

боку, гэта праца, тэмы і вобразы, якія маюць свае карані ў дахрысціянскім часе: “Гуканне вясны”, “Куталле”, “Каляды”, “Дрэва жыцця”, пано з выкарыстаннем традыцыйных салярных сімвалаў, творчыя варыяцыі па матывах “павукоў” і г.д. Тут адзначаецца выкарыстанне традыцыйных і наватарскіх відаў шпалення, пераасэнсаванне праз асобу мастака старажытных традыцый і светапогляду народа, спроба знакава-сімвалічнай пабудовы мадэлі сусвету. А з другога боку – саламяныя абразы, выявы храмаў, велікодных яйкі, саламяныя царскія брамы, тэмы і вонкавыя вобразы якіх маюць свае вытокі ў хрысціянскай рэлігіі. Трэба падкрэсліць, што выкарыстанне ў гэтых працах старажытных відаў і формаў шпалення яшчэ раз падкрэслівае непарыўную сувязь традыцый у мастацтве саломаляцтва. Зараз творы народнага мастацтва, і ў тым ліку мастацтва саломаляцтва, якія абапіраюцца на матывы беларускага фальклору і старажытнай міфалогіі, адарваныя ад першаснасці свайго існавання – у абрадзе, нясуць у сабе іншую сэнсавую і эстэтычную нагрузку. Яны набываюць новую інтэрпрэтацыю філасофскага асмыслення мастаком народных традыцый, народнага і асабістага светаўспрыняцця і філасофіі ў кантэксце сучаснасці.

На сучасным этапе развіцця грамадства і культуры, калі палітычныя і эканамічныя змены ХХст. парушылі традыцыйныя сацыяльныя структуры, калі страчаюцца аўтэнтычныя формы існавання народнага мастацтва і развіцця народнай творчасці, трэба асэнсаваць неабходнасць захавання і вывучэння мастацкай спадчыны, якая засталася нам ад продкаў, якая складае аснову народнага мастацтва і па сёняшні дзень ўзбагачае беларускую нацыянальную культуру і з’яўляецца невягчэрпнай крыніцай для пашырэння і развіцця галіны народнага і прафесійнага дэкаратыўна-прыкладнага мастацтва. “Таму што менавіта народнае мастацтва найбольш яркава ўвасабляе тое адметнае, што робіць культуру кожнага этнасу распазнавальнай у суквецці культур іншых народаў” [1, с. 7].

Літаратура:

1. Лабачэўская В.А. Зберагаючы самабытнасць: 3 гісторыі народнага мастацтва і промыслаў Беларусі. – Мн.: Беларуская навука, 1998. – 375 с., іл.
2. Лозка А.Ю. Беларускі народны каляндар 2-е выд., перапраца. і дап. – Мн.: Подымя, 2002. – 237 с.
3. Некрасова М.А. Народное искусство как часть культуры: Теория и практика – М.: Изобразит. искусство, 1983. – 343 с., ил.

© Н. У. Карчэўская, 2003

БАЛЕТ “ТОДЭС”, АНАЛІЗ ТВОРЧАСЦІ КАЛЕКТЫВА І ЯГО УПЛЫВА НА СУЧАСНЫ ЭСТРАДНЫ ТАНЕЦ

90-я гады ХХ-га стагоддзя сталі пераломным этапам развіцця эстраднага танца. Што, безумоўна, звязана з агульнымі зменамі палітычнага і эканамічнага становішча ў нашай краіне, якія не малілі не крунець харэаграфіку. У гэтыя гады карэнным чынам змяніліся прэрыжыткі ў мастацтве – знік ідэалагічны ціск з боку дзяржавы, што, бяспрэчна, стала станоўчым момантам, але, разам з тым, зніклі і тыя высокія ідэалы, крытэрыі, абапіраючыся на якія можна было ацэньваць з’явы харэаграфічнага мастацтва. Ва ўмовах спынення фінансавання мастацтва, эстраднай харэаграфіі таксама давялося прыстасоўвацца і шукаць сваё месца ў змяніўшыхся ўмовах існавання. “В 80-е – 90-е годы, после “разгерметизации” постсоветской хореографии она начала свое движение в мировом потоке, в диалоге с другими культурами. В значительной мере увеличилось и взаимодействие трех сфер сценической хореографии – балетного театра, народного танца и танца модерна, заимствующих друг у друга приемы, краски, образы. Увеличилась мобильность креативных процессов, идущих в мировой художественной практике. Танцевальное искусство отдельных стран ныне напоминает сообщающиеся сосуды – с помощью контактов, гастролей, кино и телевидения достижения одной страны скоро делаются достоянием всех.” [1, с. 5 – 6].

У эстраднай харэаграфіі гэтыя змяненні крунулі, перш за ўсё, саму структуру эстраднага танца. Так, новым напрамкам, які атрымаў сваё развіццё ў 90-я гады, стаў так званы антуражны танец. Узнікненню гэтай формы эстраднай харэаграфіі спрыяла высокая ступень інтэграцыі разнастайных жанраў эстраднага мастацтва. Той факт, што эстрадныя спевакі з 60-ых гадоў сталі выкарыстоўваць для выступленняў вялікія канцэртныя залы, палацы спорту і стадыёны, пацягнуў за сабой узбуджэнне маштабаў глядацкага ўспрымання. У гэтых умовах, калі публіка не можа бачыць твар, міміку, не адчувае подыху артыста і, улічваючы, што адметнай рысай эстраднай аўдыторыі заўсёды было дамінаванне зрокавага ўспрымання – выканаўцам для перадачы зместу спатрэбілася дапамога сваёсаблівага “відзараду” – харэаграфіі.

Трэба зазначыць, што вялікі ўплыў на развіццё эстраднай харэаграфіі 90-ых гадоў, у тым ліку і на такую яе форму, як антуражны танец, аказаў балет “Тодэс” пад кіраўніцтвам Алы Духавай. І, ня гледзячы на тое, што большасць іх творчых прынцыпаў і прыярытэтаў здаюцца нам вельмі спрэчнымі, аналіз уплыву “Тодэса” на эстрадную харэаграфію бачыцца проста неабходным, у першую чаргу ў сувязі са супярэчнасцю, якая склалася паміж інтэнсіўнай канцэртнай практыкай калектыва і поўным ігнараваннем яго дзейнасці крытыкай.

Калі казаць пра ўплыў “Тодэса” на эстрадны танец, то можна знайсці некаторую аналогію з тым уздзеяннем, якое аказаў у свой час Ансамбль народнага танца пад кіраўніцтвам І.Маісеева на развіццё народна-сцэнічнай харэаграфіі. Так, дзейнасць ансамбля танца нарадзіла шмат паслядоўнікаў па ўсёй краіне, якія перанялі падыходы да інтэрпрэтацыі фальклора, прыёмы пастаноўчай працы, метады рэпетыцыйнага працэсу, і нават некаторыя нумары з рэпертуару славацкага калектыва. Безумоўна, нельга супастаўляць маштабы асоб І.Маісеева і А.Духавай, параўноўваць важкасць іх уплыву на харэаграфічнае мастацтва – такое параўнанне бяспрэчна будзе на карысць І.Маісеева, але, тым не менш, у харэаграфіі эстраднай “Тодэс” стаў яе авангардам. Дзе вытокі той агромістай папулярнасці, якой карыстаецца калектыў, якімі фактарамі яна абумоўлена?

Шоу-балет “Тодэс” быў створаны ў 1986 годзе ў выніку аб’яднання двух асобных адна ад другой танцавальных груп: жаночай – з Рыгі і мужчынскай – з Санкт-Ільярбург. Неабходна адзначыць, што сітуацыя ў эстрадным танцы ў гэты час была крытычнай: практычна адначасова знікае канцэртная дзейнасць і адкрываецца вялікая колькасць прыватных рэстаранаў, начных клубаў, дыска-ж, уладары якіх арыентуюцца на заходнюю практыку і імкнуцца мець на сваіх пляцоўках так званую шоу-праграму. І гэта вядзе да таго, што асноўнай формай эстраднага танца замест панаваўшага да 90-х гадоў

канцэрта становіцца вар'этэ, дзе ў рэстараннай абстаноўцы, якая вызначае іншыя магчымасці ўспрымання, мастацтва знаходзіцца загадзя не на першых ролях, задавальняючыся становішчам прыкладнога мастацтва, што ў сваю чаргу падняла вялікі адток высокапрафесійных балетмайстраў і выканаўцаў з эстраднай харэаграфіі.

А. Духава абрала асаблівы шлях развіцця калектыву – яна не стала ствараць чарговую праграму-вар'этэ, з традыцыйным наборам нумароў: антрэ, цыганскі, усходні, а la gise і г.д., а аддала перавагу супрацоўніцтву з вакалістамі; і “Тодэс”, які ў пачатку сваёй дзейнасці зусім не быў прыкметнай з’явай, стаў шырока вядомы менавіта свайму ўдзелу ў якасці антуража ў праграмах найбольш яркіх зорак расійскага шоу-бізнеса. Трэба сказаць, што разнастайныя калектывы і раней удзельнічалі ў канцэртах знакамітых спевакоў, але яны альбо транспанавалі на эстраду прынцыпы і прыёмы балетнага тэатра, альбо выносілі на сцэну нумары ў стылі ўсё таго ж вар'этэ і мюзік-хола. “Тодэс” жа імкнуўся знайсці асабісты почырк. Найбольш адметнымі першымі работамі калектыву сталі нумары ў канцэртах С. Ратару, але канчатковаму вызначэнню асабістага стылю садзейнічала супрацоўніцтва з В. Лявонцьевым у яго шоу “Джардана Бруна”, “Поўня”, і “Па дарозе ў Галівуд”. У гэтых праграмах “Тодэсу” ўдалося не адыйсці на другі план, а стварыць роўнавялікае дзеянне разам з В. Лявонцьевым. Калектыву удзельнічаў у праграмах не толькі ў якасці аднаго антуража, але і прапанаваў на суд гледачоў некалькі самастойных нумароў. У вышэйпамянутых праграмах В.Лявонцьева бяспрэчна ў далымі падаюцца “Усходні” і “Нараджэнне” ў “Поўні”, пралог у “Па дарозе ў Галівуд”, антураж для песень “Казанова”, “Мора” і некаторых іншых. А.Духава ў рабоце над гэтымі праграмамі выкарыстала прынцыпова новы падыход да антуражнага танца – ён заключаўся ў імкненні максімальна ўлічыць і выкарыстаць пластычны патэнцыял артыста, для якога і ствараецца антураж. Упершыню балет танцаваў не па-за выканаўцам, выконваючы ролю ў прыгожанні, а разам з ім. В.Лявонцьеў, а пазней і іншыя спевакі, з якімі супрацоўнічаў “Тодэс”: А.Буйноў, Т.Буланава, К.Арбакайтэ, Ф.Кірхораў, В.Меладзэ, У.Прэзнякоў, Л.Доліна, – практычна ніколі проста не стаялі на сцэне, а часцей за ўсё цалкам паўтаралі харэаграфічны тэкст “Тодэса”, зменены толькі да ступені, якая пакідае магчымасць спяваць. Навізна падыходу да танца на эстрадзе была і ў пабудове самаго антуражнага нумара, калі структура танца была цалкам ідэнтычна структуры песні. Так, напрыклад, у прыпевах выкарыстоўваліся адны і тыя ж танцавальныя камбінацыі; развіццё дзеяння адбывалася толькі ў запевях, а вось так званы праігрыш належаў балету, які працаваў некалькі ўзмоцнены варыянт усё тых жа камбінацый з прыпева, альбо прапанаваў гледачу акрабатычную частку. Праца з танцавальнай лексікай для антуражнага нумара будавалася па прынцыпе поўнай распрацоўкі аднаго ці некалькіх лейт-рухаў, часцей за ўсё не самых складаных. Трэба зазначыць, што ў якасці пераважаючых харэаграфічных малюнкаў А.Духава часцей за ўсё абірае лінейныя, найбольш выразныя ва ўмовах буйных сцэнічных пляцовак, і, якія патрабуюць ад танцоўшчыкаў ідэальнай сінхроннасці і “дакладнасці” пластыкі.

Прынцыпова новым для эстраднага танца стаў таксама і падыход да выбару касцюмаў. “Тодэс” працуе быццам бы “кантрапунктам” іншым эстрадным калектывам, дзе стылізацыя касцюмаў даходзіць да ўзроўню прынятага ў вар'этэ, і з’яўляецца галоўным выразным сродкам. У праграмах балета А.Духавай практычна (за выключэннем самых першых) нельга сустрэць адзення, упрыгожанага пер’ем, бляскамі, камянямі, амаль няма і галоўных убораў. Касцюмы калектыва надзвычай, часам нават занадта аскетычныя і функцыянальныя, вызначаныя для таго, каб ў танцоўшчыкаў была магчымасць прадэманстраваць тэхніку, часцей за ўсё гэта простыя спадніцы з высокімі разрэзамі, купальнікі, нагавіцы, камбінезоны. Касцюмы лёгка трансфармуюцца, і даволі часта можна бачыць, як частка касцюма з аднаго нумара выкарыстоўваецца ў наступным, часам строй наогул не змяняецца, а дадаюцца толькі некаторыя дэталі. Галоўнае для “Тодэса” – гэта рух, і касцюм нават не павінен падкрэсліваць яго, галоўнае патрабаванне – утульнасць. Менавіта такім чынам на сцэне як частка сцэнічнага касцюма з’явіліся накаленнікі, што было абумоўлена захалпеннем “Тодэса” партэрнай тэхнікай, рознымі падзеннямі, паваротамі на каленях і г.д. Яшчэ 20 гадоў таму гэта вызывала эстэтычны шок у публіцы, а зараз нікога не бянтэжыць, што пад строім строем на танцоўшчыцах – грубыя боты альбо красоўкі. І ў гэтым пытанні заканадаўцам моды стаў “Тодэс”.

Пры аналізе творчасці калектыва ў галіне антуражнай харэаграфіі, а зараз ужо і ў галіне самастойнай канцэртнай мініяцюры робіцца бачна, што “Тодэс” вызначаецца, у першую чаргу, не балетмайстарскімі знаходкамі, а высокім узроўнем выканальніцтва, якое характэрны для шырынёй і дакладнасцю выканання рухаў. “Фірменнаму” стылю балета А.Духавай уласціва таксама адкрытая сэксуальнасць пластыкі, якая дасягае ўзроўню некаторай агрэсіўнасці. Але, у адрозненні ад іншых эстрадных калектываў, якія з мэтай прывабіць увагу гледачоў, імкнуцца не толькі да задавальнення эстэтычных патрэб у назіранні прыгажосці чалавечага цела, але і да пачуццёва вострых эратычных калізій і анамалій рознага роду, уключаючы ў свае праграмы нумары з часткова альбо поўнасьцю аголеным целам, “Тодэсу” у большасці выпадкаў удаецца балансаваць на той мяжы, за якой сэксуальнасць пластыкі становіцца неапраўданай і грашыць блігім густам і пошласцю. І гэтага ўдаецца дасягнуць, як нам падаецца, усё тым жа высокім узроўнем выканальніцтва. Так, нават даволі красамоўны жэст ці рух, які выконваецца адмыслова шырока і дакладна, можа пераходзіць з кіпталту бытавога ў катэгорыю ўмоўнага, які можа выкарыстоўвацца ў сцэнічнай практыцы.

Асобна трэба падкрэсліць, што самастойным канцэртным нумарам “Тодэса” ўласціва адно найбольш важнае адрозненне – практычна ўсе яны пастаўлены на адмыслова напісаны музычны матэрыял. Зараз, калі нават на акадэмічнай балетнай сцэне ставяцца спектаклі на музыку, якая створана не для харэаграфіі, з калектывам пад кіраўніцтвам А.Духавай ахвотна супрацоўнічаюць многія кампазітары, сярод якіх несумненна выдзяляецца А.Гарнізаў, які напісаў музыку да большасці канцэртных мініяцюр “Тодэса”. Такое выгаднае становішча дазваляе ствараць сапраўды унікальныя нумары, бо музычны матэрыял належыць толькі гэтаму калектыву. Аднак даводзіцца канстатаваць, што часам А.Духава як балетмайстар займаецца пераносам на эстраду ўжо створанага ў сучасным харэаграфічным свеце. Так, у нумарах “Тодэса” можна сустрэць яўныя цытаты з работ Б.Фоса, І.Кіліана, з пастановак разнастайных заходніх танцавальных груп, кліпаў тэлеканала MTV.

Яшчэ адным слабым звяном ў яўляецца некаторая акцёрская уніфікацыя, якая працягваецца ў перавазе масавых, даволі тэхнічных і хуткіх танцаў і нівеліраванні артыстычных задаткаў выканаўцаў.

А. Духава не адмаўляе таго, што “Тодэс” стаў своеасаблівай фабрыкай танца, накіраванай, перш за ўсё, на атрыманне камерцыйнага поспеха. І гэта – таксама новае для харэаграфічнай эстрады. У працу бяруцца лобія песні для сварэння да іх антуража, іх мастацка каштоўнасць не мае практычна ніякага значэння, бо, як лічыць кіраўнік калектыва, няма нічога, што нельга было б “атанцаваць”. Да ўласных нумароў падыход, безумоўна, больш апрачудны, але тым не менш галоўным ў пастаўцы нумароў з’яўляецца не стварэнне мастацкага вобраза, а чысты, тэхнічны (часам да механізму) рух. Гэта вядзе да таго, што самастойныя праграмы калектыву падаюцца некалькі аднатыпнымі: нумары ідуць практычна ў аднолькавым тэмпырытме (часцей вельмі хуткім), адсутнічае інтанацыя, кантыленасць рухаў. На гэтым фоне добра выцягаюць мініяцюры, у

якіх увасобілася некаторае імкненне А. Духавай да тэатралізацыі танца: "Офіс", "Бар", "Лялькі", "Піўшкі", антураж да песняў А. Гуйнона: "Масе финансы", "Каханне - гэта сон", К. Арбакайтэ "Танга ўтрох", "Вербная пядзеля", "Хуліганы", "Пакліч мяне".

Аналізую творчасць балета "Тодэс" нельга, не адзначыць, што ў нумарах калектыва яркавы адлюстравваюцца рытміі сучаснасці. Вядома, што само жыццё з яго праблемамі з'яўляецца крыніцай натхнення як для стваральнікаў твораў акадэмічнага, вялікага мастацтва, так і для тых, хто працуе над яго "нізкімі" эстраднымі жанрамі. Зразумела, кожнаму роду мастацтва ўласціва выражаць і вырашаць гэтыя праблемы з большай альбо меншай ступенню мастацкага абагульнення: эстрада падае іх у найбольш простаў трактоўцы. Але ж у гэтым яе сіла – спрыянчасць часам сур'язе даходлівасці

Гэтак, з'явіўшыся ў творчасці многіх сучасных драматургаў, паэтаў, мастакоў містыка-эратычныя тэмы, сцвярджаючыя неабароненасць чалавека ні перад рокам, ні перад нізменымі істэтыкамі; матывы асабістай адзіноцы, непараўнення адзін другога, узаемнай неспрыяні, жорсткасці урбанізаванага грамадства вельмі распаўсюджаны і ў эстраднай харэаграфіі, і ў нумарах "Тодэса" у прыватнасці. Цікавым і паказальным, у гэтых адносінах, падаецца аналіз такіх канцэртных мініяцюраў калектыва, як "Офіс" і "Мы".

Мініяцюра "Мы" першапачаткова задумвалася як відэакліп і толькі потым стала самастойным нумарам. Гэта работа не мае сюжэта але, тым не менш, у нумары ёсць драматургічны касцяк, (у відэакліпе некаторае сюжэтная лінія памечана, але ў нумары яна адеўтнічае, мэтай з'яўляецца паказ харэаграфічнага стылю "Тодэса"). У нумары "Мы" на музыку А. Гарнізава ўражлівага ўздзеяння на глядацкую аўдыторыю А. Духава дасягае крайняй канцэнтрацыяй выразных сродкаў (крупна, рэльефна вызначана шпастычнае вырапэнне, шалёны эмацыянальны націск выканаўцаў, дасканаласць іх тэхнічнай падрыхтоўкі). Адметна, што ў гэтай мініяцюры, як і ў некаторых іншых работах калектыва, выкарыстоўваецца добравядомая схема пабудовы канцэртнага нумара, прапанаваная ў свой час І. Маісеевым. Танец кампазіцыйна складаецца з трох частак і пачынаецца з крокавага рытмічнага антрэ працягам прыблізна ў 16 тактаў, якое заканчваецца люфт-паўзай, потым ідзе ўласна сам нумар, дзе даволі складаныя і цяжкія рытмічныя камбінацыі, якія створаны на лексіке хіп-хоп, перамяжаныя з больш лёгкімі, прахаднымі рухамі. У першай частцы балетмайстар быццам бы прэзентуе публіцы артыстаў, тэхнічныя магчымасці якіх дазваляюць А. Духавай выкарыстоўваць ужо ў пачатку нумара цікавыя акрабатычныя звязкі, асабліва складаныя ў перавагу неабходнасці выконваць іх гранічна сіхронна і ў дастаткова высокім тэмпе. У цэнтральнай частцы, найбольш дынамічнай, насычанай віртуознымі рухамі, дзе асобныя танцоўшчыкі выконваюць сапраўды ўнікальныя трукі (дарожкі салта, кола праз адну руку, рандат-флякі, стойкі на руках з адначасовай разнажкай і г.д.) узнікае харэаграфічная кульмінацыя. На прыканцы нумара глядачу прапануюцца дзве танцавальныя камбінацыі, характэрнай асаблівасцю якіх з'яўляецца шматразовы паўтор аднаго і таго ж руху ўсімі танцоўшчыкамі на ўсё больш парастаючым тэмпе, і эфектным фіналам – рэзкім пад'ездам з саскока на калені - уперад і прыпынкам у позе на падлозе.

Лепшым сваім нумарам А. Духава лічыць мініяцюру "Офіс". У адрозненні ад іншых пастановак "Тодэса", "Офіс" – нумар не масавы, а камерны і падзелены сюжэтам. Гэта сапраўды найбольш удалая пастаноўка з пункту гледжання выразнасці і дакладнасці драматургічнага вырапэння. Сцэна свасасаблівая светавой занесай падзелена на роўныя часткі - правую і левую, дзе працуюць дзве пары танцоўшчыкаў. Асаблівасць рэжысёрскага рэпэння заключаецца ў тым, што пары ніколі не танцуюць адначасова: калі светавая пупка накіравана на левую частку – у заціманні правая, і наадварот. У выніку ствараецца ілюзія адзіноства часу, але рознасці месца дзеяння. У гэтым нумары святло з'яўляецца дзеючым элементам і ў той жа час свасасаблівым дэкарацыйным момантам і ў прамой ступені служыць мэтам стварэння вобраза і настрою мініяцюры. Яшчэ адным пастаноўчым ходам з'яўляецца выкарыстанне міні-дэкарацый: стала і ступа ў левай частцы сцэны, і канапы ў правай. Трэба адзначыць, што гэтыя элементы абсалютна аправданыя і функцыянальныя, стол і канапа не проста стаяць на сцэне – усё дзейнае адбываецца менавіта з іх удзелам.

Пры аналізе гэтай работы можна правесці паралель са знакамітымі ў 20-ыя гады XX-га стагоддзя "танцамі апашаў" (танец суніёра і прастыпукі), якія з'яўляліся свасасаблівым харэаграфічным баевікам. Як і "танец апашаў", "Офіс" – гэта свасасаблівая разнастайнасць танца, але з пераасэнсаваннем рухаў, прадэкстраваных сучаснасцю і вобразамі героюў. Жорсткасць мужчын і напалоханае пакорлівасць жанчын, моцна здоблення эротыкай, у "танцах апашаў" перадаваліся нечаканымі і грубымі танцавальнымі прыёмамі з выкарыстаннем акрабатычных падтрымак. Спачатку яны былі даволі прымітыўнымі, штурвяліне партнёршы на зямлю, падкідванне яе ўверх і г.д., але потым становіліся ўсё больш вышэйшымі і эфектнымі. У нашы дні А. Духава зноўна пакорлівасць жанчын і падае ёй пераважную ролю ў дупе. Як і "танец апашаў" пастаноўка насычана шматлікімі падтрымкамі і акрабатычнымі трукімі. Але як "танцы апашаў" справядліва называлі ўпадніцкімі, так і да пастаноўцы А. Духавай магчыма прымяніць тое ж вызначэнне. Нумар, бяспрэчна, атрымаўся вельмі яркавым, драматургічна цэласным па форме, знойдзены выразныя лексічныя сродкі харэаграфіі, пастаноўка вельмі музыкальна (музыка А. Гарнізава), умела і дакладна выкарыстоўваецца рэжысёрскі прыём уключэння святла ў залежнасці ад дзейснага і музыкальнага рада, акрамя таго – гэта амаль адзіны са шматлікіх нумароў "Тодэса", дзе ярка працяваюцца акцёрскія здольнасці выканаўцаў.

Такім чынам, цяжка вызначыць якія небудзь пратэгіі да формы, а вось сцэнавы пад'ект, змест падаецца вельмі спрэчным. Па сутнасці, на сцэне паказаны два палавыя акты, дзе ў адным эмацыянальна актыўная жанчына і пасіўны мужчына, і наадварот. У фінале выяўляецца, што дзве пасіўныя паловы – муж і жонка. Такім чынам, перад глядачом прэзентуюцца сцэны двайнога ад колтыра. У некаторым сэнсе такое мастацкае вырапэнне адказвае рэаліям нашага часу, які напоўнены халоднай разнажывасцю, прамацізмам і абіяканасцю да духоўнага боку жыцця. На прыкладзе нумароў "Офіс", "Мы" і іншых з рэпертуару балета А. Духавай выразна вызначаецца тэндэнцыя падмены пачуццяў – пачуццёваасцю. Гэта тэндэнцыя ўласціва сённяшняй эстрадзе ўвогуле, а не толькі яе харэаграфічным жанрам. А. Пулічова ў адным са сваіх інтэрв'ю адзначыла, што на сучаснай эстраднай сцэне каханне падмяняецца сэксам. І на эстрадзе, і ў харэаграфіі, і ў тэатры акт кахання, як вяршыні эмацыянальнага і духоўнага яднання дзвюх асоб сёння падмяняецца злучкай. Гэта, як нам падаецца, заканамерны вынік прыарытэтаў адлюстравання бялагічнага пачатку чалавека над яго духоўнымі каранямі. У сувязі з гэтым трэба адзначыць, што (і аб гэтым шмат знакаміты мастацтвазнаўца Ю.М. Чурко ў сваёй рабоце "Лінія ухадзячая в бесконечность. Суб'ектыўныя заметкі крiтiка") славянскаму мастацтву больш ўласціва казаць пра верх чалавека, а не пра яго ніз, заклікаць да святла, а не ў прыцемкі. Канешне, сусветнай, у тым ліку і рускай карнавальнай культуры заўсёды былі ўласцівы дэманістыкі хаас, змяненне нізкага і высокага, апуляванне забарон, разіявольненне пачуццяў. Але ўсё гэта мела як бы ачыпнальны, прафілактычны характар і не дазвалялася па-за карнавальнымі рамкамі. У нашам жа "пасля-савецкім

карнавалі” з’являється, як падаєцца, увогуле ўсе паняцці... стрыптыз прэтэндуе на высокае званне пластычнага мастацтва альбо, наадварот, харэаграфія бярэ ў арсенал сваіх “мастацкіх” сродкаў апетытнае распрананне.

У сувязі з выбарам тэм і форм для пастаноў трэба вызначыць таксама, што на ўзроўні сцэнічных паводзін ступень падрабязнасці - гэта ступень мастацкай дакладнасці ўчынку артыста. Разгаданая вобразная логіка служыць грунтам бесперапыннасці працэсу перажывання, і няма патрэбы падкрэсліваць гэту бесперапыннасць псіхалагічным натуралізмам. Вышэйшая арганіка на сцэне не ў падобнасці на жыццё, а ў непадобнасці на яго, у асаблівай паэзіі сцэнічнай непрадукцывальнасці і таму сучаснай харэаграфіі трэба было б дабівацца не “павествавальных”, а “паэтычных” падрабязнасцей. Выкарыстанне “шокавых” сродкаў, якія складаюць арсенал сучаснай сцэны (“смелас” ўвасабленне працэсу інтымных адносін, фізіялагічныя і іншыя падрабязнасці чалавечых паводзін) з’яўляюцца “лікмусавай паперкай”, якая знаходзіць наяўнасць ці адсутнасць мастацкай задумкі, моц ці нядужжа дзейснай логікі і, у рэшце рэшт, уладу мастацкага адбора, якую можна адзначыць, як “закон вобразнай неабходнасці”. На сцэне важна паэтычная, а не “дэкаратыўная” падрабязнасць. Можна казаць пра тое, што няма забароненых тэм ў мастацтве, але трэба сказаць і пра тое, што ўсё ж такі ёсць забароненыя ў эстэтычным сэнсе спосабы выкладання гэтых тэм. Небяспэка заключаецца не ў тым што А.Духава разглядае чалавека з пазіцыі яго “нгу”. (такі падыход вельмі распаўсюджаны і папулярны ў мастацтве некаторых заходніх краін), а ў тым, што ў “Тодзе”, калі некалі ўгадваюцца спробы надмянуць характэрны для славянскіх традыцый разгляд чалавека з пазіцыі яго верха (душы) на разгляд яго нга (вобласці геніталій) і зрабіць яго як мага больш папулярным. Аднак праўда ў тым, што мастацкія працэсы аб’ектыўныя, і мастацтва, а “эстраднае” ў прыватнасці, валодае здольнасцю неспасрэдна адлюстроўваць іх і псіхалагічны клімат у грамадстве. Вядома, становішча ў краіне таксама, што ідэячоў могуць прывабіць толькі тэмы сэксу і агрэсіі, і таму мастацтва (асабліва “эстраднае”) вымушана ўключацца ў вытворчасць камерцыйнай прадукцыі, а “Тодзе” з’яўляецца самай паспяховай, у камерцыйным сэнсе, з’яві ў харэаграфіі, і гэта можа растлумачыць выбар А.Духавай мастацкага рапіння гэтага і іншых нумароў.

Сёння “Тодзе” сапраўды – “фабрыка танца”. Гэтая “фабрыка” вырабляе “прадукт” – харэаграфічныя нумары, і як перадавое вытворчае прадпрыемства прываблівае лепшыя “працоўныя сілы” – выканаўцаў. У той жа час “Тодзе” – своеасаблівы канвєр па выхаванні артыстаў: здольных увасабляць стыль калектыву на “эстраднай сцэне: на сённяшні дзень у розных гарадах усёй постсавецкай прасторы існуе 15 школ-студый “Тодзе” (у тым ліку і ў Мінску), у Маскве, у разнастайных структурах “Тодзе” займаецца каля 500 чалавек, толькі асноўны і “малады” саставы налічваюць больш 60-ці салістаў, а пачыналася усё гэта з калектыву, у якім было ўсяго толькі 10 чалавек. Відавочна, што індустрыялізацыя і камерцыйлізацыя магчымыя і ў мастацтве, і вопыт балета “Тодзе” пад кіраўніцтвам А.Духавай яскравае таму пацверджанне.

Літаратура:

1. Чурко Ю.М. Лінія, уходящая в бесконечность: Суб’ектыўныя звесткі о современной хореографии. – Мн.: Польша. 1999.

© В. В. Якіміцова, 2003

СУТНАСЦЬ ІНФАРМАЦЫЙНАЙ КУЛЬТУРЫ СПЕЦЫЯЛІСТАЎ

У наш час ва ўмовах інфарматызацыі грамадства ў цэлым і ўсёх яго структурах высокая інфармацыйная культура асобы з’яўляецца неабходнасцю для паспяховай дзейнасці ў любой сферы. Высокі ўзровень інфармацыйнай культуры азначае ўладу суб’екта над інфармацыйнымі бар’ерамі, інфармацыйным асяроддзем. Гэта залог рэалізацыі асобай сваёй індывідуальнасці, самавыяўлення і інтэлектуальнага развіцця. Адным з узроўняў праяўлення інфармацыйнай культуры асобы з’яўляецца інфармацыйная культура спецыяліста, якая цесна звязана з прафесійным станаўленнем і ўдасканаленнем асобы. Інфармацыйную культуру спецыяліста можна разглядаць як практычнае дастасоўванне інфармацыйнай культуры асобы да прафесійнага асяроддзя.

Сёння пастаюць пытанні аб інфармацыйнай культуры спецыялістаў з’яўляецца актуальнай як ніколі раней. У апошні час яна прыцягвае ўвагу прадстаўнікоў самых розных галін ведаў, што зусім заканамерна ва ўмовах паскарэння тэндэнцый інфарматызацыі грамадства.

У сувязі са з’яўленнем, што адбываюцца ў навуцы, тэхніцы, культуры пад уздзеяннем працэсу інфарматызацыі змяніліся і патрабаванні грамадства да спецыялістаў і іх кваліфікацыі. Сёння спецыяліст павінен не толькі валодаць ведамі па выбранай спецыяльнасці, але і ўмець увесь час папаўняць і абнаўляць іх. Ён павінен мець устойлівую ўнутраную патрэбу пастаяннага пашырэння кругагляду, валодаць дакладным бачаннем праблемнай сітуацыі і ўменнем хутка вырашаць яе, умець арыентавацца ў патоках інфармацыі на высокім крэатыўным узроўні і ўзаемадзейнічаць з імі. У гэтай сувязі ўзрастае роля інфармацыйнай культуры сучаснага спецыяліста.

Неабходна адзначыць, што без высокай інфармацыйнай культуры немагчыма ішпацыйная прафесійная дзейнасць, якая садзейнічае дасягненню прафесійнага майстэрства. У склад ішпацыйнай прафесійнай дзейнасці спецыяліста любога профілю ўваходзяць, перш за ўсё, прафесійныя веды і ўменні ствараць, асвойваць і распаўсюджваць прагрэсіўны вопыт, праводзіць даследаванні, накіраваныя на яго ўдасканаленне [1, с. 131]. Неабходна заўважыць, што веды і ўменні пераўтвараць розную інфармацыю з’яўляюцца мэтапрафесійнымі і значнымі для пяматлікіх сфер дзейнасці. Практыка паказвае, што калі такія веды ў спецыяліста адсутнічаюць, то ён, будучы добрым спецыялістам, здзяйсняць ішпацыйную прафесійную дзейнасць не здольны. Ажыццёўленню гэтай дзейнасці ў значнай ступені і садзейнічае інфармацыйная культура.

Рацыянальнае валоданне інфармацыяй, яе эфектыўнае атрыманне, перапрацоўка і пераўтварэнне, умелае выкарыстоўванне ляжаць у аснове поспеху любога віду дзейнасці. Вось чаму ўсё больш увагі надаецца інфармацыйнай культуры спецыялістаў, якая стала неад’емным кампанентам прафесійнай культуры. Авадодванне інфармацыйнай культурай сучасным спецыялістам – гэта шлях да прафесійнага ўдасканалення.

Аднак сам тэрмін “інфармацыйная культура спецыялістаў” трактуецца сёння неадназначна. Аналізаванне гэтага паняцця дазваляе вылучыць тры састаўныя яго часткі: інфармацыя, культура і спецыяліст. Прычым словы “культура” нясе асноўную