

кафедры хореографии, но и для других кафедр. Среди преподавателей данной дисциплины были М.Кац, Л.Кац-Лазарева, Р.Чехова.

Итак, всё вышесказанное позволяет сделать вывод, что идеология советской эпохи сильно воздействовала на развитие бального танца. Существовал госзаказ для демонстрации советской оригинальной бальной культуры. Однако многие танцы советской программы имели художественную ценность. Исключив ненужное противопоставление международной программе, они на начальном этапе имели право на существование, а также их можно было изучать в школах танцев, так как данные танцевальные образцы характеризуются определенной замкнутостью композиции и удобны для детского обучения.

Список литературы:

1. Ермакова, В.Н. Творец, или живая история бального танца / В.Н. Ермакова. – Харьков : Контур, 2007. – 216 с.
2. Пуртова, Т.В. Танец на любительской сцене (XX век : достижения и проблемы) / Т.В. Пуртова. – М. : ГРНДТ, 2006. – 168 с.
3. Современный бальный танец : учеб.-метод. пособие / Моск. гос. ин-т культуры ; сост. В.Н. Светинская, Л.А. Ладыгин, А.Н. Беликова. – М., 1976. – 94 с.
4. Уральская, В.И. К проблеме современной бальной хореографии / В.И. Уральская // Народное творчество : сб. ст. – М., 1974. – 139 с.
5. Школьников, Л.С. О танцах в шутку и всерьез / Л.С. Школьников. – М. : Сов. Россия, 1975. – 55 с.

Вераніка Раманенкава

АСАБЛІВАСЦІ БЫТАВАННЯ ПАСХАЛЬНАЙ МУЗЫЧНАЙ ТРАДЫЦЫІ РЫМСКА-КАТАЛІЦКАЙ ЦАРКВЫ Ў СУЧАСНЫМ ФАЛЬКЛОРЫ

Рэлігійны фальклор з'яўляецца сутворцам сучаснай сакральнай культуры. У музыкалогіі існуюць два асноўныя падыходы вывучэння фальклора: фальклор расцэньваецца як нейкая статычная данасць, якая ўсё больш і больш знішчаецца з цягам гістарычнага часу, або фальклор разглядаецца як з'ява, якая валодае «самаразвіццём» (працэс пастаяннага развіцця). Некаторыя даследчыкі (Г.Науманн, Т.Гузьянкова) гэты рух самаразвіцця лічаць праймай «шматмоўнай», якая накіравана ў бок разбурэння мастацкіх каштоўнасцей [5, с. 56]. З другога боку самаразвіццё фальклору разглядаецца як з'ява пазітыўная і не толькі як факт развіцця пласта культуры, але і як фактар народнай творчасці. Таму, сучасная фальклорна-культурная сітуацыя з'яўляецца сталай часткай развіцця агульнамастацкай спадчыны краіны і выступае, як самастойна прагрэсіруючы працэс фармавання народнай культуры. Кожнае новае пакаленне выяўляецца па-рознаму, і тое, што часткова трапляе з мінулага, пачынае функцыянаваць як фальклорная традыцыя. Такім чынам, фальклорная рэлігійная традыцыя мае тэндэнцыі да самаразвіцця, узбагачэння і змянення сваёй формы выяўлення, на падмурку стала.

Спалучэнне нормаў бытавой веснавой фальклорнай і царкоўнай кананічнай традыцыі, у першую чаргу, праяўляецца ў тым, што ў часе Вялікага тыдня народная пабожнасць канцэнтруецца на містэрыі чалавечнасці Хрыста (жыў, хадзіў па зямлі і служыў людзям), а хрысціянскія вернікі факсіруюцца непасрэдна на муцы, смерці і ўваскрасенні Хрыста. З цягам часу ў набажэнствах Вялікага тыдня вызначылася пэўная колькасць абрадавых паралелізмаў, дзякуючы якім, паўсталі два літургічныя цыклы (вызначаны кантэстыяй па справах Культы Божага і дысцыпліны Сакрамэнтаў [4, пункты 124, 138]): першы носіць строга кананічны характар, а другі заснаваны на разнастайных царкоўных набажэнствах, такіх як працэсіі і інш.

Пасхальная спеўная спадчына беларусаў мае шчыльны кантакт з святамі літургічнага царкоўнага каляндара, класіфіцыравалі каторыя фалькларысты як веснавыя песні, а ў народзе такога кшталту песні будуць вядомыя як песні велікодныя, вельканоцныя, «святыя». Па словах знакамітага беларускага фальклоруэта З.Мажэйкі веснавыя валочобныя песні вылучаюцца як найстаражытнейшыя з усёй фальклорнай спадчыны беларусаў [1, с. 114].

Велікодныя песні спяваліся на працягу велікоднага тыдня. Свята Вялікдзень вядома ў многіх народаў, у тым ліку і ў беларускага, як свята вясны, таму вельмі часта ў гэтых песнях можна сустрэць матывы веснавых песень, або пачуць тэкст, які расказвае не толькі пра падзеі ўваскрасення Хрыста, але і пра добры будучы ўраджай, і прыход вясны, і абуджэнне прыроды. Народная свядомасць шчыльна звязвае з падзеяй уваскрасення Хрыста і «адражэнне» прыроды. Такое дакладнае спалучэнне аграрнай і рэлігійнай тэматыкі не з'яўляецца нечым неарганічным. Згодна з геаграфічнай шыратой нашай краіны, пасхальныя святы супадаюць з пачаткам вясны і абуджэннем прыроды – гэта пачатак вегетацыйнага і гаспадарчага года. Я.Яцкоўскі – польскі фалькларыст, зазначае, што каталіцкая царква ў значнай ступені прыстасавала архаічныя старажытныя культы, асімілявала і адаптавала шматлікія элементы з народнай абраднасці і сімволікі і надала ім новы змест – рэлігійны (напрыклад, асвячэнне страў і прадметаў) [3, с. 35]. Факт злучэння перадхрысціянскіх пачаткаў народнай традыцыі з абраднасцю Касцёла паказвае, што паміж універсальнай народна-бытавой сімволікай і сімволікай хрысціянскай няма ніводнага антаганізму – гэтыя два светы сімвалаў з'яўляюцца паслядоўнымі, узаемапранікаюць і дапаўняюць адзін аднаго – выказвае такую думку А.Турэк [6, с. 34].

Цэльнасць і адзінства народнага светасузірання спарадзілі адзінства музычна-стылістычных асаблівасцей царкоўнага і народнага спеву.

Пасхальныя песні, бытавыя і літургічныя (асабліва рымска-каталіцкай традыцыі, бо маюць больш вольны тэматычны і музычны рэпертуар), між сабой вельмі падобныя па прынцыпу пабудовы меладычнай лініі, вобразах, сюжэтах і часе выканання. Мелодыка гэтых песень адзначана асаблівай гібкасцю і гучнасцю, напевы ў асноўным тэтрахордавыя з рытмаформулай шэсця. Часта сустракаюцца рэфрэны «Аллелюя», «Хрыстос Уваскрос» (у пасхальных веснавых песнях), «Ла-лым, ла-лым», «Ой, ла-лым», «Ей лало» (у валачобных веснавых песнях) і інш.

Найбольш фалькларызаванай часткай пасхальнай бытавой традыцыі з'яўляецца валачобны абрад і суправаджаючая яго музыка. Некаторыя даследчыкі (Ю.Бартмінскі, С.Небжэгоўскі) знаходзяць агульныя рысы функцыянавання пасхальных валачобных песень і пасхальных калядак [2, с. 38].

Некаторыя славянскія народы (польскі, чэшскі) калядкамі называюць фальклорна-рэлігійныя спевы прымеркаваныя святам Божага нараджэння, Новага года і Пасхальным святам. Само слова «калядка» крые ў сабе вельмі глыбокі і старажытны сэнс. Паходзіць слова ад лацінскай назвы *calendae* – рэчы, каторыя павінны быць абвешчаныя.

Пасхальны (валачобны) і калядны фальклор – узаемародная адзінка агульнай музычна-фалькларыстычнай сістэмы традыцыйнай беларускай бытавой культуры, які існуе ў сучаснай практыцы некаторых (у большасці вясковых) рымска-каталіцкіх парафій (Докшыцы, Даўгінава).

Роднасць калядак і валачобных песень можна разглядаць з пазіцыі некалькіх варыянтаў суадносін:

- аднолькавая сэнсава-змястоўная прымеркаванасць: каляды – прымеркаваны Божаю нараджэнню (пачатак жыцця чалавека і побач з тым пачатак новага каляндарнага года), валачобныя песні – веснавое абуджэнне зямлі, прыроды (пачатак аграрна-працоўнага года);
- падобная тэматыка «філасофіі дароў». Валачобнікаў і калядоўшыкаў гаспадары дамоў адорваюць прысмакамі са стала альбо грашмі. За што госці, у сваю чаргу, адорваюць сем'і дарамі пажаданняў лепшага жыцця, багатага ўраджаю, здароўя і інш.;
- паэтычна-тэкставыя крыніцы песень – гэта спевы-зычэнні (пажаданні) і ўшанаванне Нараджэння альбо Уваскрашэння Хрыста;
- меладычная пабудова твораў вызначаецца простымі напевамі, наяўнасць запявалы і гурта людзей, якія яму адказваюць, абавязковая прысутнасць рэфрэнаў, якія характарызуюць святочны час (Вялікдзень, Божае Нараджэнне);
- словы і мова, падобна як мова традыцыйнага абрадавага фальклора, абапіраецца на сімвалічны код – постаці святых, вобразы жыта, золата, вады, ружы, вянка і інш.;
- антрапацэнтычнасць Бога і Святых – Бог з'яўляецца актыўным удзельнікам падзей (ходзіць па зямлі, размаўляе з людзьмі – паводзіць сябе, як чалавек: «па полю сам Бог ходзе, жыта родзе, жыта і пшаніцу, ўсякую пашніцу», напрыклад «А на моры гібка кладка»;
- характар дыялога калядных і валачобных песень. У дыялог уступаюць гаспадары і валачобнікі, напрыклад «Добры вечар, Паненачка!»;
- агульныя механізмы хрысціянізацыі абрадавага каляднага і валачобнага фальклору, праяўляюцца праз даданне да фалькларыстычных тэкстаў рэлігійных словаспалучэнняў – «Хрыстос Уваскрос», «Аллелюя» і інш.

Уплыў фальклору на каталіцкую царкоўную і бытавую пасхальную музыку Беларусі, а таксама некаторых краінах Еўропы і суседніх нам дзяржаў – Расіі і Украіны з'яўляецца бяспрэчным. Элементы народнай творчасці прысутнічаюць ва ўсіх жанрах духоўнай музыкі. Першым паказчыкам прысутнасці фальклорнага элемента ў рэлігійнай пасхальнай музыцы з'яўляецца вымова тэксту. Цікавым з'яўляецца той факт, што беларускія песні не выконваюцца ў адпаведнасці з правіламі літаратурнай беларускай мовы, іх выкананне акцэнтаецца, згодна з неакрэсленымі моўнымі правіламі, рэгіянальнымі дыялектамі.

Рэлігійны фальклор зарыентаваны на пошук правілаў камунікацыі з тымі ці іншымі відамі сакральнага, на вызначэнне мадальнасці таго дыялогу, які грамадства вядзе з царкоўным светам, на пошук межаў і характарыстык, уласцівых гэтаму свету.

Рэлігійная спадчына, культура, грамадства непарыўна суіснуюць і ствараюць агульна выхаваўча-пазнавальную структуру развіцця чалавека. Пасхальная рэлігійная творчасць з'яўляецца яскравым элементам і функцыянальным звязом гэтай складанай структуры.

Спіс літаратуры:

1. Мажэйка, З.Я. Каляндарна-песенная культура Беларусі / З.Я. Мажэйка. – Мінск : Навука і тэхніка, 1985. – 247 с.
2. Bartmiński, J. Polskie kolędy ludowe. Antologia / J. Bartmiński. – Kraków : Drukarnia Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2002. – 412 s.
3. Jackowski, J. Muzyka w obrzędach i zwyczajach wielkanocnych ludu łowieckiego / J. Jackowski // Muzyka religijna – między kulturami i epokami. – Katowice : Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, 2008 – S. 32–49.

4. Kongregacja ds. Kultu Bożego i Dyscypliny Sakramentów: Dtrektorium o pobożności ludowej i liturgii. Zasady i wskazania / tłum. ks. J. Sroka. – Poznań 2003 – por. cz. 2, rozdz.4, pkt. 124, 138.
5. Naumann, H. Primitive Gemeinschaftskultur / H. Naumann. – Jana : University of Michigan Library, 1921. – 212 p.
6. Turek, A. Błogosławione wodolejstwo / A. Turek // Gość Niedzielny. – Katowice : Wydawnictwo Kurii Metropolitalnej w Katowicach, 2003. – № 16 – S. 34.

Елена Мощёнок

ВЗАИМОДЕЙСТВИЕ ТЕАТРАЛЬНОГО И ЦИРКОВОГО ИСКУССТВА: ОТ ФАРСА К «НОВОМУ ЦИРКУ»

Взаимное проникновение различных видов искусства, их взаимодействие и влияние друг на друга является естественным художественным процессом, имеющим место во все времена, в самых разнообразных формах.

На протяжении тысячелетий театральное и цирковое искусство находились в состоянии взаимообогащения, сцена и арена дополняли друг друга, театральные-цирковые труппы располагались под одной крышей, цирковые произведения дополнялись и обогащались театральными мотивами и приёмами.

Взаимодействие и взаимовлияние, обогащение творческими методами и приёмами театральное и цирковое искусство происходит с древнейших времён, с момента зарождения этих двух видов искусства. Истоки театра и цирка едины – они берут своё начало в народных игрищах, приуроченных к охотничьим, скотоводческим и земледельческим празднествам. Тенденции ко взаимодействию ещё более усиливаются в современной художественной практике.

Наиболее ярко черты взаимодействия театра и цирка стали проявляться в XIV – XVI веках, когда начал формироваться новый вид театрального искусства – фарс. Фарс зародился как жанровая сценка в мистериальном представлении, в котором для развлечения публики применялись комедийно-бытовые элементы, интермедии, слабо связанные с основным религиозным действием. Этимологически «фарс» происходит от латинского слова «farta» – «начинка», когда основное патетическое и торжественное действие «начинается» комедийными вставками. Фарс объединил в себе черты и приёмы как театрального, так и циркового искусства.

Фарс отличается комической, сатирической направленностью, реалистической конкретностью, жизнерадостным вольнодумством. Главными принципами актёрского искусства для фарсеров являются: характерность, доведённая до пародийной карикатуры, и динамизм, выражающий активность и позитивное настроение исполнителей. Грубоватый юмор, буффонада, импровизация, характерные для фарса, стали элементами зарождения циркового жанра – клоунады. В основе клоунады лежит выступление артистов – клоунов, исполняющих комичные, сатирические номера, построенные на приёмах буффонады, эксцентрики, гротеска и пародии.

В клоунаде как цирковом жанре основанном на выступлении артистов в комичном образе-маске, проявляется взаимодействие театрального и циркового искусства. Клоунская маска начинает формироваться в процессе становления итальянской комедии дель арте, которая окажет значительное влияние на фарс. Персонажами представлений комедии дель арте являлись типичные «маски», переходившие из одного спектакля в другой. Большинство актёров играло в масках, которые закреплялись за исполнителями на весь период их сценической жизни. Унаследованная от карнавала маска, помимо своего игрового, театрального значения, имела и другой смысл: она подчёркивала не индивидуальную, а типовую, социальную характеристику образа.

Сложившиеся в комедии дель арте маски слуг Бригеллы и Арлекина, наделённые чертами юмористического персонажа, оказали большое влияние на формирование типов цирковых клоунов, которых в XIX веке начали именовать Белым и Рыжим. Вобравшая элементы народного карнавала, средневекового фарса, комедии дель арте клоунада оформляется в цирковой жанр в XIX веке.

Небывалой интенсивностью характеризовалось взаимодействие цирка и театра в начале XX века. Данный процесс развивался в двух направлениях, которые можно определить, как «циркизация театра» и «театрализация цирка».

Различные исследователи вкладывали разный смысл в данные понятия. Так, термин «циркизация театра» впервые был употреблён в статье «Цирк» К.Н. Державина на страницах «Жизни искусства» в 1921 году, в которой автор призывает повернуть театр лицом к цирку [3, с. 6]. Суть «циркизации театра» П.А. Марков видел в активном воздействии циркового и театрального искусства на зрителя. У С.С. Мокульского отличительные особенности «циркизации театра» заключались в реформе театрального искусства В.Э. Мейерхольда, где театр не зависел от литературы, тяготеет к импровизации, зачастую комичен, соединяет в себе возвышенное и низменное, героическое и уродливо-комическое, пылкую риторику с преувеличенной буффонадой, сочетание актёра с клоуном, акробатом, жонглёром, фокусником. Для С.С. Мокульского «циркизация театра» – не искусственное включение в театральный спектакль цирковых элементов, а органическое использование драматическим актёром различных умений, в том числе и цирковых.