

індивіда). Оскільки цей уявний світ не потребує координації соціальної поведінки користувачів масмедіа, він не вимагає дотримання будь-яких правил. Проте, для його існування необхідна інформація, що й дозволяє засобам масової комунікації вибудовувати програмну сферу розваг [4, с. 85].

Розвага, виступаючи у формі автокомунікації, не потребує референції, адже головним її принципом є не звернення суб'єкта до самого себе, а замкненість засобів комунікації на самому собі. Трансформація коду «інформація/неінформація» відбувається в автоматичному режимі, створюючи лише видимість інформаційного наповнення, апелюючи до сподівань, досвіду, емоцій адресата. Йдеться не про відновлення єдності, символізації баченого й уявного, синтез гри й реальності, а про самостійне інсценування, що переживається особою як симуляція, відродження всередині самої себе гри незнання й пізнання, неправди й прозріння, мотиваційного управління й підозри у такій вмотивованості. Тим самим індивіду надається свобода відповідним чином тлумачити свій життєвий досвід, примушуючи у будь-яких соціальних ситуаціях враховувати розбіжності між видимим й дійсністю. Але при цьому масмедійні розваги спрямовані не на роз'яснення нового знання, а на посиленний вплив на наявні у індивіда знання і лише для того, щоб виокремити себе на певному розважальному тлі [4, с. 88]. Прикладом можуть бути телеконкурси, телевікторини або ж спортивні передачі, які стабілізують напруження на межі контрольованої і неконтрольованої тілесності – наприклад, доволі часто, важко, і навіть неможливо, переказати перебіг спортивних подій (від кінних змагань до гри у теніс) [4, с. 95]. Такими ж, за емоційним наповненням, є й різноманітні «реаліті-шоу» сумнівного етичного змісту, зацікавленість якими пояснюється можливістю поглянути на правдоподібну, але не пов'язану з консенсусними обов'язками реальність. «Хоча глядач живе у тому ж самому світі (адже іншого не існує), він не підлягає жодним вимогам консенсусу. Він зберігає свободу погоджуватись або відхилити. Йому пропонується когнітивна та мотиваційна свобода – і це не позбавляє його реальності! Усувається суперечність між свободою та примусом...», а самі розваги, супроводжувані обов'язковим порівнянням, підтверджують або відхиляють певний результат, заспокоюючи глядача, гарантуючи йому: «Зі мною такого ніколи не станеться!» [4, с. 97-98]. Тому й доволі привабливими видаються можливості апробації віртуальної реальності на собі самому – хоча б в уяві, яку можна у будь-яку мить перервати. Н. Луман доходить висновку: не зважаючи на різноманітність розважальних форм, «розвага уможливило самокалізацію (Selbstverortung) у зображеному [завдяки масмедіа] світі... Індивід ... не повинен, та й не може обговорювати свою ідентичність в комунікації» [4, с. 99-100]. Завдяки мас-медіа відбувається артикуляція та візуалізація усього, що безпосередньо пов'язується з грою багатоманітних чуттєвих насолод, думок, фантазій, сублимованих бажань, основними знаками яких є Бажання та Спокуса.

Як і будь-які інші концепції суспільних трансформацій, концепція віртуалізації містить ідеологічні імплікації, які відображають опозиційні думки наукової громадськості про вплив віртуального дозвілля на людину. Так, серед основних негативів Інтернету називають такі: соціальна аутизація особи і посилення відчуження, «ілюзія» свободи, соціально-психологічна залежність і деградація, хаотичність спілкування і фальшивість ідентичностей, виникнення маси уніфікованих, безликих індивідів, не здатних поцінувати значення реальних соціальних зв'язків, психологічна маніпуляція споживачем.

«Позитивне» сприйняття віртуалізації ототожнюється у суспільному контексті з процесами лібералізації й демократизації, в особистісному – з можливістю змінити статусну й рольову ідентифікацію, задовольнити пізнавальні, комунікативні, креативні чи рекреаційні потреби індивіда. Наголошується, що мережа Інтернет надає можливість будь-якому користувачеві стати активним комунікатором, залишаючись при цьому анонімним (без зазначення віку, статі, фізіологічних особливостей, професійного статусу чи фінансового стану).

Внаслідок цього спостерігається досить бурхливий сплеск комунікативної, соціальної активності, що відображається у змісті багатьох сайтів – від обговорення варіантів вирішення певних проблем до створення своєї Інтернет-сторінки. Завдяки використанню мобільних телефонів, ноутбуків, бездротового зв'язку, навіть між суспільствами, які ще донедавна вважалися нерозвиненими, виникають нові способи інтеракцій, які надають життю можливості бути мобільним і «здатним-до-споживання».

Видається, що у центрі уваги наукової громадськості має бути не повне заперечення можливостей віртуальних розваг чи апологетизація Інтернет-технологій, а об'єктивне оцінювання варіабельності використання технологічного середовища в дозвіллевому просторі, супроводжуване розумінням того, чому віртуальні розваги мають такий попит в сучасному світі.

Список джерел:

1. Луман, Н. Реальность массмедиа / Н. Луман ; пер. с нем. А. Антоновского. – М. : Праксис, 2005. – 256 с.

Ольга Беляева

ВЗАИМОСВЯЗЬ МУЗЫКИ И ТАНЦА В ПРОЦЕССЕ СЦЕНИЧЕСКОЙ ИНТЕРПРЕТАЦИИ БЕЛОРУССКОГО ХОРЕОГРАФИЧЕСКОГО ФОЛЬКЛОРА

Среди основных выразительных средств, в единстве которых осуществляется процесс сценической интерпретации хореографического фольклора, музыка является наиболее близкой этому процессу по степени ее художественной обобщенности, ассоциативности и структурным закономерностям. Выступая способом

реализации художественного замысла, музыка является структурно-организующей основой воплощения идейно-содержательного, метроритмического и интонационного строя хореографической композиции, предопределяет его стилистику, жанр, тональность, формирует способы и приемы развития пластических мотивов.

Создание в современной хореографической культуре наиболее совершенных систем звукоорганизации обеспечило качественную трансформацию музыкального сопровождения танца, рождению новых форм, фактуры, мелодических и ритмических контрастов. Наряду с четкой квадратностью, периодичностью структуры, ритмической простотой аккомпанемента в музыкальном сопровождении сценической композиции появились новые черты: сложноладовые построения, разнообразие тембров, аperiodичность формы, политональность ритмики, отсутствие четкой дифференциации между мелодическими и аккомпанирующими голосами.

Приоритетную функцию в процессе сценической интерпретации хореографического фольклора выполняет диагностика основных структурно-временных характеристик музыкального материала и в первую очередь таких простейших параметров, как метр и ритм. Рассмотрим данные понятия, вычленив их из художественного целого с целью дальнейшего теоретического обоснования и структурного анализа.

Метром (с греч. – «мера») в музыке называют периодически повторяющееся последовательное чередование акцентируемых и неакцентируемых равнодлительных отрезков времени, применяемых при исполнении музыкальных звуков посредством их различной тяжести. Метр в процессе работы с фольклорным материалом, в большей степени, определяет характер танцевальной лексики, служит основой для ее ритмической организации. Как правило, метрические акценты в хореографической композиции являются правильно периодичными, т.е. повторяющимися через одинаковое количество долей (через две, три, четыре и т.д.). Нередко, они встречаются через полутактовые, тактовые и даже двухтактные интервалы. Этим специфическим свойством метр напоминает органичную размеренность стиха и зачастую действительно с ней связан как в вокальном, так и инструментальном сопровождении. Очевидно, что трехчетвертное построение такта найдет иное пластическое решение, чем двухчетвертное, но не в унисонном формальном совпадении с мелодическими долями такта, а в том более сложном сценическом временном пространстве, которое диктует танцевальной композиции музыкальный метр. При этом ритмический рисунок хореографической лексики в редких случаях сводится только к отбиванию каждой метрической доли такта. Обычно его организация более свободная: может совпадать с размером и опорными долями такта, но может укрупняться или дробиться.

Показателен в этом отношении белорусский орнаментальный хоровод «Гусачок», бытовавший в различных районах Брестской области. В основе хореографического образца лежат различные простейшие пространственные рисунки и примитивная танцевальная лексика, которые сопровождаются массовой песней, построенной на тематически замкнутом периоде с заключительной каденцией на тонике основной тональности. Танцующие, взявшись за руки и образовав цепь, ходят по большому кругу вслед за ведущим парнем – «гусачком», напевая при этом «Гусачок, ты гусачок, вельмі добры каснычок». Медленно раскачиваясь из стороны в сторону, имитируя движение гусака, они не спеша расходятся в компактный круг, внутри которого солист в шуточной игровой форме исполняет темпераментный задорный танец с элементами импровизационной пляски.

Музыкальное строение хоровода отличает явная связь с песней, которая подтверждает генетическое родство танцевального и вокального жанров. Инструментальное сопровождение имеет ту же ладово-интонационную основу, что и хороводная песня, поскольку является по существу, переводом вокальной мелодии на язык инструментализма. Умеренный (*andante*) темп танца, широкая распевность мелодии, ее гомофонно-гармонический склад, а главное, четкая метрическая акцентуация – всё это позволяет создать яркий кантиленный характер сценического образа, возродить незабываемую стилистику песенного хороводного действия. Важно при этом отметить, что структура танцевальной лексики не сводится к оттанцовыванию каждой сильной доли такта. Её метрическая организация более свободная: в какие-то моменты укрупняется, в какие-то – дробится. В последовательном изложении танца наблюдается чередование метрических акцентов через двухтактный интервал, затем, продолжая оставаться правильно периодичными, эти акценты сменяются на более дробные: опорные доли чередуются через каждый такт и начинают совпадать с музыкальным размером мелодии.

Играя, в большей степени, структурно-организующую функцию, чем содержательную, вторая временная характеристика – ритм имеет еще более значимую роль в сценической интерпретации хореографического фольклора. Как известно, ритмом (с греч. – «соразмерность», «стройность») в музыке называют организованную последовательность звуков одинаковой или различной длительности. Он является одним из важнейших средств музыкальной выразительности и уже сам по себе выступает в качестве самостоятельной характеристики некоторых жанров музыкального и хореографического материала (польки, вальса, мазурки и др.). Ритм, состоящий из звуков одинаковой длительности, чрезвычайно редко встречается в музыкальной практике. Существуют две и более различные длительности, чередуясь, образуют ритмический рисунок мелодии. Помимо музыки ритм достаточно активно используется и в традиционной танцевальной культуре. Это наиболее свободно варьируемая характеристика сценической композиции, которая при единстве темпа и метра ритмически развивается относительно автономно.

В то же время, танец, опираясь на структуру музыкальной ткани, не является ее ритмической копией, поскольку интерпретация фольклорного образца обусловлена не только музыкальным построением, но и художественной концепцией и драматургическим развитием хореографического действия. Подсказывая некоторые приемы интонирования, структура музыкального сопровождения не переводится в танец буквально. Ритмическая организация пластических мотивов во времени и пространстве, как правило, свободна.

Подтвердить эту мысль можно на примере сценического игрового хоровода «Я еду, бел маладзец», созданного на основе одноименного образца, записанного в деревне Куренец Вилейского района Минской области. В основе фольклорного мотива лежат любовные взаимоотношения между девушкой и парнем, который выбирает себе жену. Участники хоровода спрашивают у него, где его матушка, батюшка и другие родственники. Парень указывает на избранниц и, кланяясь, приглашает их войти в круг. С каждой из девушек он танцует медленный импровизационный танец, а затем, подарив одной из них платок, уводит избранницу домой. Взаимная симпатия девушки и юноши, нашли в этом хороводе яркие сценические формы.

Структуру музыкального сопровождения танца, отличает умеренная подвижность темпа, равномерный вальсовый трехдольный размер, четкая и периодичная поступательность метра (с акцентом на первую долю). В зависимости от музыкального построения явственно прослеживается постепенное формирование пластических мотивов, которые тесно связаны между собой и подчинены законам музыкального развития. Запев песни, который исполняется вначале а капелла, совпадает со строфой и представляет законченный мелодический оборот, многократно повторяющийся на протяжении всей куплетно-вариационной формы. К структуре музыкально-песенного сопровождения присоединяется танец. При этом ритмика танцевальных движений совпадает с первой наиболее сильной долей такта, подчеркивая, тем самым, четкую метрическую акцентуацию музыкального аккомпанемента. Музыка призывает танец к определенной квадратности структуры, объединяет мельчайшие танцевальные фразы в более крупные пластические мотивы. Всё это придает танцу определенную органичность, устойчивый и стабильный характер, выразительную манеру исполнения. Архитектоника метrorитмической организации хоровода также чрезвычайно разнообразна. Значительная раздробленность пульсирующих долей, разнообразные модуляции, синкопы, паузы – всё, что придает лексике танца ритмическую цветистость, нередко маскирует действие метра. Однако когда ритм представляет собою чередование равных длительностей, совпадающих с сильными метрическими долями, то становится достаточно очевидной акцентировка и четкая ритмическая организация пластических мотивов.

Список литературы:

1. Ананченко, Г.В. Музыкальная грамота / Г.В. Ананченко. – Минск : Дизайн ПРО, 1999. – 223 с.
2. Бонфельд, М.Ш. Анализ музыкальных произведений. Структуры tonальной музыки / М.Ш. Бонфельд. – М. : Владос, 2003. – 207 с.
3. Гуткоўская, С.В. Стварэнне сцэнічнай кампазіцыі на аснове харэаграфічнага і музычнага фальклору / С.В. Гуткоўская, Н.М. Хадзінская. – Мінск : БГУК, 2000. – 100 с.

Эвеліна Шчадрына

БЕЛАРУСКІЯ КАЛЯНДАРНЫЯ ГУЛЬНІ ЯК СРОДАК АПТЫМІЗАЦЫІ ПРАКТЫЧНЫХ ЗАНЯТКАЎ ПРЫ ВЫКЛАДАННІ ВА УВА

Як сцвярджае Ёхан Хейзінга, культура «паходзіць ад гульні, як жывы плод, які аддзяляецца ад мацярынскага цела, яна развіваецца ў гульні і як гульня» [1, с. 36]. Даследчык лічыць, што з гульні выходзяць шмат якія элементы культуры, у тым ліку і тыя, якія належаць перадусім культуры традыцыйнай – міф, свята, абрад. Калі мы ставім сваёй задачай захаваць знешнія праявы традыцыйнай культуры, знітаваць яе з актуальнымі для сучаснасці формамі культуры сусветнай, агульначалавечай, – без гульні і гульнівых форм абясціся цяжка. Як сведчыць рэчаіснасць, да апошніх часоў у «натуральным» (вясковым) асяродку беларуская традыцыйная культура сама сябе трансліравала. У пачатку ХХІ ст., ва ўмовах уціску культуры ўрбаністычнай, масавай, пашырэння інфармацыйнай прасторы, што актыўна прапагандуе новыя стандарты мыслення і паводзін, яна *выключна* самастойна трансліраваць сябе здольная не заўсёды. Такое становішча сёння вымагае дапамогі з боку спецыялістаў-захавальнікаў традыцыі, многія з якіх атрымліваюць адукацыю па напрамку «Фальклор» спецыяльнасці «Народная творчасць». Адна з асноўных іх прафіліруючых дысцыплін «Этнафанічны практыкум» складаецца з дзвюх частак («Клас фальклорнага выканальніцкага майстэрства» і «Этнафонія») і выкладаецца з першага па чацвёрты курс. Для выкладання дысцыпліны кафедрай этналогіі і фальклору распрацаваны вучэбныя праграмы [2], [3].

Відавочна, што с э н с дзейнасці спецыялістаў, якія займаюцца народным мастацтвам, каштоўнасцямі этнічна абумоўленых стандартаў мыслення і паводзін – спрыяць іх захаванню і пераемнасці. Вядома, пажадана з найменшымі якаснымі стратамі. Гэта з’яўляецца і м э т а й іх дзейнасці, якая здольная быць дасягнутай праз выхаваўчы і навучальны працэсы, метадычную і выдавецкую дзейнасць. Таму, пры правядзенні практычных заняткаў па этнафанічным практыкуме, абмінуць каляндарныя гульні немагчыма: яны а) звязаны з пэўным рэгіёнам, дакументальнай мясцовай традыцыяй (падзвінская і цэнтральнабеларуская каляндарная гульня Жаніцьба Цярэшкі, усходнепалескае Ваджэнне Казы і г.д.), якая – сама па сабе сродак інтэлектуальнага развіцця і