аб пластычнай эрудыцыі акцёра. Тэатру спатрэбіўся акцёр як прадукт сінтэзу розных стылёвых пачаткаў і формаў сцэнічнага існавання, акцёр, які валодае ўсім

багаццем сучаснай тэатральнай культуры. Патрэбнасць у такім акцёры вызначае ўсю тэндэнцыю развіцця драматычнага тэатра на працягу апошняй чвэрці XX ст. Асабліва яркая тэндэнцыя абнаўлення выразных сродкаў і звароту да зыходных пазіцый тэатральнага мастацтва праявілася ў спектаклях апошняга дзесяцігоддзя XX ст., калі акцёр становіцца галоўнай фігурай відовішча. Ён арганічна спалучае ў сабе вакаліста, танцора, чытальніка, часам эксцэнтрыка, клоуна і інш.

У сферы канкрэтнага сцэнічнага выяўлення сваіх задум і стварэння яркавага зрокавага вобраза спектакля акцёр часам не мае яснага ўяўлення аб сапраўдных выразных магчымасцях чалавечага цела. Прычына гэтага ў недаацэнцы пластычнай культуры і непадрыхтаванасці фізічнага апарата акцёра да фізічнай дзейнасці. Між тым глядач чакае ад спектакля яркавай формы, сапраўднай тэатральнасці. І самая высокая інтэлектуальнасць акцёра застанецца загадкай, калі яна не атрымае зрокавага ўвасаблення.

Пластычнасць акцёра залежыць ад валодання ўсім комплексам ведаў па сцэнічнаму руху, фехтаванню, сцэнічнаму бою, танцу і здольнасці выкарыстоўваць іх у стварэнні мастацкага вобраза. У сучаснай тэатральнай педагогіцы асноўны акцэнт па фарміраванню пластычнасці робіцца на танец. І звязана гэта перш за ўсё з тым, што харэаграфія аказалася дастаткова гібкім відам мастацтва, здольным у мэтах свайго далейшага развіцця ўзбагаціцца за кошт іншых пластычных сістэм, якія маюць месца ў культуры XX ст. Так, вялікі ўплыў на трансфармацыю харэаграфічнай лексікі аказаў спорт: акрабатыка, гімнастыка, віды ўсходняга адзінаборства. Змянілася харэаграфічная мова і ў выніку прыўнясення ў яе элементаў свабоднай пластыкі: эмацыянальнага танца А.Дункан, танца мадэрн, джаз-танца, тэатральна-спартыўнай аэробікі і інш. Такім чынам, у канцы XX ст. танец, а дакладней танцавальная пластыка, уяўляе сабой рухавы кангламерат мастацтва і спорту, здольны дастаткова разнастайна, эфектыўна развіваць чалавечае цела.

Студэнтам Беларускага ўніверсітэта культуры, будучым акцёрам, было задана пы-

танне: «Ці патрэбны вам заняткі танцам? А калі патрэбны, дык для чаго?» У выніку дыяганна высветлілася, што станоўча на яго адказалі ўсе студэнты групы. Гэта значыць, што неабходнасць заняткаў танцам прызнавалася аб'ектыўна, а адносна практычнага ўжывання сваіх пластычных навыкаў думкі аказаліся самымі рознымі. Напрыклад: «Каб набыць жаночасць і прыгожа рухацца»; І адначасова былі і такія адказы: «Пластычны рух успрымаю як адзін са спосабаў акцёрскага самавыяўлення».

Такая амплітуда думак абумоўлівае і розніцу ў падыходзе да навучання. Некаторыя студэнты лічаць, што навучыцца танцаваць вальс ім неабходна, а займацца каля харэаграфічнага станка, які дапамагае набыццю той жа асанкі для вальса, неабавязкова.

У большасці сваёй у студэнтаў адсутнічае разуменне руху як «туалета акцёра», па словах Станіслаўскага К.С. Гэта значыць, што заняткі танцам разглядаюцца імі як вучэбная дысцыпліна і выключаецца перанос іх у далейшае творчае жыццё ў якасці сістэмы, дапамагаючай падтрыманне сцэнічнай формы.

Цікавай была думка аднаго студэнта аб тым, што глядач прыходзіць у тэатр, каб глядзець, а не слухаць. Гэты студэнт аддае перавагу зрокаваму боку спектакля. Разам з тым ён, не меўшы да ўніверсітэта танцавальнай падрыхтоўкі, адчуваў сваю непадрыхтаванасць у гэтай галіне, але выключаў у сваёй творчасці пластыку, арыентуючы сябе на акцёра толькі псіхалагічнага напрамку.

Тыя студэнты, якія мелі раней пэўную фізічную і танцавальную падрыхтоўку, адносіліся да руху больш творча і асэнсавана. Яны бачылі ў пластыцы яшчэ адну магчымасць раскрыцця характару вобраза, шматразова падкрэслівалі эмацыянальны фактар руху, яго здольнасць у кульмінацыйны момант «разрадзіць» дзеянне і данесці да гледача тое, што часам складана выявіць словам.

Танец як вучэбная дысцыпліна ў падрыхтоўцы будучага акцёра можа разглядацца ў двух аспектах: 1) прафесійна-харэаграфічным, г.зн. навучыць будучых ак-

цёраў валодаць сваім цэлам, выправіць маючы месца фізічныя недахопы, развіць музыкальнасць і рытмічнасць, а таксама навучыць уменням, якія даюць магчымасць выкарыстоўваць іх у спектаклі, не выходзячы з вобраза і арганічна працягваючы сцэнічнае дзеянне; 2) інтэграцыйным, г.зн. улічваць ролю танцавальнай пластыкі ў агульнай падрыхтоўцы акцёра.

У аснове танцавальнай падрыхтоўкі акцёра мае вывучэнне класічнага экзерсіса як адзінай у сваім родзе пластычнай сістэмы, здольнай выпраўляць фізічныя недахопы чалавека, карэкціраваць яго знешнасць. Экзерсіс выходзіць высокі ўзровень каардынацыі рухаў і рухальную памяць, якія пазней дазваляць акцёру максімальна дакладна перамяшчацца ў прасторы і змяняць пластычныя становішчы цела.

Практычныя танцавальныя навыкі, якія павінны застацца ў акцёра на ўсё яго сцэнічнае жыццё і выяўляцца ў свабодным і правільным выкананні вальса, танга, менуэта, мазуркі, чарльстона, нацыянальных танцаў розных народаў, набываюцца на занятках па народнаму, гісторыка-бытавому, бальнаму танцам. Яны арганічна ўваходзяць ў адзіную танцавальна-адукацыйную сістэму падрыхтоўкі акцёра. У апошнія гады кола спецыяльных танцавальных дысцыплін пашыраецца за кошт увядзення ў пластычны трэнаж элементаў аэробікі (самых разнастайных напрамкаў -- каланэцік, стэп і інш.), а таксама модных цячэнняў бытавога танца.

Галоўная задача танцавальна-пластычнай падрыхтоўкі студэнта заключаецца ў тым, каб шляхам развіцця яго пластычных здольнасцей, праз набыванне танцавальных навыкаў падвесці будучага акцёра да арганічнага і творчага існавання ў танцы, які выяўляе ўнутраны свет чалавека, яго эмоцыі і пачуцці.

Танцавальная пластыка ў спектаклі з'яўляецца, як правіла, моцным кампанентам драматургічнага дзеяння, і пластычная мова добра падрыхтаванага акцёра здольна адлюстравана ўсю сукупнасць знешніх праяўленняў персанажа ва ўсёй складанасці яго характару, у перспектыве яго развіцця, у жанры і стылі п'есы.

Для дасягнення гэтай мэты акцёру неабходна адпаведная танцавальна-пластычная падрыхтоўка, якая ў закончанам выглядзе ўяўляе сабой адзін з трох магчымых варыянтаў прымянення танцавальнай пластыкі ў сцэнічнай дзейнасці. Гэта, па-першае, свядомая работа над знешнім малюнкам ролі ў адпаведнасці з задачамі мастацкага вобраза. Па-другое, пластычнасць як інтуітыўная здольнасць гульні самой фізічнай прыроды артыста, тое, што Я.Вахтангаў называў словамі «пластычна выяўляць сябе». І, трэцяе, сума спецыяльных танцавальных навыкаў, напрыклад уменне выконваць гістарычныя танцы, насіць касцюм адпаведнай эпохі і валодаць аксесуарамі, эфектна рухацца ў пластыцы сучасных бытавых танцаў і г.д. Танцавальная пластыка ў псіхатэхніцы акцёра мае падпарадкавальны характар. Яна перш за ўсё павінна дапамагчы яму стварыць правільнае сцэнічнае ўвасабленне. Вывад Станіслаўскага аб немагчымасці прамога ўзнаўлення эмоцый і неабходнасці для іх узнікнення правільна і паслядоўна дзейнічаць цесна звязаны з танцавальнай пластыкай як адным са сродкаў, здольных узбудзіць творчую актыўнасць акцёра і дапамагчы дасягнуць яму пэўнага псіхічнага самаадчування.

У гэтых адносінах паказальна гісторыя, расказаная Н.Русінавай. Актрыса рыхтавала ролю Любкі ў п'есе «Зладзеі» А.П.Чэхава. Яна ўспамінае: «Мы са Шчукіным, не губляючы часу, вырашылі падрыхтаваць сцэну пляскі, ад яе могуць з'явіцца патрэбныя характары і ўзаемаадносіны Любкі і Мерыка. Гэта было як бы папярэдняй размінкай, каб асмялець, адчуць атмасферу заезнага двара, верна падысці да раскрыцця сутнасці чэхаўскіх «Зладзеяў». Наша задача была знайсці праўдзівы нерв... гарачы настрой сцэны». І далей: «Фрагменты пляскі Вахтангаў прапанаваў назваць «Агонь-дзеўка» (у аўтара гэты тэкст належыць фельчару, які загараючыся пляскай, крычыць: «Агонь-дзеўка! Што за жар! Адам усё, ды і мала!»). Вахтангаў лічыць, што гэта і павінна быць асновай выяўлення вобраза Любкі з яе гарачай душой і ўзбунтаваўшайся крывёй».

Сказанае падкрэслівае актыўную ролю танца ў драматычным спектаклі. У дадзеным выпадку танец патрэбны акцёрам для таго, каб знайсці «ключ» да разумення сцэнічнага вобраза. Разам з тым танец адлюстроўвае сацыяльны аспект п'есы і час.

У псіхатэхніцы акцёрскага майстэрства танцавальныя навыкі садзейнічаюць разуменню і развіццю эацыянальнай памяці, фантазіі, тэмпарытму, сцэнічнай увагі. Здольнасць танца апеліраваць да рознай гамы чалавечых пачуццяў дазваляе ў руху правесці «выкід» эмоцый актыўней, чым у славеснай форме выяўлення.

Творчая фантазія акцёра «выцягвае» з падсвядомасці перажытыя ў танцы эмоцыі, якія пазней часта з'яўляюцца «ключом» акцёрскага вобраза, дапамагаюць акцёру знайсці «зерне» ролі. Сцэнічныя зносіны і ўвага таксама ўзаемазвязаны і знаходзяць сваё развіццё на танцавальных занятках. У танцы адбываецца асобны від зносін — праз тэмпарытмічную структуру дзеяння, а яна патрабуе ад акцёра якасна новай увагі. Пераход ад парнага танца да масавага звязаны з пошукамі новага падыходу да танцуючых, новай формай зносін з імі, іншага напрамку ўвагі.

Праблема танцавальна-пластычнай падрыхтоўкі акцёра не можа быць вырашана ў межах навучальнай установы. Акцёр павінен удасканальваць сваё выканальніцкае майстэрства на працягу ўсяго творчага жыцця. У сувязі з гэтым востра паўстае пытанне аб той ролі, якую павінен адыграць харэограф у драматычным тэатры. Сучаснаму драматычнаму тэатру неабходны не столькі балетмайстар-пастаноўшчык, колькі педагог-харэограф, здольны разняволіць цела акцёра, узбагаціць яго прафесійнымі харэаграфічнымі ведамі і навучыць выкарыстоўваць іх на практыцы. Спроба «загнаць» драматычнага акцёра ў межы строга вызначанага драматычнага тэксту не прыносіць поспеху, таму што акцёрская прырода патрабуе імправізацыі. У гэтым прынцыповае адрозненне прафесійнага танцоўшчыка ад драматычнага акцёра: першы не можа тварыць у незакончанай

харэаграфічнай партытуры, другому жа цесна ў яе каардынатах, яму патрэбны жывы струмень імправізацыі, які кожны раз асвяжае вобраз і робіць непадобным адзін спектакль на другі. Імправізацыя дапускае свабоднае валоданне прадметам. Танцавальна-пластычны лексікон акцёра павінен пастаянна папаўняцца і аднаўляцца. Аднаўленне харэаграфічнага матэрыялу можа адбывацца як за кошт якаснага паляпшэння выканання рухаў, так і за кошт прыўнясення ў іх элементаў вышэйшага прафесійнага майстэрства. Жыццё ставіць перад сучасным чалавекам складаныя задачы. Тэатр павінен дапамагчы яму разабрацца ў іх, таму больш цеснае супрацоўніцтва майстроў драматычнага і музычнага тэатраў магло б адыграць важную ролю ў стварэнні новых яркіх сцэнічных формаў, якія дапамагаюць вызначыць шляхі да самых глыбокіх пачуццяў глядача. Гэта зрабіў у пачатку 80-х гадоў у тэатры імя Ленкама М. Захараў у Маскве. Ён прыцягнуў да работы ў сваім тэатры вядомых харэографіў і на доўгі час вырашыў пытанне аб пластычнай падрыхтаванасці сваіх акцёраў.

Па гэтаму шляху спрабуюць ісці і некаторыя беларускія тэатры.

Тэатральная школа робіць першы і самы значны крок у асэнсаванні будучым акцёрам значэння танцавальна-пластычнага руху на сцэне. Далейшае ўдасканальванне выканальніцкага майстэрства акцёра ў многім залежыць ад пераемнасці, якая павінна ляжаць у аснове ўзаемаадносін ВДУ і тэатра.

**Корбут А.А.,**  
*аспірантка*

## **УЛІК УЗРОСТАВЫХ АСАБЛІВАСЦЕЙ МАЛОДШЫХ ШКОЛЬНІКАЎ У МАДЭЛІРАВАННІ ГУЛЬНЯВОЙ ДЗЕЙНАСЦІ**

У існуючай сёння сістэме выхавання малодшы школьны ўзрост вызначаецца як узрост з 6 да 10 гадоў (1-4 класы). Адною з галоўных праблем гэтага ўзросту з'яўляецца