

Прымай Нацыянальнага акадэмічнага драматычнага тэатра імя Якуба Коласа ўжо шмат гадоў з'яўляецца Святлана Арцёмаўна Акружная. У 2007 годзе да юбілею актрысы ў пастаноўцы Рыда Таліпава быў здзейснены спектакль «Васа» па М. Горкаму. Артыстка з поспехам выконвае магутную ролю моцнай духам жанчыны.

С. Акружная псіхалагічна дакладна вядзе першую дзею. У другой узнімаецца да сапраўднай трагічнай вышыні, амаль фізічна адчувае боль сваёй герані, цяжар яе маральных пакут і перажыванняў.

Першы варыянт «Васы Жалязновай» у Віцебску ўпершыню быў паказаны ў лістападзе 1910 г. акцёрскай трупай пад кіраўніцтвам В. Віктарава. Гэта быў спектакль пад назвай «Маці». Выканаўца галоўнай ролі М. Чаркасава-Лаўрэцкая паказала Васу дэспатычным чалавекам, перад якой усе адчувалі сябе проста прыніжанымі жывёлінамі. У 1950-х гадах «Васа Жалязнова» ставілася на сцэне Тэатра Я. Коласа з удзелам Я. Глебаўскай. Актрыса ўвасобіла галоўную гераню жорсткай, карыслівай жанчынай, сэнс жыцця якой, павялічэнне капіталу. Таксама яна ставіла перад сабой задачу ў што бы та не стала выхаваць з унука дастойнага пераемніка.

Сучасную Васу Р. Таліпаў падае без выкрывальніцкага пафасу твора пралетарскага пісьменніка, ён стварыў на тэатральнай сцэне актуальную гісторыю адной сям'і. Класавае супрацьстаянне ў сучасным спектаклі прадстаўлена Васай Жалязновай і Рашэллю, іх сцэны распрацаваны вельмі псіхалагічна дакладна. Галоўным у спектаклі з'яўляецца душэўны, чалавечы змест характараў, узаемаадносін, учынкаў.

Сучасная Васа ў пастаноўцы Тэатра імя Я. Коласа ў выкананні С. Акружной выглядае не суровай дэспатычнай асобай, а пакутніцай, якая змушана была ўзяць на сабе абавязкі эканамічнага плану. Яна б з радасцю займалася сям'ёй і выконвала непасрэдна жаночыя абавязкі, але жыццёвыя абставіны склаліся па-іншаму.

Быўшы мастацкі кіраўнік Томскага тэатра і галоўны рэжысёр драматычнага тэатра ў г. Іванава Юрый Пахомаў здзейсніў на сцэне Тэатра імя Я. Коласа пастаноўку «Банкрут» па А. Астроўскаму.

У сённяшняй рэальнасці жыццёвая сітуацыя, што апісваецца ў спектаклі – невыпадковасць. Здрадзіць блізкаму чалавеку, схлусіць, падмануць таго, хто цябе корміць і зараз не лічыцца рэдкасцю. Ваўкі, што носяць авечыя скуры і ў сучасным жыцці героі нашага часу.

Дзве галоўныя тэмы, якія заўсёды на паверхні п'есы «Банкрут» – адносіны бацькоў і дзяцей, і грошы, якія губяць чалавецтва, у дадзеным спектаклі не сталі галоўнымі. Рэжысёра пастаноўкі хвалявала тэма чалавека, які здзейсніў злачынства і гатовы раскаяцца ў зробленым. Пакаянне, прызнанне сваёй нікчэмнай памылкі выражаецца галоўным героем спектакля ў фінальнай сцэне, калі Самсоны Сільча выпускаюць з даўгавай ямы. Бальшоў сустрэкаецца з сям'ёй... яго паводзіны прыніжаны, вочы ён хавае ад наваколля, крокі бязліўныя. Словы крыўды ён гаворыць не здраднікам у твар, а адзін, у пустэчу. Па такіх паводзінах можна прызнаць, што чалавек разумее свае жыццёвыя памылкі, ён каецца ў зробленым. В. Грушоў у выкананні ролі Бальшова ад абагульненага вобраза купца ў першым акце спектакля, выходзіць у другім акце на ўзровень разумення сваёй нікчэмнасці, асэнсоўвае здрадніцтва яго сям'і.

П. Давыдоўскі ў выкананні ролі Лазара Падхалозіна дэманструе яркі тэмперамент. Ад прыніжанага служэння свайму гаспадару герой Давыдоўскага пераходзіць у стадыю цыннізму, эгаізму.

Час панавання А. Астроўскага на тэатральнай сцэне працягваецца ўжо амаль тры стагоддзі. Яго творы актуальны і цікавы праз сотні гадоў у нашай сучаснасці. Драматург Астроўскі – пісьменнік нораваў, рознабаковых праблем, побыту, якія застаюцца ў чалавечым жыцці па сённяшні дзень.

У 2010 годзе Рйд Таліпаў звярнуўся да твора знакамітага драматурга «На ўсякага мудраца даволі прастаты». Гэта быў першы спектакль рэжысёра ў якасці мастацкага кіраўніка Коласаўскага тэатра. Сваю пастаноўку «Мудрацы» рэжысёр вызначыў як сатырычны рэалізм. Галоўнае тэматычнае ядро спектакля – ліслівае выслужванне начальнікам галоўным героем Глумавым (Ю. Гапееў). Маці Глумава (Р. Грыбовіч) у пэўным сэнсе гэтага слова амаль у твар распавядае начальнікам аб дзівосным сне свайго сына. Як прыляцелі да яго анёлы і маўлялі слухацца начальнікаў сваіх!.. Малады Глумаў паставіў перад сабой мэту – выбіць усімі спосабамі і намаганнямі сабе добрае месца, пасаду. Матывы і задачы, якія ставіць перад сабой галоўны герой вельмі распаўсюджаны ў нашай сучаснасці. Каб дасягнуць сваёй мэты такія людзі ідуць «па галавам», не шкадуючы нікога і нічога. Вышукваюць усе найменшыя і вялікія мінусы і недахопы, падстаўляюць перад кіраўніцтвам, скардзяцца, а потым з мілай усмешкай кажуць: «Нічога асабістага, гэта проста бізнес».

Спектакль Р. Таліпава актуальны сучаснасці. У час прэм'еры пастаноўка атрымала высокую адзнаку тэатральных крытыкаў. За высокапрафесійнае мастацтва самыя яркія артысты былі адзначаны асабіста прызамі і дыпломамі ў творчым конкурсе маладых артыстаў.

ЛІТАРАТУРА

1. Акружная, С. «Мой светлы сум...» // Мастацтва. 2010. – № 7, 18 лістапада.
2. Алімава, А. «Асучаснены «Банкрут» Астроўскага» // Віцебскі праспект. – 2011. – 29 снеж.
3. Берасцець, С. «Тэатр сілкуецца любоў'ю» I-я частка // Літаратура і мастацтва. – 2009. – 30 кастр.
4. Берасцець, С. «Тэатр сілкуецца любоў'ю» II-я частка // Літаратура і мастацтва. – 2009. – 13 ліст.
5. Грамыка, Л. «Не дзень тэатра» // Мастацтва. – 2009. – № 11.
6. Завадская, И. Национальный академический драмтеатр имени Якуба Колоса отмечает 80-летие. // Советская Белоруссия. – 2006. – № 219 (22629), 21 ноября.
7. Лашкевіч, Ж. «Тролінг па Астроўскаму» // Культура. – 2010. – № 11 / 931, 13 сак.
8. Саматой, А. «Дванаццаць прэм'ер ад коласаўцаў» // Віцьбічы. – 2010. – № 10.

Скачкоў Дз. С.

(Рэспубліка Беларусь, г. Мінск)

ХАРЭАПЛАСТЫЧНАСЦЬ У СУЧАСНЫМ БЕЛАРУСКІМ АМАТАРСКІМ ПЛАСТЫЧНЫМ ТЭАТРЫ І ТЭАТРЫ ТАНЦА

Сучасная беларуская аматарская сцэнічная творчасць характарызуецца ўзаемапрапаненнем тэатральнага і харэаграфічнага мастацтва, ствараючы

сінтэтычны міжвідавы феномен, які ўсё часцей пачынае вызначацца як харэапластычны тэатр. Да харэапластычнага вектару ў сцэнічным мастацтве адносяць такія эксперыментальна-наватарскія формы як тэатр танца (з боку харэаграфічнага мастацтва) і пластычны тэатр (з боку тэатральнага мастацтва). У сучасным беларускім аматарскім мастацтве пластычны тэатр прадстаўлены такімі калектывамі як, пластычны тэатр «ІнЖэст» В. Іназемцава, адэкватны тэатр «уКубе» В. Аганесян, эксперыментальныя тэатры «ЕУЕ» Д. Масцяніцы і «Т(е)=Арт» М. Раевай, аб'ектны тэатр «Лабараторыя фігураў Оскара Шлемера» Ю. Дзівакоў-Душэўскага, інтэрактыўны тэатр «Мусташ», тэатр гістарычнага строю «Полацкі вяз» Я. Кавалёвай, тэатр пластычнай клаунады «Шостае пачуццё» Ж. Мельнікава, сінтэтычны пластычны тэатр «Карняг-тэатр» Я. Карняга і такімі тэатрамі танца як студыя сучаснай харэаграфіі Д. Юрчанка, тэатр танца «Karakuly» В. Лабоўкінай, «Skvo's dance company» В. Скварцовай і многімі іншымі.

Тэрмін «харэапластыка» узнік і атрымаў шырокае распаўсюджанне ў харэаграфічным мастацтве ў сярэдзіне ХХ ст. Даследчыца музычна-тэатральнага мастацтва В. Гудзей-Каштальян вызначае харэапластычны тэатр як «форму арганізацыі сцэнічнага дзеяння, пры якой пластыка, танцавальнасць рухаў, харэаграфічныя формы становяцца для пастаноўшчыка галоўным, пераважным (а часам і адзіным) драматургічным сродкам выразнасці» [2, с. 203]. Шматлікія даследчыкі танца карыстаюцца гэтым тэрмінам пры аналізе актуальных, нязвыклых харэаграфічных формаў, якія адрозніваюцца ад акадэмічнага класічнага танца і традыцыйных балетных спектакляў [1, 2, 3, 4]. Гэты ж тэрмін ужываецца навукоўцамі і для пашырэння межаў даследавання харэаграфічнага мастацтва, звяртаючы ўвагу на ўвесь шырокі спектр кінетычных праяў чалавечага цела, нават пазамастацкага характару.

Найбольш разгорнутая інтэрпрэтацыя паняцця «харэапластыка» падаецца ў тэарэтычных працах балетнага танцора, педагога і даследчыка харэаграфічнага мастацтва В. Звёздачкіна. Ён пераймае гэты тэрмін у савецкага харэографа Л. Якабсона і карыстаецца ім у якасці назвы ўнікальнай харэаграфічнай метадыкі гэтага наватара і рэфарматара балетнага мастацтва ХХ ст. Даследуючы творчую дзейнасць Л. Якабсона, В. Звёздачкін аналізуе і спецыфічныя якасці агульныя для ўсяго харэапластычнага тэатра.

Адной з галоўных якасцяў харэапластыкі, вылучанай навукоўцам, з'яўляецца дзейнасць харэаграфіі ў спектаклі, танец функцыянуе не толькі як пластычнае ўпрыгожванне, колькі становіцца носьбітам дзеяння. У гэтым накірунку танец цесна сплятаецца з пантамімай, свабодна «выцякае» з яе. Харэапластычны спектакль, грунтуючыся на вобразнай умоўнай метафарычнай харэаграфіі, як аснове сцэнічнага дзеяння, становіцца дзейным праз сумяшчэнне з арганічным пантамімічным дзеяннем, што рабіць яго не дывертысментна-ілюстрацыйным, а філасоўска і сэнсава паглыбленым. Але ж, харэапластычны спектакль не пераўтвараецца ў спектакль пантамімічны, бо дзейсныя моманты вырашаюцца ў тым ліку і танцавальна.

Харэапластыка прадстаўляецца спецыфічным зліццём танца і пантамімы ў адзінае музычна-харэаграфічнае дзеянне, «пантаміма пераставала існаваць у балете, як адасоблены, ізаляваны элемент», а «паэтычны і дзейсны пачаткі танца» [3, с. 46]. зліваліся ў адно цэлае.

Танец і пантаміма пераплятаюцца ў харэапластыцы так натуральна, што знікае мяжа паміж танцавальным рухам і пантамімным жэстам. Пластычную выразнасць набываюць не толькі танцавальныя рухі, кручэнні, падскокі, павароты, арабескі, але і позавае статэка, пэўныя сацыяльныя жэсты. Л. Якабсон сцвярджаў, што ў харэапластыцы танцавальныя рухі павінны быць заменены «дзейным жэстам, жэстам рэальным, канкрэтным, лаканічным, што вынікаюць са зместу руху. Іншымі словамі, тэатр харэаграфіі павінен апераваць пантамімай як жанрам, які мае ў сваім распараджэнні ўвесь арсенал чалавечых рухаў» [4, с. 230]. Харэапластыка арганічна ўбірае ў сябе класічны і неакласічны танец, танец-мадэрн, імправізацыйны танец, пантаміму і нават бытавыя рухі чалавека, якія з'яўляюцца ні чым іншым, як рознымі формамі харэаграфічнай пластыкі, якая ўключае ў сябе ўсе даступныя чалавечаму цэлу формы і рытмы рухаў, якія маюць патэнцыял у выяўленні пластычна выразнага вобраза.

Спецыфіка харэапластычнага тэатра праяўляецца таксама ў з'яўленні ў сцэнічным танцавальным дзеянні разнастайных, паўнакроўных і глыбока псіхалагічных вобразаў. У харэапластычных балетах Л. Якабсона, па сцвярджэнню В. Звёздачкіна, жыццё нават фантастычных персанажаў было падпарадкавана рэальным матывіроўкам, а ў героях рэальных падкрэслівалася іх сацыяльная прыналежнасць. Галоўныя персанажы балетаў набывалі асабовыя якасці і індывідуальна-вобразныя пластычныя характарыстыкі. Пад кожнага асобнага выканаўцу, зыходзячы з сэнсу вобраза, стваралася цалкам новая харэаграфічная лексіка, якая фарміравала ўнікальны сцэнічны персанаж.

Такім чынам, харэапластыка збліжае харэаграфічнае і тэатральнае мастацтва, уключаючы ў сцэнічны танец драматургічную структуру, дзейную аснову, і арыентуе харэаграфічныя калектывы ў сферу драматызацыі танца. Харэографы пачынаюць звяртацца да знакавай пластычнай сістэмы жэстаў (побытавых, ілюстрацыйных) і засяроджваць увагу на індывідуалізаваныя псіхалагічныя сцэнічныя вобразы. Найбольш паслядоўна ў гэтым кірунку працуюць такія беларускія тэатры танца як «D. O. Z. SK. I», «Karakuli», «Skvo's dance company».

В. Гудзей-Каштальян фіксуе ўзнікненне харэапластычнага вектару ў беларускім харэаграфічным мастацтве 1990-мі гг., калі распачынаюць сваю дзейнасць эксперыментальныя балетныя трупы «Арт 7», «Галерэя», «Госціца», «Тад» і маладыя беларускія балетмайстры Р. Паклітару, В. Рэпіна, В. Сямёнава, Н. Фурман і працягвае сваё развіццё ў творчасці Д. Залескага, Н. Махавай, В. Скварцовай, Д. Юрчанка ў 2000–2010-х гг. У гэты ж перыяд назіраюцца і першыя харэапластычныя эксперыменты ў драматычным тэатры – пластычныя спектаклі П. Адамчыкава «Больш чым дождж» (2001), «С. В.» (2004), «Неба ў дыямантах» (2008) і Я. Карняга «Birthday party» (2005), «Нетанцы» (2007) [1, с. 268, 273]. Але з упэўненасцю можна

сцвярджаць, што найбольш шырокае распаўсюджанне харэапластыка ў аматарскім тэатральным асяроддзі атрымоўвае ў 2010-х гг., калі харэаграфічны ўплыў на тэатральнае мастацтва становіцца больш інтэнсіўным.

Гэты ўплыў праяўляецца ў аматарскім пластычным тэатры, напрыклад, ва ўзмацненні ролі музычнага матэрыялу на драматычнае дзеянне (што з'яўляецца ўласцівасцю харэаграфічнага мастацтва). Сучасны пластычны тэатр дае ўзоры развіцця сцэнічнага дзеяння не па прынцыпах драмы, а па законах музычнай драматургіі грунтуючыся выключна на музычным матэрыяле. Музыка набывае шматфункцыянальнасць: не толькі выступае фонам ці лейтматывам дзеяння, стварае атмасферу, задае тэмп і рытміку дзеяння, вызначае эмацыянальны настрой персанажа, але і падпарадкуе пластыку актёра, не толькі падкрэслівае, але і фарміруе драматычную сітуацыю, стварае цэласнасць спектакля. Грунтуючыся на музычных вобразах, фарміравалася сцэнічная праца (спектакль «Insomnia» (Бяссонніца)) эксперыментальнага пластычнага тэатра «ЕУЕ». Апошняя з трох частак спектакля, якая мае назву «Гратэск», цалкам засноўваецца на музычным альбоме беларускай групы «Terra Cadaveris». Выдатным прыкладам музычнай драматургіі з'яўляецца пластычны спектакль «Насельнікі Смерці» эксперыментальнага тэатра «Т(е)=Арт», у якім рэжысёр і кампазітар аб'ядналіся ў адной асобе – М. Раевай, а пластычныя вобразы з'яўляліся арганічным працягам атмасферы, якую стварала аўтарская музыка.

Так сама, як уплыў харэаграфічнага мастацтва на сцэнічную дзейнасць беларускіх аматарскіх пластычных тэатраў можна разглядаць дамінаванне ў пластычных спектаклях абагульненых і нават абстрактных персанажаў. У значнай колькасці спектакляў персанажы не маюць псіхалагічнай індывідуальнасці, асабовых якасцяў, назіраецца адыход ад сацыяльнага кантэксту і пераўтварэнне сцэнічных персанажаў у вобразы-маскі ці вобразы-стэрэатыпы, што з'яўляецца распаўсюджанай тэндэнцыяй сярод большасці беларускіх аматарскіх пластычных тэатраў.

Але найбольш істотныя змены пры харэапластычным падыходзе да сцэнічнай практыкі адбываюцца ў сферы актёрскай пластыкі. У драматычны тэатр пранікаюць умоўныя, абагульненыя экспрэсіўныя харэаграфічныя формы, а харэаграфічная пластычная лексіка насычаецца знакавымі паўсядзённымі, не эстэтызаванымі праявамі чалавечага цела. Харэаграфічная эстэтыка ў сучасным аматарскім тэатральным мастацтве Беларусі змяняе стаўленне да пластычнай выразнасці сцэнічнай дзеі і цела выканаўцы. Пластычнае дзеянне становіцца візуальна насычаным, відовішчым, сінтэтычным. Адначасова сцэнічнай дзеі становіцца ўласцівы акцыянізм, у якім цялесная пластыка функцыянуе як просты фізічны акт (перамяшчэнне ў прастору, узаемадзеянне з прадметамі) без індывідуалізацыі і ўнутранай матывіроўкі дзеючага вобраза. Выразнасць цела актёра перастае залежыць ад складанай выканаўчай тэхнікі, цела становіцца цікавым само па сабе. Выразнасць цела выяўляецца ў яго натуральных праявах, у яго бытаванні ў розных сцэнічных кантэкстах. Цела перастае падаваць умоўныя асэнсаваныя знакі, а існуе ў па-за сэнсавым асяроддзі. Што ў значнай ступені ўласціва такім пластычным

тэатрам як «Мусташ», «Лабараторыя фігураў Оскара Шлемера», «уКубе» і іншым. Разам з тым больш яркая выяўляецца эксперыментальны характар харэаграфічна арыентаваных пластычных калектываў у сферы драматызацыі танца. Тэатры танца пачынаюць звяртацца да знакавай пластычнай сістэмы жэстаў (побытавых, ілюстрацыйных) і больш актыўна засяроджваюць увагу на псіхалагічнасць сцэнічнага вобраза. Найбольш паслядоўна ў гэтым кірунку працуюць такія тэатры танца як «Галерэя», «D. O. Z. SK. I», «Karakuli».

Значны ўплыў харэаграфічнай эстэтыкі на сучаснае аматарскае тэатральнае мастацтва Беларусі вызначае рух асноватворным сродкам актёрскай пластычнай выразнасці ў пластычным тэатры, што выяўляе шэраг заканамернасцяў у функцыянаванні сродкаў актёрскай пластычнай выразнасці. Акцэнт на няспыны рух, трансфармацыю цела, дынаміку змянення, які робіцца сучаснымі рэжысёрамі і харэаграфамі, часта нават не дазваляе вылучаць асобныя пластычныя знакавыя элементы – жэст, паставу, міміку, якія зліваюцца ў цэласнай бяспыльнай плыні рухавага дзеяння. Жэст у сцэнічнай тэатральнай і харэаграфічнай практыцы пластычнага тэатра і тэатра танца амаль паўсюдна страчвае сваю сэнсава-фізічную цэласнасць і пэўнасць. Жэст, успрымання і раскладзіраванне якога рэцыпіентам-гледачом, ідзе па двум напрамкам: успрымання агульнай мадэлі-формы жэста (аб'ектыўнае значэнне) і дапасавання дадатковых індывідуальных характарыстык яго выканання (суб'ектыўнае значэнне) падзяляецца на двое. З аднаго боку, жэст можа прэзентавацца ў сваёй пэўнай устойлівай фізічнай форме, як строгая кінетычная структура з агульнапрынятым стэрэатыпным зместам. Але ў гэтым выпадку з жэста вынятакоўваюцца ўсе элементы асабовай пластыкі актёра, а значыць, і ўсялякая індывідуальнасць, псіхафізічная своеасабіласць і нават эмацыянальнасць (напрыклад, такую форму выкарыстання жэста можна ўбачыць у «Спектаклі № 7» «Карняг-тэатра» і спектаклі «Шарлотка» адэкватнага тэатра «уКубе»). З другога боку, у празмернай індывідуальнай інтэрпрэтацыі жэст часта страчвае сваю аб'ектыўную пластычную форму і агульнапрыняты сэнс, і тым самым трансфармуецца ў рух (агульная практыка ў харэапластычным тэатры, напрыклад, спектакль «Фарбы» тэатр танца «Karakuli»). Цікава і тое, што жэст, базавай характарыстыкай якога з'яўляецца наўмысная мэтанакіраванасць аб'екта на перадачу пэўнага інфармацыйнага паведамлення суб'екту, які расшыфроўвае значэнне цялеснага жэста ў пазаяцлесныя сэнсы, у сучасным харэапластычным тэатральным мастацтве ўзнікае і перадаецца як бы пазайндывідуальнай воляй выканаўца, страчвае пэўны кірунак пасылу. Такое стаўленне да жэста ўплывае на тое, што глядач не можа падысці да яго інтэрпрэтацыі са звыклай пазіцыі, а жэст, у такім выпадку, атрымоўвае множнасць інтэрпрэтацый. Патрэбна адзначыць і тое, што жэст безумоўна можа выкарыстоўвацца і ў сваёй класічнай кінетычна-сэнсавай форме.

Пастава, як і жэст, у сучасным харэапластычным мастацтве страчвае сваю сэнсавую пэўнасць і набліжаецца па значэнні да харэаграфічнага мастацтва. Яна не столькі з'яўляецца выразнікам нейкага пэўнага сэнсу, колькі пластычнай формай, правільнай пастаноўкай корпуса, рук, ног, галавы, дакладнай

пазіцыяй у пэўных суадносінах частак цела. Дынаміка пластычнага руху амаль не дапускае статыкі і спынення, таму сцэнічнае дзеянне набліжаецца да танца і ўяўляе сабой пачарговае выкананне пастаў, перацяканне розных пастаў адна ў другую (агульная практыка ў харэапластычным мастацтве, напрыклад, балет «Шэпт ілюзій» студыя «Паралелі»). Але ў адрозненні ад класічных кананічных, нармаваных танцавальных балетных пастаў: арабеска, круазе, эфасэ, экартэ і іншых, паставы ў сучасным харэапластычным тэатры больш вольныя і менш прадвызначаныя. Зразумела, што пастава можа выкарыстоўвацца і ў класічным значэнні як прыпынак у руху, падчас якой цела выканаўца знаходзіцца ў пэўнай пластычнай форме і выражае пэўнае значэнне.

Што датычыцца такога сродку акцёрскай пластычнай выразнасці як міміка, то ў сучасным пластыка-харэаграфічным тэатральным мастацтве можна таксама вылучыць два процілеглых падыходы. Адзін з іх, канстатуе поўную нівеліроўку мімічнай пластыкі. Акцёр выступае ў якасці адасобленага ўдзельніка цялеснага руху, і прынцыпова не праўляе на твары як свае ўласныя эмоцыі, так і эмоцыі вобраза, аддаючы ўсю ўнутраную экспрэсію цялеснаму руху (агульны цялесны прынцып у тэатры танца, напрыклад, харэаграфічная мініяцюра «Простая гісторыя» студыя сучаснай харэаграфіі Д. Юрчанка). Падобны тып адпавядання акцёра ад дзеяння ярка праўляецца пры выкарыстанні акцёрамі-танцорамі рознага тыпу масак, якія цалкам скрываюць твар (якія прыклады, спектаклі «Номо sapiens» («Чалавек разумны») тэатра сучаснай харэаграфіі «D. O. Z. SK. I» і «Метамарфозі-Я» фрыкшоў тэатра «Бармаглот»). Другі падыход да мімічнага дзеяння ў сучасным харэапластычным тэатры засноўваецца на празмерным узбудненні мімічнай пластыкі, што адпавядае празмернаму, не натуральнаму эмацыянальнаму напружанню сцэнічнай дзеі (спектакль «Нетанцы» Карняг-тэатра).

ЛІТАРАТУРА

1. Гудей-Каштальян, В. Г. Хореопластический вектор в развитии современного белорусского театрального искусства // Культура. Наука. Творчество : материалы IV Междунар. науч.-прак. конф., 22–23 апр. 2010 г. – Мінск : Белорусская государственная академия искусств, 2011. – С. 268–273.
2. Гудей-Каштальян, В. Г. Хореопластический театр (театр танца) в Беларуси (к вопросу соотношения музыки и хореографии) // Актуальные проблемы мировой художественной культуры : материалы Междунар. науч. конф., посвящ. памяти проф. У. Д. Розенфельда (Гродно, 8–9 апр. 2008 г.). В 2 ч. Ч. 1 / Гр. ГУ им. Я. Купалы, редкол. : А. П. Богустов (отв. ред.) [и др.]. – Гродно : ГрГУ, 2008. – С. 202–205.
3. Звёздочкин, В. А. Провозвестник нового / В. Звёздочкин // Балет. – 2009. – № 4/5. – С. 46–47.
4. Звёздочкин, В. А. Спор об истине, или парадоксы танца в хореографических шедеврах Леонида Якобсона «Шурале» (1950) и «Спартак» (1956) / В. А. Звёздочкин // Известия Российского государственного педагогического университета им. А. И. Герцена. – 2010. – № 120. – С. 228–237.

Старкова А. В.

(Республика Украина г. Харьков)

Зеленская Я. В.

(Республика Украина г. Харьков)

ТЕАТР ДЕТЯМ И ДЕТИ ДЛЯ ТЕАТРА. ОРГАНИЗАЦИЯ И ПРОВЕДЕНИЕ ФЕСТИВАЛЯ «АРТТЮЗАРТ»

Фестиваль-лаборатория драматургии для детских театров «АртТЮЗарт» стартовал в Харькове в 2013 году. Инициаторами выступили преподаватели вузов, где получают образование будущие театральные деятели, режиссеры и артисты театров. Площадку и материальную поддержку взялся обеспечить Харьковский театр для детей и юношества (ХТДЮ). Подобный фестиваль проходит в городе впервые.

Манифест фестиваля «АртТЮЗарт» гласит: «Репертуар детского театра не может бесконечно жить только на классических текстах, известных всем и каждому! Вместе с тем, мы прекрасно понимаем, как непросто в детском творчестве экспериментировать. И все-таки мы хотим найти молодых, современных драматургов и предложить им написать пьесу для детей. А также мы хотим найти молодых режиссеров и сценаристов и предложить им поставить эту пьесу» [1]. Таким образом, организаторы занимаются поиском и содействием начинающим драматургам, режиссерам и художникам, презентацией пьес, организацией широкой общественной дискуссии вокруг предложения, ожиданий и потребностей юного зрителя.

Даже поверхностный анализ репертуара театров для детей и подростков [2], помимо прочего, показывает драматургическую схожесть. Например, «Кошкин дом» можно посмотреть в Харькове, Москве или Киеве, а «Трех поросят» – в Киеве и Минске. Большинство спектаклей представляют собой современную обработку драматургического материала, возраст которого насчитывает даже сотни лет. Конечно, это можно объяснить педагогическими или просветительскими задачами театра, однако создается впечатление, что сегодня авторы просто не пишут пьес для детей и юношества. Кроме того, в последние десятилетия существенно изменились социокультурные условия, но на репертуаре ТЮЗов это почти не сказалось.

Исходя из вышеприведенного, организаторы фестиваля-лаборатории «АртТЮЗарт» запланировали пять этапов: «Знакомство», «Читка», «Блиц», «Экспедиция», «Финал». Первый подразумевает прием заявок: у драматургов – собственных пьес для детского или молодежного театра, у режиссеров – пьес или их экспликации, у художников-сценаристов – эскизов или макетов декораций по заранее предложенной пьесе [3]. Ко второму этапу допускаются те, чьи заявки пройдут экспертный совет. Однако остальные также могут участвовать в фестивале, но не со своим материалом.

Этап «Читки» предусматривает презентацию пьесы. Режиссер-участник или драматург-участник подбирает актеров (из предложенных оргкомитетом студентов театральных вузов, профессионалов или любителей), репетирует прочтение с текстами в руках и подачу пьесы. Художники-сценаристы на читках в режиме реального времени делают сценарийные зарисовки читаемой пьесы. В финале второго этапа экспертный совет отбирает или формирует «проект» – «авторские замыслы» драматурга, режиссера или художника-