

Таким образом, в традиционном народном искусстве Беларуси ярко, полно и своеобразно проявились оригинальное творчество народа, его этнические особенности, эстетические вкусы и мировоззрение. В целом для традиционного народного искусства Беларуси характерно преобладание древних скульптурно-пластических форм, в той или иной степени подчеркнутых различными видами декора, в котором преобладают геометрические мотивы, имеющие древнее символическое происхождение.

#### СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННЫХ ИСТОЧНИКОВ:

1. Помнікі этнаграфіі: методыка выяўлення, апісання і збірання / Беларускае добраахвотнае таварыства аховы помнікаў гісторыі і культуры, Сектар этнаграфіі Інстытута мастацтвазнаўства, этнаграфіі і фальклору АН БССР; пад рэд. В. К. Бандарчыка. – Мінск : Навука і тэхніка, 1981. – 149 с.
2. Милюченков, С. А. Белорусское народное гончарство / С. А. Милюченков. – Минск : Наука и техника, 1984.
3. Сахута, Я. М. Беларуская народная кераміка / Я. М. Сахута. – Минск : Полымя, 1987. – 112 с.
4. Жук, В. И. Современная белорусская керамика: Тенденции развития / В. И. Жук. – АН БССР, Ин-т искусствоведения, этнографии и фольклора ; [Ред. С. В. Марцелев]. – Минск : Наука и техника, 1984. – 167 с.

Власенко М. И., БГУКИ, студент 215 группы  
очной формы обучения

Научный руководитель – Акуленок Е. Н.,  
доцент кафедры

**СТАНОВІШЧА І ПОШУКІ НОВЫХ ШЛЯХОЎ РАЗВІЦЦА  
Ў БЕЛАРУСКАЙ РЭЖЫСУРЫ Ў ПАЧАТКУ 90-Х ГАДОЎ**

Беларускі тэатр, як і ўсё тэатральнае мастацтва, перажываў нялёгка перыяд змен і знаходзіўся ў актыўным пошуку новых шляхоў развіцця. Псіхалагічны тэатр, які з'яўляўся асновай постсавецкага тэатра, у 90-я гады лічыўся састарэлым тэатральным напрамкам. У гэты перыяд беларускія рэжысёры таксама знаходзіліся пад уплывам навамодных тэндэнцый і эксперыментаў, якія выяўляліся ў інтэрпрэтацыі, як драматургічнага тэксту, так і сцэнаграфічных, музычных, выканальніцкіх рашэнняў [1].

У канцы 1980-х у беларускім тэатры наступіў перыяд уздыму і стабільнасці. У мінулым засталіся дзесяцігоддзі бытавога рэалізму і вострыя дыскусіі, якія суправаджалі змену тэатральных форм. Наступіла эпоха аўтарскай рэжысуры.

Мастацкі ўзровень сцэнічнага мастацтва шмат у чым вызначалі Валерый Раеўскі (Беларускі тэатр імя Янкі Купалы), Барыс Луцэнка (Тэатр-студыя кінаакцёра), Валерый Мазынскі (Беларускі тэатр імя Якуба Коласа). Гэтыя рэжысёры знаходзіліся на піку творчасці, былі прызнаныя ў Маскве. Пашыраючы межы метафарычнага тэатра, імкнуліся да філасофскага асэнсавання рэчаіснасці. Новую сцэнічную мову засвойвалі разам з мастакамі Барысам Герлаванам, Юрыем Турам, Аляксандрам Салаўёвым. Сцэнографы станавіліся паўнапраўнымі суаўтарамі спектакляў.

Напружанасці ў змене рэжысёрскіх і акцёрскіх пакаленняў не ўзнікала. Беларускі дзяржаўны тэатральна-мастацкі інстытут карыстаўся аўтарытэтам у прафесійнай супольнасці. Дамагаліся поспеху і заваёўвалі прызнанне маладыя выпускнікі, рэжысёры Валерый Маслюк, Мікалай Пінігін. Моцным бокам акцёрскага мастацтва традыцыйна лічыліся псіхалагічная школа, яркія індывідуальнасці, здольнасць працаваць у ансамблі. Трупы лепшых сцэнічных калектываў Рэспублікі ў Беларускім тэатры імя Янкі Купалы, Якуба Коласа і рускім імя М. Горкага заставаліся «зорным». Самым паспяховым драматургам у гэты час быў Аляксей Дудараў. Яго п'есы «Нарог», «Вечар», «Радавыя» не схадзілі са сцэнічных падмосткаў краіны. Вялікая роля ў жыцці прафесійнай супольнасці адводзілася Саюзу

тэатральных дзеячаў, які ўзначальваў народны артыст СССР Мікалай Яроменка. Здавалася, усё неабходнае для паспяховага развіцця тэатра ёсць ў наяўнасці, назапашваюцца сілы для сур'ёзнага творчага прарыву.

Выхад у новую якасць беларускаму тэатру быў неабходны, але гэта ўсведамлялі не ўсе. Гастролі за межамі Савецкага Саюза ў гэты час былі рэдкімі. У развіцці новых кірункаў не было неабходнасці. Жанравыя і стылістычныя каноны фармаваліся ў межах Савецкага Саюза. Заканадаўцы тэатральнай моды знаходзіліся ў Маскве, але іх мастацкі ўзровень быў для нас недасягальным.

У большасці саюзных рэспублік праходзілі падобныя працэсы. Асноўная ўвага была засяроджана на галоўных нацыянальнай і рускай сцэнах, дзе былі сабраны лепшыя творчыя сілы. Менавіта гэтыя тэатры часцей за ўсё дамагаліся значных мастацкіх вынікаў.

І ўсё ж арэол другаснасці абавязкова ўзнікаў вакол лепшых беларускіх спектакляў на фестывалі Прыбалтыйская тэатральная «Вясна», які з удзелам Беларусі штогод праходзіў у сталіцах прыбалтыйскіх рэспублік. Было зразумела, што з прызнанымі майстрамі еўрапейскага ўзроўню, такімі, як Эймунтас Някрошус, Ёнас Вайткус, Мік Міківер, нам складана цягацца, а сваю нацыянальную тэатральную мадэль мы не ў стане прапанаваць. Так склалася гістарычна, у сілу супадпарадкаванасці беларускага тэатра з рэалістычнай і псіхалагічнай расійскай тэатральнай мадэллю.

У 1989 годзе яркую рысу пад адыходзячай тэатральнай эпохай падвёў Валерый Раеўскі спектаклем «Страсці па Аўдзею» Уладзіміра Бутрамеева (Беларускі тэатр імя Янкі Купалы). Ніколі раней у айчынным тэатры гісторыя сталінскай эпохі не высвечвалася з такой трагічнай глыбінёй праз лёсы людзей, якія трапілі пад жорны гісторыі. Драматургічны твор быў асэнсаваны сэрцам і ўсхваляваным розумам мастака, які атрымаў права на свабоду выказвання. Жыццё знішчаных страшнай таталітарнай машынай людзей, сялян, на якіх спакон вякоў трымаўся свет, набыло характар прытчывасці. Яго вобразнае ўвасабленне параўноўвалі з фрэскавым

жывапісам. Падобна да таго, як словы злучаюцца ў паэтычныя строфы, мастацкае афармленне спектакля, мізансцэны ўяўлялі глядачам прасторную карціну свету. Рэжысёрская мова была строгай, яснай і лаканічнай. Філасофскія абагульненні ўзнікалі з сцэнаграфічных знакаў і сцэнічных метафар. Адкрыты моцны каркас дома сімвалізаваў надзейнасць сялянскай асновы. Падлога будынка ўключалася ў ігру ўнутраных архітэктурных рытмаў і «рыфмавалася» з доўгім абедзеным сталом, за якім збіралася сям'я Аўдзея. Скрыжаваныя бэлькі нагадвалі крыжы, ўносілі першыя трагічныя ноты ў гарманічную карціну адладжанага чалавечага жыцця. Маляўнічы характар мізансцэны адцяняла даматканая адзенне персанажаў, пляценая фактура занавеса. Каля яго кожны вечар маліліся старыя, нібы ў прадчуванні будучага шляху да Бога.

Вяршыняй акцёрскага мастацтва стала трагічнае выкананне ролі Аўдзея Генадзем Аўсяннікавым. Псіхалагічна глыбокія вобразы былі створаны Аляксандрам Лабушам, Зояй Белахвосцік, Аленай Іваннікавай, Стэфаніяй Станютай, Паўлам Кармуніным. Спектакль напаўняўся пранізлівымі і шчырымі разважаннямі аб чалавеку і яго зямным прызначэнні, аб лёсе і року. Магутным акордам аглушаў трагічны фінал. Куля адскоквала ад абраза і рыкашэтам разбурала дом. Гучалі ўсё новыя і новыя стрэлы. Са скрыгатам бурывіліся бэлькі. Нахіляўся і застываў у прасторы велізарны крыж з абразом Божай Маці. Здавалася, што спыняецца зямны час.

Гэты спектакль уяўляў сабой спалучэнне псіхалагічнага тэатра са свабоднай інтэрпрэтацыяй, якая дазваляла рэжысёру быць ідэйна смелым і адкрытым у сваіх адносінах да той гістарычнай старонкі, якую прапанаваў час [2].

#### СПІС ВЫКАРЫСТАНЫХ КРЫНІЦ:

1. Няфёд, У. І. Гісторыя беларускага тэатра: вучэб. дапаможнік для тэатр.-маст. ін-та / У. І. Няфёд. – Мінск : Выш. школа, 1982. – 543 с., іл.

2. Громько, Л. Белорусский театр в постсоветский период [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://gromykotheatre.org/2016>. – Дата доступа: 07.11.2019.

3. Станаўленне і развіццё рэжысуры ў беларускіх драматычных тэатрах (1841 – 1970 гг.) : Біябібліягр. паказ. / М-ва культуры БССР; Дзярж. Б-ка БССР імя У. І. Леніна; Склад. С. М. Кавязіна; Рэд. А.В. Мураўёва. – Минск, 1989. – 276 с.

4. Смольскі, Р. Б. Беларускі тэатр у пачатку ХХІ стагоддзя / Т. Я. Гаробчанка, В. А. Грыбайла / Пад рэд. Р. Б. Смольскаго. – Минск : Бел. дзярж. акадэмія мастацтваў, 2004. – С. 21-32, 97-116.

Власенко М. И., БГУКИ, студент 215 группы  
очной формы обучения  
Научный руководитель – Белокурский В. М.,  
кандидат философских наук, доцент

## **ПРОБЛЕМА СМЫСЛА ЖИЗНИ**

Вопрос о смысле жизни волнует практически любого человека, но чаще всего люди обращаются к поиску смысла жизни в тот момент, когда в их жизни возникают необычные проблемы, не имеющие видимых аналогов их решения, а потому создающие состояние дискомфорта. Неопределенность сформировавшейся ситуации, неспособность ее преодолеть, разрешить проблемное положение заставляют задуматься о смысле жизни.

Однажды Эйнштейн получил длинное написанное от руки письмо 19-летнего студента Рутгерского университета. Юноша писал: «Моя проблема состоит вот в чем: какова цель жизни человека на Земле?» Отвергая такие ответы, как зарабатывать деньги, домогаться славы, помогать ближним, студент воскликнул: «Серьезно, сэр, я даже не знаю, зачем хожу в колледж изучать инженерное дело». Он чувствовал, что человек живет без всякой