

НАЦЫЯНАЛЬНАЯ АКАДЭМІЯ НАВУК БЕЛАРУСІ
Цэнтр даследаванняў беларускай культуры, мовы і літаратуры
НАН Беларусі

ТРАДЫЦЫІ І СУЧАСНЫ СТАН КУЛЬТУРЫ І МАСТАЦТВАЎ

У пяці частках

Частка 3

ПРАБЛЕМЫ ТЭАТРАЛЬНАГА,
ЭКРАННАГА І МУЗЫЧНАГА МАСТАЦТВА

МАТЭРЫЯЛЫ МІЖНАРОДНАЙ
НАВУКОВА-ПРАКТЫЧНАЙ КАНФЕРЭНЦЫІ
(г. Мінск, 25–26 красавіка 2013 года)

Мінск
“Права і эканоміка”
2013

УДК [008+7](06)6.09
ББК 63.5
Т65

Укладальнік:
Ю. В. Пацюпа

Рэдакцыйная калегія:

А. І. Лакотка (галоўны рэдактар), В. А. Арловіч,
А. А. Каваленя, Б. У. Святлоў, У. І Пракапцоў,
К. М. Дулава, Я. М. Сахута, М. Р. Баразна

Т65 **Традыцыі і сучасны стан культуры і мастацтваў** : У 5 частках.
Ч. 3 : Праблемы тэатральнага, экраннага і музычнага мастацтва : мат.
Міжнароднай навукова-практычнай канферэнцыі : г. Мінск, 25–26 кра-
савіка 2013 г., / уклад. Ю.В. Пацюпа; рэдкал. : А. І. Лакотка [і інш.]; Цэнтр
даследаванняў беларускай культуры, мовы і літаратуры НАН Беларусі.–
Мінск : Права і эканоміка, 2013.– 202 с.

ISBN 978-985-552-236-3 (ч. 3)

ISBN 978-985-552-233-2

У трэцяй частцы зборніка змяшчаюцца матэрыялы другой секцыі Міжнароднай навукова-практычнай канферэнцыі «Традыцыі і сучасны стан культуры і мастацтваў», прысвечаныя даследаванням у галіне праблемы тэатральнага, экраннага і музычнага мастацтва.

Кніга адрасуецца мастацтвазнаўцам, этнолагам, фалькларыстам, усім, хто цікавіцца традыцыйнай беларускай культурай.

УДК [008+7](06)6.09
ББК 63.5

ISBN 978-985-552-236-3 (ч. 3)
ISBN 978-985-552-233-2

© ДНУ «Цэнтр даследаванняў беларускай культуры, мовы і літаратуры НАН Беларусі», 2013
© Афармленне. ВТАА «Права і эканоміка», 2013

Змест

Падсекцыя тэатральнага мастацтва

- Зубревич Е. В.* Театральная культура г. Витебска в 1918-1926-е гг.: Особенности развития 7
- Малей А. А.* Цветовые решения в сценографии Евгения Николаева 10
- Сазанкова К. І.* Сцэнічнае ўвасабленне рускай класічнай драматургіі на сцэне Нацыянальнага акадэмічнага драматычнага тэатра імя М. Горкага 12
- Пятницкая-Позднякова И. С., Кравченко Н. А.* Сценические технологии в контексте современного постановочного процесса 19
- Свистунович Д. С.* Поэтические традиции символизма в современной польской драматургии 24
- Стельмах А. М.* Репертуарный театр и театральная антреприза: Специфика системы функционирования 27
- Сулима А. Н.* К феномену «театр художника»: М. Шагал, Э. Лисицкий, К. Малевич 31
- Шумакова С. Н.* Исследование генезиса и эволюции Харьковской школы циркового искусства в контексте современной научной мысли: Методологический аспект 34
- Яроміна К. П.* Узаемадзеянне дэкарацыі і касцюма ў сцэнаграфічным рашэнні опернага спектакля (На прыкладзе сумеснай творчасці Л. Ганчаровай і Э. Грыгарук у 1990–2010-я гг.) 39

Падсекцыя экраннага мастацтва

- Белоокая М. А.* История Беларуси в экранном искусстве: Традиции воплощения и поиск новых форм 44
- Безручко А. В.* Один из пионеров советской школы телевизионной педагогики В. Б. Кисин 49

<i>Володин М. Е.</i> Специфика исследования звука в кино	54
<i>Голикова-Пошка Е. В.</i> Фольклор в современном белорусском анимационном кино	58
<i>Забалотная І. У.</i> Другая сусветная вайна ў беларускім і амерыканскім кінематографе	65
<i>Матусевич Р. Н.</i> Экранизация: способы определения и принципы классификации	70
<i>Медведева О. А.</i> Кинообразование в Беларуси: традиции и новые подходы	78
<i>Ремиевский К. И.</i> Белорусское документальное кино в контексте национальной исторической памяти	82
<i>Сидоренко В. Н.</i> Радиовещание на польском языке в БССР в 1920-1930-х гг.	86
<i>Сушко Е. О.</i> Жанр фильма-концерта на белорусском телеэкране	91
<i>Цыбина А. В.</i> Характер взаимоотношений кинематографа и видеоарта	97

Падсекцыя музычнага мастацтва

<i>Алескерли К.</i> Творчество Хайяма Мирзааде в контексте стилевых исканий современной музыки	101
<i>Бабарико В. А.</i> Опыт исполнения полифонии на баяне как слухо-двигательное представление	105
<i>Гусейнова-Гасанова Л.</i> Становление и развитие скрипичной музыки в Азербайджане	110
<i>Густова Л. А.</i> Инвариантность стилевых типов белорусской певческой культуры православной традиции	115
<i>Засадная О. В.</i> Народно-песенное начало церковно-музыкального творчества П. Демущкого (На примере «Литургии»)	120

<i>Зима Л. В.</i> Художественная природа жанра фортепианный квинтет сквозь призму числовой семантики	125
<i>Климук И. Я.</i> Специфика художественной коммуникации в сфере популярной музыки	130
<i>Костюк Н. А.</i> Научные исследования преподавателей и выпускников Киевской духовной академии в области церковной музыкальной культуры	135
<i>Корягина Е. Г.</i> Научно-методические труды белорусских скрипачей: Историко-теоретический аспект	140
<i>Кравченко А. В.</i> Регионалистика в украинском музыковедении: определение, история, специфика, тенденции	144
<i>Кушнирук О. А.</i> Симфоническое творчество А. Яковчука в аспекте проявления авторского стиля	148
<i>Летичевская О. Н.</i> Хор в оперной драматургии: интерпретации Льва Венедиктова	152
<i>Лю Ян.</i> Художественный анализ идейного содержания произведения для фортепиано «Пёстрые облака догоняют луну»	157
<i>Майстер А. И.</i> «Свет догорающей свечи» для фортепиано и симфонического оркестра О. Ходоско в контексте стилевых и жанровых исканий белорусской музыки XXI в.	161
<i>Малацай Л. В.</i> Роль фольклорных традиций и инструментальных приемов письма в создании хоровых композиций	165
<i>Назіна І. Дз.</i> Народная скрыпка Беларусі ў гістарычным асвятленні	169
<i>Пазычева И. В.</i> Орнаментальность – Импровизация – Вариантность	173
<i>Панаиотиде Э. Г.</i> «Новая» история русской музыки	177
<i>Перешич Н. В.</i> О жанровом многообразии ранних советских славильных сочинений	182

<i>Смирнова Т. С.</i> «Потоп» И. Ф. Стравинского: К проблеме жанрового инвенторства в творчестве композитора	187
<i>Сосновская Н. А.</i> Типология стратегий потребления массовой музыки в Республике Беларусь	192
<i>Фомина Т. Ю.</i> Проблемы формирования навыка самооценки обучающихся на примере детских музыкальных школ	196
<i>Хватова С. И.</i> Современная православная певческая традиция	199

ПРАБЛЕМЫ ТЭАТРАЛЬНАГА, ЭКРАННАГА І МУЗЫЧНАГА МАСТАЦТВА

Падсекцыя тэатральнага мастацтва

Зубрэвич Е. В. (Республика Беларусь, г. Минск)

ТЕАТРАЛЬНАЯ КУЛЬТУРА г. ВИТЕБСКА в 1918–1926-е годы Особенности развития

Театральная жизнь Витебска в 1918–1926-е годы представляет собой яркий пример сочетания процессов социальной политики государства и бурного творческого процесса. Период революционных событий изменяет не только общественное пространство, но и в сферу культуры. «В эпоху величайшего перелома мировой истории, когда животворящий дух революции проникает во все поры государственного организма, театр – это храм искусства – конечно, не может остаться в стороне от общего революционного перерождения» [1, л. 5 об.].

Таким образом, эпоха послереволюционного времени формирует новые принципы развития театральной культуры, которые можно условно разделить на три основные категории:

- 1) Эволюция театрального дела как фрагмента организационной структуры;
- 2) Особенности развития репертуарной политики витебских театров в культурно-историческом контексте;
- 3) Влияние театральной жизни г. Витебска на художественные процессы послереволюционного периода.

В соответствии с вышеперечисленной классификацией можно выделить следующие особенности:

1) Театр проходит планомерные этапы формирования театрального дела как элемента структуры культурного учреждения города Витебска, так и в новаторских идеях репертуара. Прочную основу театральное творчество приобретает во второй половине XIX века, когда происходит становление профессионального театра с устойчивым театральным сезоном. После революции начинают свою деятельность «государственные», «городские», «национальные» театры, что **усложняет структурную сеть театра**. Так, в период послереволюционного развития (1918–1926 гг.) в Витебске действовали 5 профессиональных театров, в число которых входили Городской театр (1-ый Гостеатр), Губернский показательный театр (Губпоказтеатр), Театр Д. И. Тихантовского, 2-ой городской театр (2-ой Гостеатр) и Театр революционной сатиры (ТЕРЕВСАТ), а также более 15 любительских, наиболее известными из которых являются: Дом Просвещения, еврейское Общество имени И. Л. Переца, Латышский клуб «Коммунист», Детский драматический театр, рабоче-крестьянский клуб имени «Парижской коммуны», Юношеский самодельный театр и др.

Изменяется система управления театральным делом. В 1918 г. театр продолжает дореволюционные традиции, поэтому театральным делом, по-прежнему, руководят антрепренеры. Затем Городской театр подчиняется Отделу городского хозяйства, то есть театр находится в составе общеэкономической системы и финансируется по остаточному принципу. С 1919 г. театральными делами ведает Художественно-театральный совет при Губернском отделе народного образования, и только после передачи управления театральным делом ГУБОНО (секция подотдела искусств) театр впервые приобретает в структуре управления положение, соответствующее учреждению культуры. С 1921 г. Единое управление театральными делами витебских театров объединило их в целостную систему. С 1923 г. под влиянием политики НЭПа витебские театры передавались в управление Художественных предприятий, то есть театр рассматривался с экономической точки зрения и должен был функционировать и управляться соответствующим образом. После свертывания НЭПа театру вновь предписывались идеологические функции, и он снова переходит в ведение Художественного отделения при Губполитпросвете [2].

То есть система управления театральным делом также проходит определенные этапы эволюции, которые имеют восходящую линию развития. Театр от учреждения, подчиненного хозяйственным органам управления, приходит к подчинению организациям, задачами которых является сугубо просветительские цели.

Усложняется контроль над репертуаром, который в послереволюционный период осуществляли следующие организации: Художественно-контрольная комиссия (1920 г.), Единое управление театральными делами Витебских театров (1921–1922 г.), Управление Художественных предприятий (1923 г.), Художественный отдел (1923–1925 гг.), Главлит (1923–1924 гг.). Целями данных учреждений являлись идеологическое руководство художественным процессом, ин-структирование театрального искусства, оказание содействия в разрешении финансовых вопросов. Однако, как правило, деятельность данных цензурных организаций способствовала насаждению революционного репертуара, что значительно снижало художественный уровень театрального искусства.

Происходят значимые **изменения в составе зрительской аудитории.** Теперь основной аудиторией театра были рабочие и служащие, которые составляли 45–50 % посещаемости [3, л. 127, 100 об]. Также развитие получает **политика снижения цен в продаже билетов,** были разрешены также бесплатные посещения театра для людей, имеющих к нему непосредственное отношение.

2) После революции в Витебске формируется особое культурное пространство, что привело к **образованию многообразного репертуара.** Уже в начале XX века происходит определенный переход от популярных форм – комедии, водевиля, мелодрамы к постановке серьезных современных и классических произведений. С 1918 г. сформированы новые требования к репертуару, который должен был быть ориентирован на события общественной жизни, отражать политические и социальные изменения (А. Луначарский «Королевский брадобрей») [4, с. 287]. Однако театры не могли сразу проявить принципы пролетарской культуры, и на сцене Городского, а затем и Губпоказтеатра, как правило, ставятся спектакли русской и западноевропейской классики, такие как «Коварство и любовь» Ф. Шилле-

ра, «Женитьба Фигаро» П. О. Бомарше, «Бесприданница» А. Н. Островского [5, с. 178]. Значимые изменения в развитии репертуара складываются в период белорусизации и национализации. В результате, на первом месте выступает историческая пьеса, которая призвана возродить традиции национальной культуры. Например, были поставлены «Мария Тюдор» В. Гюго, «Смерть Иоанна Грозного» А. К. Толстого [6, л. 75]. Но в 1925–1926 гг. 1-ый Гостеатр обращается к репертуару, ориентированному на интересы трудящихся масс, что говорит о более серьезной политической регламентации белорусской культуры.

Репертуар 2-го гостеатра имеет существенные отличия, так как в основе его творчества лежат принципы пластических, музыкальных искусств, основанных на традиции еврейского народа. Здесь преобладают музыкальные постановки, например, в спектакле «Дочь раввина» сочетались пение и балет.

Спектакли театральных обществ, кружков, студий и клубов в Витебске в послереволюционный период отличались приверженностью к классике, особенно популярны произведения А. Н. Островского и Н. В. Гоголя. Используются пьесы комического, сатирического характера, так как они должны быть понятны трудящимся массам, часто постановки перекликаются с репертуаром в государственных театрах, но здесь нет четкой регламентации.

Особое место занимают экспериментальные постановки на витебской сцене, которые проходят сквозь призму авангарда. В основе двух премьер 1920-х гг. «Победа над Солнцем» и Супрематический балет, представленных К. Малевичем совместно с членами группы УНОВИС, лежит форма, порядок следования фигур. Это спектакль сценографии.

Также репертуар Театра революционной сатиры откликался на злободневные темы, строил свое творчество на основе искусства импровизации, представлял собой принцип действия площадного театра.

3) Особое влияние театральная культура г. Витебска оказывает на развитие художественного процесса послереволюционного периода. В Витебске наблюдается взаимодействие различных искусств: синтезируется драматургия, музыка, сценография, актерское мастерство. Многие яркие персоналии того времени проявили себя и в театральном деле благодаря такому взаимопроникновению художественных форм. Например, М. Пустынин является инициатором создания первого на территории Беларуси Театра революционной сатиры; М. Шагал проявляет себя как художник театра; К. Малевич проводит театральные эксперименты, основанные на искусстве авангарда, Б. М. Суходрев объединяет деятельность витебских театров и Народной консерватории. То есть личность на фоне революции стремится к индивидуальному, яркому творчеству.

Также можно отметить, что публицистика 1920-х годов имеет особое значение для изучения театрального процесса г. Витебска, именно в подобных изданиях **формируются элементы театральной критики**, анализ содержания пьес. В периодической печати в первый революционный год содержались сообщения о театре только в объявлениях о предстоящих спектаклях, как правило, помещенных на последних страницах газет. С 1918 г. появляются статьи, приближенные по форме к рецензии. Авторы не только описывали сюжетную линию постановки, но и высказывали собственные мнения о спектакле, часто имеющие как положи-

тельный, так и отрицательный оттенок, применялся критический анализ, классификация репертуара по видам и жанрам театрального творчества. Театр революционной сатиры, например, использовал страницы журнала «Витебские Окна РОСТА», как театральную иллюстрацию, то есть можно сказать, что театр с уверенностью «перешел на страницы газет».

Таким образом, этап послереволюционного развития становится прочной основой для создания именно в Витебске Второго белорусского государственного театра.

ЛИТЕРАТУРА

1. Государственный архив Витебской области (ГАВО). – ф. 2289. – оп. 2. – д. 27.
2. Ширма, В. Г. Органы управления театральными организациями Витебской губернии в 1917–1924 г г. / В. Г. Ширма // Ученые записки УО «ВГУ им. П. М. Машерова»: сборник научных трудов / ВГУ им. П. М. Машерова. – Витебск, 2010. – с. 109–114.
3. Национальный архив Республики Беларусь, ф. 4 п, оп. 1, д. 1762.
4. Жидков, В. С. Театр и власть. 1917–1927. От свободы до «осознанной необходимости» / В. С. Жидков. – М.: Алетейа, 2003. – 656 с.
5. Шатских, А. С. Театральная жизнь Витебска / А. С. Шатских // Витебск. Жизнь искусства. 1917–1922. – М., 2001. – Гл. 2. – С. 174–190.
6. ГАВО. – ф. 2289. – оп. 2. – д. 93.

Малей А. А. (Республика Беларусь, г. Витебск)

ЦВЕТОВЫЕ РЕШЕНИЯ В СЦЕНОГРАФИИ ЕВГЕНИЯ НИКОЛАЕВА

В конце 1950-х гг. в Коласовском театре был создан спектакль, с которого начинается новый период в сценическом творчестве коллектива. Московский режиссер Г. Щербаков поставил «*Навальніца будзе!*» по мотивам романа Якуба Коласа «На росстанях». Художником спектакля был Е. Николаев, главный сценограф театра, главными особенностями стилистики которого были панорамность, пафосность, зрелищность и живописность. Он находил сценическое соотношение пейзажность перспективы с подчеркнутой театральностью мизансцен.

В воспоминаниях о спектакле «*Навальніца будзе!*» и в рецензиях на него особенно подробно описывается Пролог. Именно здесь был задан тон всей постановки, открывающий новую эстетику театра, которая символизировала отход от бытовизма и уже утверждала подчеркнутую театральность и условность постановочного приема. Так во всю арьерсцену живописный задник с огромными фигурами крестьян с косами, вилами, дубинами, словно надвигающимися на зрительный зал, взаимодействовал с реальными крестьянами на планшете сцены. «*Людзі пададзены ў руху, у паходзе. А на сцэне – такі ж людскі натоўп, ён зліваецца з паказаным на пано. Уся яго маса ў адзіным парыве імкнецца наперад. Хтосьці з сялян гучна, заклікальна чытае верш Янкі Купалы «А хто там ідзе?».* Народ становіцца жывой ілюстрацыяй гімна паэта. Гучыць хор. Цяпер ўся маса ўпэўнена і грозна за-

яўляе аб сабе. У небе ўспыхвае водбліск маланкі. Не інакш як хутка будзе навалыніца» [44, с. 118].

Режиссер Г. Щербаков отмечал: массовые сцены давали широкий размах действия. Музыкальная интродукция. Занавес. Огромный задник, освещенный подсветкой, смотрится тревожно + динамизм музыки постепенно вышли 50 человек = скульптуры. Аксен Каль: А хто там идзе? – Натоўп: Мы, беларусы! Хор. Подсветка красным. Это – пролог. Потом следующий пролог: на перекрестке путей – учителя. Дороги уходят в разные стороны. На первом плане – крест [62].

Созданная сценографом сценическая развёртка – _/ – имела обратную перспективу. Казалось бы, задачей авторов должно было стать усиление эффекта толпы с ее количественным нарастанием вглубь (как это делалось на полотнах многих художников 1950–1960-х гг. при изображении революционных или праздничных событий, демонстраций и т. п.). Казалось бы, театральная площадка должна была бы создавать эффект линейной, прямой перспективы, при которой изображение уменьшается на дальних планах к линии горизонта. Однако в этом спектакле правдоподобие снималось открытой сценической публицистичностью. Задний план картины в раме портала явно выступал вперед и преодолевал план передний. Более того, он вбирал в себя, в свое изображение и живые фигуры с планшета. Возникал эффект оживающего задника, оживающего панно, когда с первого взгляда нельзя было разобрать, где нарисованное, а где реальное. Движущаяся картина позволяла воспринимать Пролог как ораторию, тем более в тот момент, когда начинал звучать хор. Пролог как эпиграф задает способ понимания произведения и настраивает на патетическую эмоциональную волну.

Сценограф и режиссер отказываются от бытовизма, В. Нефёд замечает, что авторы спектакля «адмовіліся ад падкрэслівання ў спектаклі этнаграфічных падрабязнасцей і дэталей, яны імкнуліся паказаць падзеі і характары буйным планам, а жыццё народа праз яго ўнутраную сутнасць» [44, с. 119].

Динамика расположения фрагментов-клипов по канве действия подтверждает слова Г. Щербакова о том, что его постановка обладает поэтической сущностью. Спектакль стал первой попыткой Коласовского театра вырваться в сценическое метафорическое мышление, осознать возможности яркой сценической формы и силу театрального обобщения. И всё это касалось не сюжета как такового, а свойств структуры сценического произведения.

Цветовая партитура в этом спектакле не выделена в самостоятельное пространство, более того, она только подчеркивает выбранную форму.

В 1960-е гг. в театре появляется романтическая нота в сценических постановках. Впервые в истории коласовского театра со времен Л. Никитина используется в сценографии прием театральной условности. Художники делают акцент на театральности и возвращают сценографии смысл элемента формы художественного произведения.

В «Крыніцах» по И. Шамякину (режиссер Г. Щербаков) художник Е. Николаев использует изображение огромной раскрытой книги «Иван Шамякин. Крыницы. Роман» – написано на заднике. Страницы этой книги переворачиваются по ходу спектакля. У зрителя словно возникает возможность самостоятельного чтения прозаического произведения. Таким образом, создается эффект оттянутости, исче-

зает ілюстратывнасць і прывязаннасць к сюжэту. В цветовой партитуре спектакль нічым не адрозніваўся ад пражных. Цвет цэліком падчыняўся ілюзорнасці рэальнасці. Вмесце с тэм Е. Ніколаев стаў актывна прымяняць знаковую сістэму: знамена, сімвалы птуц, аллегорыі, цветавыя акцэнтыв он ввядіў радзі стварэння атмасферы і выяўлення смысла прывядзення.

В спектакле «Праўда і крыўда» (рэж. А. Подобед) цветавыя акцэнтыв сдэлаліся больш выражэннымі: фіялетовае небо, зялёныя поля на задніке, красны флаг в руках цэнтральнага персанажа, белая і красная птуцы, белы і красны костюмы асновных персанажаў, белыя берэзы.

В рэцэнзях таго врэменя, как мы ўжэ адмечалі, сцэнографыі удзялялось ачэнь мало внімання, акцэнт дэлаўся на трактоўке пьесы, ёе пафосе і актёрскіх работах. Аднак, імяна сцэнографія с ёе маштабнасцю сабірала весь спектакль в адно цэлае. І худохнік Е. Ніколаев ўстрэмаўся к стварэнню не фона, а абразнай сістэмы спектакля.

Сазанкова К. І. (Рэспубліка Беларусь, г. Мінск)

СЦЭНІЧНАЕ ЎВАСАБЛЕННЕ РУСКАЙ КЛАСІЧНАЙ ДРАМАТУРГІІ НА СЦЭНЕ НАЦЫЯНАЛЬГА АКАДЭМІЧНАГА ДРАМАТЫЧНАГА ТЭАТРА ІМЯ М. ГОРКАГА.

Драматычны тэатр ХХІ стагоддзя дзягнуў значных поспехаў у мастацкім асэнсаванні рускай класічнай літаратуры. Сучаснае беларускае тэатральнае мастацтва многім абавязана рускай класіцы. Вялікі ўклад у засваенне класічнай спадчыны на сучасным этапе зрабіў Нацыянальны акадэмічны драматычны тэатр імя М. Горкага. Рэпертуарная крыніца рускіх класічных твораў асабліва важная сёння ў творчасці тэатра. У лепшых спектаклях адкрываюцца духоўныя глыбіні твораў Ф. Дастаеўскага, М. Гоголя, А. Чэхава, А. Астроўскага. У рэпертуары апошняга дваццацігоддзя тэатра заўважаецца, што асноўны акцэнт рэжысёры робяць непасрэдна на рускія класічныя творы. З'явіліся спектаклі «Васса» М. Горкага, «Дзядзечкаў сон» Ф. Дастаеўскага (рэжысёра М. Абрамава); «Анджэла і інш...» А. Пушкіна (рэжысёры Б. Луцэнка і В. Еранькова); «Дзівакі» М. Горкага, «Жаніхі» М. Гоголя (пастаноўка В. Ераньковай); «Сёстры» паводле А. Чэхава (пастаноўка А. Коца); «Каштанка» А. Чэхава (дзіцячы спектакль у пастаноўцы А. Ляляўскага); «Вяселле Крэчынскага» А. Сухаво-Кабыліна, «Гора ад розуму» А. Грыбаедава, «Бег» М. Булгакава, «Рускія вадэвілі» П. Грыгор'ева і П. Фёдарова (рэжысёра М. Кавальчыка); «Праўда – добра, а шчасце лепш» і «Даходнае месца» А. Астроўскага (пастаноўка А. Каца).

Упершыню на сцэне Нацыянальнага акадэмічнага драматычнага тэатра імя М. Горкага рэжысёр-пастаноўшчык С. Кавальчык здзейсніў «камедыю ў вершах» «Гора ад розуму» А. Грыбаедава, твор, які зрабіў свайго стваральніка класікам рускай літаратуры. П'еса спалучае ў сабе элементы класіцызму і новых для пачатку ХІХ стагоддзя элементаў сентыменталізму і рэалізму. Камедыя «Гора ад розуму» – сатыра на арыстакратычнае маскоўскае грамадства першай паловы ХІХ стагоддзя – адна з

вяршыняў рускай драматургіі і паэзіі. Афарыстычны стыль спрыяў таму, што п'еса «разышлася на цытаты». Першыя спробы паставіць спектакль адразу пасля яе публікацыі у 1825 годзе не ўвянчаліся поспехам. Афіцыйная забарона на пастаноўку «Гора ад розуму» дзейнічала амаль 40 гадоў. На самой жа справе спектаклі ставіліся спачатку ўрыўкамі, потым і цалкам з 1827 года.

Як і ў творы знакамітага класіка, у спектаклі С. Кавальчыка выкананы тры адзінства: дзеяння, месца і часу. У цэнтры дзеяння – любоўны трохкутнік: Чацкі-Соф'я-Малчалін. У першым акце галоўнай фігурай з'яўляецца Чацкі. Ён малады, яркі, напоўнены жыццёвай энергіяй, добрымі эмоцыямі і жаданнямі. Акцёр А. Бельскі ў ролі Чацкага выпісвае «выкрутасы і крэндзеля» на сцэне. Малады дваранін вярнуўся з-за мяжы да сваёй каханай Соф'і Фамусавай (І. Савенкова). Яны з дзяцінства былі разам, але чаканні Чацкага не спраўдзіліся, Соф'я вельмі холадна сустракае Аляксандра Андрэевіча. Галоўны герой пачынае шукаць прычыну халодных адносін да яго з боку каханай. Зацягнутасць і нават панурасць дзеяння першага акта можна растлумачыць толькі павагай рэжысёра-пастаноўшчыка да тэксту А. Грыбаедава. І ў выніку ажыўленнем і зернем першай часткі спектакля з'яўляецца толькі вобраз Чацкага. Ён сумлены і дабрачынны, выклікае сімпатыю, а часам і спачуванне. Тып «лішняга чалавека» прысутнічае ў грамадстве ва ўсе часы, а у дадзеным выпадку гаворыць аб вечным жыцці грыбаедаўскіх «мільёнах пакутаў». А. Бельскаму дакладна ўдаецца прасачыць усю глыбіню і драматызм Чацкага.

Другі акт пастаноўкі напоўнены перажываннямі і чаканнямі, каханнем і слязьмі, падманам і плёткамі. Дзеянне пачынаецца з балю у палацы Паўла Афанас'евіча Фамусава (Р. Янкоўскі). У гэтай сцэне існуе мноства разнастайных, разнапланавых вобразаў і характараў. Кожны персанаж цікавы і ўнікальны па свойму. Графіня бабуля Хруміна (Н. Чэмадурава) ціхенька займаецца сваёй справай і абсалютна не чуе, што вакол усе смяюцца, танцуюць, пляткараць... Смешны і трошкі дурнаваты стары князь Тугавухаўскі (А. Дударэнка). Моцны, упэўнены, стойкі характар графіні Хлястовай прадстаўляе В.Клебановіч. Шасцёра маладых княгін гуллівыя і жыццярэдасныя. Ролю Фамусава ў спектаклі выконваюць два акцёра – Р. Янкоўскі і А. Ткачонак. Абодва артысты прафесійныя майстры сваёй справы. Кожны з іх стварае вобраз Фамусава, трымаючыся пэўнага канцэптуальнага рашэння. Для поўнага раскрыцця характару кожны з артыстаў знаходзіць свой падыход, свае аздабленне. Фамусаў паўстае перад глядачом заможным, чуллівым і гасцінным гаспадаром, які шчыра жадае сваёй дачцэ шчасця. Выкананню А. Ткачонка ўласцівы больш вадэвільны напрамак. Артыст ўвесь час стварае вакол сябе напружаную атмасферу. У выкананні Р. Янкоўскага выяўляюцца дакладнае веданне жыцця, разважлівасць і ўпэўненасць, што менавіта ўсё знаходзіцца пад яго ўладай.

Вельмі ўдала рэжысёр вырашае ў спектаклі сцэну сустрэчы Чацкага і Соф'і, увёўшы ў спектакль персанажаў, якіх няма ў п'есе – маленькіх Чацкага (В. Козыраў) і Соф'ю (Е. Сарокіна). У першым акце спектакля яны дэманструюць свае дзіцячыя гульні і сведчаць аб нараджэнні іх кахання. У канцы пастаноўкі маленькія героі з'яўляюцца як увасабленне страчаных мараў, надзей, пачуццяў.

«Той факт, што рэжысёр пераводзіць грыбаедаўскую гісторыю з сацыяльнага супрацьстаяння ў пласт любоўных узаемаадносін, вызначае і расстаноўку іншых персанажаў спектакля, у якой на першы план выходзіць Соф'я. Гэтую ролю выконваюць дзве актрысы: Іна Савянкова і Вераніка Пляшкевіч, і кожная з іх выяўляе ўласныя адметныя інтанацыі сваёй гераіні. Іна Савянкова ў ролі Соф'і так і не змагла да канца пазбавіцца «шлейфу» папярэдне сыгранай ёй Агаф'і Ціханаўны з гогалеўскіх «Жаніхоў»: паводзіны і манеры яе гераіні час ад часу «зрываюцца» на мяшчанскія, а сама яна ў дыялогах з Чацкім – нават на «разборкі» на павышаных тонах. Зусім іншая Соф'я Веранікі Пляшкевіч: вытанчаная, спакойна-стрыманая, поўная ўнутранай годнасці і разумення, што такое свецкая прыстойнасць, яна...перажывае за сябра дзяцінства, побач з якім вырасла, і за яго няўменне паводзіць сябе сярод людзей, – для яе непрыемна і непрымальна так навязліва цягнуць на сябе коўдру і патрабаваць усеагульнай увагі да ўласнай персоны, як тое робіць Чацкі. Не выпадкова, што ў кожнай з гераінь, адпаведна, і свой ідэал у выглядзе Малчаліна. Для Соф'і Савянковай – у выкананні Уладзіміра Глотава – герой дамскіх раманаў, з вачыма, якія блішчаць ад палкага жадання прадэманстраваць уласную адданасць і закаханасць, што часам выдае найўнай пастаральнасцю, аднак у любой сітуацыі знаходзіць у сэрцах гераінь-жанчын любога ўзросту адпаведныя чуйныя стрункі. Для Соф'і Пляшкевіч – у выкананні Руслана Чарнецкага – разважлівы прыгажун, які годна трымаецца і ведае сабе цану, але яму бракуе адной-адзінай рэчы: адпаведнага яго розуму і талентам свецкага становішча» [4].

Пачуццёва і мелагучна выконвае на захапленне ўсім гасцям дома Фамусавых свой раманс Малчалін (У. Глотаў), тым самым заваёўвае прыхільнасць усіх прысутных. Слых, што Чацкі звар'яцеў, кожны ўспрымае без усялякіх ваганняў. Красамоўныя маналогі Чацкага яшчэ больш пераконваюць герояў спектакля ў там, што ён вар'ят, і ніхто не хоча бачыць праўды...

Сцэнічнае дзеянне заканчваецца каля дома Фамусавых. Чацкі не пакідае Маскву, як гэта паказана ў творы А. Грыбаедава. Рэжысёр С. Кавальчык пакідае фінал адкрытым, мяркуючы па ўсім, герояў чакае яшчэ далейшы шлях. Рэжысёр натхняе ўдзельнікаў спектакля і адначасова глядачоў на роздумы.

Музыка для гэтага сцэнічнага твора была напісана кампазітарам П. Якубчонкам і гучала ў запісу сімфанічнага аркестра Белтэлерадыёкампаніі, якім дырыжыраваў польскі майстар Ч. Грабоўскі. Упершыню за доўгі час тэатр звярнуўся да практыкі 1970-х гадоў, калі музыку да сцэнічных твораў запісваў прафесійны калектыў музыкантаў.

Асноўная ўвага ў спектаклі накіравана на тэму кахання, а не на сацыяльныя аспекты, на якіх трымаецца ўвесь твор А. Грыбаедава. П'еса страціла сацыяльныя матывы, сатырычна выкрывальныя падтэксты. У пастаноўцы С. Кавальчыка галоўнай з'яўляецца тэма маральнасці, кахання і асабістых узаемаадносін.

Спектакль «Рускія вадэвілі» пастаўлены рэжысёрам С. Кавальчыкам у 2010 годзе – зварот пастаноўшчыка да свайго роду «лёгкага жанру». Людзі і грошы – актуальная тэма ў рэпертуарным русле Тэатра імя М. Горкага. Спектакль складаецца з аднаактовак «Пецярбургскі анекдот з жыльцом і домаўласнікам» П. Грыгорьева і «Аз і Ферт» П. Фёдарова. Вялікую папулярнасць творы гэтых аўтараў набылі ў XIX стагоддзі. П. Грыгорьеў з'яўляўся акцёрам і драматургам, служыў

на сцэне Імператарскага драматычнага тэатра ў Санкт-Пецярбургу каля 50 гадоў. Драматург П. Фёдараў быў кіраўніком Санкт-Пецярбургскага тэатральнага вучылішча, а таксама кіраўніком рэпертуарнай часткі, займаўся перекладам і дапрацоўкай французскіх камедый і вадэвілей з улікам рускіх «асабліваасцей». Абодва драматурга пакінулі вялікую творчую спадчыну да якой з цікавасцю звярнуўся тэатр імя М. Горкага.

Два стагоддзі таму вадэвіль з'яўляўся адным з папулярнейшых жанраў тэатральнага мастацтва. Лепшыя сцэнічныя дзеянні з поспехам ішлі на імператарскіх сцэнах. У спектаклі «Рускія вадэвілі» дзве гісторыі рэжысёр аб'ядноўвае агульнай тэмай. Пастаноўка С. Кавальчыка яркая і цікавая, актуальная для ўсіх часоў: шчасце, грашовы дастатак, бесклапотнае без абавязкаў жыццё, паклёп дзеля асабістай нажывы, інтрыга, шантаж. Адным з момантаў важных для любога вадэвіля, гэта музычнае вырашэнне. У дадзеным спектаклі да супрацоўніцтва быў запрошаны кабаре-бэнд «Сярэбранае вяселле». Загалоўны музычны твор «Сталіца», дае зразумець аб жаданнях правінцыялаў, аб іх марах да жыцця ў вялікім горадзе.

Вадэвіль на думку рэжысера С. Кавальчыка, «гэта выдатная магчымасць вучобы для моладзі тэатра». У спектаклі іграюць чацвёрта студэнтаў з Беларускай дзяржаўнай акадэміі мастацтваў. Яны заняты ў ролі аркестрантаў пры гэтым самі граюць на розных музычных інструментах.

У сваім спектаклі С. Кавальчык зрабіў ухіл на акцёрскае выканальніцтва, на талент у вакальным і харэаграфічным майстэрстве. Актыўнае дзеянне маладых акцёраў надае пастаноўцы яркасць, рухомасць, фантастычнасць. Першая частка набліжаецца па жанру да камедыі. Галоўны герой Іван Іванавіч Іваноў (І. Трус) асоба без усялякіх абавязкаў, «птушка вольная і нікому не абавязаная». Тым не менш ён вельмі абаяльны і харызматычны. У другой частцы герой І. Труса увесь вытанчаны і асучаснены. Ён прайшоў новы этап і з'явіўся ў новым абліччы, з новымі манерамі, з грандыёзнымі планами. У другім складзе ролю Іванова грае А. Коц, у яго манера выканання больш мяккая, але адначасова яго герой больш асцярожны і хцівы.

Невялікая роля Акуліны дасталася А. Дуброўскай. Пластычная, з добра адпрацаванай мімікай артыстка іграе службу з вогненным тэмпераментам. Актрыса часта сустракаецца ў малых ролях, але выконвае іх з такім запалам, што яны становяцца аднымі з яркіх і запамінальных.

«Сярод іншых работ маладых акцёраў вылучаецца Аўгуст Карлавіч Фіш у выкананні Сяргея Жбанкова: яркі гратэскавы персанаж, чыё існаванне часам пераходзіць у буфанаду, ён з'яўляецца своеасаблівым дысанансам, кантрапунктам да падкрэслена-эстэтызаванага свету сям'і Мардашовых. Яго галоўны сцэнічны партнёр – Анатоць Голуб, які ў культавым для свайго часу вадэвілі «Аз і Ферт» іграе Івана Андрэевіча Мардашова. Ён з першага свайго з'яўлення на сцэне набірае «абарты», найвышэйшы напал эмоцый і толькі ў рэдкія хвіліны ў часе сваіх маналогаў крыху адпускае «напружанне», з-за чаго партнёрам акцёра практычна не застаецца прасторы для ўласнага самавыяўлення. І калі ў адносінах да сваякоў (жонкі ў выкананні Эміліі Пранскутэ і дачкі ў выкананні Алё-

ны Дуброўскай) гэтакі дэспатызм становіцца прыёмам, то ў дуэце з Фішам так і хацелася б, каб Мардашоў пакідаў свайму партнёру крыху больш «наветра» [3].

Для акцёра А. Голуба, герой Мардашова, гэта яшчэ толькі другая роля ў Ныцыянальным акадэмічным драматычным тэатры імя М. Горкага. Мардашоў у яго выкананні яркі і запамінальны. Эмацыянальныя маналогі, пластычнасць, інтымацыйныя падыходы ў размовах з рознымі героямі сведчаць, што акцёр справіўся са сваёй задачай.

Працуючы над спектаклем С. Кавальчык выбраў у якасці рэжысёра-педагога ў працы з маладымі акцёрамі В. Клебановіч, якая з'яўляецца майстрам у стварэнні псіхалагічных характараў і адначасова яскрава адчувае жанр камедыі. Актрыса патрабавала ад маладых выканаўцаў напаянняць жыццёвым зместам вобразы сваіх герояў.

«Дакладней, акцёры павінны былі прыдумаць сваім персанажам свае гісторыі, нешта накшталт біяграфій. Гэта і ёсць тыя скрытыя крыніцы, якія жывяць вобразы, дзякуючы чаму персанабы становяцца жывымі і прывабнымі для гледача. Зрэшты, і самім акцёрам іх героі «з гісторыямі» тады падабаюцца» [1].

Тэма спектакля аб каштоўнасцях сапраўдных і яўных, як і тэма ўлады грошай ва ўсе часы вечная і актуальная. Сцэнаграфічнае рашэнне мастачкі А. Сарокінай выканана ў выглядзе банкноты, грашовага знака коштам у сто рублёў. Уваход і выхад акцёраў адбываецца непасрэдна праз прастору у грашовай купюры, што з'яўляецца сімвалам набыцця і страты асігнацый.

Знакавы зварот да творчасці М. Гоголя адбыўся тэатрам у 2009 годзе. Так супала, што менавіта на 200-годдзе з дня нараджэння знакамітага драматурга М. Гоголя рэжысёр В. Еранькова вырашыла здзейсніць пастаноўку твора «Жаніцьба». Сам жа спектакль мае назву «Жаніхі», якая была некалі першай назвай камедыі. Але прыкладна ў 1835 годзе п'еса набыла канчатковую назву «Жаніцьба», і яе дзеянне было перанесена ў Пецярбург.

Сучасны спектакль Нацыянальнага акадэмічнага драматычнага тэатра імя М. Горкага галоўным чынам пабудаваны непасрэдна на характарнасці персанажаў, на іх непаўторнасці і разнастайнасці. На тэатральнай сцэне з'яўляецца шэраг мужчын – жаніхоў.

«На сцэне – бліскучая галерэя яркіх мужчынскіх вобразаў. Горкаўскія акцёры ў чарговы раз прадэманстравалі нам, што персанажа стварае не толькі аўтарскі тэкст, але і адна-дзве тонкія рысачкі, якія дакладна скіроўваюць глядацкую ўвагу і нашы ацэнкі ў патрэбнае рэчышча. У выніку чаго вядомыя кожнаму з нас персанажы, такія як Яечніца ў выкананні Аляксандра Суцкавера, Анучкін Аляксандра Ждановіча, Жавакін Андрэя Захарэвіча і нават негаваркі Панцялееў Васіля Грачухіна пры ўсёй сваёй «нерэфармаванасці» паўстаюць перад намі не акадэмічнымі «змалёўкамі» з кніжных старонак, а жывымі, мілымі людзьмі са сваімі прыхільнасцямі і слабасцямі (так не хочацца гаварыць – «недахопамі», бо кожны ж лічыць іх уласнай годнасцю і здабыткам!)» [2].

Дастаткова выразныя вобразы жаніхоў атрымаліся вельмі запамінальнымі: нудны і труслівы Падкалесін (А. Сенчыла); прамы і адкрыты, які накіроўваецца да мэты, не вагаючыся, са становішчам і абставінамі Яічніца (А. Суцкавер); чалавек,

які імкнецца да дасканаласці ва ўсім Анучкін (А. Ждановіч); прасцяк Жавакін (А. Захарэвіч).

Гогалеўская п'еса па жанру вызначана як «зусім неверагодная падзея», калі ж разглядаць яе ў кантэксце часу, то нічога «неверагоднага» і дзіўнага ў ёй няма. У нашай сучаснасці поўсюдна хапае хцівасці, падману дзеля свайго ўзбагачэння, эгаізму, глупства... Хапае люзей, якія выходзяць замуж, альбо жэняцца не таму што кахаюць, а дзеля карысці, матэрыяльнага ўзбагачэння. Таксама ёсць і такія, як Падкалесін, не хапае маральных сіл здзейсніць сваю мару, змяніць жыццё ў лепшы бок, а пакідаюць усё як ёсць і проста плывуць далей па звыкламу цячэнню. Падкалесін не выкарыстаў свой шанец, ён перад самым вячаннем скокнуў з акна дома нявесты і ўцёк з уласнага вяселля.

Ролю галоўнага героя гогалеўскай «Жаніцьбы» Падкалесіна іграе малады акцёр А. Сенчыла. Першапачаткова на яе быў прызначаны А. Шацко, але абставіны рэзка змяніліся па прычыне здароўя і такім чынам стаўка была зроблена на маладога выканаўцу. Першая сустрэча з Іванам Кузьмічом Падкалесіным адбываецца ў яго гасціннай на дыване. Дзіўны галаўны ўбор зялёнага колеру выглядае на ім гарманічна. У некаторых сцэнах герой А. Сенчылы зусім недарэчны і няскладны, але ў ім яркая бачна натура харызматычная. Ролю энергічнага і пазітыўнага Качкарова, сябра Падкалесіна, выконвае С. Чэкерэс. Кожны яго выхад на сцэну суправаджаецца пэўнай музычнай замалёўкай – напевамі кантрабасу. Яму самому з жонкай на пашанцавала, а вось за сябра свайго нясмелага ён усімі намаганнямі хлапоча нібы сваха. Вобраз Качкарова ў выкананні С. Чэкерэса поўніцца авантурай і хітрасцю.

Больш шырокім і разнастайным, у параўнанні з аўтарскім атрымаўся ў спектаклі вобраз слугі Падкалесіна – Сцяпана, якога іграе студэнт Беларускай дзяржаўнай акадэміі мастацтваў С. Жбанкоў. Яго герой вясёлы хлопец. Ён спявае і заляцаецца да дзяўчат. Разам яны танчаць, водзяць карагоды, адным словам паказваюць простых людзей, здатных на сапраўдныя пачуцці, бо толькі ў іх песнях натуральна гучаць словы аб каханні, туге сардэчнай. Астатнія героі альбо зусім забыліся пра шчырасць такіх слоў, альбо ўжываюць іх выключна ў карыслівых мэтах.

На ролю Агаф'і Ціханаўны была абрана маладая актрыса І. Савенкова, для якой гэта першая значная праца. Перад глядачом паўстае ўпэўненая ў сваіх жаданнях і сілах дзяўчына, якая ўсё яркая разумее і ставіць перад сабой мэту – выйсці замуж. Да Агаф'і Ціханаўны сватаецца ажно шэсць жаніхоў, але кожны з прэтэндэнтаў мае свае асбістыя намеры, ніяк не звязаныя з каханнем да дзяўчыны. Экзекутар Яічніца цікавіцца ў першую чаргу домам Агаф'і Ціханаўны. Адстаўнога афіцэра Анучкіна вельмі турбуе пытанне ці добра нявеста размаўляе на французскай мове. Марак Жавакін жадае і марыць, каб яго будучая жонка мела зладную, пышную фігуру.

Вельмі запамінальным і смешным у спектаклі становіцца вобраз сваці Фёклы Іванаўны, ролю якой выконвае А. Дуброўская. Актрыса з лёгкасцю паказвае глядачу хітрую, абаяльную, жыццярадасную, аптымістычную жанчыну, у якой адсутнічаюць усялякія комплексы. Яшчэ аднім запамінальным вобразам

другога плану стала ў спектаклі служба Дуняша, вынаходліва ўвасобленая Ю. Кадушкевіч.

Асноўная дэкарацыя спектакля «Жаніхі» – вялізны трохпавярховы торт. Сцэнаграфія мастака-пастаноўшчыка А. Касцючэнкі ўражвае сваёй прыгажосцю і адначасова сімвалічна. Паступова торт распадаецца на кавалкі, тым самым сімвалізуючы, што сама маладая купчыха і яе дом успрымаецца жаніхамі толькі як смачны кавалак, які можна ўрваць і захапіць. Вялікае пытанне толькі паўстае, калі ў адной са сцэн спектакля ў руках гераніні Фёклы Іванаўны з’яўляецца пластыкавая бутэлька з мінеральнай вадой, якая ў XIX стагоддзі не магла існаваць. Такі хоць і мелкі, але ўсё ж такі атрыбут з другога часу наводзіць на роздум – з якой мэтай ён быў уведзены рэжысёрам?

Спектакль В. Ераньковай зрабіў класічны твор М. Гоголя актуальным і зладзёным. У пастаноўцы бачны шмат паралеляў з нашым часам. У 2009 годзе гэтае сцэнічнае дзеянне было прадстаўлена на фестывалі «Белая Вежа» у Брэсце. Большасць тэатральных крытыкаў дала яму станоўчую ацэнку. Заўвагі, якія былі вынесены на дыскусіі ў асноўным датычылі рэжысуры В. Ераньковай. Вядомы маскоўскі крытык Р. Крэчэтава, якая шмат разоў за сваё творчае жыццё бачыла на розных сцэнах камедыю М. Гоголя, палічыла пастаноўку Нацыянальнага акадэмічнага драматычнага тэатра імя М. Горкага непасрэдна дзецішчам «жаночай рэжысуры».

«Яна прызнала працу плёнам лёгка пазнавальнай «жаночай» рэжысуры і гэтым патлумачыла яе галоўны недахоп – перанасычэнне непатрэбнымі вонкавымі пастановачнымі элементамі, музычна-харэаграфічнымі ўстаўкамі, у імкненні даказаць грунтоўнасць «жаночай» рэжысуры ў процівагу «мужчынскай». З-за гэтага і шмат чаго іншага некалькі невыразнымі і незразумелымі атрымаліся цэнтральныя мужчынскія вобразы. Недахопам трактоўкі гогалеўскага твора крытыкі прызналі і тое, што прадстаўлены сцэнічны прастор акцёрам, якія выкрывалі другарадныя ролі слуг, дазволіў ім сваёй яркай гульнёй адцягнуць увагу гледачоў ад галоўных персанажаў. Адстойваючы свой пункт гледжання, Валянціна Еранькова пакінула за сабой права сцэнічнага бачання класічнай п'есы, тлумачачы яго жаданнем ускосна адлюстраваць на сцэне няпростыя і тонкія рэаліі сённяшняга жыцця і даказаць сучаснасць Гоголя» [5].

Аддаючы належнае пэўным крытычным заўвагам, нельга не прызнаць, што спектакль В. Ераньковай поўнасьцю адпавядае сённяшнім рэаліям, актуальны па праблематыцы і мае права на існаванне.

Як бачна з вышэй прааналізаваных спектакляў, звяртаючыся да таго ці іншага класічнага твора ці да шэрагу класічных твораў, рэжысёр можа павярнуць іх зусім нечаканым ракурсам да сучаснікаў, выдзеліць з мноства праблем адну, найбольш хвалюючую, ці, наадварот, у адной тэме знайсці мноства праблем блізкіх сучаснасці. Сучаснасць і актуальнасць класічнай драматургіі – у сугучнасці, арганічным супадзенні сур’ёзных, глыбокіх тэндэнцый, а не ў знешнім падабенстве сітуацый і герояў.

Менавіта зараз наступіў перыяд, калі нараджаюцца спектаклі, у якіх класічныя творы атрымоўваюць нечаканае, часам спрэчнае, але незалежнае ад папярэдніх пастановак актуальнае вырашэнне. Наступіў час разняволення

творчих індивідуальнасцей, їх яскравага выяўлення. У адносінах да класічнага твора існуе сучасная тэндэнцыя: п'есы страчваюць на сцэне сыцыяльныя матывы, рэжысёры выдзяляюць тэмы маральнасці, кахання і ўзаемаадносін.

ЛІТАРАТУРА

1. Ждановіч В. Два ў адным, або Вадэвіля камедыйна хата // Беларусь, № 7 – ліпень – 2010 г., с. 48–50.
2. Команавы Т. Вернісаж... жаніхоў // Культура, № 44–45 (862–863) – 8 лістапада – 2008 г.
3. Команавы Т. Даставай свае кручкі! ...І пасаг з вензелямі // Культура – №25 – 19 чэрвеня – 2010 г., с. 9.
4. Команавы Т. «Чацкі... “па паняццях”?» // Культура, № 3 (1026) – 21 студзеня – 2012 г.
5. Муха Ф. «Вечера на хуторе» в Бресте // Республика, № 167 (4833) – 8 сентября – 2009 г.

Пятницькая-Позднякова И. С. (Республика Украина, г. Николаев)
Кравченко Н. А. (Республика Украина, г. Николаев)

СЦЕНИЧЕСКИЕ ТЕХНОЛОГИИ В КОНТЕКСТЕ СОВРЕМЕННОГО ПОСТАНОВОЧНОГО ПРОЦЕССА

В театральной культуре нового тысячелетия произошли существенные изменения, коснувшиеся всех сторон его деятельности, связанные с применением сценических технологий. Современный театр становится на инновационный путь развития, используя достижения новых технологий в основных составляющих постановочного процесса: от режиссерской экспликации, создании эскизов декораций и костюмов, до осуществления сценографического решения спектаклей. Новые технологии оказывают огромное влияние на развитие театра как вида искусства: появляются уникальные формы спектаклей, новые театральные специальности, специфические технологии постановочного творчества. Современный этап развития театра требует новой формы планирования и управления театральным проектом, что актуально для оптимизации творческого и материального постановочного комплекса в театре.

Новые технологии сценографических решений позволяют совершенствовать процесс осуществления гастрольной деятельности, что расширяет возможности обмена культурных связей между народами, а также столицей и регионами. Возникла потребность не только в исследовании художественно-технологических возможностей в постановочном процессе, но и определения значения термина «новые технологии», под которым традиционно понимается комплекс технических средств, участвующих в создании художественного образа спектакля на разных его этапах: от эскиза (с применением разнообразных графических компьютерных программы) до сценического воплощения (с использованием проекционных дисплеев и экранов, multifunctional световых приборов и т. д.).

Учитывая важность экспериментальных постановок для развития театра, исследование вопросов соотношения, взаимодействия творческой задачи и прак-

тической реализации, определение роли новых технологий, их использование в современном постановочном процессе является актуальной проблемой для современной теории и истории искусства.

Проблеме технологического обеспечения постановочного процесса в театральном искусстве посвящено достаточно научной литературы. Так, например, культурологические аспекты взаимодействия человека и социума с достижениями научно-технического прогресса освещены в многочисленных работах Ю. В. Борева, А. С. Запесоцкого, Я. Б. Иоскевича, А. В. Костиной, К. Э. Разлогова и др., где раскрываются вопросы адаптации личности к художественной среде, преобразованной достижениями новых технологий.

В работах В. В. Базанова, В. И. Березкина, В. Е. Быкова, Н. Н. Громова, Г. Кайзера, В. М. Шеповалова, М. Г. Эткинды и др. раскрываются проблемы теоретического анализа сценографического творчества.

Отдельный круг научных исследований представляют работы по истории театра, творчеству отдельных художников-сценографов: М. А. Васильевой, Р. И. Власовой, Л. И. Гительмана, М. В. Давыдовой, Д. Н. Катышевой, В. И. Козлинского, Е. М. Костиной, Е. А. Панкратовой, М. Н. Пожарской, И. Н. Пружан, Ф. Я. Сыркиной, Э. П. Фрезе, в работах которых раскрывается широкий спектр проблем: от истории развития театра, до сценографических решений художников-сценографов.

Особый интерес представляют труды посвященные творчеству современных театральных художников (Д. Боровского, Э. Капелюша, П. Каплевича, М. Китаева, В. Окунева, А. Шишкина и др.), среди которых есть как монографические издания, так и отдельные критические статьи, опубликованные в ведущих театральных журналах («Театр», «Театральная жизнь», «Сцена» и др.) и Интернет-сайтах.

Важными в разработке поднятой проблематики стали работы таких авторов как Ю. М. Барбой, А. А. Михайлова и В. М. Шаповалов, в которых раскрывается художественный образ спектакля, анализируются положения о деятельности всех форм сценографического творчества, организованной динамической системе; о концепции единства значений, знаковых средств в сценографии; о стадиях развития пространственного фактора и его уровневой организации в театрально-декорационном искусстве.

Вопросы техники и технологий театральных декораций, практические рекомендации по созданию театрального макета и воплощению его на театральной сцене исследованы театроведами и практиками театрально-декорационного искусства: В. В. Базановым, А. Д. Понсовым, В. Я. Рывиным, А. В. Соллогубом, Н. Н. Сосуновым, К. Уинслоу, в которых анализируется театрально-техническая терминология, конструктивно-технологические принципы построения театральных декораций, исследуются эстетические функции театральной техники, дается классификация материально-технических, вещественных и художественных средств, при помощи которых организуется сценографическая работа и определяется пластический стиль спектакля.

Так как новые технологии влияют на создание и развитие световой экспликации постановок, возникла необходимость в исследовании работ, где рассматри-

вается влияние театрального света на художественный строй театрального представления. Проблемам светового решения спектакля также посвящены труды А. А. Бронникова, Д. Г. Исмагилова, Е. П. Древалевой и др. Достаточно глубокими в решении технического воплощения светового пространства спектакля стали работы Г. Филыдтинского, где приводятся решения световой драматургии в соответствии с режиссерским рисунком и постановочными задачами.

В работах Ю. П. Волчек, В. М. Мошков, О. И. Кузнецов, А. В. Степанов, О. В. Чернышев рассматриваются средства художественной выразительности, применяемые в сценографическом искусстве (линия, пятно, симметрия, асимметрия, формообразование и т. д.) и дизайне, проблемы стилизации, а также категории качественной и количественной меры, соразмерности, соподчинения, масштаба, подробно раскрывается специфика пластических основ композиции.

Технология мягких декораций, история и типология сценического костюма рассматривается в монографиях К. В. Градовой, Ш. Джексон, Р. В. Захаржевской, Р. М. Кирсановой, Ф. Ф. Коммисаржевского, Т. Б. Серебряковой и др. В работах В. Л. Климовского, И. С. Сыромятниковой, И. А. Шатохина, С. П. Школьниковой представлен обширный материал о сценическом гриме, моделировании театральной мебели и бутафории. В исследовании театральных организационных технологий, планирования и управления театральной постановкой значительный вклад внесли Г. Г. Дадамян, Ю. М. Орлов, Л. Г. Сундстрем и другие.

Проблемы применения информационных технологий в организации театрального процесса изучали: Е. В. Ампелогова, Е. А. Левшина, И. Овчинников, В. Павлюк, А. Порай-Кошиц, Д. Трубочкин, В. М. Шеповалов, С. Штернин, в чьих работах рассматривается значение компьютерных технологий в деятельности каждого участника театрального процесса. Исследованию виртуальности как феномену художественной культуры посвящены труды В. В. Бычкова, М. Б. Игнатьева, Н. Б. Маньковской, А. А. Никитина, Н. Н. Решетниковой, Т. Е. Шехтер. Эти авторы в своих исследованиях показывают специфику виртуальной реальности и способы введения в «заблуждение» людей, которые благодаря новым технологиям «перемещаются» в особую мистически-реальную среду.

Возможности компьютерной графики и мультимедийных технологий исследуются в трудах И. А. Алдошиной, Н. И. Дворко, А. В. Денисова, П. В. Игнатова, И. Р. Кузнецова, В. Ф. Познина, Е. А. Попова, В. Д. Сошникова, Т. Е. Шехтер, Е. С. Чичканова, О. В. Шлыковой, а также публикации зарубежных авторов R. Brinkmann, S. Dixon, M. Fleischman, U. Reinhard. 18

Анализ литературы поднятой проблематики констатирует, что существует достаточно большое число источников, в которых затрагивается процесс технологического решения художественного пространства спектакля. В рамках данной статьи поднимается значение новых технологий в организации современного театрального процесса. В этом контексте постановочный процесс рассматривается как взаимодействие театральной условности и виртуальной реальности.

К работе художника-постановщика на современном этапе предъявляются серьезные требования, в частности знание и использование программ векторной, растровой и трехмерной графики для разработки эскизов сценографии и проектной документации. Практическое применение возможностей новых технологий в

постановке (светодиодные экраны (табло), мобильные проекционные дисплеи, адаптированные для небольших залов и концертных площадок, проекционные натяжные экраны, плазменные панели с разными диагоналями, мультифункциональные световые приборы, туманный экран, медиа-платформы, интерактивное стекло, различные постановочные приемы, использующиеся в видео-проекции и др.

Создание новых принципов художественного оформления спектакля должно отвечать ведущим тенденциям развития мирового театрального искусства, а именно: интерактивности, симультанности, многомерности. Значение новых технологий в социально-эстетическом контексте развития современного театрального искусства выражается в повышении конкурентоспособности спектаклей в условиях современного художественного рынка.

В настоящее время происходит не только эстетизация театральной техники, но и технологизация художественного оформления, что является общим процессом развития взаимовлияния науки и искусства. Для современного театра характерны «размытия» границ в сфере деятельности режиссера постановщика и художника постановщика на основе применения новых технологий в театральном процессе. Становление новых технологий в театре в контексте исторического развития связано с изменениями сценографической образности картины мира, с развитием социально-эстетических особенностей различных эпох, с возникновением зрелищной техники и нарастающим влиянием технической оснащённости театра, способствующим созданию новых жанров и форм зрелищных искусств.

Использование современных технологий в сценографии позволили сформировать новую культуру сценографии, дополнив эмоциональную сторону традиционной графической и живописной техникой создания эскизов более подробными профессиональными характеристиками: вариативностью, пространственной композицией, точным масштабом, обилием фактур и специальных эффектов; возможностью точного воспроизведения и передачи их в цифровом формате. Создание сценографии из файлов позволяет быстро воспроизводить элементы декорационного оформления: живописные задники, декоративные занавесы, имитацию фактур и т. д. Быстрая трансформация эскизов, их проработка в графических программах, компактное хранение и запись полнотекстовых файлов сценографии на цифровых носителях, компьютерное 3D моделирование, создание партитуры спектакля с использованием мультимедиа программ, передача профессиональной информации в глобальной сети Интернет и многое другое объединяются в разнохарактерную, многокомпонентную деятельность сценографа. Такой подход позволяет осуществить полный цикл создания сценографии с элементами режиссуры, способствует принятию оптимальных решений в реализации постановки.

В организации театрального процесса технологические подходы способствуют формированию новых принципов осуществления этого рода деятельности, представляя собой совокупность методов, производственных и программно-технологических средств, объединенных в технологическую цепочку, обеспечивающую сбор, хранение, обработку, вывод и распространение информации.

В современном театральном творчестве проявляются тенденции взаимодействия художественных языков, пересечения их смысловых полей. Новые вирту-

альные технологии позволяют зрителю перевоплотиться из наблюдателя в создателя, способного влиять на развитие и модификацию произведения театрального искусства. Принцип интерактивности, как форма сотворчества постановщика и зрителей модифицирует произведение театрального искусства, способствует многообразию творчества. Новые технологии, внесшие в синтезированные жанры массовых театрализованных представлений, городских праздников, карнавалов, фестивалей зрелищность, наглядность, информативность, способствуют эстетизации технологий, как вида зрелища и творческой деятельности.

Применение новых технологий в постановочном процессе расширяет творческие возможности сценографов в создании художественного образа спектаклей, отвечающего новым эстетическим требованиям эпохи, способствуют унификации и глобализации театрального искусства, в том числе через онлайн-трансляции спектаклей в сети Интернет. Возможности информационной сценографии изменили организационные процессы гастрольной деятельности, что позволяет быстро сформировать сценическое пространство спектаклей в помещениях и на открытых площадках, внести в спектакль зрелищную составляющую творческого замысла. Однако, необходимость частой смены репертуара, создание спектаклей в условиях самофинансирования приводит к тиражированию элементов информационной сценографии, однообразному использованию проекционного, экранного оформления, коллажированию, типовых изображений, к цитированию и т. д., что негативно влияет на развитие театра.

Таким образом, новые технологии, радикально воздействуя на динамику художественного процесса, являясь источником многообразия современных видов и форм художественной практики.

ЛИТЕРАТУРА

1. Алдошина И. А., Сошников В. Д., Познин В. Ф., Денисов А. В., Игнатов П. В., Кузнецов И. Р., Шехтер Т. Е. Искусство мультимедиа. Мультимедиа и техника. – СПб.: СПбГУП, 2010. – 204 с.
2. Базанов В. В. Сцена, техника, спектакль. – Л.–М.: Искусство, 1963. – 120 с.
3. Базанов В. В. Театральная техника в образном решении спектакля. – М.: Искусство, 1970. – 144 с.
4. Базанов В. В. Техника и технология сцены. – Л.: Искусство, 1976. – 368 с.
5. Березкин В. И. Искусство оформления спектакля. – М.: Знание, 1986. – 128 с.
6. Березкин В. И. Спектакль и сценическое пространство. – М.: Советская Россия, 1968. – 88 с.
7. Бронников А. А. Театральные световые эффекты. – М.: Искусство, 1962. – 96с.
8. Бычковский В. Цифровой звук: неотъемлемая часть современного театра // Сцена. 2004. № 4. С. 18–19.
9. Гительман Л. И. Искусство режиссуры за рубежом. – СПб.: СПбГАТИ, 2004. – 319 с.
10. Громов Н. Н. Горизонты сценографии. Художественная условность в искусстве оформления спектакля. – СПб.: Акционер и К°, 2006. – 279 с.

ПОЭТИЧЕСКИЕ ТРАДИЦИИ СИМВОЛИЗМА В СОВРЕМЕННОЙ ПОЛЬСКОЙ ДРАМАТУРГИИ

10 декабря 1896 года спектаклем «Убю-король» театра «Эвр» открывается новая театральная эпоха [3, с. 218]. Перед началом представления автор пьесы А. Жарри дает такой комментарий: «Действие пьесы, которая сейчас начнется, происходит в Польше, то есть нигде» [12, с. 231]. Эти слова очень точно характеризуют ситуацию конца XIX – начала XX веков: польского государства не существует уже много лет, но сама Польша не исчезла – есть язык, народ, есть национальное искусство, которое развивается в русле общеевропейских процессов.

Высокий уровень самоидентификации и образованности поляков, многовековые традиции национальной культуры и утраченной государственности в такой политической ситуации приводят к формированию двух тенденций, оказавших ключевое влияние на пути развития польского искусства рубежа XIX-XX столетий.

Исключительное значение приобретает влияние романтической традиции, опирающейся на творчество А. Мицкевича и Ю. Словацкого. Идея национального освобождения, создания собственного государства – которая была ключевой для творчества польских романтиков – после долгого господства позитивизма вновь находит бурный отклик в произведениях молодого поколения творцов.

Принадлежность польских территорий к различным европейским государствам делают польскую культуру открытой для внешних влияний – происходит интенсивный культурный обмен между Польшей, Германией, Австро-Венгрией, Россией.

Под воздействием этих тенденций в польском искусстве складывается уникальная ситуация. Один из первых исследователей польского модернизма К. Выка выделяет в национальном искусстве конца XIX – начала XX веков два направления развития. Первое – в контексте западноевропейского нового искусства, а второе уходит своими корнями в эпоху романтизма [9, с. 9–28]. В современном польском искусствоведении, со времен выхода в свет монографии «Польский модернизм» (1959), такое разделение считается общепризнанным.

Натурализм и неоромантизм, как художественные модели, легко идентифицируются по принадлежности каждый к своему направлению развития польского искусства. Сложнее определить место польского символизма. Как эстетическая модель, он аутентичен европейскому. Однако на уровне поэтики, под воздействием национальной романтической традиции с одной стороны и сильного европейского влияния с другой, происходит формирование двух различных течений в символизме Польши. На основании фундаментальных трудов К. Выки [9] и Ю. Кржижановского [8] по истории искусства, возможно говорить о существовании: 1. Польского символизма, в поэтическом плане вобравшем в себя традиции западноевропейского искусства – в частности, натурализма; 2. Польского символизма, пропитанного духом эпохи романтизма – поэтически очень близкого к польскому неоромантизму. Ярким представителем первого направления в театре является С. Пшибышевский, второе же представлено именем С. Выпяньского.

Автор большого количества работ по теории искусства (в том числе изложенных в поэтической форме), начавший свой творческий путь как писатель-натуралист, С. Пшибышевский считал предтечей своего творчества – произведения Ю. Словацкого, а философской базой – теорию Ф. Ницше. Для польского писателя появление немецкого философа ознаменовало собою «стремление природы поднять человека выше самого себя» [11, с. 39]. «Вся его [Ф. Ницше] жизнь была борьбой за освобождение. Он напрягал все силы, чтобы выполоть сорные травы политической, религиозной и философской мифологии, счистить экзему уличной морали, покрывавшей коркой его духовную оболочку» [11, с. 45–46].

Для С. Выспяньского было важно продолжение традиций А. Мицкевича. Философской основой для драматических произведений художника – а грань между символизмом и неоромантизмом представляется весьма тонкой [6, с. 249] – стали идеи А. Шопенгауэра. Главной фигурой для польских неоромантиков, по мнению Ю. Кржижановского, был «Артур Шопенгауэр (1788–1860), мыслитель, который выделился из плеяды своих товарищей-романтиков осознанием слепой, бесцельной, иррациональной воли как сущности бытия» [8, с. 16]. Исследователь истории Молодой Польши А. Хутникевич считает, что именно в А. Шопенгауэре «поколение модернистов неожиданно открыло совершеннейшего выразителя их настроения и беспокойства» [7, с. 19].

Подобное разделение на два различных подхода к работе с поэтической формой, со структурой драмы в польском символизме является несколько условным, но позволяет понять причины их формирования в конце 1890-х, начале 1900-х годов и возможность параллельного сосуществования на одном промежутке времени.

Отголоски тех времен вполне ощутимы в творчестве ряда драматургов начала XXI века. «Когда расцвет символизма будет уже позади, последующие поколения сохранят от символизма прежде всего ощущение страха и пустоты» – пишет отечественный исследователь В. И. Максимов [10, с. 5]. Герои драматургов-символистов были «обречены жить в покинутом Богом мире беспричинно, они – невиновны» [2, с. 45]. Эти слова Т. И. Бачелис в полной мере подходят и к персонажам пьес некоторых современных авторов – с той лишь существенной разницей, что с последней трети XX века философия и культура уже оставили попытки объяснить окружающий мир – «началась эпоха иносказания, комментария, словом, постмодернизма» [4, с. 156]. Время чистых направлений в искусстве закончилось – художники «постбрежтианской» и «постабсурдистской» эры получили в свое распоряжение колоссальный арсенал достижений предыдущих поколений и начинают использовать его свободно, отдельно и в бесконечном разнообразии комбинаций [5, с. 432]. В настоящее время речь может идти лишь об использовании поэтических приемов символизма.

В данном контексте пьесу «111» (2003) современного польского драматурга Томаша Мана можно рассматривать как одну из попыток стилистически и поэтически нащупать пути прорыва из документализма, господствующего в современной драматургии, в иное, метафизическое пространство. В название пьесы вынесена сумма, которую заплатил главный герой при покупке пистолета. Воспоминания героев пьесы плавно и незаметно переходят в разговор сына с убитыми им

самим родителями, в комментарии сестры и мертвой матери хода судебного заседания. Пьеса построена на основе голой констатации фактов, однако Т. Ману при этом удивительным образом удается не только отразить окружающий нас мир, но и призрачно намекнуть на существование иной, параллельно существующей реальности. Это в свое время – но в несколько иной плоскости – блестяще реализовали в своем творчестве М. Метерлинк и С. Пшибышевский. Важно и то, что происходящее невозможно интерпретировать как сон или бред главного героя. Слова Сына, после разговора с родителями над их же мертвыми телами, приобретают иной, метафизический смысл:

СЫН: Скоро я встречу с родителями. Я не боюсь смерти. Я видел и испытал больше других.

Если с точки зрения логики документального изложения фактов в конце пьесы стоит жирная точка, то поэтически Т. Ман оставляет нам открытый финал – заставляя читателя вновь задуматься о вопросе жизни после смерти:

МАТЬ: Открывает окно.

СЫН: Свежий воздух.

СЕСТРА: Тишина.

МАТЬ: Встает на подоконник.

ОТЕЦ: Прыгает.

СЫН: Лечу.

СЕСТРА: Тишина [1, с. 312].

Диалог мертвых и живых персонажей прямо адресует нас к финалу символистской драмы «Снег» (1903) С. Пшибышевского, главные герои которой – Казимир и Бронка – уходят из жизни искренне веря, что с окончанием жизни не заканчивается существование. Но они устремляются вперед, к непознанной истине, а персонажи Т. Мана только комментируют такое положение вещей как несомненную данность.

Атмосферу тревожного отчаяния, гнетущего страха и внутренней пустоты, которую создал в начале прошлого века С. Пшибышевский в пьесах «Гости» (1901) и «Мать» (1903) при помощи диалогов своих героев, автор пьесы «Ночь» (2005) А. Стасюк воспроизводит средствами повествовательного языка и усиливает за счет монологов Хора. Сюжет «Ночи» заставляет нас вспомнить о лучших традициях Театра Абсурда. Немецкий ювелир смертельно ранит русского грабителя и, от нервного потрясения, получает инфаркт. Бюргера может спасти лишь срочная пересадка сердца. И он его получает – сердце умирающего бандита. Лиризм повествования, романтическая дымка, окутывающая описываемые события, содержит отсылку к неоромантической традиции польской драматургии. А окончание ночи, которого ожидают главные герои, возможно интерпретировать как выход на рубеж жизни и смерти. Если герои ранних драм С. Выспяньского, по словам Л. И. Тананеевой, безуспешно пытались вывести «в символическом плане, страну из запертого храма, наполненного химерами» [13, с. 73], то герои А. Стасюка только лишь констатируют различные события – как нынешних, так и ушедших времен. Они не стремятся – вынужденно ли, добровольно ли – вперед, к познанию, они устало сидят и ждут наступления утра.

В ряду драм современных польских авторов, в той или иной степени содержащих в себе отсылки к поэтическому методу символизма, можно также назвать «Теперь мы будем хорошими» (2004) П. Саля и «Трансформация» (2011) А. Палыги. Писатели XXI века находятся в постоянном поиске – от произведения к произведению может сильно изменяться как их стиль, так и предпочтение, которое они отдают той или иной поэтической традиции.

«Голая правда» современных молодых драматургов уже настолько обнажена, что кое-кто из них уже непроизвольно протягивает руку к вуали условности. Это позволяет сделать следующее предположение: современная драматургия, достигнув своей вершины в области документальной констатации окружающего бытия, вновь уходит в мир иносказания и метафор. Но уже на принципиально другом уровне, чем это было на рубеже XIX-XX веков.

ЛИТЕРАТУРА

1. Антология современной польской драматургии. – М.: Новое Литературное Обозрение, 2010. – 772 с.
2. Бачелис Т. И. Заметки о символизме. – М.: Гос. институт искусствознания, 1998. – 200 с.
3. Козинцев Г. М. Пространство трагедии: Дневник режиссера. – Л.: Искусство, 1973. – 232 с.
4. Максимов В. И. Век Антонена Арто. – СПб.: Лики России, 2005. – 384 с.
5. Esslin M. The Theatre of the Absurd. London: Penguin books, 1987. – 435 p.
6. Eustachiewicz L. Dramaturgia Młodej Polski. – Warszawa: PWN, 1986. – 456 s.
7. Hutnikiewicz A. Młoda Polska. – Warszawa: PWN, 2000. – 484 s.
8. Krzyżanowski J. Neoromantyzm polski. 1890–1918. – Wrocław: Zakład narodowy im. Ossoliczkich, 1980. – 461 s.
9. Wyka K. Modernizm polski. – Kraków: Wydawnictwo literackie, 1959. – 340 s.
10. Максимов В. И. Французский символизм – вступление в XX век // Французский символизм: Драматургия и театр. – СПб.: Гиперион, 2000. С. 5–52.
11. Пшибышевский С. К психологии индивидуума // Собр. соч. В 10 т. Т. 5. Критика. – М.: Издание В. М. Саблина, 1910. С. 9–100.
12. Рашильд. Из книги «Альфред Жарри, или сверхмужчина изящной словестности» // Французский символизм. Драматургия и театр. – СПб.: Гиперион, 2000. с. 229–231.
13. Тананаева Л. О Станиславе Выспяньском // Польское искусство и литература: От символизма к авангарду. – СПб.: Алетейя, 2008. С. 35–80.

Стельмах А. М. (Республика Беларусь, г. Минск)

РЕПЕРТУАРНЫЙ ТЕАТР И ТЕАТРАЛЬНАЯ АНТРЕПРИЗА Специфика системы функционирования

В современном социокультурном пространстве Беларуси сосуществуют две организационно-творческие театральные модели. Доминирующей является модель репертуарного театра – театра-«дома», с устойчивой системой организации и управления и сложившимися годами традициями. И противоположная ему модель – театральная антреприза – мобильная форма организации творческого сценического процесса, появившаяся в Беларуси в 1990-х гг. Эти две системы характеризуются практически одинаковым набором компонентов (режиссер, актеры, пьеса и т. д.), однако имеют различную структуру управления.

Система репертуарных театров, сложившаяся еще в 1950–60-х гг., отличается собственной сценической площадкой, постоянной труппой и регулярным государственным финансированием. Формально руководство государственным театром осуществляет директор, который организует и контролирует весь процесс производственной деятельности: обеспечивает финансирование театра, распоряжается его имуществом и средствами, регулирует репертуарную политику театра, подбор и использование творческих кадров. Кроме того, по согласованию с художественным руководителем театра директором производится утверждение плана и сроков постановок на определенном период, составов постановочных и творческих групп, а также эскизов художественного решения спектаклей.

Художественный руководитель государственного театра или его главный режиссер (должность, появившаяся в гостеатрах в конце 1940-х гг. и характеризующаяся одинаковым набором функций [3, с. 240]) руководит всей творческой работой театра: определяет направления деятельности театра, его художественную линию. В соответствии с эстетической платформой театра главным режиссером варьируется репертуарное предложение, корректируется репетиционный процесс и графики выпуска спектаклей.

В свою очередь режиссер (или режиссер-постановщик) осуществляет постановку драматического произведения непосредственно на сцене, подчиняя своей творческой идее работу всех участников спектакля: актеров, сценографа, композитора, костюмеров и др. Именно режиссерское «прочтение» идейно-художественной сущности пьесы обуславливает ее жанрово-стилевую интерпретацию на площадке, диктует характеристику персонажей и соответствующую манеру актерской игры, определяет организацию сценического пространства и художественное оформление спектакля.

Проводником и визуализатором идей режиссера на сценической площадке выступает актер, который создает целостный образ, опираясь на собственный психофизический аппарат (голос, пластика, темперамент, эмоции) и литературный образ драматического произведения. Обладая определенным уровнем исполнительского мастерства, актер способен углубить смысловую и образную нагрузку произведения за счет собственного видения и трактовки.

К типичным характеристикам современного стационарного театра относятся и существующая система финансовой дотации последних. Размеры государственного субсидирования репертуарных театров регулируют режим работы театров: количество прокатных спектаклей и премьерных постановок, постановочные расходы, сроки их подготовки, уровень заработной платы сотрудников театра и прочее.

Как отмечает профессор Р. Б. Смольский: – дотация в нашей стране распределяется эмпирично и нет никаких научных разработок о сущности дотации, о принципах ее размеров и распределения [2, с. 160–161]. В результате необоснованности государственного субсидирования деятельности стационарных театров сложилась ситуация при которой максимальную финансовую помощь получают наименее рентабельные театры.

Следует сказать, что большинство отечественных и зарубежных практиков и теоретиков театра сходятся во мнении, что убыточность театрального искусства

обусловлена объективными законами – его социальной направленностью. Формулируя перед профессиональным театром социальные задачи, общество ставит его в невыгодные экономические условия. Рост доходов театра от увеличения числа посещений все время отстает от роста расходов, связанных с увеличением количества спектаклей. Следовательно, каждый новый зритель приносит театру дополнительный убыток [1, с. 228–230]. А потому, общество и государство должны субсидировать искусство. «Бездотационная работа театров невозможна, это утопия», – отмечает профессор Р. Б. Смольский [2, с. 160].

Не углубляясь во взаимоотношения между государством и театром, властью и художником, отметим, что мировая сценическая культура выработала множество различных – альтернативных стационарно-репертуарной модели – форм организации театрального дела, развивающихся и изменяющихся в соответствии с требованиями времени. Одним из таких примеров и является белорусская театральная антреприза.

Антреприза – частное зрелищное предприятие (театр, цирк и т. д.), созданное и возглавляемое антрепренером (импресарио, продюсером) и предусматривающее участие в спектаклях актеров из различных театров, собранных на время работы над постановкой [3, с. 43].

Отличительными от репертуарного театра характеристиками современной театральной антрепризы является наличие одного руководителя – продюсера (термин «антрепренер» не получил широкого распространения в театральной среде), частное финансирование, отсутствие постоянной труппы и площадки. Отметим также, что в белорусском искусстве, за неимением четкого дефинирования, наблюдается применение понятие «антреприза» относительно любых частных театральных проектов, базирующийся на принципах сборного коллектива и не имеющий собственной сцены и устойчивого бюджетного финансирования. Поэтому антрепризой называется как деятельность творческих коллективов Н. Пинигина «Никола-театр», М. Абрамова «Театральные звезды», В. Ушакова «Виртуозы сцены» так и Малого театра И. Забары, Современного художественного театра, Театра «Компания», театра современной драматургии «Театральный ковчег» и других.

Для частной постановки театральный продюсер – это автор, создатель концепции будущего сценического произведения, действующий самостоятельно, на свой страх и риск и под свою ответственность. Однажды возникшая в голове продюсера идея тщательно обдумывается и реализуется им начала и до конца.

В театральном продюсере изначально предполагается присутствие творческого начала, иначе он не сможет поразить зрителя новизной художественного замысла. Соединяя воедино мастерство драматурга, режиссера, актеров, художника, технические средства и финансовый капитал, продюсер имеет дело с созданием новой интеллектуальной собственности. Привлекательность театральной постановки зависит от таланта артистов, но эффект от игры может быть усилен или ослаблен деятельностью продюсера, в силу того, что продюсер как автор, имеет право на решающую корректировку работы творческой группы.

Спектр профессиональных функций продюсера затрагивает художественные, организационные, маркетинговые, финансовые и нормативно-правовые аспекты деятельности.

Создавая спектакль, продюсер не только берет на себя инициативу и ответственность по подготовке проекта, но и лично участвует в создании произведения, являясь в некотором смысле, менеджером, организатором, а в наших условиях иногда и режиссером, и даже исполнителем главной роли. Кроме того, огромную роль играет грамотно проведенное продюсером своеобразное распределение ролей между художественным персоналом и хозяйственно-экономической частью коллектива, выстраивание и руководство системой отношений между исполнителями и группой обеспечения. Ведь успех театрально-зрелищного предприятия в конечном итоге зависит от степени единения всех членов коллектива. Поэтому достаточно широко встречается в рамках одного спектакля совмещение в одном лице нескольких функций: продюсер-актер (В. Ушаков), режиссер-актер (А. Савченко, Е. Волобоев, П. Харланчук, П. Адамчиков), режиссер-сценограф (М. Лошицкий).

Кроме того, лучшие театральные антрепризы (Современный художественный театр, театрально-концертное агентство «Альфа-концерт», театр «Компания» и другие) склонны сегодня фиксировать труппу и площадку показа. Они работают на постоянно арендуемых ими площадках, отчетливо понимая, что в сознании зрителя спектакль ассоциируется с конкретным известным театральным зданием. Так как современный зритель, не всегда отделяет репертуарный театр от нерепертуарного и воспринимает поход в театр как поход в конкретное здание. Точно так же поступает продюсер антрепризы с «труппой» своей антрепризы – закрепляет определенные актерские имена за конкретным именем театрального предприятия: актерское имя – такой же манок, как и театр-здание.

В отличие от государственных театров, субсидирование которых осуществляется из республиканского или местного бюджета, частные театральные проекты развиваются за счет частной же поддержки. Следует отметить, что в нашей стране в силу экономической ситуации процесс привлечения спонсоров в театральные проекты ведется пока очень трудно и поэтому сторонние денежные ресурсы составляют незначительный объем вложений в антрепризные спектакли.

Самым распространенным способом финансирования частных постановок является использование нераспределенной прибыли (сборов от собственных спектаклей или иных сценических проектов: концертов, тематических вечеров), т. е. самофинансирование. Нередко для получения дополнительного финансирования на постановку нового спектакля, продюсеры прибегают к организации гастролей зарубежных антреприз. Так, театрально-концертное агентство «Альфа-Концерт», являясь одним из лидеров в Республике Беларусь в сфере организации и проведения концертов и спектаклей, осуществляет организацию выступлений всемирно известных «звезд». На счету агентства организация и проведение концерта всемирно известной норвежской группы «А-НА» на минском стадионе «Динамо», спектаклей испанского театра фламенко Томаса де Мадрид, концертов народной артистки СССР Э. Пьехи и народного артиста России В. Леонтьева и многих других.

Таким образом, репертуарные театры и белорусская театральная антреприза представляют собой различные функциональные системы, специфику деятельности которых составляют организационные, управленческие и финансовые отличия. Причем модель репертуарного театра является более основательной, ибо деятели сцены в недрах стационарного театра формируются, как личности и как профессионалы. Антреприза же наоборот является более подвижной и склонной к быстрой трансформации моделью организации театрального дела, что позволяет ее создателям осуществлять творческий процесс в течение очень короткого времени и без привлечения государственной поддержки.

ЛИТЕРАТУРА

1 Рубинштейн, А. Социально-экономические проблемы функционирования театра / А. Рубинштейн, Б. Рубинштейн // Театр и зритель: Проблемы социологии театрального искусства : сб. ст. / Мин-во культуры СССР, Ит-т истории искусств ; ред. Н. А. Хренов. – М., 1973. – С. 227–239.

2 Смольскі Р. Сінхронна з часам: Актуальныя праблемы развіцця беларускага тэатра / Р. Смольскі, А. Ракаў, В. Грыбайла. – Мінск: БДАМ, 2010. – 268 с.

3 Тэатральная Беларусь : энцыклапедыя. У 2 т. Т. 1 : «А досвіткі...» – Кучынская / Г. П. Пашкоў [і інш.] / пад агульн. рэд. А. В. Сабалеўскага. – Мінск : Бел.ЭН., 2002–2003. – 568 с.

Сулима А. Н. (Республика Беларусь, г. Минск)

К ФЕНОМЕНУ «ТЕАТР ХУДОЖНИКА»

М. Шагал, Э. Лисицкий, К. Малевич

«Театр художника» – особый вид творчества художественного и сценического, его отличие от театра иного, в том, что автор – художник, для которого первостепенны форма, цвет, композиция, свет визуализированные во времени и пространстве. Попытка осознания в условиях выражения себя в мире, восприятия мира и отношения «я и мир». «Театр художника» начал формироваться в начале двадцатого столетия и приобретал конкретные черты и характеристики на протяжении века. Тема глубоко изучалась В. И. Березкиным – доктором искусствоведения – Россия. Нашла свое отражение в исследовательском проекте Березкина в виде трех монографий. В одной из них изучается данный феномен на примере русских и немецких художников 1910–1920 гг. К русским художникам Березкин В. И. относит родоначальника супрематизма К. Малевича и Э. Лисицкого. В многочисленных энциклопедиях «советского периода», мы найдем белорусских художников К. Малевича, Э. Лисицкого, М. Шагала в числе «русских», а последнего в числе «французских» и «европейских». Как не странно М. Шагалу, в исследовании феномена «театр художника» Березкиным, не уделяется внимание.

В сентябре 1918 г. М. Шагал назначается уполномоченным по делам искусств Витебской губернии, а в декабре того же года, после возвращения из Петро-

града, создает музей живописи и Витебскую народную художественную школу, куда были приглашены преподавать Э. Лисицкий и К. Малевич.

Послереволюционное время требовало перемен во всех сферах жизнедеятельности, в том числе живописи и театре. Доказательством служит супрематизм Малевича – геометрическое, минималистическое, абстрактное искусство. В 1913 г. он дебютирует как художник театра в «Победе над солнцем. Текст и либретто А. Крученых, музыка М. Матюшина, художественное оформление К. Малевича. По мнению Березкина, визуальный облик спектакля сделал его первым произведением театра художника в истории сценического искусства XX века. Спектакль был показан зрителю дважды, третьего и пятого декабря 1913 г. «Черный квадрат» который спустя два года ляжет в идею супрематизма будет представлен на занавесе. В первом действии герои, в начале спектакля, разрывают занавес как бы желая покончить с «прошлым застоявшимся миром». Костюмы выполнены в форме конусов разных размеров. Цветовая гамма разнообразна, яркая и неорганично пестрая. Так, один из персонажей был фиолетового цвета, одежда с коричневыми рукавами и юбкой, на ногах красное трико. Некоторые исполнители в масках, либо с приклеенными гротесковыми бородами и усами, многие элементы абсурдны и непривычны вкусам публики. К примеру, у артиста одна нога была в сиреневой штанине больших размеров, а вторая – в черном сапоге. «Костюмно-масочные персонажи были связаны с неопрimitивистскими живописными работами Малевича того периода и напоминали о традиции оформления древних и фольклорных действий, (...) представленные в глубине сцены как театральные задники и задающие тон всему действию, никакого аналога в истории театра не имели» [№ 1, с. 20].

При художественном училище существует драмкружок, где была возобновлена в 1920 г. постановка В. Ермолаевой, консультантом был приглашен Малевич. А ранее на два года им была оформлена первая постановка «Мистерии-буфф» В. Маяковского в Петрограде. Все попытки отсечь ненужное и приблизиться к новому, а именно к идее супрематизма, но адаптированной к сцене, воплощали идею «нового театра» Малевича.

Что касается Эль Лисицкого, универсальной личности в различных видах искусства, его театральный проект, разработанный на материале «Победа над солнцем» не был осуществлен на сценическом пространстве, но издан в 1923 г. в Ганновере в серии графических листов с названием «Пластические образы электромеханического представления «Победа над солнцем»». Лисицкий работал в фигуративной манере, под влиянием Малевича развивал идею супрематизма, позже в Голландии станет соединять с идеей конструктивизма. Он, как и Шагал учился у Ю. Пена, закончил архитектурный факультет в Дармштадт – Германия, а также Политехнический институт в Риге – Латвия. Свое видение постановки «Победы над солнцем» он представлял не на «сцене-коробке», а на открытом помосте окруженным зрителем. Он «как бы возрождал традиции площадного театра (в этом отношении он на пару лет опередил конструктивистов, для которых идея выхода из театрального здания на уличные подмостки обрела первостепенное значение...» [№ 1, с. 24]. Лисицкий придумал управляющего всем действием, своеобразного ведущего, который находясь в центре площадки у пульта, который,

по замыслу, будет включать световые и звуковые эффекты (звук водопада железнодорожного вокзала и поездов и т. д.), а также повествовать историю пьесы, произнося и меняя голос с помощью радиомегатфона и проецировать на экран «фигурины» [№ 1, с. 25].

В преддверии революции и основания в Витебске народной художественной школы – 1910 г. Марк Шагал, пребывая в Петербурге по приглашению Л. Бакста, участвует в оформлении балета «Нарцисс» для постановки С. Дягилева. Это был первый опыт, не совсем удачный, по мнению самого художника и Бакста, который заявит о Шагале, что «из него никогда не выйдет преуспевающий театральный художник» [№ 2, с. 9], но опыт оставивший заинтересованность возможностью проявления своих творческих способностей в сценическом искусстве. Сам Шагал в 1922 г. напишет «Эскизы постановок – свидетели моего болезненного романа с театром...» [№ 2, с. 8]. В 1911 г., большой поклонник творчества М. Шагала, Я. Тугендхольд порекомендует его А. Таирову, работающим над воплощением «Виндзорских проказниц» У. Шекспира в Камерном театре, но знакомство режиссера-реформатора и художника-сюрреалиста не увенчалось успехом. Позже организация работы в Народной художественной школе – Витебск, поглощение в преподавание, далее расхождение во взглядах с преподавателями, в частности с Малевичем и соответственно с его приемниками (Лисицким) сделали свое дело, а именно заставили разочароваться в данном предприятии. В 1921 г. Лисицкий уже преподает на архитектурном отделении ВХУТЕМАСа – г. Москва, далее отправляется в Польшу и Германию, к 1923 он будет жить в Голландии. У Малевича с 1919–1921 – самый плодотворный период, потому как он продвигает свой педагогический метод, занимается оформлением праздников города, пишет теоретическую часть своей концепции в искусстве, занимается росписью нежилых помещений (трамваи, столовые, кафе). Шагал же, разочарованный и подавленный после перехода многих учеников на сторону Малевича покидает художественную школу летом 1920 г. и уезжает в Москву. В конце ноября он введен в Еврейский камерный театр, который только обосновался в брошенной квартире, получил задание от А. Грановского об оформлении зрительного зала на девяносто мест. Шагал занялся работой самоотверженно. За сорок дней он завершил свое оформление. В январе 1921 г. в Еврейском камерном театре состоялась премьера – «Вечер Шолом-Алейхема», где художником оформителем выступил Шагал. «...Шагал заставил нас купить еврейскую форму сценических образов дорогой ценой. В нем не оказалось театральной крови. Он делал рисунки и картинки, а не эскизы декораций и костюмов. Наоборот, актеров и спектакль он превращал в категорию изобразительного искусства» [№ 3, с. 204]. А. Эфрос вспоминая о работе Шагала в ГОСЕТЕ с любовью, но в то же время без преувеличения вспоминает в книге «Профили», что художник собственноручно расписывал каждый костюм: «различные пятна и точки, загогулины и зверюги», болезненно отдавая на суд зрителю свою фантазию и воображение. Также Эфрос пишет о природе «нетеатральности» всего целого, потому как первична, должна была быть режиссура, но Шагал мыслил по-своему, ощущая природу театра как-то иначе. Позже он напишет в своей автобиографии о неприемлемости системы Станиславского и об особенностях собственного театрального видения. Не в этом ли кроется секрет и разгадка

феномена «театра художника»? В пропаганде собственного «я» над сценическим пространством, желанием завладеть руководящей ролью, тем самым отставив режиссера, а потом уж и артиста на второстепенные роли. Возможно, что при ином раскладе, т. е. имея свободу полную в сценическом пространстве, М. Шагал, наряду с К. Малевичем и Э. Лисицким, вполне смогли бы заявить в полный голос о «театре художника» на белорусском театральном пространстве.

ЛИТЕРАТУРА

1. Театр художника: Россия. Германия / Виктор Березкин. – М.: Аграф, 2007. – 464 с.
2. Мальцев В. «Марк Шагал – художник театра» // Шагаловский международный ежегодник, 2002, Ш, 15: сборник статей / под ред. А. Подлипского. – Витебск: УПП «Витебская областная типография», 2003. – 176 с.
3. Эфрос А. Профили: Очерки о русских художниках. – СПб.: Азбука-классика, 2007. – 320с.
4. Шагал М. Моя жизнь / пер. с фр. Н. Мавлевич. – СПб.: Издательский дом «Азбука – классика», 2006. – 256 с.
5. Подлипский А. М. Марк Шагал. Основные даты жизни и творчества – Витебск: Витебская областная типография, 2000. – 64 с.
6. Котович Т. В. Энциклопедия русского авангарда – Мн.: Экономпресс, 2003. – 416 с.
7. Шагал М. Об искусстве и культуре // Марк Шагал / состав., ред., предисл., вступл., коммент., Б. Харшава; пер. с англ. Н. Усовой. – М.: Текст: Книжники, 2009. – 320 с.

Шумакова С. Н. (Республика Украина, г. Харьков)

ИССЛЕДОВАНИЕ ГЕНЕЗИСА И ЭВОЛЮЦИИ ХАРЬКОВСКОЙ ШКОЛЫ ЦИРКОВОГО ИСКУССТВА В КОНТЕКСТЕ СОВРЕМЕННОЙ НАУЧНОЙ МЫСЛИ

Методологический аспект

В настоящее время к цирковому искусству начинает проявляться исследовательский интерес, но многие темы еще ждут своих разработок и отражения в научном дискурсе. Изучение генезиса и эволюции Харьковской школы циркового искусства является одной из тех проблем, освещение которой не осуществлялось. Сегодня складывается ситуация двойственного характера: с одной стороны – существует ряд источников и документов, рассматривающих становление, развитие, механизмы существования и ролевое значение циркового искусства Харькова, который, по мнению цирковых профессионалов, является одним из наиболее «цирковых» городов не только Украины, но и всего СНГ; с другой – все эти материалы, отражающие формирование цирковой школы, являются практически не исследованными и требуют активного введения в научный оборот.

Говоря в целом о науке, изучающей цирковое искусство, необходимо отметить, что специалисты относят ее к числу наиболее молодых дисциплин. Исследования проблемного поля циркового искусства проведены на сегодня преимущественно ведущими российскими учеными. Украинское цирковедение, переживающее свое становление, находится на этапе начала широкого и систематического научного осмысления феномена циркового искусства и испытывает крайнюю необходимость в работах украинских

авторов, которые способствовали бы не только глубокому, многостороннему и объективному изучению отечественного циркового искусства, но и формированию традиций его исследования. Вышеизложенные положения обуславливают **актуальность** исследования.

Работа опирается на фундаментальные труды культурологов, ставшие его методологической основой, М. Бахтина [1], В. Проппа [2], Й. Хейзинга [3], А. Лука [4], Д. Лихачева [5]. **Цель статьи** – раскрыть теоретико-методологические основы исследования генезиса и эволюции Харьковской школы циркового искусства, которые могут способствовать будущим методологическим разработкам в изучении различных направлений проблематики циркового искусства.

Состояние посвященной отечественному цирковому искусству научной мысли, выразительно отражается характерной тенденцией, связанной с существенным противоречием между практикой и теорией. Это противоречие сказывается на историческом отставании отечественной гуманитаристики в изучении цирковых форм, в то время, как на практике они устойчиво и динамично эволюционируют.

Культурная парадигма XIX столетия (когда осуществлялось становление современного циркового искусства) с ее отчетливо выраженным литературоцентризмом не включила цирк в один ряд с классическими искусствами, что, в свою очередь, отразилось на недостаточности научного интереса к проблемному полю циркового искусства. Причиной этого стали его маргинальное положение и статус «низового», примитивного вида искусства, а также доминирующая в массовом сознании рецепция «периферийности» цирка. Соответственно, долгое время цирк не являлся предметом специального научного анализа. Постепенно процессы эстетического характера первой трети XX века, связанные с демократизацией жизни и искусства, смена социально-политической инфраструктуры и, как следствие, изменение культурного сознания – способствовали восстановлению социально-художественного status quo циркового искусства, послужившим рождением отечественного цирковедения [16, с. 5].

Для определения места циркового искусства в контексте современной науки про цирк мы проанализировали публикации, так или иначе посвященные искусству манежа, что дало возможность разделить их на три условные группы.

Первую группу составляют уникальные по масштабам исследований работы выдающихся историков и теоретиков цирка, которые, по сути, необходимо считать фундаментом последующих аналитических построений в процессе осмысления циркового феномена. Это работы Е. М. Кузнецова [14], Ю. А. Дмитриева [6, 7, 8], С. М. Макарова [17].

Ко второй группе можно отнести исследования, опирающиеся на первоисточники и анализирующие различные направления теории циркового искусства [10, 15, 16, 17].

Третью, достаточно малочисленную группу составляют публикации, авторы которых, как правило, не являются специалистами и которые содержат субъективные суждения о цирке, не представляющие существенный научный интерес.

Опираясь на анализ публикаций, содержащих научный подход к рассмотрению циркового искусства в целом, в границах изучения Харьковской школы циркового искусства мы исследуем ее, основываясь на принципах историзма, в контексте развития отечественного искусства манежа, что в определенной степени обуславливает основу для культурологическо-искусствоведческих размышлений о возможных тенденциях ее дальнейшего развития.

Методология исследования носит комплексный характер и имеет два уровня реализации: уровень культурологического анализа и искусствоведческий уровень анализа обозначенной проблематики. Культурологический уровень анализа выявляет место и роль Харьковской школы циркового искусства как подсистемы культуры в ее развитии и социодинамике. Искусствоведческий уровень анализа позволяет определить этапы и тенденции становления, развития и функционирования названной школы, а также рассмотреть ее современный уровень.

Учитывая достаточную специфичность предметно-объектной сферы культурологии и искусствоведения, рассматриваем их как близкие, согласованные между собой [20, с. 7–9].

В рамках статьи остановимся на наиболее существенных работах, на которые опирается исследование:

- в вопросах выстраивания фактографической и хронологической канвы развития циркового искусства в Харькове – к уникальным по масштабности временных и географических параметров исследованиям Ю. А. Дмитриева [8], в которых рассматриваются вопросы исторической эволюции и жанровой теории цирка.

- в изучении цирковых программ на разных этапах эволюции циркового искусства – к работе [21] М. И. Немчинского, посвященной реконструкции значимых постановок советского цирка и анализу цирковых спектаклей как целостного идейно-художественного произведения.

- в обращении к проблеме репертуара Харьковского цирка – к исследованию А. З. Житницкого [10], в котором проанализирован обширный материал по формированию клоунского репертуара, изучены современные его формы и критерии его оценивания, работе А. В. Куринной [15], рассматривающей вопросы драматургии циркового спектакля, а также труду С. М. Макарова [17], представляющему собой единственное в своем роде исследование, описывающее клоунский репертуар от истоков до конца XX века. Эти работы, в некотором смысле, определили ход исследования, так как именно жанр клоунады, в наибольшей степени способен отражать тенденции и этапы эволюции циркового искусства в целом.

Значимую содержательную ценность представляют собой современные цирковедческие статьи, которые отличает дискуссионный характер изучения проблем современного циркового искусства. Среди всего их разнообразия можно выделить несколько основных, наиболее распространенных направлений:

- историческое;
- культурологическое;
- искусствоведческое [15, с. 19].

Актуальные современные темы циркового искусства обусловили аспекты исследования, внося свой вклад в формирование нашей концепции.

Оценка современного уровня циркового искусства, изучаемого в рамках Харьковской школы, опирается на статьи В. М. Сергунина [18, 19], в которых автор анализирует «концептуальное видение» современного циркового искусства, изучает его в общекультурном контексте, акцентирует внимание на его современных проблемах, в частности, на интеграции отечественного циркового искусства в общемировое пространство, модернизации креативной составляющей цирка, специфике цирковой

конкурентной борьбы. Кроме этого, рассматривает концепцию философского цирка Du Soleil и подчеркивает, что именно в философской направленности циркового искусства он видит его будущее, отмечая, что «с каждым днем будет все трудней наполнять цирки» зрителем [19, с. 69].

Вопросы проблематики цирковой истории Харькова затрагивает исследование А. В. Куринной [15], однако, их рассмотрение носит фрагментарный характер. Более подробно история циркового искусства в Харькове рассматривается в статье А. З. Житницкого и А. В. Куринной [13]. Статья представляет исторический материал, но, к сожалению, не содержит анализ специфики этапов, тенденций и закономерностей развития циркового искусства в Харькове. Справедливости ради, необходимо отметить, что в последней своей части, которая носит название «Куда уехал цирк? Он был еще вчера...», статья повествует о современных проблемах украинского циркового искусства, в том числе, Харьковского государственного цирка. Авторы сообщают, что в украинских «цирках все чаще демонстрируются номера, сравнительно недавно уже показанные, уже знакомые зрителю...», что существует «дефицит ярких и значительных номеров и аттракционов».

Хотелось бы отметить, что на основе личного просмотра и подробного анализа всех программ 2010–2012 гг., нами была определена стойкая тенденция к повышению содержательной и профессиональной составляющей в программах Харьковского цирка (в первую очередь, это касается созданных на его базе), а также рост драматургического уровня отдельных номеров, аттракционов и представлений, интенсивное использование зрелищных инноваций (вариативности света, утонченной работы цвета, преобладание живой оркестровой музыки и спецэффектов).

Таким образом, по результатам анализа публикаций, необходимо отметить, что проблемы изучения истории и теории циркового искусства являются актуальными вопросами современности, прежде всего, благодаря становлению современного отечественного циркового искусства. Следует акцентировать, что обозначенная нами проблематика совершенно не разработана, что усиливает необходимость исследований.

Среди обсуждаемых тем, затрагивающих проблемное поле циркового искусства в Харькове, определяющими на сегодня являются те, в которых отражаются:

- неоднозначность оценки современного уровня популярности циркового искусства;
- проблемы существования отечественных государственных цирков;
- имена корифеев и история циркового искусства;
- фестивали и конкурсы циркового искусства.

В результате анализа мы выяснили, что проблемное поле Харьковской школы циркового искусства в существующих на текущий момент научных исследованиях не отражено. Нет системной оценки закономерностей ее существования, в частности, целого ряда направлений, изучающих: фактологию и хронологию становления, развития; историческую периодизацию; типы цирковых представлений; ряд цирковых зданий; основателей цирков. Не разработаны вопросы тематизма, стилистики, специфической образности; творчества мастеров (актеров, режиссеров, сценаристов, композиторов, художников и др.). Кроме того, аспекты влияния текущего общественного строя в разные периоды на формирование цирковой образности, трактовки этого влияния в условиях манежа, а также вопросы, касающиеся уникальности, заключа-

ющиеся в том, что в Харькове одновременно существуют две цирковые площадки, одна из которых является прокатной, а другая – экспериментальной базой, создающей новый цирковой репертуар.

ЛИТЕРАТУРА

1. Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества / М. М. Бахтин. – М., 1986. – 288 с.
2. Пропп В. Я. Проблемы комизма и смеха: [Специфика комич., проблема психологии смеха и восприятия комич. 1–2-е изд.] / В. Я. Пропп. – СПб.: Алетейя, 1997. – 288 с.
3. Хейзинга, Й. Homo ludens: в тени завтрашнего дня / Йохан Хейзинга; пер. с нидерл. В. Ошиса. – М.: АСТ, 2004. – 539 с.
4. Лук А. Н. Юмор, остроумие, творчество / А. Н. Лук. – М.: Искусство, 1977. – 183 с.
5. Лихачев Д. С. Смех в Древней Руси / Д. С. Лихачев, А. М. Панченко, Н. В. Поньрко. – Л.: Наука, 1984. – 294 с.
6. Дмитриев Ю. А. История советского цирка в самом кратком изложении. 1917–1979 / Ю. А. Дмитриев. – М.: Искусство, 1980. – 70 с.
7. Дмитриев Ю. А. Прекрасное искусство цирка / Ю. А. Дмитриев. – М.: Искусство, 1996. – 528 с.
8. Дмитриев Ю. А. Цирк в России (от истоков до 2000 года) / Ю. А. Дмитриев. – М.: Российская политическая энциклопедия (РОССПЭН), 2004. – 655 с.
9. Житницький А. З. Куди поїхав цирк / А. З. Житницький // Прапор. – 1984. – № 5. – С. 121–126.
10. Житницький А. З. Актуальные проблемы теории драматургии: Драматургия коверной клоунады – генезис. эволюция, типология, композиционные приемы и современное состояние: Дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.01 / А. З. Житницький. – М., 1985. – 182 с.
11. Житницький А. З. Душа цирка – традиция / А. З. Житницький // Сов. эстрада и цирк. – 1987. – № 7. – С. 10–11.
12. Житницький А. З. Циркове мистецтво як складова частина української культури / А. З. Житницький, О. А. Житницький // Культура України: Зб. ст. – Х.: 1996. – Вип. 3. – С. 193–197.
13. Житницький А. З. Удивительный дар влюбленного сердца. Харьковский цирк сквозь призму времени, имен и судеб / А. З. Житницький, А. В. Куринная // UNIVERSITATES : Наука и просвещение. – 2007. – № 1. – С. 74–81.
14. Кузнецов Е. М. Цирк: Происхождение. Развитие. Перспективы / Е. М. Кузнецов. – Москва-Ленинград: ACADEMIA, 1931. – 448 с.
15. Курінна Г. В. Драматургія циркової вистави в контексті карнавально-сміхової культури: Дис. ... канд. мистецтвознавства: 17.00.01 / Г. В. Курінна. – Х., 2007. – 237 с.
16. Клепацкая О. С. Цирк как феномен русской культуры первой трети XX века: Дис. ... канд. культурологии: 24.00.01 / О. С. Клепацкая – Киров, 2009. – 146 с.
17. Макаров С. М. Клоунада мирового цирка. История и репертуар / С. М. Макаров. – М.: Книжный дом «Либроком», 2001. – 280 с.
18. Сергунин В. В. «Не наш» цирк и наши проблемы / В. В. Сергунин // Сов. эстрада и цирк. – 1990. – № 5. – С. 42–45.
19. Сергунин В. В. Современный цирк. Поиск смыслов / В. В. Сергунин // Процирк. – 2005. – № 5. – С. 66–69.
20. Алфьорова З. І. Візуальне мистецтво кінця XX – початку XXI століття: Дис. ... докт. мистецтвознавства: 26.00.01 / З. І. Алфьорова – Х., 2008. – 501 с.
21. Немчинский М. И. Цирк России наперегонки со временем: Модели цирковых спектаклей 1920–1990-х годов / М. И. Немчинский. – М.: ГИТИС, 2001. – 462 с.

**УЗАЕМАДЗЕЯННЕ ДЭКАРАЦЫІ І КАСЦЮМА Ё
СЦЭНАГРАФІЧНЫМ РАШЭННІ ОПЕРНАГА СПЕКТАКЛЯ**

**На прыкладзе сумеснай творчасці Л. Ганчаровай і Э. Грыгарук у
1990–2010-я гг.**

У 1990–2010-я гг. сцэнаграфічнае мастацтва музычнага тэатра характарызуецца стракатасцю творчых манер і падыходаў, якія адрозніваюцца ў залежнасці ад відавай прыналежнасці спектакля. Так, у афармленні оперных пастановак пры дамінаванні агульнай тэндэнцыі да метафарычнай сцэнаграфіі, якая б стварала ў першую чаргу «асяроддзе», а не аднаўляла дэталёва месца дзеяння, візуальны вобраз спектакля і яго значнасць шмат у чым вызначаліся індывідуальнасцю мастака-пастаноўшчыка. Сярод мастакоў, якія асабліва плённа працавалі ў 1990–2010-я гг. над афармленнем оперных спектакляў у Нацыянальным акадэмічным Вялікім тэатры оперы і балета РБ, можна вылучыць Л. Ганчарову, Э. Грыгарук, К. Булгакаву, А. Касцючэнка, В. Окунева.

Адметнымі сваім вобразным, прасторавым і колеравым рашэннем з'яўляюцца працы Л. Ганчаровай, створаныя ёй у садружнасці з мастачкай па касцюмах Э. Грыгарук: дэкарацыі і касцюмы да опер «Мадалена» С. Пракоф'ева (1989 г.), «Рыгалета» і «Трубадур» Д. Вердзі (1994 г., 2001 г.), «Князь Ігар» А. Барадзіна (1996 г.), «Травіята» Д. Вердзі (1997 г.), «Паяцы» Р. Леанкавала (1999 г.). Гэтыя працы вылучаюцца сваім непаўторным стылем сцэнаграфічнага рашэння і арганічным адзінствам дэкарацыйнага і касцюмнага складнікаў.

Пытанне аб узаемадзеянні дэкарацыі і касцюма звычайна абмяжоўваецца канстатацыйнай патрабавання да каларыстычнага стасавання іх паміж сабой і стварэння ў адной стылістыцы. Касцюм павінен падкрэсліваць характар персанажа, можа адлюстроўваць яго гістарычную і нацыянальную прыналежнасць, перадаваць змены псіхалагічнага стану. Выкананне мастаком па касцюмах гэтых мінімальна абавязковых патрабаванняў, аднак, не заўсёды прыводзіць да паўнавартаснага мастацкага выніку, тым больш, калі мастак-пастаноўшчык і мастак па касцюмах – розныя асобы. Творчая садружнасць Л. Ганчаровай і Э. Грыгарук даюць выразныя прыклады ўзаемапрапаніравання дэкарацыйнага і касцюмнага складніку ў стварэнні цэльнага арганічнага сцэнаграфічнага вобразу опернага спектакля.

Ужо ў працы над аднаактовай операй «Мадалена» мастачкі змаглі стварыць абагульнены вобраз Венецыі і перадаць запал пачуццяў, які існуе ў лібрэта і музыцы. Аднак характэрныя рысы сумеснай творчасці Л. Ганчаровай і Э. Грыгарук найбольш поўна раскрыліся падчас афармлення «вялікіх» оперных спектакляў, перш за ўсё – опер Д. Вердзі («Рыгалета», «Травіята», «Трубадур»). У сцэнаграфічным рашэнні гэтых опер ярка выявіліся пэўныя прынцыпы афармлення. Для дадзеных прац Л. Ганчаровай характэрна амаль поўная адсутнасць колеру, пэўная манахромнасць дэкарацый. Дамінуюць чорныя сукны і адзіная сцэнаграфічная ўстаноўка. Пры гэтым дэкарацыя валодае значнай метафарычнасцю, якая паступова раскрываецца на працягу дзеяння. Дынамізм сцэнаграфічнаму

вобразу дадаюць трансфармацыі самой сцэнаграфічнай устаноўкі альбо змены атмасферы пры дапамозе сцэнічнага асвятлення. Пры такім мінімалізме, аднак, заканамерна паўстае пытанне аб музычнасці падобнай сцэнаграфіі. Многія вядучыя практыкі і тэатэтыкі музычнага тэатра настойвалі на музычнасці дэкарацыі, як абавязковай яе характарыстыцы [2, 3]. Прычым гэтая «музычнасць» павінна праяўляцца ў малюнку і каларыце [1, 406]. У выпадку з працамі Л. Ганчаровай гаварыць пра «музычнасць» па падобных параметрах складана. Аднак становішча ў сэнсе каларыстычных суадносін выпраўляюць, па-першае, жывапісныя касцюмы Э. Грыгарук, якія выконваюць сваю сольную партыю, арнаментуючы сцэнічную прастору, ствараючы яркімі колеравымі плямамі вызначаны рытм у спалучэнні з нейтральным фонам дэкарацый, па-другое, светлавая партытура спектакляў.

Яскрава гэта можна прасачыць пры непасрэдным аналізе спектакляў. Першы з іх, «Рыгалетта», быў пастаўлены ў 1994 г. рэжысёрам Ю. Аляксандравым. У гэтай працы ў канцэнтраваным выглядзе праявіліся характэрныя для большасці прац Л. Ганчаровай рысы: стварэнне абагульнена-абстрактнай сцэнічнай прасторы, якая здольная выклікаць пэўныя асацыятыўныя шэрагі, мінімалізм і строгасць формаў і каларыту, адсутнасць бытавых дэталей, выкарыстанне адзінай на ўвесь спектакль, стабільнай сцэнічнай устаноўкі. У «Рыгалета» мастачка выкарыстоўвае вельмі простыя, але здольныя эфектна працаваць у спалучэнні з касцюмамі і асвятленнем дэкарацыі – дзве шурпатыя па фактуры светлага шэрабежавага колеру сцяны з мноствам дзвярэй, якія звужаюцца, утвараючы звлісты калідор. Дынамікі гэтай, на першы погляд, статычнай прасторы і вобразу надае дакладна распрацаваная светлавая партытура (мастак па святлу С. Мартынаў), дзякуючы якой змяняецца настрой дзеяння ў адпаведнасці з музычнай тканінай, і яркія колеравыя плямы касцюмаў, якія ствараюць свой уласны рытм і настрой, арнаментуючы нейтральны фон дэкарацый. Акрамя таго, прапанаваны сцэнаграфічны вобраз мае значнае канструкцыйнае і сэнсавое гучанне: калідор з мноствам дзвярэй, якія ў непрадказальным парадку расчыняюцца не толькі дапамагае выбудоўваць дынамічныя мізансцэны, нечакана з'яўляцца і знікаць героям, але стварае атмасферу непрадказальнасці, загадкавасці жыцця з мноствам варыянтаў яго развіцця.

Пэўны гістарызм нейтральнай сцэнічнай прасторы надавалі шыкоўныя касцюмы Э. Грыгарук. Мастачка стылізуе гістарычны касцюм, дасягаючы максімальнай яго тэатралізацыі. Вытанчаныя, шыкоўныя формы касцюмаў ўражваюць сваім стылістычным адзінствам пры знешняй разнастайнасці. Колеравае рашэнне касцюмаў узбагачае каларыстычнае рашэнне дэкарацый і будуюцца па прынцыпе супрацьпастаўлення: яркія насычаныя таны касцюмаў Герцага, прыдворных, Магдалены і белы, бела-чырвоны касцюмы Джыльды і Рыгалета. Тым самым падкрэсліваецца супрацьстаянне гэтых герояў, іх духоўнага, псіхалагічнага ладу.

У «Травіаце» ў пастаноўцы С. Цырук, згодна з рэжысёрскай канцэпцыяй пераносу дзеяння ў канец XIX ст., выбудоўвалася і сцэнаграфічнае рашэнне. Л. Ганчарова ў якасці асновы сцэнаграфіі выкарыстала адзіную ўстаноўку-«пудраніцу», здольную да трансфармацый, і шэраг рухомах шырмаў, якія маглі групавацца. Чорныя сукны і бліскучыя паверхні ўстаноўкі і шырмаў стваралі дастаткова змрочную атмасферу трагедыі Віялеты, аднак яны ажыўляліся асвятлен-

нем і яркім каларытам касцюмаў. Прапанаванае Л. Ганчаровай афармленне здольнае было да хуткіх трансфармацый і магло ў адпаведнасці з ходам дзеяння пераўтварацца: «пудраніца» служыла сталом, подыумам, ложкам; шырмы ж дазвалялі змяняць канфігурацыю прасторы ў адпаведнасці з патрабаваннямі дзеяння. Да таго ж афармленне Л. Ганчаровай валодала пэўным метафарычным сэнсам: трансфармацыі «пудраніцы» – сімвалу жанчыны «паўсвету», Віялеты, нібыта прадказвалі лёс гераіні; шырмы, якія пераўтвараліся то ў флакончыкі з парфумай, то ў падлогавыя гадзіннікі, сімвалізавалі і лёгкасць быцця Віялеты ў пачатку дзеяння, і хуткую смерць, непазбежнасць збегу адпушчанага ёй часу ў фінале. Калі Віялета памірала, яна проста сыходзіла за сцяну з шырмаў-«гадзіннікаў», і закрывалася вечка «пудраніцы», быццам вечка труны.

Касцюмы, створаныя Э. Грыгарук давалі адсылку да канца XIX ст. і акрамя дэкарацыйнай функцыі выконвалі і сімвалічную. Па-першае, трэба адзначыць дамінаванне чорна-белага, сіняга, чырвона-залатога каларыту касцюмаў і змены ў колеравых суадносінах у залежнасці ад дзеяння, па-другое, пабудову колеравага рашэння касцюмаў па прынцыпе супрацьпастаўлення, выкарыстанага мастачкай яшчэ ў «Рыгалета». У першым дзеянні Віялета адразу вылучалася з натоўпу сваёй чырвонай сукенкай. Гэта самы яркі колеравы акцэнт сярод чорна-белых і цёмна-сініх строяў гасцей на балі. Чырвоны сімвалізаваў і палкасць, нестандартнасць натуры галоўнай гераіні, і надаваў яе вобразу пэўнае трагедыйнае гучанне. У другой карціне другой дзеі, на балі ў Флары, Віялета наадварот вылучалася з яркай касцюміраванай чырвонай і блакітна-залатой масы гасцей сваім строгай формы чорна-белым, амаль жалобным строем, які перадаваў стан унутранай трагедыі жанчыны. Белым, як сімвал чысціні кахання і ачышчэння душы гераіні, яе абнаўлення, быў строй Віялеты ў першай карціне другога акта, аднак, гэты ж белы строй успрымаўся як пахавальны саван ў фінале оперы, калі Віялета памірала.

Узбагачэнне дэкарацыйнага афармлення касцюмнай часткай, калі яны існуюць у сцэнаграфічнай прасторы на парытэтных умовах, было характэрна і для афармлення Л. Ганчаровай і Л. Грыгарук оперы «Трубадур» (рэжысёр Б.Утораў). Адмаўленне ад выразнага гістарызму ў дэкарацыях і яго прысутнасць у касцюмах яднаюць гэтую працу мастачак з афармленнем «Рыгалета» і «Травіяты». Л. Ганчарова на гэты раз не выкарыстоўвае аб'ёмную адзіную сцэнічную ўстаноўку, а звяртаецца да нахіленага подыума на планшэце, некалькіх подыумаў-пляцовак з прыступкамі, заслонаў, якія спускаюцца з каласнікоў і імітуюць аркі, сцены і скляпенні арагонскіх замкаў і манастыроў пачатку XV ст. Падобны падыход дазваляе мастачцы, па-першае, дастаткова проста вырашаць праблему арганізацыі сцэнічнай прасторы, бо пляцоўкі-подыумы даюць магчымасць для дынамічнай пабудовы мізансцэн як у харавых частках, так і падчас вакальных маналогаў і дыялогаў, па-другое, змены заслонаў хутка змяняюць пакарціннае месца дзеяння без непатрэбных паўз (опера падзялялася на 2 акта, кожны з якіх утрымліваў па некалькі карцін). Галоўным у дадзеным рашэнні для мастачкі з'яўлялася не дакладная перадача гістарычнага месца дзеяння, а стварэнне абагульненага вобразу, настрою. Згодна з гэтым дамінантай у афармленні стаў матыў каменнай кладкі: пад «камень» былі распісаны заслоны, пакрыццё планшэта, пляцоўкі-подыумы. Падобны матыў гучаў ужо на суперзаслоне, на якой літаральна са скалы вырастаў

манументальны сярэднявечны замак-крэпасць. Агульны каларыт дэкарацый быў цёмным, шэра-карычневым. Гэта стварала дастаткова цяжкую, змрочную атмасферу безвыходнасці, якую падтрымлівала і светлавае афармленне спектакля.

Відовішчнасці гэтаму змрочнаму дзеянню надавалі шыкоўныя касцюмы Э. Грыгарук. Прынцып супрацьпастаўлення яна выкарыстоўвае тут дастаткова ўмоўна, для харавых мас: яркасці фарбаў касцюмаў цыган, спалучэнню чырвона-карычневага і белага, супрацьпастаўлены чорныя са срэбрам касцюмы воінаў графа Луны. Прадыктавана гэта, хутчэй, патрабаваннямі музыкі, а не пэўнай канцэпцыяй, бо касцюмы галоўных герояў не маюць такога каларыстычнага супрацьпастаўлення: (цёмна-шэры касцюм Манрыка, чорна-залаты графа Луны, цёмны, зялёна-залаты Леанора, чорны з чырвоным Азучэны). Падобная еднасць каларыту парушаецца толькі ў фінале першай дзеі і падчас другой, калі Леанора з'яўляецца ў белым строі, што падкрэслівае яе высакародства і ахвярнасць. Што ж датычыцца агульнага значэння каларыту дэкарацый і касцюмаў, якія ядналі герояў, то ён павінен быў падкрэсліваць трагізм лёсаў людзей, апантаных прагай помсты.

Некалькі іншымі па сваім характары сталі працы мастачак над операмі «Князь Ігар» і «Паяцы», дзе Л. Ганчарова адмаўляецца ад выразнай манахромнасці, а роля касцюмаў у якасці галоўнага каларыстычнага акцэнта змяншаецца.

Сцэнаграфія «Князя Ігара», пастаўленага Ю. Аляксандравым, выразна сваім каларыстычным і прасторавым рашэннем. Л. Ганчарова стварае мінімалістычны, строгі і аскетычны мастацкі вобраз. У аснову оперы закладзена ідэя супрацьстаяння двух светаў – славянскага і ўсходняга – гэтую ідэю мастачка актыўна выкарыстоўвае і развівае. Па словах самой Л. Ганчаровай ў аснову дэкарацыйнага рашэння было пакладзена супрацьпастаўленне вертыкалі і гарызанталі, як сімвалаў славянскага і ўсходняга сусветаў. Гэта можна прасачыць у арганізацыі прасторы першага і другога актаў оперы: сцэны ля храма ў Пуціўлі і фінал оперы адбываюцца на фоне белага палатна-храма, які і арганізуе прастору, выцягваючы яе ў вертыкаль, своеасаблівай «вертыкальнай» дамінантай служаць і два княскія крэслы, Ігара і Яраслаўны, у сцэне ў палатах, тады як сцэны ў палавецкім стане адбываюцца на фоне неабсяжнай прасторы стэпу, вельмі ўмоўна перададзенай мастачкай. Супрацьпастаўленне падкрэслена і ў каларыце – блакітна-сінім, духоўным для першага дзеяння, «славянскіх» сцэн, і пераважна насычана-чырвоным, пачуццёвым, для сцэн у палавецкім стане. Гэта амаль адзіны выпадак за практыку Л. Ганчаровай, калі яна працуе з вялікімі насычанымі колеравымі плямамі. У сэнсе арганізацыі сцэнічнай прасторы, якая «населена» вялікай колькасцю выканаўцаў (хор, балет ў «Палавецкіх скоках») Л. Ганчарова ўводзіць некалькі пляцовак-подыумаў, якія займаюць мінімум месца і дазваляюць з лёгкасцю размяшчацца на іх выканаўцам. Увогуле, мастацкае рашэнне оперы, якое ў вельмі абагульненай форме, праз выкарыстанне асобных элементаў дэкарацый падае месца дзеяння (плошча перад храмам у Пуціўлі перадаецца выявай храма, палаты Галіцкага – стылізаванай заслонай з выявамі аканіц і г. д.) захоўвае сваё адзінства і цэласнасць на працягу ўсяго спектакля. Заднік, які выклікае асацыяцыі з даматканым палатном, застаецца нязменным фонам, а характар яго змяняецца дзякуючы нешматлікім дэталям і асвятленню.

Узбагачае аскетызм і графічнасць сцэнаграфіі «сімфонія» касцюмаў, створаных Э. Грыгарук. Услед за Л. Ганчаровай для герояў-славян яна стварае касцюмы пераважна ў халоднай бела-блакітнай, шэраватай гаме з невялікімі дадаткамі іншых колераў. Выключэннем з'яўляецца ярка-чырвоная, тэмпераментная постаць Галіцкага. Палавецкі свет характарызуецца ў касцюмах цёплымі жоўтавохрыстымі, чырвонымі, чорнымі з золатам колерамі. Асабліва выразнымі па колеры і форме сталі касцюмы, створаныя для «Палавецкіх скокаў». Стылізацыя нацыянальных формаў і фантазія, уласцівыя творчасці Э. Грыгарук, праявіліся і ў гэтай працы. Аднак некаторыя рашэнні ў касцюмах засталіся традыцыйнымі: блакітна-белая Яраслаўна і чорна-залатая Канчакоўна ўжо сталі амаль опернымі штампам, пазбегнуць якога не змагла і Э. Грыгарук.

У працы над «Паяцамі», пастаўленымі С. Цырук, быў выкарыстаны прыём рэтраспектывізму: дзеянне пераносілася ў 1930-я гг. Тут нельга было пабачыць выразнага мінімалізму, адмовы ад дэталей, уласцівых папярэднім працам Л. Ганчаровай, што, напэўна, звязана з верысцкім характарам оперы. Тым не менш, уласцівая ёй прыхільнасць да адзінай сцэнаграфічнай устаноўкі праявілася і ў «Паяцах». Аснову афармлення склалі два размешчаныя па баках сцэны ля куліс станкі з прыступкамі, ля іх размяшчаліся столікі і плечыныя крэслы, ствараючы атмасферу правінцыйнага летняга кафэ. У цэнтры сцэнічнай пляцоўкі, замест задніка ў першым дзеянні вісеў кавалак блакітнага палатна, у другой, калі пачыналася прадстаўленне «паяцаў», у цэнтры размяшчаўся невілікі памост-сцэна з каляровай лапікавай шырмай, а з каласнікоў спускаўся ўмоўны «купал» са стужак і ліхтарыкаў. Каларыстычнае рашэнне было вельмі стрыманым, толькі ў першым дзеянні яго манахромнасць парушалася блакітным палатном і вялікай чырвонай драпіроўкай на левым станку. Драпіроўка не толькі была гучным каларыстычным акцэнтам. Яе сэнсавае гучанне выяўлялася ў фінале першай дзеі: на фоне злавеснага, трагічнага чырвонага, выхапленая святлом са змроку, драматычнай выглядала «зламана» постаць Каніо з белаю камічнай маскай ля твару. Гэты чырвоны прадказваў драму, якая павінна была адбыцца ў фінале. Сімвалічны характар мела ўсё афармленне: два чорныя станкі, якія пераўтваралася ў другой дзеі ў месцы для глядачоў, надавалі сцэне з самага пачатку падабенства са сцэнай антычнага тэатра; дадатковая сцэна і купал «балагана» ў другой не толькі стваралі атмасферу «тэатра ў тэатры», але служылі кантрастам сур'ёзнасці падзей, адлюстроўвалі ўспрыняцце жыццёвай драмы Каніо і Нэды, якую яны разыгрывалі на сцэне, у свядомасці глядачоў як забавы. Гэта быў абагульнены вобраз трагедыі, якая са сцэны ўварвалася ў жыццё. Што датычыцца касцюмаў Э. Грыгарук, то яны арганічна суіснавалі з дэкарацыйным рашэннем Л. Ганчаровай. Створаныя ў стылістыцы бытавога касцюма 1930-х гг., стрыманыя па каларыце, вытанчаныя яны не мелі патрэбы «аздабляць» сцэнічную прастору, як у папярэдніх выпадках. Цікава, у чорна-бела-чырвонай гаме былі зроблены касцюмы Каламбіны, Паяца, Арлекіна і Тадэа для прадстаўлення ў другім акце.

Сцэнаграфічныя вобразы, створаныя Л. Ганчаровай і Э. Грыгарук, даюць выдатны прыклад арганічнага зліцця і ўзаемадзеяння дэкарацыйнай і касцюмнай частак сцэнаграфіі, якія ствараюць непарыўнае адзінства. У аснове гэтай гармоніі – колеравае і рытмічнае ўзаемадзеянне стрыманых, амаль графічных па форме і

характары дэкарацый Л. Ганчаровай і жывапіснай сімфоніі касцюмаў Э. Грыгарук. Дэкарацыі, якія стварае для іх агульных прац Л. Ганчарова, звычайна мінімалістычны, умоўны і метафарычны, «атмасферны». Мастачка пазбягае дэталізацыі, ствараючы абагульнены вобраз спектакля, які перадае яго настрой альбо галоўную ідэю; амаль адсутнічаюць у дэкарацыях Л. Ганчаровай «маркёры», якія б дазволілі вызначыць час альбо месца падзей. Гэтая стрыманасць і сціпласць у агульных працах з Э. Грыгарук кампенсуецца выразнай, прапрацаванай «партытурай» касцюмаў: амаль заўжды індывідуалізаваных, яркатэатральных, з выразнымі прыкметамі эпохі. Для сумесных прац Л. Ганчаровай і Э. Грыгарук характэрна стварэнне перш за ўсё атмасферы, настрою дзеяння, такога сцэнаграфічнага вобраза, які б адпавядаў рэжысуры і партытуры спектакля. Сцэнаграфія, створаная сумеснай працай мастачак, ніколі не замянае успрыняццю музыкі, яна – арганічнае атачэнне, атмасфера для самага галоўнага – дзеяння, музыкі, вакалу.

ЛІТАРАТУРА

1. Акулов Е. А. Оперная музыка и сценическое действие / Е. А. Акулов – М.: Всерос. театр. тво-во, 1978. – 455 с.
2. Ванслов, В. Изобразительное искусство и музыка / В. Ванслов. – Л.: Худ-к РСФСР, 1977. – 296 с.
3. Ванслов, В. Изобразительное искусство и музыкальный театр / В. Ванслов. – М.: Советский худ-к, 1963. – 162 с.

Падсекцыя экраннага мастацтва

Белоокая М. А. (Республика Беларусь, г. Минск)

ИСТОРИЯ БЕЛАРУСИ В ЭКРАННОМ ИСКУССТВЕ

Традиции воплощения и поиск новых форм

Кино всегда активно использовалось в качестве мощнейшего оружия идеологической пропаганды. В результате сложнейшие исторические события, повлекшие за собой трагические изменения в жизни множества людей, чреватые тысячами изломанных человеческих судеб, репрессиями, физическим уничтожением и преследованием инакомыслящих, в отечественном кинематографе представляли в виде прославляющих достижения советского строя воспеваний, трактовались как проявления справедливой классовой борьбы, где единственно правильным был курс, избранный большевиками. В то же время, образ исторического прошлого нашей страны имеет колоссальное значение для самоидентификации белорусского народа, для понимания им своего места в мире. Часто правильному, адекватному осознанию исторического прошлого мешает именно его визуальный образ, созданный и многократно воспроизведенный в экранных произведениях. В настоящее время, благодаря значительной временной дистанции, отделяющей нас

от интерпретируемых в экранных произведениях событий, можно проанализировать особенности трактовки исторических реалий, воплощенных в игровом кинематографе.

Уже в первом игровом белорусском фильме «Лесная быль», поставленном по повести М. Чарота «Свинопас» (1926, авторы сценария М. Чарот и Ю. Тарич, режиссер Ю. Тарич, оператор Д. Шлюглейт, художник Е. Иванов-Барков), события 1920 года – сложнейшего периода белорусской истории, трактуются в единственно возможном в то время ключе – как выступление крестьян против помещиков и борьба народа с польскими оккупантами.

В первой белорусской картине снимались подлинные участники событий 1920 года – Алесь Червяков, Язэп Адамович и Вильгельм Кнорин, которые в 20-е годы занимали ключевые посты в правительстве республики.

Червяков в 1920 году работал в отделе ревкомов при штабе Западного фронта. Он должен был создать аппарат власти в прифронтовой полосе и на освобожденных территориях. Летом 1920 года, после освобождения Минска, здесь организовали военно-революционный комитет. Председателем ревкома стал Червяков, его заместителем – Кнорин. В состав военно-революционного комитета вошел и Адамович. Червяков предложил возродить белорусское государство. Его идею поддержали Язэп Адамович, Всеволод Игнатовский и другие белорусы. Вильгельм Кнорин, как и другие большевики, не белорусы по национальности, выступал категорически против этой идеи.

31 июля 1920 года в городском театре Минска собрались делегаты всех политических партий, включая представителей Бунда и эсеров. У эсеров было свое мнение по поводу того, каким быть белорусскому государству. Они потребовали расширить территорию республики, созвать всебелорусский конгресс, создать белорусскую армию, обеспечить полную независимость от России. Декларацию они подписывать отказались.

В таких условиях большевики вынуждены были заявить, что отношения между ССРБ и Россией заключаются на равноправной основе. Так 31 июля 1920 года была возрождена ССРБ. Червяков стал исполняющим обязанности Председателя ЦИК ССРБ. С декабря того же года возглавил еще и правительство – Совет Народных Комиссаров.

Разумеется, при создании фильма «Лесная быль» драматическая история борьбы за создание белорусского государства на советской основе осталась за кадром – в картину вошли лишь идеологически допустимая «классовая борьба» и сражения с оккупантами.

Первая белорусская картина задала тон в традициях воплощения на экране белорусской природы, которые впоследствии были воспроизведены в большинстве картин национального кинематографа.

Лес в картине «Лесная быль» – живой, одушевленный и одухотворенный персонаж. Следуя образам литературного первоисточника, авторы картины наделили лес характером мыслящего существа, приписывая ему высокие нравственные устремления – он выступает «защитником» народа, «сочувствующим» и «сопереживающим» ему, готовым укрыть от врагов, стать надежным убежищем для повстанцев. «Кавказцу помогают горы, украинцу – степь, а белорусу – лес», – по-

ясняется с помощью титров авторское отношение к происходящему. В картине лесные просторы выполняют и эстетическую функцию – на экране создается поэтический образ необозримых просторов белорусского леса – могучего, прекрасного, щедро обласканного солнцем, в лучах которого переливаются и серебрятся листья деревьев. Вся природа протестует против творящегося насилия: «лес шумит», «жалобно стонут сосны», а враги в картине ассоциируются со «стаей коршунов», что эмоционально соотносится с образно-поэтической структурой картины. Небо в картине – либо безмятежно-спокойное, либо угрожающе клубящееся облаками; в «предчувствии беды» оно затянуто тучами; «скорбля» о погибших и «оплакивая» их, низко нависает над землей – таким образом авторы картины запечатлевают соответствие различных состояний природы человеческим переживаниям, что придает изображению эмоциональную выразительность.

Первый звуковой игровой фильм белорусского кинематографа «Первый взвод» (1932, режиссер В. Корш-Саблин, автор сценария Б. Бродянский, оператор А. Кольцатый, композитор И. Дунаевский) затрагивает судьбоносные и трагические события истории – первая мировая война, свержение императора, революция, захват власти большевиками.

Несмотря на явно пропагандистский характер картины «Первый взвод», она основана на подлинных исторических фактах. В частности, в фильме отражено реально существовавшее крайнее нежелание простых солдат участвовать в войне, непопулярность императора и государственной власти в целом, неуважение к ним (в фильме это демонстрируется в сценах игр солдат с собакой, которую они наряжают в военную форму), плохое снабжение русской армии (поставка на фронт неисправных противогазов), братание на фронте с солдатами противника, ликование в среде солдат, которое вызвала весть об отречении царя от престола: «Воля! Царя няма!». Имела место и показанная в фильме, воцарившаяся после революции «демократия» в армии, вылившаяся в конце концов в полную анархию, когда общим голосованием (!) солдаты решали: «Наступать аль нет?».

В фильме предпринята попытка показать расстановку сил накануне революции и сразу после нее, создать образы непримиримых классовых врагов – как «угнетателей», так и «угнетенных». Поручик Николай (Михаил Царев) и его сестра Алесь (Галина Кравченко) – обладатели огромного поместья – однозначно «контрреволюционно» настроенные персонажи, чьи характеры и убеждения остаются неизменными на протяжении всего фильма. Так же стойко придерживается своих идей и «борец за классовую справедливость», представитель самого «прогрессивного» класса – пролетариата – слесарь Макар Бобрик (Борис Бабочкин). Взгляды Бобрика разделяют оказавшиеся вместе с ним в окопах Первой мировой крестьянин Алесь (Леонид Кмит) и рабочий Давид Шапиро (Давид Гутман). Единственный, чьи взгляды в картине претерпевают изменения – бывший агроном, прапорщик Михась Великанов (Федор Никитин). Это интеллигентный, образованный, участливый к «угнетенным» человек, понимающий, что «система прогнила», что срочно необходима аграрная реформа. Он сочувствует Макару Бобрику, избитому на манифестации. На фронте стремится облегчить участь солдат, относится к ним с уважением, демонстрирует свою лояльность и расположение. С воодушевлением и радостью принимает весть о свержении царя и об уста-

новлении в стране власти Временного правительства. Но далее он начинает вести себя недопустимо с точки зрения большевиков – призывает солдат продолжать войну («Белорусские наши нивы сечет немецкий топор»). После октябрьского переворота, когда власть захватили большевистские Советы рабочих, крестьянских и солдатских депутатов, Великанов, как и большинство здравомыслящих людей, пораженных масштабами закипающего в стране беспощадного бунта, меняет свои убеждения. Это соответствует историческим фактам – радикальную позицию большевиков, стремившихся к единоличному захвату власти, действительно категорически не принимали представители других партий и люди демократических убеждений.

История «перерождения» Великанова отражает веяния того времени – необходимо было оправдать борьбу большевиков с политическими противниками, которая ко времени выхода фильма была уже широко развернута. Силам, выступившим вместе с большевиками против царизма, и, вольно или невольно, позволившим им захватить власть, суждено было погибнуть.

Традиционно непритязательная красота белорусской деревни (коровы и подсолнухи, деревянные хаты и заборы), контрастирует на экране с роскошью господского имения с ухоженным парком. Великолепие нетронутой природы – величественные корабельные сосны, бескрайнее небо – противопоставляются картинам войны. Тревожное, гнетущее ощущение надвигающейся опасности призваны вызвать затянутый туманом тростник, клочья дыма над колочей проволокой. Течение времени в картине также изображается путем пейзажных зарисовок. Заиндевелившие ветви деревьев и заснеженные дороги – зимой, тающий лед на реке, первый дождь, бегущие по дорогам ручьи, сережки на ветках, половодье – весной, колосющееся поле – летом, напоминают зрителям о быстротечности жизни, которую солдаты вынуждены проводить в окопах.

Коллективизация и поиск «вредителей» – тема картины «Дважды рожденный» (1933, режиссер Э. Аршанский, автор сценария Г. Кобец, оператор Б. Рябов, композитор И Дунаевский).

Возникающие на экране великолепные пейзажные зарисовки – цветущие сады, буйно растущая зелень – символ «вольной» теперь жизни в колхозах, на «освобожденной от эксплуататоров» земле. Съёмки природы рисуют «пейзажное лицо» белорусской земли – тонкоствольные березки, перелески, пригорки, густая лесная чаща, могучие ели и сосны.

Бывшему конокраду Григорию Лопуху (В. Крылович), вернувшемуся из мест заключения в деревню, новые порядки не по вкусу. Он не хочет вступать в колхоз, ему по вкусу жизнь вольная, но времена изменились: «Нідзе не дзенешся – усюды, брат, калгасы!»

Дела в колхозе идут не блестяще, о чем зрителям сообщают титры: «Спазнiўся калгас з сяўбой». Нерасторопность новых хозяев усугубляется новой бедой – в колхозе начинается падеж лошадей. И, следуя историческим реалиям того времени, в фильме быстро находят виновных – вредителей, которые подмешивали стекло в корм колхозным лошадям.

Врагов разоблачают, несправедливо обвиненный в краже лошади Лопух оказывается на свободе – новая жизнь расстилается и перед ним, и надо полагать,

перед колхозом. Во что вылилась эта новая прекрасная жизнь, теперь хорошо известно – тысячи репрессированных, практически вернувшееся крепостное право, голод и безденежье крестьян.

Как это иногда случается, фильм показывает больше, чем изначально планировалось авторами. Призванный продемонстрировать «перерождение» бывшего конокрада Лопуха в настоящего колхозника, фильм на самом деле приоткрывает ужасающие реалии «колхозного строительства»: абсолютную бездарность руководителей того времени, вопиющую бесхозяйственность колхозников, не умеющих элементарных вещей. Процветавшая в 30-е годы повсеместная охота на ведьм – борьба с классовым врагом, поиск и разоблачение вредителей – требовалась для оправдания волны репрессий, развернувшейся в стране.

В современном белорусском игровом кино крайне редко появляются картины, посвященные событиям начала прошлого века. Процессы, связанные с первой мировой войной, революциями 1917 года, становлением советской власти в Беларуси, принудительной коллективизацией, борьбой с хуторскими хозяйствами, новые, неизвестные факты об этих событиях отражаются в документальных картинах цикла «Обратный отсчет» производства компании «Мастерская Владимира Бокуна».

Практически всегда темы «Обратного отсчета» связаны с малоизвестными, неизученными или мифологизированными событиями белорусской истории. Для того, чтобы сделать киноповествование об исторических событиях интересным, вдохнуть в него жизнь, авторы цикла обязательно «вписывают» в канву фильма портрет человека, связанного с событиями, о которых идет речь. Это может быть широко прославленная историческая личность, либо никому доселе неизвестный участник или очевидец событий. Присутствие в картине человеческой драмы, рассказа о подлинной судьбе реального человека не только делает сюжет фильма более занимательным и достоверным, но и вызывает эмоциональный отклик, сопереживание и сочувствие у зрителей.

При создании документальных фильмов цикла «Обратный отсчет» используются драматургические приемы, характерные для игрового кино, много внимания уделяется логике киноповествования, интриге, занимательности сюжета. Фильмы цикла включают в себя кинохронику, интервью с экспертами, участниками и свидетелями событий, графику, постановочные съемки. В качестве экспертов приглашаются белорусские исследователи, работники архивов, историки, ученые. Широкий диапазон тем и жанров, освоение огромного пласта отечественной истории, использование в неигровом кино наравне с публицистичностью, с документальной сдержанностью манеры съемки и разговора, с достоверностью кинодокумента и объективным характером его содержания приемов игрового кино, постановочных сцен, поэтического осмысления документального материала делает такие картины не только ценными с точки зрения истории и культуры, но и интересными для массового зрителя.

Навязанная в период существования СССР идеология диктовала кинематографу, в том числе и белорусскому, свои условия трактовки исторических событий, явлений и фактов. Существовало несколько общепринятых позиций, получивших свое яркое экранное воплощение в белорусском кинематографе (бедственное, катастро-

фическое положение «трудового» народа, особенно крестьянства; угнетение и эксплуатация «простого» народа правящим сословием; необходимость и оправданность классовой борьбы; абсолютная справедливость политики, проводимой большевиками). Такие образы мира нередко подкреплялись подлинными историческими фактами, умело интерпретированными и идеологизированными. Все, что не вписывалось в большевистскую концепцию исторического прошлого или противоречило ей, отрицалось и игнорировалось.

В настоящее время практически не создаются игровые фильмы, в которых бы переосмысливалось историческое прошлое белорусского народа. Но значительно расширяются подходы к созданию документальных фильмов, выражающиеся в применении образных средств, характерных для игрового кино, в поэтическом, авторском осмыслении документального материала.

Безручко А. В. (Республика Украина, г. Киев)

ОДИН ИЗ ПИОНЕРОВ СОВЕТСКОЙ ШКОЛЫ ТЕЛЕВИЗИОННОЙ ПЕДАГОГИКИ В. Б. КИСИН

Известный советский театральный и телевизионный режиссер, кинопедагог, заведующий кафедры режиссуры телевидения, кандидат искусствоведения (1980), профессор (1995), Заслуженный деятель искусств Украины (1993) Виктор Борисович Кисин (4.04.1933, Хабаровск, Российская Федерация – 4.09.1997, Киев, Украина) был одним из первых украинских учителей экранных искусств, которые специализировались в отрасли телевидения, «режиссер-пионер, чья фантазия и интуиция всегда намного обгоняли время и технические возможности телевидения. Это никогда не останавливало Кисина: он знал какой-то секрет, заставлявший бездушную технику творить чудеса, а единомышленников – с доверчивостью младенцев втягиваться в его невообразимые проекты» [2].

До начала Великой Отечественной войны Виктор Добровольский (такую фамилию в детстве носил Кисин) жил в Киеве, с началом боевых действий был эвакуирован в Москву, потом в Киров. После освобождения Украины от фашистских захватчиков вместе с матерью вернулся в Киев, где в 63-й киевской средней мужской школе Витя Добровольский, или как его называли друзья – Добрик, принимал участие как актер или режиссер в школьных пьесах.

В десятом классе В. Добровольский переехал к отцу в Москву и изменил фамилию на Кисина. Параллельно с получением школьного аттестата в московской школе, Виктор Кисин занимался в Театральной студии городского Дома пионеров. Товарищ по студии Станислав Коренев, в будущем заслуженный артист Российской Федерации, отмечал: «Студия славилась замечательными педагогами, которые воспитали таких актеров и режиссеров, как народные артисты Роллан Быков, Владимир Андреев, Игорь Кваша, Светлана Мизери, заслуженный деятель искусств Борис Рыцарев, заслуженная артистка Майя Менглет, Лев Круглый и много другие воспитанники – они не стали художниками – но достигли вершин в

своей профессии – академик В. Купцов, выдающийся математик, доктор наук Виктор Волконский и многие другие» [5, с. 250].

Вполне закономерным было поступление Виктора Кисина на актерский факультет Театрального училища им. М. С. Щепкина в мастерскую ученицы К. Станиславского Марии Осиповны Кнебель. Во многих творческих вузах руководители актерских мастерских запрещают своим студентам на первых курсах играть в кино. Так случилось, что Кисин «ослушался» и снялся в фильме «Аттестат зрелости», «(в котором дебютировал и Василий Лановой), что тогда было наказуемо. Пришлось уйти из училища и поступать в киевский театральный институт им. Карпенко-Карого» [6].

Но не смотря на это, В. Кисин, как написано в его официальной биографии, «всю жизнь был духовно связан со своим педагогом Марией Осиповной Кнебель, и в дальнейшем следил за ее трудами» [5, с. 244].

В Киевском государственном институту театрального искусства (КГИТИ) им. И. К. Карпенко-Карого Виктор Кисин попал в мастерскую патриарха украинской театральной педагогики, известного режиссера и театроведа, бывшего режиссера-лаборанта, секретаря режиссерского штаба «Березоля» Леся Курбаса Михаила Полиэктовича Верхацкого (1904–1973).

«Уже с первых дней общения с Верхацким я почувствовал, что прикоснулся к настоящему сокровищу, к натуре очень влиятельной, хотя долгое время не мог разгадать механизм его педагогической магии, – вспоминал Виктор Кисин. – Для учеников он был образцом именно профессора – по уровню культуры, эрудиции, простоте преподавания, умению энергично «вести», поселяться в их душе как неопровержимый авторитет, как живая совесть. И все это без наименьшего давления. Я не помню выговоров, снятий стипендии, но никогда не забуду выражения глубокого горя и детской растерянности во всей фигуре учителя, когда мы показывали халтуру» [4, с. 185].

М. П. Верхацкий совмещал теоретические лекции с насыщенной практикой. Так, например, уже на втором курсе актерская группа играла в костюмах и гриме одноактную пьесу «Случай в корчме» по рассказам А. П. Чехова «Как-то осенью». Режиссерский курс под руководством мастера создал при Доме культуры «Большевик» театральную студию для старшеклассников, которых учили основам театрального искусства: актерскому мастерству, сценическому движению, технике речи, танцу, вокалу, музыкальной грамоте, истории русского и украинского театров.

К. Григорьев описал в «Литературной газете» свои впечатления от театральной студии: «Мы присутствовали на очередном занятии старшей группы, которое проводил М. Верхацкий. Ему помогал ассистент, студент третьего курса режиссерского факультета Виктор Кисин. На уроке по актерскому мастерству студийцы выполняли упражнения «на отношение к предмету».

Наш фотокорреспондент снял момент, когда студийка Раиса Котлярова «играла с котенком». Никакого котенка на столе, конечно, не было, но девушка так мастерски играла с чьей-то зимней шапкой, что казалось, вот-вот шапка «не выдержит» и запрыгает» [1].

Забегая наперед, отметим, что работа в этой театральной студии в дальнейшем будет проанализирована и описана в диссертации В. Б. Кисина опять же под научным руководством М. П. Верхацкого.

После трех лет учебы большинство студийцев рекомендовали в КГИТИ им. И. К. Карпенко-Карого для продолжения учебы. Об эффективности работы этого педагогического заведения может свидетельствовать тот факт, что из 25 студийцев почти все стали актерами или работали в гуманитарной сфере.

После получения диплома с отличием, Виктор Кисин работал режиссером Одесского украинского драматического театра, Крымского русского драматического театра, Симферопольской и Киевской студий телевидения.

В Киеве Виктор Кисин начал совмещать работу на Киевской студии телевидения с театральной режиссурой. Так, например, в этот период им были поставлены: в Учебном театре КГИТИ им. И. К. Карпенко-Карого спектакль «Где твой брат, Авель» по Юлию Едлису (1964); в театре-студии киноактера при Киевской киностудии художественных фильмов имени Александра Довженко – «Человек со звезды» по Карлу Виттлингеру (1964) со Львом Перфиловым и Витольдом Янпавлисом в главных ролях. В 1966 году на студии «Укртелефильм» Виктор Кисин выпустил свой первый телевизионный фильм «Фауст и смерть»

Научную работу в аспирантуре под руководством М. П. Верхацкого над темой «Перевоплощение. Психологические аспекты его теории и вопросы театральной психотехники» В. Б. Кисин совмещал с творческой деятельностью. Кроме уже отмеченной работы на «Укртелефильме», в Учебном театре своей alma mater в 1969 году выпустил со студентами актерской мастерской две пьесы «Матушка Кураж и ее дети» по Б. Брехту и «Миссия мистера Перкинса» по А. Корнейчуку. В следующем году на Гостелерадио СССР был снят телевизионный спектакль «Спроси себя». По окончании аспирантуры КГИТИ в 1969 году В. Б. Кисин три года работал старшим преподавателем кафедры мастерства актера.

На протяжении 1972–1976 гг. В. Б. Кисин работал режиссером в Главной редакции литературно-драматических передач Республиканского телевидения СССР и преподавал в КГИТИ им. И. К. Карпенко-Карого. В 1975 году со студентами в Учебном театре поставил «Укрощение строптивой» по У. Шекспиру.

Кисин принимал непосредственное участие в подготовке к набору новой специализации – режиссеров телевидения: разрабатывал учебные планы, готовил программы новых курсов, решал организационные вопросы по осуществлению первого набора.

Кроме того, в качестве сценариста и режиссера-постановщика Виктор Кисин создавал массовые театрализованные праздники, за что стал лауреатом Всесоюзного конкурса массовых праздников и зрелищ: «Многим киевлянам, наверное, запомнилось в семидесятых годах праздник Майской ночи. Первомайский парк, Аскольдову могилу, Зеленый театр и Парковую аллею заполнили тысячи киевлян. Более тысячи юношей и девушек принимало участие в празднике и спектакле «Майская ночь» по Гоголю. Главный режиссер праздника – Виктор Кисин, среди актеров и организаторов – Павел Морозенко, Надежда Гладкова, Лидия Кущенко, Виталий Карпенко, Александр Ильин, Изя Пеккер. Глашатай праздника – Николай Мартон. Чернявый, в лыжном костюме юноша Феликс Соболев отвечал

за встречу гостей и карнавал» [5, с. 245]. Как видно из приведенной цитаты, ученики М. Верхацкого в самостоятельной творческой жизни не забывали друг друга, помогали, приглашали в театр, на съемки и т. д.

С 1976 года В. Б. Кисин начал работать в штате института на должности старшего преподавателя – художественного руководителя телережиссерского курса на кафедре режиссуры кино и телевидения, где в восьмидесятые годы сделал два выпуска режиссеров кино и телевидения – 1981 и 1986 гг. соответственно, в девяностых – 1991 и 1996 гг.

В 1983 году Виктор Кисин приступил к съемкам четырехсерийного видеофильма «Последний довод королей». Сценарий был написан им в соавторстве с известным московским политическим обозревателем Владимиром Дунаевым по роману Нибела и Бейли «Семь дней в мае».

Съемки проходили трудно, поскольку фильм был под особым контролем высокого партийного руководства, что приводило к политически целесообразным изменениям сценария. Был период, когда В. Кисину пришлось брать творческий отпуск в КГИТИ, чтобы осуществлять съемки в три смены.

В своем заявлении ректору Р. Я. Пилипчуку В. Б. Кисин, в частности, отмечал: «Работа на курсе, где я художественный руководитель, организована, ассистент тов. Витер В. П. находится в настоящий момент в отпуске по основной работе и ежедневно работает со студентами» [3].

Как и его учитель М. П. Верхацкий, В. Б. Кисин привлекал своих учеников к педагогической деятельности. Указанным в заявлении ассистентом был бывший студент первой мастерской телережиссеров В. Б. Кисина, в будущем известный украинский актер, кинорежиссер-педагог Василий Петрович Витер (род. 16.06.1951, с. Великополовецкое Сквирского р-на Киевской обл.).

В дальнейшем Василий Витер работал в мастерской Николая Мерзликина, потом набрал собственных учеников. Сейчас В. П. Витер совмещает воспитание молодых кинорежиссеров с работой на должности директора Института экранных искусств Киевского национального университета театра, кино и телевидения (КНУТКТ) им. И. К. Карпенка-Карого.

Кроме педагогической и творческой работы Виктор Кисин продолжал заниматься научными исследованиями, результатом которых стала защита кандидатской диссертации.

С начала семидесятых годов В. Б. Кисин читал в Киевском филиале Всесоюзного института повышения квалификации работников телевидения и радиовещания (КФ ВИПКРТиР) курс лекций по режиссуре, а в течение 1986–1989 гг. был руководителем творческой экспериментальной мастерской постановочных программ Гостелерадио СССР.

В 1986 году В. Б. Кисин возглавил кафедру режиссуры кино и телевидения КГИТИ им. И. К. Карпенко-Карого и был ее руководителем до 1991 года, пока не состоялось ее разделение на две кафедры:

1) кинорежиссуры и кинодраматургии, которую возглавил известный украинский кинорежиссер-педагог, оператор легендарных «Теней забытых предков». Ю. Г. Ильенко;

2) режиссуры телевидения, заведующим которой стал В. Б. Кисин.

В. Б. Кисин был способен не только воспитывать молодых режиссеров экрана в КГИТИ им. И. К. Карпенко-Карого и КФ ВИПКРТиР (с 1991 года – Институте повышения квалификации Гостелерадиокомпании Украины), но и заниматься собственной творческой деятельностью.

Во время перестройки почти каждый год выходили его видеофильмы: «Бравобравушки!» (1986, «Укртелефильм»), «Америкой пешком» (1987, «Укртелефильм»), «Без сенсаций» (1988, Союз кинематографистов Украины).

1988 году Виктору Борисовичу Кисину было присвоено ученое звание доцента кафедры режиссуры кино и телевидения, 1993 г. – почетное звание Заслуженного деятеля искусств Украины, в 1995 г. он получил ученое звание профессора кафедры режиссуры телевидения.

Незадолго перед смертью В. Б. Кисин организовал кафедру телевидения в Киевском государственном институте культуры (сейчас Киевский национальный университет культуры и искусств).

В. Б. Кисин был режиссером-постановщиком двенадцати спектаклей в драматических театрах, трех телевизионных спектаклей и более сотни телевизионных программ высшей сложности. В его творческом активе – восемь телевизионных фильмов: «Фауст и смерть» (1966), «Последний довод королей» (1983–1986), «Таинства Киево-Печерской Лавры» (1994), «На поле крови» (1995) и т. д. Кисину принадлежит около двадцати научных и публицистических публикаций, посвященных, как и его кандидатская диссертация, природе актерской и режиссерской одаренности, роли жизненного опыта в формировании творческой личности и в творческом процессе.

В настоящее время целая плеяда учеников В. Б. Кисина не только приумножают славу украинского телевидения, но и воспитывают молодых мастеров экрана, продолжая дело своего прославленного учителя. Составленный в начале девяностых В. Б. Кисиним список учеников состоит из сорока фамилий, «широко известных и даже популярных... Здесь и лауреат Шевченковской премии «чернобылец» Игорь Кобрин, и лауреатка кинематографической премии им. А. Довженко Наталья Андрейченко, народные, заслуженные артисты, главные режиссеры и генеральные директора телекомпаний и телеканалов, просто актеры, которые работают в Украине и за рубежом» [5, с. 253].

ЛИТЕРАТУРА

1. Григорьев К. Режиссер пришел на завод / К. Григорьев // Литературная газета. – 1957. – 22 января.
2. Друзья-телевизионщики. Он любил тупиковые ситуации и неразрешимые задачи: «Так это же интересно!..» // Киевские ведомости. – 1997. – 6 сентября.
3. Заява в.о. доцента В. Б. Кісіна в.о. ректора КДІТМ ім. І. К. Карпенка-Карого Р. Я. Пилипчуку // Архів КНУТКТ ім. І. К. Карпенка-Карого. – Ф. 11. – Оп. 2. – Особиста справа Кісіна В. Б. – Арк. 75.
4. Кісін В. Б. Кілька необов'язкових штрихів до портретів Леся Курбаса // Михайло Верхацький. 100. (Лабінський М., упоряд.) / В. Б. Кісін. – К. : Проза, 2004. – С. 182–190.
5. Кісін В. Б. Режисура як мистецтво та професія; Життя. Актор. Образ. Із творчої спадщини / В. Б. Кісін. – К. : Видавничий дім «КМ Academia», 1999. – 268 с.
6. Сегодня. – 2003. – 25 апреля.

СПЕЦИФИКА ИЗУЧЕНИЯ ЗВУКА В КИНО

В настоящее время звуковая область киноискусства, обладающая мощным выразительным потенциалом, привлекает к себе внимание многих исследователей. Однако в публикациях разного рода – статьях, монографиях, диссертациях, посвященных звуку в кино, – отсутствует единство методологических подходов к изучению этой проблематики. В методологии исследования кинозвука наблюдается некая децентрализация. Как и во многих гуманитарных науках, проблема заключается здесь, на наш взгляд, в специфике объекта и авторского подхода.

Специфика звуковой части кино как объекта изучения состоит в том, что она представляет собой синтез разных видов искусств, репрезентированных речевым, музыкальным и шумовым компонентами. Эти компоненты складываются в единое звуковое целое, которое само является частью фильма и подчиняется задачам общей драматургии киноленты. В фильмах с развитой драматургией звуковые элементы порой составляют отдельную драматургическую линию и редко дублируются визуальным рядом действия. Активность участия их в развитии сюжета и высокая степень внедрения в узловые моменты действия дают основание говорить о звуковой драматургии фильма, которая развивается параллельно по отношению к основной. Это уже не вспомогательное художественное средство, а цельное многоуровневое пространство, развивающееся по своим законам. Такой сложный объект требует разносторонней специализации исследователей, в частности, в области культурологии, музыковедения, киноведения и звукорежиссуры.

Попытки осознания функций звука в кино начались параллельно с созданием теории монтажа в работах С. Эйзенштейна и В. Пудовкина, однако изыскания этих выдающихся режиссеров были ограничены в основном собственными фильмами и особенностями исторического времени, когда большинство киноработ были художественно несовершенны с точки зрения звуковой образности.

В 1960-е годы, с появлением значительного количества фильмов, интересных в аспекте музыкального содержания, выходит монография З. Лиссы «Эстетика киномузыки» (М., 1970), в которой впервые предпринята попытка выведения универсальных законов музыкально-зрительных сочетаний в кино. Принципы речевого элемента кинодействия прослеживаются в книге «Слово в фильме» Н. Крючечникова (М., 1964). Пожалуй, впервые в советской литературе кинозвук как целостное явление рассматривается в книге Ю. Закревского «Звуковой образ в фильме» (М., 1961), где все звуковые элементы представлены *равноправными* по своему художественному потенциалу. Автор приводит множество ярких примеров, однако все они из фильмов периода 1930–1940-х годов – не самого яркого в развитии звуковой сферы кинодраматургии. Ситуация преобразуется к 1980-м годам, и по сей день ощущается исследовательский интерес к образно-драматургическим функциям звука в кино. Эта проблематика нашла отражение в публикациях И. Шиловой, Р. Казаряна, С. Гуревич, в дис-

сертификационных исследованиях Н. Ефимовой, В. Познина, Т. Егоровой, Е. Русиновой, М. Ермишевой, Т. Шак, А. Вевер.

В целом проблемы методики анализа звуковой части фильма сходны с теми, что встречаются в любом другом гуманитарном исследовании. Среди них: 1) «размывание» терминологической базы; 2) отсутствие специальных методов исследования кинозвука; 3) отсутствие общих критериев оценки художественной значимости звуковой сферы фильма. В рамках общей истории игрового кино до сих пор не создано формальной истории развития звукового компонента, на которую можно было бы опереться в ходе исследования.

В связи с вышеизложенным целью данной статьи является определение принципов действия общенаучных методов при анализе звуковой сферы киноискусства.

Как известно, метод – это инструмент для достижения цели исследования. В основе применения любого метода лежит задача. При исследовании звука в кино одной из важнейших задач является определение степени участия звуковых элементов в общей драматургии фильма. Драматургические функции звука в кино обычно проявляются в двух основных сферах:

1) на уровне композиции звуковых и визуальных выразительных средств фильма в их синхронном (горизонтальном) или диахронном (вертикальном) взаимодействии;

2) в образно-метафорическом слое фильма (если он хотя бы частично выражен в звуке), включающем в себя образы персонажей, явлений и событий.

Также для полноценного анализа звуковой части фильма необходимо искать аналогии в других киноработах автора или в фильмах других авторов, т. е. анализировать историко-культурный контекст.

Для решения вышеперечисленных задач применим комплекс различных общенаучных подходов, среди которых *системно-структурный*, *целостный*, *компаративный* и *сравнительно-исторический* методы. Рассмотрим их подробнее.

Существует ряд фильмов, в которых образная сфера, на первый взгляд, не представлена в звуке. Это может стать препятствием для исследователей, нацеленных лишь на поиск ярких звуковых красок. Однако существует баланс выразительных средств фильма, и если в нем доминирует изображение, то звуковые средства отходят на второй план, не теряя при этом своей значимости. В этом случае можно говорить о том, что драматургические функции звука как бы «растворены» в общей звуковизуальной композиции фильма. Такое положение вещей – основа для применения *системно-структурного анализа*. Суть его в выявлении *структуры* или типа связей между элементами киноповествования с дальнейшим рассмотрением их развития в составе художественной *системы* фильма.

Подобный метод может применяться как в рамках одного эпизода, так и всего кинодействия. Для начала в фильме определяются моменты, когда звук действует несколько иначе, чем это необходимо для создания жизнеподобия действия: например, звук по смыслу асинхронно сочетается с изображением. Такие моменты представляют те выразительные средства фильма, основной принцип действия которых в языковой грамматике обозначается как *полисемия*

(«polysemos» – многозначность) – перенос значения одного предмета на другой или множество смыслов для одного предмета [1, с. 19–20]. В случае кинодействия полисемия означает раскрытие и развитие в действии внутренней сути, эмоции, скрытых мотивов или качеств персонажа, явления, события через внешние признаки в звуковых или звукозрительных сочетаниях. Если авторы фильма избегают прямого высказывания мысли в изображении или диалогах, то чаще всего эта мысль *подразумевается* в шумовом или музыкальном элементе. В этом и заключается один из способов драматургического применения звука в кино.

В найденных полисемических сочетаниях определяется тип связей между элементами этого сочетания, обычно он соответствует литературным аналогам – метафора, метонимия, аллюзия, аллегория, гипербола и пр. Таким образом определяются ведущие звуковые элементы киноповествования и тип связей между ними, что соответствует структурной части системно-структурного метода анализа. При этом основное значение имеет не собственное содержание звуковых элементов, а то, каким образом они сочетаются, что соответствует сути структуралистского подхода.

Далее необходимо проследить развитие структуры полисемических сочетаний в составе художественной системы эпизода. Главное в системной части подхода – это *состав элементов* и *цель* существования художественной системы. Постоянный состав звуковых элементов фильма сосредоточен в трех условных категориях – киноречь, музыка и шумовое сопровождение. Цель существования системы – в выражении драматургической задачи звуковыми элементами или звукозрительными комплексами. Поскольку структурный подход предусматривает только диахронное (вертикальное) рассмотрение звуковых элементов, при помощи системной части метода можно оценить то, как звуковая драматургия развивается во времени, определить место завязки, разработки, кульминации и финала, как в масштабах фильма, так и в рамках эпизода.

В некоторых фильмах персонажи, явления или события имеют яркие отличительные особенности, выраженные при помощи звукозрительных комплексов. Бывает так, что эти особенности, как бы закрепленные за художественным объектом, развиваются, меняются от ситуации к ситуации и т. д. В таком случае анализ звуковой части фильма можно проводить при помощи *целостного* подхода. Широкие возможности этого метода, активно применяемого в музыковедении, включают в себя интонационный анализ и выявление тембральных, ритмических, фактурных, полифонических черт звукового материала. Иными словами, целостный подход дает возможность рассматривать область кинозвука как специфическое музыкальное произведение, развивающееся по особым законам, важнейшим из которых является диалектическое единство с видеорядом.

Но самое важное, что заключено в концепции целостного анализа, – это категория *образа*. Через эту категорию в музыке осуществляется ее способность передавать «зримое через слышимое» и таким образом органично сочетаться с другими видами искусства. В кинематографе с помощью образной категории возможно определить функции звуковых сочетаний, из которых вы-

страиваются сущностные черты персонажа, явления или события. В основе категории образа лежат те же полисемические отношения звуковых и звукозрительных элементов, которые обычно рассматриваются системно-структурным подходом в ракурсе композиционных построений фильма.

После выявления и накопления достаточного количества признаков драматургического влияния звука в фильме закономерен следующий этап – поиск схожих звуковизуальных решений в творчестве режиссера. В зависимости от поставленных задач, границы поиска можно расширить до сравнения нескольких киноработ разных режиссеров на предмет звуковой драматургии, а также их предшественников, по исторической шкале. Для этих целей предназначены два родственных метода – *компаративный* и *сравнительно-исторический*. Несмотря на попытки некоторых исследователей соединения этих двух подходов, генеалогия и назначение их различны.

Компаративный метод включает в себя принцип *интертекстуальности* как дешифровки авторского приема сознательного или бессознательного ориентирования на узнаваемые смысловые конструкции, что крайне важно для сферы кинозвучаний. *Гипертекстуальность* также характерна для звуковой части кино как сферы органичного соединения разнородных, мультикультуралистских и даже взаимоисключающих друг друга звуковых текстов. Кино как самое молодое из искусств с момента появления считается самым доступным и демократичным. Поэтому для кинозвучаний как смысловых кодов прежде всего важна узнаваемость и считываемость, поскольку их значение не всегда дублируется изображением или литературной основой.

«Высшим пилотажем» в области создания звуковых полисемических конструкций можно считать такие, смысл которых считывался бы одновременно неоднородной аудиторией с разным опытом и уровнем восприятия. В данном случае интертекстуальность как художественный метод и как атрибут текста перекликается с принципом «множественного и концентрированного воздействия», сформулированном музыковедом Л. Мазелем [2, с. 168]. В понимании исследователя этот музыковедческий принцип универсален для постижения функций как отдельных мелодических линий, так и крупных композиционных структур. Иерархичность смысловых пластов в кино также располагает к такому полисемическому способу организации звуковых элементов.

При помощи компаративного подхода можно постигать, какие звукозрительные сочетания применяются разными авторами в рамках одного киножанра или тематического пласта, находить схожие приемы в работах одного автора, выявляя таким образом индивидуальную стилистику его обращения со звуком и т. д.

В основе *сравнительно-исторического* подхода к изучению кинозвукового материала также заключена *аналогия* – общенаучный метод познания, но в целом сравнительно-исторический подход предполагает более строгий отбор явлений и возможен только при наличии достаточного количества фактов. По мнению И. Ковальченко, под фактами здесь понимаются не детали, а сущностные обобщения – типы, иными словами, это категории, содержащие в себе только самые существенные признаки. Располагая таковыми, можно сравнивать

звуковые решения в фильмах на основе их сходства или различия в разные исторические периоды, то есть на разных стадиях развития, однако, по словам И. Ковальченко, «при этом нужно соблюдать принцип историзма и учитывать все – условия возникновения объектов исследования, причины и последствия их наличия» [3, с. 187]. Для киноведения это означает учет социально-политических условий, в которых создавались фильмы, их тематической и жанровой направленности, наличия литературного источника, технологических условий и многого другого.

Как и любой сложный, многосоставный объект исследования, звук в кино предполагает поэтапное его изучение. В данной статье были охарактеризованы основные подходы, применяемые исследователями кинематографа. Несмотря на то, что подходы и ракурсы познания у каждого исследователя свои, методология современного киноведения остро нуждается в общих подходах, которые давали бы основу для системного изучения функций звука в кино. Применение общенаучных методов для изучения кинематографической фоносферы частично помогает избежать «размытости» художественных критериев и субъективности оценок, однако выявление глубины и многозначности звуковых и звукозрительных элементов фильма по-прежнему остается делом индивидуальной интуиции и эрудированности каждого конкретного исследователя.

ЛИТЕРАТУРА

1. Розенталь Д. Э. Современный русский язык. – М.: Высшая школа, 1984. – 450 с.
2. Мазель Л. А. Вопросы анализа музыки: Опыт сближения теоретического музыкознания и эстетики. – М.: Советский композитор, 1978. – 352 с.
3. Ковальченко, И. Д. Методы исторического исследования / И. Д. Ковальченко. – М.: Наука, 2003. – 486 с.

Голикова-Пошка Е. В. (Республика Беларусь, г. Минск)

ЗИМНИЕ ПРАЗДНИКИ «БЕЛОРУССКОГО НАРОДНОГО КАЛЕНДАРЯ»

Но у белорусов отмечают не только грустные, поминальные дни, в народном фольклорном календаре отдельно стоят и веселые, яркие праздники, пронизанные смехом, шутками, прибаутками, волочебными, обрядовыми и внеобрядовыми песнями. К одному из таких праздников можно отнести Масленицу, языческий праздник, который начинается за восемь недель до Пасхи. На студии «Бел-видеоцентр» был снят документальный фильм «Масленіца» (2005, над картиной работали Т. Кухаренок, Р. Грицкова, С. Милешкин, Б. Калякин и др.), в котором зрители могут познакомиться с жителями деревень Закальное, Обчин, Речень, Засмужье Любаньского района и вместе с ними проводить зиму.

С первых же кадров на экране появляются нарядно одетые жительницы деревни, которые с обрядовой песней: «А мы Масленку дажыдалі і ў ваконца пазіралі. Гару сырам набівалі, зверху маслам палівалі» выходят за околицу и с заговорами-пожеланиями кидают кудель на березу, чтобы в нынешнем году урожай льна был высоким. С этого обряда и начинается масленичная неделя, которая

длится до начала Великого поста, с понедельника по воскресенье. Причем каждый день жители Любаньщины соблюдают свои, выработанные годами, традиции.

В понедельник хозяйки взбивают мягкое, нежное, белое с желтоватым отливом сливочное масло, варят сыр, готовят творог (недаром Масленицу еще называют Сырной седмицей), пекут блины (на Любаньщине – «крыжовыя»). Пока молодая хозяйка готовит молочные яства, ее помощницы на ручных жерновах измельчают зерно, превращая его в муку, из которой будут выпекаться блины (маленькие солнышки). Считается, что если «девки у нас хорошие мололи, пышные, должны быть и блины пышные»¹. Вначале выпекаются четыре небольших блинчика, которые затем необходимо положить на каждый подоконник для умерших предков: «может, придут, попробуют, и пойдут. Ну а нам пожелают, чтобы мы крепкие были, чтобы все хорошо было. Ведь они все знают про нас, как мы тут и что. Где-то что поправят нам, где-то что подскажут. В снах приснятся, подскажут нам».

Начиная со вторника и в течение всей масленичной недели и стар, и млад выходят кататься с горки. Ребятишки и молодежь используют для этой цели санки, а женщины стараются съехать на пряслицах (ритуальный обряд). Чем дальше проедет пряслице, тем более высоким вырастет лен.

Все масленичные вечера считаются святыми, когда ни в коем случае нельзя работать. Потому женщины-прядильщицы в один из вечеров собираются на свой женский праздник «папрадухі». Каждая должна принести с собой что-нибудь из ритуальных блюд, а затем, уже все вместе, готовят праздничный ужин, который завершается песнями и танцами. Во время танцев необходимо подпрыгивать как можно выше, чтобы летом и лен, и конопля хорошо уродились. На Любаньщине во время Масленицы готовят множество обрядовых яств, к которым относятся и «гомовки» (изготавливаются из сыра, сахара и яйца). Эта еда не требует особого приготовления. Смешав все ингредиенты, хозяйка ставит гомовки в печь на «легкий дух», чтобы они не выпекались, а только поменяли свой цвет с белого на ярко-желтый. Если галушки готовят летом, то их просто ставят на солнце, чтобы они слегка подсохли.

Еще одним обязательным масленичным обрядом считается рассыпание кострицы – жесткой коры льна и конопли, оставшейся после их чесания. Внуки «впрягаются» в санки, полные кострицы, а бабушка идет вслед за детьми, берет кострицу и рассыпает ее по огороду, чтобы «быстрее растаял снег и летом вырос богатый урожай льна». Каждый свой шаг женщина сопровождает особым заговором: «расці лянк на ўсіхнюю долю, каб нам было напраць і на спадніцы, і на рукавіцы». Считается, что данный ритуал помогает прогнать зиму, потому он проводится на каждом подворье Любаньщины.

Кроме того, в фильме «Масленица» показан еще один красивейший обряд призыва весны – катание на санях, запряженных лошадьми. Празднично одетые жители деревни проезжают по главной улице с песнями: «Ехала Масленка по двору, по двору. Кидала масло по бору, по бору» – это способствует скорейшему пробуждению природы после долгого зимнего сна. Также в это время женщины

¹ Здесь и далее цитаты из фильмов.

навещают либо молодую, которая недавно вышла замуж, либо беременную молодуху, чтобы пожелать им родить сына или дочку («чтобы родила сначала няньку, а потом ляльку», «родишь сына богатыря, а дочку – красавицу»). Ведь «самая главная забота в сельской общине – забота о продолжении рода. Многодетность веками рассматривалась у белорусов как божье благословление».

Неудивительно, что после таких поздравлений и пожеланий практически в каждой семье на Любаньщине по нескольку детей. Но если после свадьбы молодые люди чаще всего остаются в родной деревне, приводя супругу к себе, то девушки покидают отчий дом. Но масленичная неделя – время воссоединения семей для большего укрепления семейно-родовых связей, потому в пятницу зятя обязательно приходят в гости к теще на блины.

После праздничного застолья наступает время соорудить чучело зимы – саму Масленицу (в России ее представляли как «румяную толстую бабу, сидящую на сковородке, с ухватом вместо рук и помелом вместо языка» [2, с. 7]). А белорусы Любаньского района крепят на шест пучки льна, специально оставленные с осени, придавая им форму женщины, одевают чучело в яркую одежду, повязывают платочек. Кроме того, белорусской Масленице свойственно иметь длинную косу, на которую каждый житель деревни повесит ленточку, то есть символически «очистится» от грехов, накопленных за год. Публичное сожжение Масленицы состоится в последний день масленичной недели, в воскресенье, это действие как бы официально завершает праздник, и белорусы начинают готовиться к Великому посту. Не зря последний день Масленицы называют еще и Прощенное воскресенье, когда вся семья собирается вместе на вечерний, все еще праздничный ужин с блинами, просят друг у друга прощения (вначале по очереди жена, дети и внуки у главы семьи, потом хозяин дома у всех своих близких) и садятся за стол уже с молитвами. Впереди суровое испытание после разгульного веселья – строгий сорокадневный пост.

Кроме Масленицы на Беларуси отмечают еще несколько зимних праздников, среди которых можно назвать праздник Николы Зимнего и Щедрый вечер. На киностудии «Белвидеоцентр» был снят документальный фильм «Мікола Зімовы» (2004, над картиной работали Т. Кухаренок, В. Королев, С. Милешкин, С. Яновский и др.). В нем запечатлены традиции празднования одного из забытых ныне в белорусских городах зимних праздников, который в наши дни регулярно отмечается в деревне Меркуловичи Чечерского района Гомельской области (в Польше, например, этот день до сих пор широко отмечается и носит название «Мікалайкі»).

День Святого Николая, или Николы Зимнего, как правило, отмечается всеми восточными славянами в самом начале зимы (19 декабря), когда «замирает земля и затихает жизнь сельской общины». Считается, что Никола Зимний воплотил в себе множество функций одного из главных языческих богов Велеса – бога скотоводства и богатства. Сельские жители и по сегодняшний день обращаются к Николаю с просьбами, чтобы «нам мороза не давал, чтобы нас смотрел, заботился, чтобы мы все время жили благополучно, чтобы нам не было никакой беды», ведь в белорусском фольклоре Николай хоть и является «защитником землероба, заботится об урожае», но «временами может быть мстящим» [1, с. 323].

Главным атрибутом празднования Николы Зимнего считается свеча, которая, по представлениям белорусов, выступает в роли защитницы жителей деревень от пожаров, несчастий, болезней и стихийных бедствий. Именно свеча издавна считалась основным символом всех обрядов (свадебных, похоронных, поминальных) и праздников народного календаря, потому и не удивительно, что в каждом доме у восточных белорусов на протяжении всей их жизни находятся собственноручно украшенные зимние свечи, о которых жители заботятся, «как о своих детях», до самой смерти.

Никольская свеча представляет собой «деревянную колодочку, куда вставлены три свечки», изображающие женскую фигуру. «Свечу, как живое существо, украшают к празднику» и обязательно шьют для нее новую одежду, поскольку «свеча не должна быть обнаженной». Ее также «оборачивают новым льняным полотном, чтобы лен хорошо уродился и было бы из чего соткать одежду для семьи». По обычаю старую одежду относят на кладбище. В украшении свечи молодым хозяйкам обычно помогают старшие родственницы. Украшенную таким образом Никольскую свечку ставят в коробку, туда же подсыпают зерно, «чтобы урожай Святой Николай послал хороший». Согласно поверьям, это «зерно из-под Николы» способствует урожайности зерновых, а потому его обязательно берут весной на посев. На наряженную свечу вешают также «крестики, образа», а рядом «кладут деньги, ткань, платочки». Ей словно «дают оброк». Таким образом свеча становится культовой и ставится «на почетное место в святом углу».

Интересен был и обычай передавать Никольскую свечу из дома в дом, пронося ее перед этим по всей деревне, а вечером устраивать пир в честь Николы Зимнего. После того, как молодая хозяйка украсит праздничную свечу, она должна была обойти всех жителей и пригласить их на праздник, а затем вернуться домой и подготовить торжественный «вынос» Никольской свечи. Для этого она брала заранее подготовленную солому и выстилала ею полпути до следующего дома, из которого навстречу шла соседка, также выстилая соломой путь, по которому понесут свечу, поскольку считалось недопустимым, чтобы свечу несли по голой, не застланной соломой, земле. Солома в этот праздник всегда являла собой символ жизни, а потому каждый крестьянин считал своим долгом собрать с земли после выполнения всех положенных традиционных обрядов несколько сакральных соломинок и отнести их в хлев (по поверьям, это давало хороший приплод) или в дом (что защищало от пожара), или в курятник (считалось, что куры благодаря этому лучше несутся).

С праздником Святого Николая было связано также множество магических обрядов. Например, молодая хозяйка, в доме которой изготавливалась Никольская свеча, встретившись со своей соседкой, должна была несколько раз покрутиться на одном месте в разные стороны, приговаривая: «мы крутимся, чтобы жито росло и крутилось, как мы крутимся». Считалось, что выполнение данного магического ритуала способствует получению хорошего урожая осенью. Кроме того, существовало множество сельскохозяйственных примет, связанных именно с образом Николы Зимнего: «Если иней будет раньше, чем 19 декабря, то нужно сеять ранний ячмень, если позже 19 декабря – поздний. Иней, который покрывает деревья на Николу, предсказывает хороший урожай льна» [1, с. 324].

Празднование Николы Зимнего продолжается у восточных белорусов три дня и считается, что только неукоснительное соблюдение всех необходимых ритуалов и обрядов способствует защите деревни от всяческих напастей, воссоединению семей, а самое главное – сближению соседей, что и «делает наш народ народом».

Еще один зимний праздник белорусского народного календаря, о котором на киностудии «Белвидеоцентр» был снят документальный фильм «Шчодры вечар» (2004, над картиной работали Т. Кухаренок, И. Волох, С. Милешкин, А. Васюк и др.), – Колядки. Начинается картина со сцены приготовления ритуального обрядового блюда – кутьи, которая затем будет использоваться при колядовании. Интересен тот факт, что готовила для семьи кашу самая молодая невестка под бдительным присмотром свекрови. Кроме кутьи, с которой обязательно снималась подгоревшая верхняя корочка (ее хозяйка наутро отдавала курочкам, чтобы те хорошо неслись целый год), на колядную скатерть ставилась также буханка хлеба и клалось сено, перевязанное яркими красными нитками. Однако основной целью празднования Щедрого вечера (у католиков и православных он отмечается в разное время – 31 декабря или 13 января соответственно) являлось магическое действие – девичье гадание на скорое замужество и колядование. Причем колядовщиками могли быть жители деревни любого возраста – и старики, и дети.

Обычно детишки приходили под окна хаты и затыгивали своеобразные щедровки, в которых обязательно поздравляли хозяев с праздником и выманивали у них угощение. В ленте «Шчодры вечар» звучит следующий диалог: «Добрый вечер тому, кто в этом дому. Рады Вы нам? – Рада, мои детки, я вам. – Позвольте нам попеть, возле вашей хаты пощедровать!»

После того, как хозяева с большим удовольствием разрешали ребятам колядовать, те затыгивали обязательную обрядовую песню: «Прыехала Каляда ўвечары, увечары, ды прывезла йгрушек у рэшаце, у рэшаце, ды паставіла на стаўбе, на стаўбе, ды взяла, села, на куце, на куце, ды ў чырвоным кабаце, кабаце». Завершалось детское колядование шуточными просьбами угостить щедровщиков: «Шчадрую, шчадрую, прысмакі чую. Шчадрую, шчадрую, каўбасу чую. Дайце каўбасу, дамой панясу. Дайце другую, яшчэ пашчадрую. Дайце трэцю, хоць авечыю, дамоў панясу: бацька будзе есці, барадою трэсці. Хутчэй выносьце – ног не марозьце». Получив угощение, ребяташки с шутками и смехом шли к следующему дому, поставив перед собой цель обойти все хаты в деревне. Недаром только на Щедрый вечер (или как его называют еще – «кривой» вечер) все «можно было делать наоборот: затащить сани или воз на крышу, выпустить животных или завести их в дом, измерять печи палкой и потребовать выкуп, переодеваться, ворожить и многое другое» [4, с. 175].

Кроме детей, колядовать выходили и взрослые: женщины переодевались в пышные праздничные наряды, имитируя цыганок-гадалок, а мужчины выворачивали кожихи наизнанку, до неузнаваемости разрисовывая лицо углем, а один из них прикреплял к шапке рога и весь вечер выступал в роли «козла» – животного, без которого не обходится ни одно щедрование. Весь вечер группы ряженых (мужчины и женщины по-отдельности) обходили деревенские дома, поздравляли хозяев, получали от них угощение и деньги, а поздней ночью собирались в одной

избе и хвастались, кто больше наколядовал. Считалось большой удачей получить от хозяев не только хлеб или сало, но и овес, тогда весь год будет щедрым и урожайным.

Молодые девчата тоже не сидели в хатах. Все незамужние собирались вместе на вечерние гадания, целью которых было определить: кто в этом году выйдет замуж и каким будет будущий супруг. Вначале девушки выбегали на улицу и выхватывали из поленницы, прикрытой снегом, охапку дров. Вернувшись в теплую хату, молодухи пересчитывали свою «добычу» – та, у которой количество дров было парным, и найдет себе мужа.

Следующее гадание – на блины. Каждая девушка выпекала небольшой блинок, затем блины размещали на деревянной доске, которую выносили во двор, к собачьей будке. Считалось, чей блин первым ухватит верный друг человека, та девица и выйдет замуж первой. Весьма любопытно, что каждая девушка, даже получив положительный о скором замужестве ответ, продолжала участвовать в гаданиях, надеясь таким образом опередить соперниц и выиграть каждое мистическое «состязание».

Еще одним интересным колядным обычаем считается ворожба «на платки». Все девушки складывали свои платочки в деревянное корыто, а затем одна из них начинала трясти емкость, а остальные – внимательно следить, чей платочек первым упадет на пол. Кроме вопросов о замужестве, девушек волновало также и то, каким же будет будущий супруг. Для этого они проводили еще одно магическое действие: на стол выкладывалось зеркало («жених будет очень красивым»), ставился стакан с водой («пьяница»), укладывались книга («умный»), хлеб («богатый, богатый»), лапоть («будет бедный»). Затем молодки по очереди с завязанными глазами выбирали себе судьбу: им предстояло дотронуться до одного из перечисленных выше предметов, накрытых скатертью. До чего дотронется девушка, таким ее муж и будет.

Однако процесс гадания не мог длиться бесконечно или совершаться в неположенное время. «Восточные славяне считали, что гадать можно только до первых петухов, дальше уже ничего не угадывается». Кроме того, для гаданий «предназначался именно канун праздников». Объяснялось это тем, что «праздничная церковная служба изгоняет бесов, поэтому к их помощи следует прибегать накануне» [3, с. 205].

Заканчивался Щедрый вечер действительно с первыми петухами, а наутро пожилые хозяйки проводили последний магический ритуал – очищение от грехов. Для этого хозяин разрубал метлу, которой подметали хату и двор после щедрования, на мелкие кусочки, а его супруга собирала все до последней щепочки и сжигала в печи, приговаривая: «Чтобы все грехи наши сгорели, чтобы не было грехов у нас. Что шила, что вязала, что делала: сено колотила, измельчала, коровке давала. Дай Бог, чтобы это все сгорело и у нас было все хорошо. Весь грех наш чтоб сгорел!».

Если во время Колядок празднование Щедрого вечера распространено по всей территории Беларуси, то обычай встречать колядных царей свойственен только одной белорусской деревне – Семежево Копыльского района Минской области. Считается, что данный обряд берет свое начало со времен стоянки в дан-

ном поселке российской царской армии, солдаты которой один раз в году имели право переодеваться («рядиться») в царей и генералов, ходить по домам, разыгрывать представление и получать подарки от сельских жителей. На студии «Бел-видеоцентр» был снят короткометражный документальный фильм «Калядные цари» (1997, режиссер И. Волох, автор сценария Т. Кухаренок, оператор А. Суханова), в котором и описывается ритуал проведения праздника. Обычные «в миру» мужчины на один вечер становятся великими полководцами, турецкими султанами, государями французскими и немецкими, кроме того, обязательно присутствуют и юмористические персонажи: старый дед с длинной (до пояса) бородой и огромными, лихо закрученными усами, в руках он держит кнут, которым постоянно «стегает» бабку-подметальщицу (это, как правило, молодой небритый парень, переодетый в женское платье), а также военный врач с огромным деревянным градусником и помощник царским особам, который возит за ними на санях деревянный резной «трон». Вся эта группа ряженных целый день гуляет по деревне и в каждом доме требует «дань» за свое представление.

Начинается действие с того, что самый главный ряженный обращается к хозяевам дома с неизменным вопросом: «Здравствуйте Вам. Рады ли Вы нам? За кого Вы меня почитаете? За короля немецкого или за султана турецкого?». Дождавшись ответа, чаще всего неправильного, переодетый властитель сам представляется: «Нет, я не есть король немецкий, я не султан турецкий! Я есть грозный царь Максимилиан! Солнцу брат, луне сват, всему миру блестящая голова!». После такого своеобразного приветствия и начинает разыгрываться основное представление. К государю Максимилиану посылает враждебную ноту с требованиями подчиниться, платить пожизненную дань и дарить дорогие подарки задонский царь Мамай. В ответ на столь наглые притязания Максимилиан произносит гневную пламенную речь: «Не побоялся ни огня моего, ни меча? Стану на воды – воды кипят, стану на горы – горы дрожат. Не получит царь Мамай ни сладкой морковки, ни соленых огурцов!». После этих слов начинается «кровопролитная» битва. Царь Максимилиан, обнажив картонный меч, бросается на Мамай, а тот, после нескольких ударов, «погибает».

Теперь наступает черед полкового лекаря: «Я лечу, как сам хочу. Скулы вырезаю, болячки вставляю, мертвых воскрешаю, а живых в яму пихаю». После такого вступления доктор обращается поочередно к каждому из присутствующих, пытаясь выяснить, кто чем болен: «Что у тебя болит? – Голова. – Когда болит голова, обрить догола, намазать редькой, пусть будет барабан турецкий! А у тебя, что болит? – А у меня живот болит. Ой, болит живот! – Живот? А живот потерять и будет здоровый до самой смерти!». Пока доктор увлеченно лечит всех пострадавших, царь Мамай пытается незаметно удрать с места событий, но его неожиданно останавливает окрик эскулапа: «А ты куда убегаешь? Куда, куда, куда? Или мои лекарства тебе не понравились? – Понравились, но я здоровый уже! – Тогда угостите его пирогом из-под коровы!» Заканчивается шуточная постановка торжественным построением всех действующих лиц перед хозяевами дома, к которым и обращается ведущий вечера: «Поздравления примите, в честь торжественного дня! И при силах одарите, чем Вы сможете меня!». Получив богатые дары,

ряженые переходят в следующий дом, а поздним вечером, переодевшись в свою обычную одежду, завершают день «колядных царей» пиршеством.

ЛИТЕРАТУРА

1. Беларуская міфалогія: энцыклапедычны слоўнік. – Мінск, 2004.
2. Вострышев М. И. Москва разгульная. – М., 2008.
3. Гадания и поверья. – М., 2003.
4. Ліцьвінка В. Святы і абрады беларусаў. – Мінск, 2001.

Забалотная І. У. (Республика Беларусь, г. Минск)

ДРУГАЯ СУСВЕТНАЯ ВАЙНА Ў БЕЛАРУСКІМ І АМЕРЫКАНСКІМ КІНЕМАТОГРАФЕ

У артыкуле выяўляюцца асноўныя асаблівасці паказу Другой сусветнай вайны ў беларускім і амерыканскім кінематографе, на аснове параўнання вызначаюцца нацыянальны і ўніверсальны кантэксты асэнсавання вайны.

Тэма вайны ў беларускім кіно займае цэнтральнае месца і складае адметнасць айчыннай кінастудыі, якую жартам называюць «Партызанфільм». 1970–1980-я гг. ХХ ст. сталі росквітам беларускага ваеннага кіно. У гэты час у літаратуры і культуры адбывалася пераасэнсаванне падзей Другой сусветнай вайны з сучасных пазіцый, ўзнік шэраг значных мастацка-дакументальных твораў («Я з вогненнай вёскі...» А. Адамовіча, Я. Брыля, У. Калесніка, «Карнікі» А. Адамовіча), мастацкія аповесці В. Быкава, якія сведчылі пра трагедыю беларускага народа, яго мужнасць і ахвярнасць («Знак бяды»). Найлепшыя фільмы, прысвечаныя Другой сусветнай вайне, якія складаюць залаты фонд беларускага кінематографа, зняты менавіта па матывах твораў А. Адамовіча, В. Быкава, В. Казько. Гэта фільмы «Узыходжанне» па аповесці В. Быкава «Сотнікаў» (рэж. Л. Шэпіцька, 1976), цыкл дакументальных тэлефільмаў «У вайны не жаночы твар» па матэрыялах С. Алексіевіч (рэж. В. Дашук, 1981–1984), «Знак бяды» па аднайменнай аповесці (рэж. М. Пташук, 1986), «Ідзі і глядзі» па матывах твораў А. Адамовіча (рэж. Э. Клімаў, 1985), «Сведка» па аповесці В. Казько «Суд у Слабадзе» (рэж. В. Рыбараў, 1986). Усе гэтыя фільмы аб'ядноўвае жанр кінатрагедыі, у якім акцэнтуюцца ўвага на сутыкненне нацысцкай тэорыі з гуманістычнымі каштоўнасцямі беларускага народа. Нельга не пагадзіцца з трактоўкай гэтага жанру В. Нячай. Яна сцвярджае, што «жанр кінатрагедыі у фільмах пра вайну – гэта спецыфічнае кіназнаўчае паняцце. Яно прадугледжвае высокі мастацкі ўзровень увасаблення тэмы, моцны эмацыянальны напал пры апаведзе пра рэалізацыю на практыцы фашысцкай расавай тэорыі» [3, с. 43].

У амерыканскім кінамастацтве паказ вайны не вылучаецца такой трагедыйнасцю. Гэта звязана з тым, што вайна не закранула ў такой вялікай ступені амерыканскі народ, бо ваенныя дзеянні не адбываліся непасрэдна на тэрыторыі ЗША. Сярод фільмаў, прысвечаных Другой сусветнай вайне, ёсць кінастужкі пра непасрэдных ваенных падзей, напрыклад, «Самы доўгі дзень» па аднайменнай кнізе амерыканскага пісьменніка К. Райяна (рэж. Э. Мартан, 1963), «Апошні адлік» (рэж. Д. Тэйлар, 1980) «Выратаваць радавога Райяна» (рэж. С. Спілберг,

1998); фільмы пра ваенны досвед людзей – прадстаўнікоў іншых нацыянальнасцей (немцаў, яўрэяў, палякаў і інш.), напрыклад, «Выбар Сафі» па аднайменным рамане амерыканскага пісьменніка У. Стайрана (рэж. А. Пакула, 1982), «Спіс Шындлера» (рэж. С. Спілберг, 1993), «Хлопчык у паласатай піжаме» па аднайменным рамане ірландскага пісьменніка Дж. Бойна (рэж. М. Херман, 2008) і інш.

Беларускае ваеннае кіно адметнае найперш імкненнем распавесці свету пра жахі вайны, пра боль і пакуты мірнага насельніцтва, пра беларускі феномен спаленай зямлі («Ідзі і глядзі», «Сведка»). Кажучы філасофскай мовай І. Канта, такія фільмы накіраваны на імкненне спазнаць вайну як «рэч у сабе», як тое, што знаходзіцца за межамі рацыянальнага пазнання, прарваць вонкавую абалонку канцэпту «вайна» і дайсці да глыбіннай сэнсавай сутнасці трагедыі ўсяго народа. На нашу думку, гэта кіно-катарсіс, якое ачышчае і ўзвышае чалавечую душу. Такое кінамастацтва А. Адамовіч называў моцным па сваёй усепранікальнасці («яростным»). Тэарэтычна такое паняцце абгрунтоўвае Э. Клімаў, які піша, што яно «...здзірае скуру, пераварочвае душы людзей, скіравана на ўзрушэнне. Яно хоча вызваліць гледача хоць на якое-небудзь імгненне ад побытавай свядомасці, якая засмоктвае, як балота, як ціна, і тады тушыцца яго глыбокае ўсведамленне. Мастацтва-ўзрушэнне вызваляе людзей ад побытавай свядомасці, каб яны не забываліся, у якое стагоддзе, у які момант жывуць, і каб кожны адчуваў і штосьці змог зрабіць для таго, каб пераадолець катастрофу, якая набліжаецца так хутка. Фільм «Ідзі і глядзі» мы рабілі з гэтымі думкамі, фільм накіраваны на ўзрушэнне гледачоў – такая яго тэма, такі матэрыял» [2, с. 3].

Яшчэ адной асаблівасцю беларускага ваеннага кіно з’яўляецца разгляд агульнанароднай трагедыі праз прызму індывідуальнай драмы, асабістай трагедыі, напрыклад, лёсу Флэры Гайшуна («Ідзі і глядзі»), Петрака і Сцепаніды («Знак бяды»), Колькі Лецечкі («Сведка»). Адсюль – лакальнасць паказу ваенных падзей, калі масавым сцэнам надзяляецца не так шмат увагі. Часта беларускія фільмы пачынаюцца з узнаўлення асобных важных эпизодаў у раскрыцці характару герояў або ў данясенні пэўных ідэй (у фільме «Ідзі і глядзі» падлетка Флэру забіраюць у партызаны, з чаго і пачынаюцца яго далейшыя пакуты).

У адрозненне ад беларускіх фільмаў, у амерыканскім кінематографе пераважае маштабнасць паказу падзей. Напрыклад, пачатак фільма «Выратаваць радавога Райяна» ўзнаўляе трагічную высадку саюзных войскаў у Нармандыі, і толькі пасля глядач даведваецца пра асноўную сюжэтную лінію. Для амерыканскага фільма «Выратаваць радавога Райяна» характэрна шчыльная канцэнтрацыя падзей, калі ў цэнтры ўвагі знаходзіцца чалавек дзеяння, а на першы план замест дыялогаў герояў выносіцца візуальны шэраг значных падзей (высадка войск, баі, пранікненне ў тыл праціўніка). Падобныя рысы характарызуюць гэты фільм як так званы «ваенны экшн» (*action* – з англ. дзеянне).

У беларускім кіно найчасцей дамінуе засяроджанасць герояў на ўласных перажываннях, думках, успамінах, разважаннях, што ўвогуле падпадае пад псіхалагічнае азначэнне нацыянальнага характару як інтравертнасць. На нашу думку, такая рыса беларускага характару яскрава праяўляецца ў фільме рэжысёра С. Лазніцы «У тумане» (2012), пастаўленым па аднайменнай аповесці В. Быкава, і характарызуецца працяглымі паўзамі ў дыялогах, што сведчыць пра напружа-

насць думкі галоўных герояў (Сушчэні, Бурава і Войціка). Зыходзячы са сказанага, можна разглядаць гэты і іншыя падобныя фільмы як «драму свядомасці». Як бачым, у беларускім кіно часта на першы план выступае чалавек, які шмат разважае і асэнсоўвае перажытае, для яго вельмі важна матывацыя таго ці іншага ўчынку. Менавіта таму рэжысёрамі робяцца экскурсы ў мінулае герояў. Так, напрыклад, такі прыём ёсць у фільмах «Сведка» (Колька Лецечка дзякуючы судоваму працэсу над карнікамі, паступова ўспамінае сваё маленства), «Знак бяды» (Сцепаніда і Пятрок асэнсоўваюць злачынствы, звязаныя з вымушаным удзелам у раскулачванні) ды іншых.

Адной з найважнейшых праблем у беларускім кінамастацтве з'яўляецца маральны выбар, які сустракаецца амаль у кожным фільме. Так, напрыклад, у кінастужцы «Узыходжанне» – гэта маральны выбар паміж здрадніцтвам і воінскім абавязкам. Сапраўднае ўзыходжанне адбываецца ў Сотнікава, які дэманструе няскораную сілу духу і мужнасць. І наадварот, сімвалічным пацвярджэннем маральнага падзення Рыбака з'яўляецца спуск уніз па вуліцы, па якой ён не так даўно падымаўся разам з Сотнікавым і іншымі асуджанымі на смерць пасля іх пакарання. Вобраз Рыбака асацыюецца з вобразам біблейскага здрадніка Іуды (так называе былога партызана адна з жанчын, якая з нянавісцю глядзіць на яго пасля расправы). У двары камендатуры, абнесеным высокім драўляным плотам, Рыбак разумее, што гэта яго маральная пастка (яе сімвалізуе замкнёная прастора), адкуль ён ніколі не зможа выбрацца. Толькі цяпер Рыбак пачынае ўсведамляць сэнс таго, што здарылася. Не здолеўшы закончыць жыццё самагубствам, ён, захлынаючыся ў плачы, падае на калені. Да Рыбака даходзіць уся глыбіня маральнага падзення. Гэта сцэна дае магчымасць глядачу спадзявацца на выратаванне душы Рыбака.

У фільме «Знак бяды» маральны выбар герояў адбываецца на карысць змагання супраць фашызму і адстойвання чалавечай годнасці (Сцепаніда падпаліла свой хутар, а Пятрок мужна прымае смерць). Прыкладам экзістэнцыяльнай сітуацыі ў кінастужцы «Ідзі і глядзі» з'яўляецца выбар паміж маральным абавязкам (здабыць харч для жанчын і дзяцей і прынесці яго ў партызанскі лагер) і імкненнем захаваць уласнае жыццё (пасля страты каровы і гібелі адзінага баявога сябра можна было вярнуцца ў лагер). У фільме «Сведка» гэта выбар сумлення былых паліцаяў (суд над карнікамі, пазіцыянаванне імі саміх сябе як прымусовых выканаўцаў фашысцкіх загадаў).

У амерыканскім ваенным кінематографіе праблема маральнага выбару таксама ставіцца даволі часта. Так, напрыклад, у ваеннай драме «Выратаваць радавога Райяна» гэта выбар паміж дакладным выкананнем загаду (знайсці і выратаваць радавога Райяна ў адпаведнасці з законам пра неабходнасць вяртання з фронту апошняга жывога з братаў) і пачуццём абавязку (знойдзены Райян катэгарычна адмаўляецца вяртацца ў тыл, і яго выратавальнікі застаюцца разам з іншымі байцамі абараняць мост. І толькі пасля гэтага тыя, хто засталіся жывымі, вяртаюцца дадому разам з Райянам). Фільм «Выбар Сафі» проста поўніцца экзістэнцыяльнымі сітуацыямі. Нельга без асаблівага хвалявання глядзець сцэны, прысвечаныя ўспамінам галоўнай гераіні Сафі пра перажытае. Напярэдадні вайны полька Сафі, пераадольваючы ўнутранае супраціўленне, перадрукоўвае для выдавецтва па просьбе свайго бацькі яго рукапіс, прысвечаны канчатковаму вырашэнню яўр-

эйскага пытання. Калі пачалася вайна, перад ёю зноў паўстаў выбар – прыняць удзел у руху супраціўлення ці застацца ў баку. Сафі вырашае не рызыкаваць, бо ў яе ёсць дзеці (дзяўчынка Ева і сыноч Ян), і яна адказная за іх жыццё. Але ў хуткім часе Сафі нібыта была пакарана за сваю боязь змагацца з фашызмам: разам з дзецьмі яна апынаецца ў Асвенцыме. Сафі зноў пастаўлена нямецкім афіцэрам перад выбарам: каго з дзяцей аддаць на смерць, іначай у яе забяруць абодвух. Сафі пакідае жывым сына.

Выбар паміж вернасцю сяброўству і страхам перад невядомымі акалічнасцямі пошуку бацькі здзяйсняецца ў фільме «Хлопчык у паласатай піжаме», у якім васьмігадовае нямецкае дзіця Бруна гіне разам са сваім яўрэйскім аднагодкам Шмулем. Насуперак нацысцкім поглядам на няроўнасць рас і нацый у фільме выразна гучыць ідэя аб'яднання чалавецтва, роўнасці ўсіх нацый. І выяўляецца яна ў тым ліку праз прызму дзіцячай свядомасці.

Тэма ўкрадзенага маленства заяўлена ў беларускіх фільмах «Сведка» і «Ідзі і глядзі». Вайна прымусіла беларускіх дзяцей рана пасталець. Якравым прыкладам такога ранняга не па гадах сталення службы вобраз Флёры, які ў канцы фільма выглядаў сапраўды старым і пасівелым ад перажытых душэўных узрушэнняў. Гібельнае ўздзеянне вайны на дзіцячую псіхіку і свядомасць адчуваецца і ў Колькі Лецечкі. Вайна адабрала ў хлопчыка не толькі радасць жыцця і фізічнае здароўе (ён быў маленькім донарам крыві для салдат вермахта), але і памяць пра мінулае, бо Колька зусім не памятае сваіх бацькоў і таго, што з ім здарылася да паступлення ў дзіцячы дом. Толькі працэс суду над карнікамі дазваляе яму ўспомніць жахлівыя фрагменты ў дзяцінстве. Амерыканскую драму «Хлопчык у паласатай піжаме» аб'ядноўвае з беларускімі фільмамі закладзены рэжысёрам гуманістычны патэнцыял – ідэя роўнасці ўсіх людзей, пратэсту супраць вайнаў і знішчэння чалавечага жыцця. Пацвярджэннем такой канцэпцыі з'яўляецца канцоўка ваеннай драмы «Ідзі і глядзі», у якой Флёра расстрэльвае з вінтоўкі партрэт Гітлера, а, калі пасля кадраў кінахронікі ўзнікае выява маленькага Гітлера, Флёра апускае сваю зброю. Ён не можа выстраліць у дзіця, бо разумее, што забіць у такім выпадку – значыць стаць падобным да такіх самых фашыстаў, якія не шкадавалі нікога.



Немаўля, Адольф Гітлер, у якога Флёра не змог стрэліць у фінальнай сцэне [1].

Трохі рознае зместавае напаўненне атрымліваюць вобразы немцаў у амерыканскіх і беларускіх фільмах. Так, у кінастужках ЗША ёсць не толькі адмоўныя, але і станоўчыя нямецкія героі, напрыклад, прамысловец Шындлер, які даў 1200 яўрэям працу на сваіх заводах у Чэхіі і Польшчы (пасля вайны быў прызнаны інстытутам Яд ва-Шэм Праведнікам народаў свету). У беларускім кінематографі пераважае паказ фашыстаў толькі як ворагаў, якія адносяцца да беларусаў як да недачалавекаў, прадстаўнікоў ніжэйшай расы («Знак бяды»), удзельнічаюць у генацыдзе беларускага насельніцтва («Ідзі і глядзі», «Сведка»), у гвалце і здзеках з яго (збіраюць кроў з малых дзетак для

сваіх салдат ці пакідаюць на смерць нямоглую жанчыну, выцягнуўшы яе на ложку на вясковую вуліцу са словамі: «Яшчэ народзіш» і інш.) Яны прыніжаюць або забіваюць людзей, тым самым замацоўваючы сваю ўяўную перавагу над іншымі, сваю прагу да ўлады. Такім з'яўляецца камендант лагера Амон Гёт («Спіс Шындлера»), які, напрыклад, забяўляючыся, мог уласнаручна страляць са свайго балкона па некаторых удзельніках канцлагера, нібыта адпрацоўваючы прыцэл.

Такім чынам, нацыянальным кантэкстам канцэпту «вайна» ў кінематографі з'яўляюцца такія рысы, як трагедыйнасць (жанр кінатрагедыі), лакальнасць паказу, акцэнт на індывідуальнай драме або трагедыі чалавека, праз якую выражаецца ўсеагульная трагедыя беларускага народа. Беларускаму кінамастацтву ўласціва асэнсаванне героямі сваіх учынкаў, напружанасць думкі, працяглыя паўзы ў дыялогах, калі дзеянне разгортваецца не столькі ў рэальнасці, колькі ў чалавечай свядомасці («драма свядомасці»). Актуальнымі тэмамі беларускага кіно выступаюць тэмы партызанства, здрадніцтва, асэнсаванне прычын масавага з'яўлення паліцыяў і забойства імі мірных жыхароў.

Асаблівасцямі амерыканскага кінематографа з'яўляецца маштабнасць паказу ваенных падзей, на першы план часта выступае дзеянне («ваенны экшн»), насычанасць шматлікімі падзеямі. Галоўнымі героямі фільмаў з'яўляюцца не толькі амерыканскія салдаты (у фільмах пра канкрэтныя ваенныя дзеянні), але і прадстаўнікі іншых нацыянальнасцей (яўрэі, немцы, палякі і інш.). На аснове перажыванняў або ўспамінаў такіх розных герояў складваецца багаты і разнастайны досвед вайны, павучальны для гледачоў ва ўсім свеце.

Універсальнай рысай амерыканскіх і беларускіх ваенных фільмаў з'яўляецца актуалізацыя агульначалавечых каштоўнасцей (пачуццё абавязку, ваеннае братэрства, неабходнасць захавання жыцця, абвостранае пачуццё справядлівасці, патрыятызму, захавання міру). Беларускае і амерыканскае антымільтарысцкае кінамастацтва аб'ядноўваюць таксама наяўнасць экзістэнцыяльных сітуацый (праблема маральнага выбару, неабходнасць забойстваў на вайне, праблема віны і пакаяння, віны і адказнасці і інш.), а таксама праўдзівасць жахаў вайны, гібельнага ўздзеяння трагедыі на псіхіку і свядомасць чалавека, гуманістычны ракурс асэнсавання праблем «дзеці і вайна», «жанчыны і вайна».

ЛИТЕРАТУРА

1 Иди и смотри. Материал из Википедии – свободной энциклопедии [Электронны рэсурс]. – Рэжым доступу: **Ошибка! Недопустимый объект гиперссылки..** – Дата доступу: 09.03.2013.

2 Мы верим в разум человека // Известия. – 1985. – 14 июля. – С. 3.

3 *Нечай, О. Ф.* Разные лики кинотрагедий / О. Ф. Нечай // Великая Отечественная война в киноискусстве Беларуси / А. А. Карпилова [и др.]. – Минск: Беларуская навука, 2010. – 339 с.

ЭКРАНИЗАЦИЯ

Способы определений и принципы классификации

Историография проблематики экранизации довольно обширна. Существующую литературу можно разделить на следующие группы: научно-киноведческая группа (включая и литературоведческие, а также творчески ориентированные, прикладные работы) [7, 10, 11, 14–17, 19–21, 25, 28, 30, 31, 34, 36, 38, 39], философско-эстетическая [9, 12, 13, 18, 23, 26, 40], критико-публицистическая [3, 4, 6, 8, 29] и научно-популярную (включая и «пропагандистские» брошюры) [1, 2, 5, 24, 32, 35, 37]. И хотя подобная классификация носит чисто условный характер, она тем не менее представляется необходимой, потому что фиксируются все же отличные друг от друга уровни постижения одной и той же проблемы, одного и того же феномена. Если критико-публицистический уровень обогащает наше понимание проблемы эмоциональными обертонами и некоторой спонтанной свежестью взгляда, то киноведение предполагает строго последовательное размышление над избранным вопросом, а также включенность в наличную исследовательскую традицию или традиции. Что же касается философско-эстетического уровня, то он поднимает нас на такие высоты обобщения и умозаключения, которые зачастую недостижимы для других видов письма об искусстве кино. Тем не менее, следует подчеркнуть, что между названными группами литературы о кино и об экранизации, в частности, не существует каких-либо непреодолимых границ: нередко ценные в киноведческом плане наблюдения могут содержаться даже в научно-популярных брошюрах¹, уже не говоря о критической и философской литературе.

Здесь основное внимание будет уделено обзору научно-киноведческих работ. Киноведческая литература в свою очередь может быть подразделена на две основные категории: теоретические и исторические исследования. Например, из приведенного выше обширного перечня киноведческих работ в качестве примера теоретического исследования можно назвать книгу А. Вартанова «Образы литературы в графике и кино». К историческим работам можно отнести, к примеру, монографию С. Д. Гуревич и т. д.

Вопрос о типологии экранизаций сам по себе весьма сложен. Многие исследователи, которые занимались проблематикой экранизации, так или иначе выходили на проблему классификации – выделения основных видов или типов фильмов-экранизаций. Огромное, даже определяющее значение вопроса о научной классификации хорошо сформулировано известным советским ученым В. Проппом: «В любой науке классификация является основой или предпосылкой, из которой исходят при изучении материала по существу» [33, с. 34]. Именно поэтому здесь будет уделено пристальное внимание проблеме классификации экраниза-

¹ В советское время многие серьезные киноведческие исследования выходили в виде научно-популярных брошюр в известном издательстве «Знание» (см., например, работы Н. Дымшиц, Л. Зайцевой, А. Казина и многих др.).

ций, а точнее тем точкам зрения, которые в научной литературе существуют на этот счет.

Экранизация является случаем прямого взаимодействия кино и литературы. Каждый фильм-экранизация так или иначе вступает в определенные жанрово-стилевые взаимоотношения со своей литературной основой. Характер этого взаимодействия зависит от типа экранизации. Поэтому представляется крайне необходимым обращение к характеристике основных классификационных схем экранизации, выработанных в существующей историографической традиции.

Одна из первых классификационных схем, позволяющей выявить типы фильмов-экранизаций, была предложена советским кинокритиком и киноведом Л. Погожевой. Она различала три основных «метода экранизации»: когда литературное произведение почти полностью переносится на экран (что чаще всего относится к жанру новеллы или рассказа); когда из литературного произведения, как правило, большой эпической формы, вычленяется какая-нибудь одна сюжетная линия или один, как правило, центральный образ-характер; и, наконец, контаминация отдельных мотивов нескольких произведений одного писателя и создание на их основе самостоятельного по сюжету фильма [31, с. 358]. Нетрудно заметить, что в основу данной типологии фильмов-экранизаций лег характерный композиционный механизм сценарной адаптации литературного произведения. При этом Л. Погожева подчеркивает, что каждый из трех названных механизмов обладает своими достоинствами и что ни один из них не может считаться предпочтительнее другого. Следует отметить, что типологическая схема Л. Погожевой органично вырастает из конкретно-исторического исследования.

Другую типологическую модель предложила Н. Зоркая в своих книгах «На рубеже столетий» (1976), «Русская школа экранизации» (1986) и «Кино. Театр. Литература. Опыт системного анализа» (2010). В этих работах Н. Зоркая разрабатывает типологию российских фильмов-экранизаций от рождения российского кинематографа до сегодняшних дней. Поскольку белорусское кино существовало сначала в системе советского кинопроцесса, а сегодня в тесной связи с российским кинематографом, то данная типология может быть приложена и к белорусскому материалу.

Для Н. Зоркой экранизация – это «воспроизведение в фильме того или иного, преимущественно известного и популярного, литературного сюжета» [22, с. 105]. Эта дефиниция имеет принципиальное значение для понимания критериев, которые Н. Зоркая положила в основу своей типологии экранизаций раннего русского кинематографа. Н. Зоркая строит свою типологию на степени проникновения в материал и образный мир литературной основы, на уровне постижения и понимания или, другими словами, изначального *отношения* (эстетического и этического) к литературному источнику.

В этой связи Н. Зоркая пишет о трех основных видах экранизации или *отношения* к литературе (преимущественно, классической) в русском дореволюционном кино: экранизация-лубок, экранизация-иллюстрация, экранизация-интерпретация. Соотношение между названными типами экранизации мыслятся иерархическими, т. е. на более низкой ступени находится экранизация-лубок, затем идет экранизация-иллюстрация и, наконец, венчает иерархическую лестницу

– экранизация-интерпретация. К искусству, на взгляд Н. Зоркой, собственно относится лишь последний вид экранизации.

Экранизация-лубок представляет собой самый первый и примитивный уровень отношения кинематографистов к экранизируемому литературному произведению. Лубок характеризуется пренебрежительно-агрессивным обращением с литературным оригиналом: интерес, как правило, сосредоточен на событийном ряде, а не на сюжете и идейной структуре произведения; пренебрежение стилем и образным строем оригинала; элиминирование авторского начала. По существу кинематографический, как и литературный лубок не только снижает оригинал, но нередко пытается его дополнить, исходя из своего, лубочного кругозора. Лубок стремится видоизменить оригинал, но не с тем, чтобы проникнуть в его сущность, а с тем, чтобы адаптировать его в знакомых для него категориях. Лубок родился в контексте культурных практик городских низов формирующегося индустриального общества. Аудитория лубка – это люди с низким образовательным уровнем, для которых по тем или иным причинам был закрыт доступ к т. н. элитарной культуре, т. е. к культуре социальной и экономической элиты раннего модерна. Лубок агрессивен, потому что он пытается освоить высокую культуру в категориях совершенно другой культуры, для которой, например, понятия классической эстетики не имели никакого смысла.

Экранизация-иллюстрация, согласно Н. Зоркой, представляет собой более или менее бережную, старательную визуализацию литературного источника. «Лубок – агрессивен, иллюстрация – покорна, она ученическая» [22, с. 110]. Суть иллюстраторской экранизации в контексте русского дореволюционного кинематографа состояла в том, что «отдельные сцены, моменты из сюжета литературного произведения «зарисовались» в кадре» [22, с. 111]. Такая фрагментарность обуславливалась небольшим метражом первых фильмов.

Как уже отмечалось, на первое место Н. Зоркая ставит экранизацию-интерпретацию, которая воссоздает не только фабулу, но и стилевое своеобразие литературной основы. Но главная особенность интерпретации состоит, по словам Н. Зоркой, в «самом *отношении* [курсив автора – Р. М.] к литературному тексту, поисках адекватного экранного воплощения *авторского* [курсив автора – Р. М.] начала» [22, с. 115]. «Речь идет, таким образом, – резюмирует исследовательница, – о кинематографической интерпретации литературного произведения: авторского стиля, образа вещи, возможно, даже концепции, т. е. о резком разрыве с ее нивелирующей лубочной адаптацией и ученическим киноиллюстрированием» [22, с. 122]. Интерпретация характеризуется *диалогом* с литературным источником, стремлением передать особенности писательского стиля специфическими средствами киноязыка.

Главное достоинство предложенной Н. Зоркой типологии заключается в том, что свою схему киновед выводит из конкретно-исторического изучения материала. Н. Зоркая, в отличие от многих исследователей, пишет не о том, что *должно быть*, а том, что *было*. Хотя и в ее типологии прочитывается нормативный подтекст, он тем не менее не заслоняет собой реальности дореволюционной кинематографической практики. Именно поэтому рассматриваемая типологиче-

ская схема может служить хорошим рабочим инструментом для анализа конкретных кинопроизведений.

Однако в целях более объемной характеристики проблемы классификации в сфере киноэкранизаций обратимся к рассмотрению еще одной типологической схемы, которая, к сожалению, не обладает теми достоинствами, которые характерны для типологии Н. Зоркой. Эта схема представлена в недавнем учебнике Л. Нехорошева «Драматургия фильма» (2009). Автор выделяет стандартно три вида экранизации: пересказ-иллюстрация, новое прочтение, переложение. К сожалению, Л. Нехорошев, указывая на существование названных видов экранизации, не пытается опереться на существующие в научной литературе многолетние наблюдения по этому вопросу: он как бы начинает рассуждать об экранизации с чистого листа. В итоге, как и в случае с типологией, предложенной Л. Звонниковой, полученная классификационная схема не может служить надежным инструментом для изучения конкретного материала. По сути, аналитическая пригодность той или иной типологии должна определяться тем, служит ли она более четкому и ясному пониманию конкретных кинопроизведений. Например, фильм И. Хейфица «Дама с собачкой» Л. Нехорошев относит к такому виду экранизации, как переложение. По всем своим формальным признакам указанный фильм, на наш взгляд, должен быть зачислен в разряд экранизации-пересказа, потому что картина И. Хейфица как раз и «характеризуется наименьшей отдаленностью сценария и фильма от текста экранизируемого литературного произведения» [27, с. 305]. Однако Л. Нехорошев допускает и явное противоречие: переложение называется исследователем таким способом экранизации, который позволяет воссоздать «дух оригинала», но затем исследователь отмечает, что «Дама с собачкой» И. Хейфица воссоздала дух не столько одноименного рассказа, сколько всего творчества позднего Чехова. То есть выражение «дух оригинала» надо по крайней мере трактовать более расширительно: «дух» всего творчества писателя.

В этих рассуждениях Л. Нехорошева просматривается и критерий, который закладывается им в основу классификации, – это адекватность «духу оригинала». Однако выражение «дух оригинала», а тем более понятие духа творчества писателя вряд ли могут служить надежной основой для типологического обобщения обширного эмпирического материала кинематографических экранизаций. В частности, у некоторых сторонников фильма С. Бондарчука «Война и мир» может возникнуть вполне справедливый вопрос: почему картина отнесена Л. Нехорошевым к группе «пересказа-иллюстрации», которая характеризуется исследователем как «наименее творческий» метод экранизации, не подразумевающий воплощения на экране духа книги?

Таким образом, типологическая схема Л. Нехорошева имеет одну досадную логическую ошибку. Исследователь пытается построить *единую* классификацию по *двум* различным критериям: механизм сценарной адаптации и уровень эстетического отношения к литературной основе. В итоге, когда делается попытка приложить разработанную схему на конкретный материал, не учитывается то крайне важное обстоятельство, что, например, фильм, который бережно сохраняет все особенности композиционного построения литературного произведения, вполне может при этом претворять на экране и его дух или, другими словами, стиль. Од-

нако если опираться на схему Л. Нехорошева, такого произойти не может, поскольку пересказ (т. е. воссоздание на экране композиционных особенностей литературной вещи) изначально рассматривается как самая нижняя, эстетически неполноценная ступень экранизации.

Таким образом, существующие классификационные схемы экранизации можно условно обозначить как сценарно-композиционная типология (Л. Погожева) и историко-культурологическая типология (Н. Зоркая).

Вызывает некоторый интерес опыт классификации фильмов-экранизаций, который проделал З. Кракауэр в своей известной работе «Природа фильма. Реабилитация физической реальности». З. Кракауэр рассматривает с точки зрения своей общей теории кино, согласно которой сутью кинематографа является не выражение идей, а фотографическая «фиксация физической реальности», ряд ключевых проблем кино, в том числе и проблему экранизации.

Он разделяет литературные произведения по критерию кинематографических качеств на две основные категории: произведения, в которых «обойдены ситуации, события и взаимоотношения, сквозь которые совсем не просматривается физическая реальность» [23, 315] и произведения, посвященные «непереводимым аспектам жизни» [Там же], наподобие романов М. Пруста. Первый тип произведений является наиболее пригодным для экранизации, второй же – далек от кино. Из этой типологии З. Кракауэр выводит классификацию экранизаций, которые он подразделяет на кинематографичные и некинематографичные. Первый тип экранизаций основывается на литературных произведениях, которые содержат ситуации и образы, поддающиеся визуальному претворению. З. Кракауэр отмечает, что кинематографичная экранизация в наибольшей степени воссоздает жанровую специфику литературной основы.

Некинематографичные экранизации – это такие фильмы, которые поставлены на основе литературных произведений, образный мир которых не поддается визуализации. З. Кракауэр пишет, что основной прием, который используется некинематографичной экранизацией, – это неизбежная театрализация экранного действия [23, с. 318], выражающаяся прежде всего в господстве речи.

Отдавая должное этим размышлениям З. Кракауэра, следует отметить, что его классификация интересна не столько сама по себе, сколько тем, что ставит очень важную проблему о кинематографических качествах литературного произведения в тесной связи с вопросом об экранизации.

В проблему построения типологии экранизации упирается вопрос об определении термина «экранизация». По существу от того, как исследователь определяет понятие экранизации, зависит характер построенной им типологии. Например, оценочная дефиниция Л. Нехорошева (экранизация – это воплощение на экране «духа» литературного произведения) не могла привести к созданию классификации, с которой можно было бы приступить к анализу конкретного материала: сформулированное определение предполагает обращение лишь к весьма ограниченному кругу фильмов, авторы которых сосредоточены на передаче «духа» литературной основы.

В целом в научной литературе фигурируют две основные дефиниции понятия экранизации: общеупотребительная и функциональная. Общеупотребительная

тельная дефиниция заимствуется из словарей русского языка либо специальных киноэнциклопедий, и сводится она к следующим широко распространенным формулировкам: «Экранизация – интерпретация средствами кино произведений прозы, драматургии, поэзии, а также оперных и балетных либретто» (БЭС). «Экранизировать – положить в основу фильма литературное произведение» (С. Ожегов). «Экранизация – создание фильма на основе литературных произведений» (Кинословарь, Т. 2., 1970) К этим формулировкам примыкает и вышеприведенное определение термина «экранизация», данное Н. Зоркой. Хотя последняя дефиниция, если пристальнее приглядеться, содержит в себе зачатки функционального подхода.

Суть функциональных определений понятия экранизации заключается в том, что понимание феномена экранизации ставится в зависимость от зрительского восприятия и специфической коммуникативной ситуации, которая складывается после выхода фильма-экранизации на экран.

Впервые с особенной четкостью функционально-коммуникативное определение экранизации дано в книге Е. Сергеева «Перевод с оригинала» (1980). «Если говорить точнее, – подчеркивает Е. Сергеев, – то экранизацией в самом полном смысле может считаться лишь перевод на экран классического либо широко известного произведения. Действительно, предположим, что создан экранный вариант произведения неизвестного. ...О какой самостоятельной и оригинальной трактовке этого произведения может идти речь, если это прочтение первое и единственное? Поэтому в рассматриваемую нами систему входят не два компонента: подлинник – перевод, а три: подлинник – читатель (он же зритель) – перевод» [36, с. 16]. Таким образом, Е. Сергеев выявляет коммуникативную природу феномена экранизации.

Вклад в развитие коммуникативного подхода к пониманию экранизации сделан в монографии «Теория экранизации» (2006) Л. Хатчан. Зарубежная исследовательница подметила интертекстуальный характер феномена экранизации. «Экранизация с точки зрения процесса восприятия, – особо подчеркивает Л. Хатчан, – является формой интертекстуальности: мы воспринимаем экранизацию как таковую, если в нашей памяти существуют другие работы, которые повторяются либо изменяются в экранизациях. Восприятие человека, который не знаком с первоисточником экранизации, будет сильно отличаться от восприятия другого человека, который с этим источником знаком и учитывает его в процессе понимания фильма» [41, Р. 139].

Если взять в качестве отправной точки взгляды названных исследователей (Е. Сергеев, Л. Хатчан), то следует признать, что понятие экранизации может быть определено лишь в отношении «высокой» литературы, т. е. таких литературных произведений, которые уже существуют в эстетическом сознании зрителей (а вместе с ними и кинокритиков) и занимают в нем весьма значимое место. Экранизации произведений безвестных или малознакомых писателей являются экранизациями лишь формально, поскольку не затрагивают ключевой характеристики экранизации как эстетического феномена – диалогического отношения кинематографа и художественной литературы.

В научной литературе существует еще одно распространенное, но, как правило, теоретически неотрефлексированное разделение экранизаций на собственно экранизации и экранизации «по мотивам». Обычно к последнему разряду не всегда осознанно относят все фильмы-экранизации, в титрах к которым значится магическое выражение – «по мотивам». Зачастую это выражение не может служить надежной основой

для понимания сценарно-композиционных и эстетических особенностей взаимодействия рассматриваемого фильма с экранизируемым литературным произведением. Разумеется, выражение «по мотивам», помещенное в титрах к фильму, в какой-то мере указывает на то, что заимствованный литературный сюжет трансформируется в некотором направлении. Однако подавляющее большинство экранизаций так или иначе видоизменяет литературные произведения. Кроме того, конкретные механизмы и направление этой трансформации выражение «по мотивам» раскрыть практически не в состоянии.

В терминах теории З. Кракауэра можно дополнительно сформулировать различие между экранизацией-иллюстрацией и экранизацией-интерпретацией. Экранизация-интерпретация имеет место быть в том случае, если свойственная почти каждому классическому литературному сюжету «некинематографичность» осознается и так или иначе претворяется на экране. В случае же с экранизацией-иллюстрацией «некинематографические» стороны литературного произведения, как правило, и не осознаются, и не воссоздаются в фильме. Из сказанного следует, что экранизация-интерпретация требует от автора фильма еще и глубочайшего профессионализма, потому что для кинематографа важно не только глубоко понимать литературный сюжет, но уметь понятое в нем воплотить на экране. Отсюда следует, что уровни типологии Н. Зоркой следует различать еще и по критерию профессионального мастерства и уровня производственно-постановочной базы каждого фильма. Хотя, разумеется, эти критерии не носят определяющего характера.

ЛИТЕРАТУРА

1. Абдуллаев Б. Классика и экран (на материале киноискусства республик Средней Азии). – А.: Ылым, 1983.
2. Анисимов В. И. Проза и экран: Художественная интерпретация литературных произведений в современном кинематографе: пособие по спецсеминару. Мозырь, 1999.
3. Аннинский Л. А. Лев Толстой и кинематограф. – М.: Искусство, 1980.
4. Аронсон О. Коммуникативный образ (Кино. Литература. Философия). – М.: Новое литературное обозрение, 2007.
5. Белова Л. И. Русское слово на зарубежном экране. – М.: Знание, 1980.
6. Бондарева Е. Л. Время, экран, критика (Проблемы современного белорусского киноискусства и кинокритики). – Мн.: Изд-во БГУ, 1975.
7. Вартанов Ан. Образы литературы в графике и кино. – М.: Издательство АН СССР, 1961.
8. Васючэнка П. В. Беларуская літаратура як крыніца развіцця нацыянальнага кінематографа // Нацыянальнае і агульначалавечае ў славянскіх літаратурах. Матэрыялы міжнароднай навуковай канферэнцыі 19–20 верасня 2007 года. У 2 ч. Ч. 1. – Гомель : ГДУ імя Ф. Скарыны, 2007.
9. Горницкая Н. С. Киноповествование в процессе взаимодействия литературы и кино // Проблемы художественной специфики кино. – М: Всесоюзный научно-исследовательский институт киноискусства, 1986. С. 98–106.
10. Гуральник У. А. Русская литература и советское кино. Экранизация классической прозы как литературоведческая проблема. М: Наука, 1968
11. Гуревич С. Д. Советские писатели в кинематографе (20–30-е годы). – Л.: ЛГИТМиК, 1975.
12. Ждан В. Введение в эстетику фильма. – М.: Искусство, 1972.
13. Ждан В. Эстетика экрана и взаимодействие искусств. – М.: Искусство, 1987.

14. Зайцава Л. М. Дыялог з літаратурнай класікай // Гісторыя кінамастацтва Беларусі. У 4 т. Т. 4. 1986–2003 гг. / Л. М. Зайцава і інш. – Мн.: Беларуская навука, 2004.
15. Зайцева Л. А. Кино и литература. – М.: ВГИК, 1968.
16. Зайцева Л. Н. Культурное наследие и современный кинематограф // Экран и культура: Белорус. кино и телевидение в системе художественной культуры / А. В. Красинский, Г. В. Ратников, Л. Н. Зайцева и др. – Мн.: Наука и техника, 1988.
17. Зайцева Л. Проблемы современной экранизации // Зримое слово. Кино и литература: Диалектика взаимодействия. – Л.: Искусство, 1985. – С. 60–93.
18. Зак М. Словесная образность в кинематографическом контексте // Кино: Методология исследования / ВНИИ киноискусства Госкино СССР; Редкол.: В. Муриан (отв. ред.) и др. – М.: Искусство, 1984.
19. Звонникова Л. А. Экранизация прозы А. П. Чехова (1960–1980): автореф. дисс. ... канд. искусствоведения. – М., 1982.
20. Звонникова Л. А. Экранизация прозы А. П. Чехова: учебное пособие. – М., 1980.
21. Зоркая Н. Пушкин и начало русского кинематографа // Пушкиниана в искусстве XX века (кино и театр): сборник статей. – СПб.: РИИИ, 2002.
22. Зоркая Н. Русская школа экранизации // Экранные искусства и литературы: Немое кино. – М.: Наука, 1991.
23. Кракауэр Э. Природа фильма: Реабилитация физической реальности / сокр. пер. с англ. Д. Ф. Соколовой. – М.: Искусство, 1974.
24. Кузнецов М. М. Книги и фильмы. – М.: Знание, 1978.
25. Маневич И., Тулякова В. Основные принципы экранизации в кино и на телевидении // Вопросы драматургии кино: сборник научных трудов. Вып. 14. – М.: ВГИК, 1976.
26. Мильдон В. И. Другой Лаокоон, или О границах кино и литературы. Эстетика экранизации. – М.: «Российская политическая энциклопедия» (РОССПЭН), 2007.
27. Нехорошев Л. Н. Драматургия фильма: Учебник. – М.: ВГИК, 2009.
28. Нячай В. Ф. Игры кинематограф 1960-х – 2008 гадоў // Беларусы. Т. 12. Экраннае мастацтва / рэдкал.: А. В. Красінскі. – Мн.: Беларуская навука, 2009.
29. Погожева Л. Из дневника кинокритика. – М.: Искусство, 1978.
30. Погожева Л. Из книги в фильм (творческие принципы экранизации). – М.: Искусство, 1961.
31. Погожева Л. П. Очерк третий: Экранизация классических литературных произведений // Очерки истории советского кино. Том первый. 1917–1934. – М.: Искусство, 1956.
32. Погожева Л. Произведения Достоевского на советском экране. – М.: Знание, 1971.
33. Пропп В. Фольклор и действительность: избранные статьи. – М.: Наука, 1976.
34. Ромм М. Литература и кино // Вопросы кинодраматургии: сборник статей. Вып. 1. – М.: Искусство, 1954.
35. Рыбак Л. Советская литература на экране. Вып. 3: Об экранизации литературных произведений. – М.: Бюро пропаганды советского киноискусства, 1978.
36. Сергеев Е. Перевод с оригинала: Телеэкранизации русской литературной классики. – М.: Искусство, 1980.
37. Старкова З. С. Литература и кино: книга для учащихся. – М.: Просвещение, 1978.
38. Фрадкин Л. Второе рождение: Некоторые вопросы экранизации. М: Искусство, 1967.
39. Ханютин Ю. Художественное кино второй половины 30-х годов: Экранизация классики // История советского кино. 1917–1967. В 4-х т. Т. 2. 1931–1941. – М.: Искусство, 1973.
40. Эйхенбаум Б. Литература и кино // Киноведческие записки. – 1990. – Вып. 5.
41. Hutcheon, L. A Theory of Adaptation / L. Hutcheon. – London: Routledge, 2006.

КИНООБРАЗОВАНИЕ В БЕЛАРУСИ

Традиции и инновации

В системе эстетического образования важное место занимает кинообразование как средство формирования высоких ценностных ориентаций личности молодого человека и развитого художественного вкуса. В 80-е гг. XX в. в СССР сложилась плодотворно действующая система кинообразования, реализовавшаяся через Всесоюзный Совет по кинообразованию при Союзе кинематографистов СССР. Этот Совет возглавлял патриарх кинообразования доктор искусствоведения, профессор И. В. Вайсфельд. Активно действовал филиал Совета по кинообразованию в Беларуси. Здесь в течение 10 лет функционировал в Доме кино в Минске семинар «Киноискусство: этапы, стили, мастера», который возглавляла доктор искусствоведения О. Ф. Нечай. Под ее руководством киноведы и творческие работники кино еженедельно проводили занятия: просмотры и обсуждения фильмов, ретроспективы классики кино, встречи с кинематографистами Беларуси, союзных республик и зарубежных стран. Это был период расцвета кинообразования в Беларуси. Его влияние было столь велико, что некоторые слушатели, сложившиеся специалисты в своих областях, резко поменяли свои профессии, избрав кинематографическую стезю. Важным событием этого времени явились издания учебных пособий по кинообразованию. Три издания выдержала книга О. Ф. Нечай и Г. В. Ратникова «Основы киноискусства», учебное пособие для некинематографических вузов (первое издание: Минск, изд. «Вышэйшая школа», 1978; второе издание – на латышском языке: Рига, изд. «Звайгзне», 1983; третье издание, переработанное и дополненное – Минск: «Вышэйшая школа», 1985). В 1985 г. была опубликована книга О. Ф. Нечай «Основы киноискусства: Учебное пособие для студентов педагогических институтов». – М.: Просвещение. В ней наряду с главами, освещающими теорию и практику кино («Синтетическая природа экранного искусства», «Создание фильма – творческий процесс», «Виды и жанры кино») были представлены главы о кинообразовании – «Кино и зритель», «Формы и методы работы с фильмом». Эти учебные пособия не имеют аналогов в научной литературе и в настоящее время используются в различных формах кинообразования в Беларуси и бывших союзных республиках.

После распада СССР работа по кинообразованию под эгидой Союза кинематографистов фактически прекратилась. Однако возникли новые формы кинообразования и кинопросвещения. Профессиональное кинообразование ведется в системе вузов Беларуси. В их числе – Белорусская академия искусств, где обучаются будущие кинопрофессионалы – режиссеры, сценаристы, организаторы кинотеатропроизводства, киноведы, операторы, актеры кино и телевидения. В определенной степени это «белорусский ВГИК», подготовивший плеяду молодых кинематографистов Беларуси, в том числе в творческих мастерских В. Турова, М. Пташука, В. Никифорова, В. Дашука, А. Ефремова. В Белорусском государственном университете на протяжении десятилетий кинообразование получают будущие журналисты, работники печатных и электронных средств массовой информации.

В числе их педагогов – киноведы, кандидат наук Л. Саенкова и программный директор ММКФ «Листопад» И. Сукманов. В Белорусском государственном университете культуры и искусств также длительное время кинообразование включено в учебные программы студентов многих специальностей. Историю, теорию кино преподают кандидаты искусствоведения Г. Ратников, Н. Агафонова, И. Смирнова, С. Смутьская, Е. Шаройко. В Белорусской государственной академии музыки кинообразование будущих музыкантов проводит кандидат искусствоведения А. Карпилова.

В 2005 г. был сделан первый набор на отделение кинотелевидения кафедры истории и теории искусств в БГАИ. Киноведы получили образование в широкой сфере современного экранного искусства, включающего кино, телевидение, различные виды так называемого «дигитального искусства», основанного на новейших электронных технологиях. Сейчас многие из них работают на Национальной киностудии «Беларусьфильм», «Белвидеоцентре», Музее кино, Министерстве культуры Республики Беларусь.

Национальная школа экранного искусства, созданная в БГАИ, стремится в своей практической деятельности реализовать главные гуманистические принципы экранного образования: с учетом существования экранного производства в условиях рыночной экономики и пониманием необходимости адаптироваться к этим новым реалиям. Необходимость сохранить в создаваемой экранной продукции лучшие гуманистические традиции своего народа вопреки агрессивному доминированию в глобальных масштабах стандартизированной американской продукции с ее моральными антиценностями, сочетается в БГАИ с ориентацией на повышение художественного уровня собственной экранной продукции.

В государственной академии на кафедре менеджмента, истории и теории экранных искусств (заведующий кафедры О. А. Медведева) эти важные задачи в системе кинообразования решает коллектив высокопрофессиональных киноведов, которые являются авторами ряда фундаментальных изданий по истории и теории кино. Среди них – Четырехтомная «История белорусского киноискусства», каталог-атлас «Все белорусские фильмы», научные сборники «Белорусское кино в лицах», «Белорусское кино: Персоналии», многочисленные монографические издания, статьи в научных сборниках и прессе. Педагоги БГАИ являются членами Экспертного совета Министерства культуры, художественного совета Национальной киностудии «Беларусьфильм», жюри Международного кинофестиваля «Листопад» (Минск) и Национального кинофестиваля белорусских фильмов (Брест), членами Белорусского союза кинематографистов и Белорусского союза литературно-художественных критиков. Все это позволяет коллективу педагогов БГАИ проводить кинообразование на основе глубоких теоретических знаний и с глубокой ориентацией в практике процесса экранного производства и кинопроката в Беларуси, а также с учетом современного функционирования экранных произведений в системе телевидения.

На кафедре курсы по истории и теории кино преподают белорусские киноведы – кандидат филологических наук, доцент О. А. Медведева (ведет курсы «Введение в киноведение», «Кинокритик», «История мирового и белорусского кино»), кандидат искусствоведения А. А. Карпилова (ведет курс «История кино-

искусства и телевидения Беларуси)), кандидат искусствоведения Л. М. Зайцева (ведет различные курсы по истории и теории кино), В. А. Гончарова, И. М. Демьянова (ведут курсы по кинодраматургии для первого в республике набора кинотеледраматургов). Во всех учебных курсах особое внимание уделяется сохранению и дальнейшему идейно-эстетическому обогащению наиболее принципиальных гуманистических традиций национального экранного искусства и белорусской художественной школы.

Учебные программы в БГАИ разработаны преподавателями кафедры БГАИ с учетом программ Всероссийского государственного института кинематографии и вместе с тем на основе современных реалий и достопримечательностей кинопроцесса и телевизионной культуры в Республике Беларусь.

В БГАИ ведется также подготовка научных кадров через магистратуру и аспирантуру. Педагогами БГАИ разработана общая учебная программа по всем видам искусства «Теория, методология и историография искусствознания» для второй ступени высшего образования (магистратуры) по специальности «Искусствоведение», в рамках которой разработан курс, связанный с теоретико-методологическими знаниями в области экранного искусства.

Традиции киношколы подготовки кадров практических работников в области кино и телевидения Беларуси продолжает кинофакультет – факультет экранных видов искусства – который открыт в БГАИ в 2010 г., на котором впервые ведется подготовка студентов по специальностям «Организация кинотелепроизводства», «Кинотеледраматургия».

Новизна современных форм кинообразования, вошедших в практику в начале XXI в., заключается в следующих основных аспектах. Во-первых, новейшие технологии определили разнообразие форм контактов экранных продуктов с массовой аудиторией (в кинотеатрах, при посредстве кассет, дисков, через Internet и др.). Во-вторых, диктат рынка определил доминирование в глобально масштабе продуктов так называемой «массовой культуры» (или «жанрового кино», или течения «мэйнстрим»), что обуславливает необходимость большего внимания в системе кинообразования к ценностным ориентирам этой продукции. В-третьих, система современного кинообразования не может обойтись и без анализа ценностных ориентиров так называемого «элитарного кино» (или «авторского кино», или «артхауза»). Если традиционное кинообразование XX в. было основано на изучении классики советского и мирового кино, несущего преимущественно позитивные ценности, воплощенные в высокой художественной форме, то кинообразование XXI в. должно основываться на осмыслении реального функционирования экранного процесса с многообразием его художественных форм, этических установок, национальных специфических проявлений и глобальных тенденций.

Современный экран активно формирует ценностные ориентиры личности, особенно в контактах фильмов с молодежной аудиторией. Этические концепции картин, типы героев, авторские позиции создателей фильмов – все влияет на молодежную аудиторию (а современная экранная аудитория преимущественно молодежная). Поэтому эстетические аспекты кинообразования неотделимы от этического воспитания, от выработки у молодежного зрителя умения самостоятельно вычленять в фильме авторскую позицию и принимать

ее или противостоять ей. В этом могут помочь все формы кинообразования, кинопросвещения и киновоспитания.

О. Ф. Нечай, ведущий специалист в области кинообразования, выделяет следующие ценностные ориентиры в этой области. Основные из них – отношение к отечественной истории, патриотизм, любовь к Родине, понимание значения Великой Победы, осмысление роли семьи, процессов социализации подростка, темы любви и секса, духовной силы и физического насилия, эгоизма и человеческого братства, национального и глобального. В более широком смысле это вечные общечеловеческие проблемы добра и зла, нравственного выбора человека, смысла жизни.

Кинообразование целесообразно осуществлять с глубокой опорой на классику русской и белорусской литературы, в том числе на произведениях А. Пушкина, Н. Гоголя, Ф. Достоевского, Я. Купалы, Я. Коласа, И. Мележа, В. Быкова, В. Короткевича, А. Адамовича. Их нравственные ориентиры одухотворены и высоко человечны. Для молодежи они – основа подлинной морали и духовности. Эти классические ориентиры важны и при анализе негативных тенденций в сфере экранного бизнеса.

Но эти же классические ориентиры не менее важны в сфере кинообразования, связанной с освоением высших достижений мирового киноискусства. Здесь большое поле для подлинно творческих контактов молодежной аудитории с киноэкраном. Так, один из ведущих современных кинорежиссеров Эмир Кустурица считает, что фильмы должны исцелять души, говорить о смысле человеческого существования. Современная цивилизация (то есть рынок), по его определению, нуждается лишь в картинах, которые пойдут на «ура» у публики, т. е. развлекательных, которые никак не затрагивают центральные моменты человеческой жизни, вопросы «кто есть человек» и «зачем я живу». Э.Кустурица, автор фильмов «Время цыган», «Черная кошка, белый кот», «Жизнь как чудо», принявший в 2005 г. православие, считает, что кино 70-х гг. XX в. было искренним, человеческим, глубоко вовлеченным в жизнь общества. Оно давало миру героев, оно все было словно парафразом романов Достоевского, в частности, романа «Преступление и наказание». Нравственное киноискусство стремилось сделать мир гармоничным, а в современности, когда на телеэкранах можно увидеть ежедневно 50 смертей, смерть человека утратила свое значение. В то же время Кустурица считает, что «Андрей Рублев» А. Тарковского – самое значительное произведение мирового киноискусства. Именно в русской культуре сербский режиссер искал высшие смыслы, идя от Достоевского к Лермонтову, Платонову, Чехову. Познавание своего места в мире было прочувствовано им через русскую культуру. Именно в ней фундаментальные основы человеческого существования, в ней заложена система ценностей, которым надо следовать всю жизнь.

Современный кинопроцесс многолик и внутренне противоречив. Кинообразование в XXI веке должно базироваться на образцах киноискусства, созданных в кинематографиях всех стран и несущих позитивные нравственные ориентиры в контексте национальных культурных традиций. Вместе с тем одна из важных задач кинообразования в XXI веке – выработка у молодежной аудитории высоких личностных ценностных ориентаций, которые помогут противостоять растлева-

ющим образам вседозволенности и морального беспредела бездуховной «массовой культуры». Такой двуединый подход, учитывающий развитие кино и как вида высокого искусства, и как рыночного продукта, способствует совершенствованию кинообразования как важной формы современного эстетического образования и формированию эстетического сознания у молодежной экранной аудитории [1, с. 99–102].

ЛИТЕРАТУРА

Нечай О. Эстетическое образование: Проблемы и перспективы. – Брест, 2008.

Ремишевский К. И. (Республика Беларусь, г. Минск)

БЕЛОРУССКОЕ ДОКУМЕНТАЛЬНОЕ КИНО В КОНТЕКСТЕ НАЦИОНАЛЬНОЙ ИСТОРИЧЕСКОЙ ПАМЯТИ

За последние полтора-два десятилетия – буквально на наших глазах – сформировалась совершенно новая конфигурация экранной культуры, да и сама она качественно изменилась благодаря появлению новых медиа. В этих условиях актуализировалась принципиально новая цель – попытаться подойти к анализу сложных и часто противоречивых проблем формирования коллективной исторической памяти и национально-культурной идентичности белорусов с использованием инструментария визуальной антропологии, понимаемой в качестве культурологической деятельности, интегрирующей возможности гуманитарных наук, искусства и информационных технологий.

На первый взгляд может показаться, что речь идет не более чем о специфичном, прикладном использовании фрагментов неигровых экранных произведений как носителей ценной, порой даже уникальной, аудиовизуальной информации. Более глубокое погружение в данную проблематику показывает, что задача стоит куда более сложная и масштабная. Лишь на функциональном уровне она предусматривает архивный поиск, атрибутирование, описание, оцифровку, составление из отобранных фрагментов кинолетописи цикла экранных тематических антологий, написание и запись наукоемкого комментария, а также организацию репрезентации завершеного мультимедийного продукта.

Наиболее сложной, но в принципе решаемой научной задачей прикладного характера является *преодоление той двойственности, которая имманентно присуща хроникальному материалу, одновременно являющемуся и кинодокументом, и образной изобразительной метафорой*. В рамках всестороннего анализа конкретного экранного артефакта возможно (хотя и весьма непросто) осуществить сепарацию содержащейся в нем информации на ту, что была привнесена в него авторской волей, и на ту, которая является независимой от внешних причин, объективной. Профессор А. В. Красинский в начале 1970-х писал об информационной ценности хроникального кадра так: «Кинодокумент прошлого... Значительный, менее значительный... Какой относится к значительным, а какой нет? Время вносит свои коррективы, не считаясь с авторитетным мнением современника этого

документа. То, что когда-то принималось как заслуживающее серьезного внимания, сегодня в глазах новых поколений нередко получает новое идейно-философское измерение. Что может быть в сегодняшних фильмах красноречивее кадров фронтовой кинохроники, показывающих подробности тяжелого солдатского быта. В военные годы режиссеры и редакторы киножурналов, киновыпусков поступали с ними весьма строго: эти кадры зачастую попадали не на экран, а в корзину. Предпочтение отдавалось сюжетам, показывавшим боевые действия войск. Наверное, в таком отношении к присылаемым фронтовыми операторами материалам была своя правота – зритель получал беглую информацию об основных событиях на фронте. А быт? У тогдашнего зрителя он, естественно, не мог вызвать такого же интереса, как у зрителя сегодняшнего» [2, с. 70–71].

Главная особенность визуальной антропологии, вытекающая из её сверхзадачи осуществления диалога культур, – квалифицированное, в высшей степени искусенное посредничество между двумя сторонами. С одной стороны – авторами экранного послания, а также теми, чей облик и действия зафиксированы на экране, и, с другой стороны, – зрителями. Именно поэтому необходимо, исходя из уровня исторических знаний и интеллектуальной подготовки современного человека, «рассмотреть» национальную кинодокументалистику в контексте прошлого и настоящего – времени её создания и современности. Как показывает практика наиболее достоверными, а, следовательно, и ценными, несомненно, оказываются те сведения, которые зафиксированы на пленочном или ином носителях не благодаря, а вопреки авторской концепции...

Понятие «кинолетопись» возникло на много десятилетий позже, чем начал формироваться массив экранных артефактов, собственно, и составляющих ее базу. Данное обстоятельство свидетельствует о том, *что глубинное, а не утилитарно-прагматическое содержание этого понятия, а также определение совокупности научных критериев, позволяющих отнести тот или иной хроникальный выпуск, сюжет или даже отдельный кинокадр к кинолетописи, является задачей значительно более сложной*, чем это представлялось в 1920–1930 годы, когда на пространстве бывшего СССР одна за другой стали возникать национальные хроникально-документальные киностудии. Не намного эта задача стала легче и несколько десятилетий тому назад, когда систематическое производство кинохроники в прежних творческо-организационных формах было фактически прекращено.

Иллюстрацией *непрерывной эволюции, сопровождающейся постоянным наполнением, усложнением и модификацией содержания термина «кинолетопись»*, может выступить трансформация предлагаемых на разных исторических отрезках определений. Так, первое фундаментальное справочно-энциклопедическое издание по искусству кино на русском языке – двухтомный кинословарь 1966 года – дает кинолетописи крайне осторожное и интеллектуально ненагруженное определение: «кинолетопись – фонд документальных съемок важнейших событий» [1, с. 742]. Предельная лаконичность оставляет возможность для неопределенно широкого толкования, критерии правомерности отнесения к указанному фонду опущены.

Из определения 1966 года вытекало сразу несколько вопросов, требующих решения. Во-первых, под «документальными съемками» понимается то, что съем-

ка велась кинодокументалистами одной из хроникально-документальных студий для дальнейшей оперативной и публичной репрезентации полученного материала в качестве «хроники текущих событий»? В какой мере рассматриваемый «документальный» материал можно считать «протокольно беспристрастным» и возможно ли это в принципе? Или же термин «документальная съемка» служит лишь маркером, обозначающим демаркационную линию с игровым, художественным кино, где доминирует постановочный метод? Или же речь идет об экранном материале, созданном с использованием одного из доминирующих в кинодокументалистике способов съемки – событийного репортажа, методов «скрытой» или «привычной» камеры, длительного кинонаблюдения, специальных видов съемки и, наконец, реконструкции факта? Этими уточнениями перечень неясностей, разумеется, не ограничивается, но и их достаточно, чтобы обозначить многогранность проблематики и некоторые «подводные камни» на пути дальнейших исследований.

Второй, не менее важный, но, несомненно, еще более спорный вопрос связан с определением того, что именно подразумевается под «важнейшими событиями». Из текста определения следует, что если событие, зафиксированное «документальной съемкой» не относится к категории «важнейших», то и нет оснований относить этот материал к кинолетописи. В таком случае необходимо вносить целый ряд уточнений о взаимосвязи «важности» события с его тематикой, идеологической направленностью, масштабом, а также политическими, социально-экономическими, культурными последствиями для страны, общества и т. д. Может ли в таком случае хроникально-документальный материал этнографического, культурно-антропологического характера (где судьбоносные – «важнейшие события» – при всем желании рассмотреть крайне сложно!) претендовать на право считаться частью кинолетописи? Следуя за текстом определения буквально, по формальным основаниям можно сделать отрицательное заключение. Однако, принимая во внимание то, что именно локально-бытоописательная кинодокументалистика первых двух десятилетий XX века (согл. амер. и западноевр. терминологии «кинодокументалистика» – *nonfiction film*) вывела этот вид экранного творчества на орбиту высокого гуманистического искусства, исключать этот богатейший пласт артефактов из состава мировой или советской кинолетописи было бы неправильно.

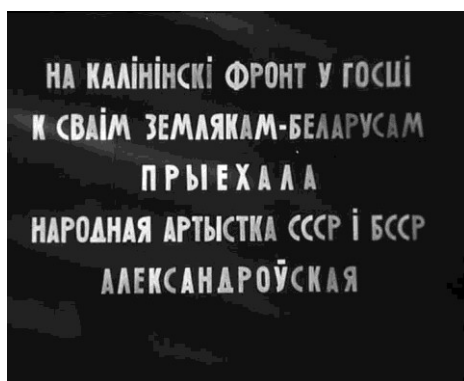
На момент выхода кинословаря (середина 1960-х годов) и теория, и, тем более практика кинодокументалистики находились на достаточной высоте, кроме того – этот уникальный вид экранного творчества переживал в эти годы один из пиков своего общественного признания. Культурно-антропологические фильмы на тот момент составляли золотой фонд мирового неигрового кино.

Таким образом, можно утверждать, что латентный смысл появления в определении периода 1920–1960-х годов ссылки на причастность к «важнейшим событиям» заключается отнюдь не в желании составителей разделить целостный массив кинодокументов на «важные» и «второстепенные», руководствуясь при этом лишь масштабом события, за которым вполне может обнаружиться всего лишь кажущаяся, сиюминутная значимость. Имеются все основания считать, что дело заключается в другом. Логическое согласование «документальных съемок» с «важнейшими событиями» следует расценивать не более чем идеологически ангажированное стрем-

ление обосновать принятую с 1930-х годов систему жесткого тематического планирования, создания и проката хроникально-документальных выпусков и фильмов. Акцент на приоритетность кинофиксации «важнейших событий», по сути, обосновывал эффективность, логичность и целесообразность той *системы централизованного тематического планирования*, которая постепенно вводилась с конца 1920-х годов и без значительных изменений просуществовала в СССР до конца 1980-х годов, а в Беларуси еще дольше – до середины 1990-х [3, с. 42–43].

Документалистика всегда была и остается активно включенной в контекст социально-политических событий исторического развития общества. С начала своего зарождения она используется в идеологических целях, с её помощью происходит манипулирование массовым сознанием, что особенно заметно в настоящее время, в связи с появлением все новых инструментов идеологического воздействия на современного человека. Вместе с тем кинохроника и документальная кинолетопись была и остается уникальным источником, позволяющим воссоздать, независимо от авторской воли, а иногда и вопреки ей, объективную историческую картину жизни того или другого народа, специфику времени, своеобразие культуры, неповторимость национально-ментальных черт. Не удивительно, что кинодокументалистика в широком плане становится объектом для исследования представителей самых разных научных направлений – историков и этнографов, литераторов и философов, и, безусловно, в первую очередь киноведа.

Диалектика образной структуры документалистики такова, что позволяет ей запечатлеть хроникальную летопись реального исторического времени и одновременно создать художественное повествование о сущностных проявлениях человеческого бытия. Опыт экранного документа – не только явление идеологического пространства социальных отношений людей, но в то же время и территория искусства. Именно история кинодокументалистики представляет собой наиболее яркую картину эволюционных процессов экранного отражения образа мира людьми определенной эпохи и определенного общества. Хроникальные сюжеты, созданные представителями первого поколения белорусской документалистики, благодаря интуитивно найденным методам работы и оригинальным стилевым формам воплощения аудиовизуального материала, несмотря на вынужденный конформизм авторов, доносят до современного зрителя сложность и противоречивость эпохи, национальные особенности быта, своеобразие белорусского менталитета и исторический дух времени.





*Кадры из сюжета «Боевое оружие»
(киножурнал «Советская Беларусь», №1, 1942)*

Выпуск звукового журнала «Советская Беларусь», начатый с января 1941 года, ознаменовал собой принципиальную готовность белорусской неигровой кинематографии *перейти* от единичных хроникальных выпусков к «серийному аудиовизуальному производству» или индустриализации кинохроникального контента. С появлением белорусского киножурнала изменились формы взаимоотношения между авторами аудиовизуальных посланий и зрителями-реципиентами (ранее «смазанные» из-за неопределенности временного фактора взаимодействия). Выпуски киножурнала «Советская Беларусь», заявленные студией в качестве еженедельного журнала, не могли не выходить в прокат в установленные сроки.

Тщательный мониторинг содержания сюжетов, входящих в конкретный выпуск, был способен рассказать зрителю многое не только о том, что получило то или иное экранное отражение, но и понять отношение авторов к тому, о чем следовало сказать, но так и не было сказано. Сегодня хроникальные кадры того непростого времени воссоздают для современного зрителя уникальную культурологическую информацию, необходимую для сохранения исторической преемственности и нашей национальной идентичности.

ЛИТЕРАТУРА

1. Кинословарь. В 2 т. Т. 1 : А – Л / [редкол.: С. И. Юткевич (гл. ред.) и др.]. – М. : Советская Энциклопедия, 1966. – 976 с., [9] л. ил.
2. Красинский, А. В. Кино: игровое плюс документальное / А. В. Красинский; АН БССР, Ин-т искусствоведения, этнографии и фольклора. – Минск: Наука и техника, 1987. – 119, [1] с., [8] л. ил.
3. Рэмішэўскі, К. Беларуская кінаперыёдыка: Паміж мінуўшчынай і будучыняй / К. Рэмішэўскі // Мастацтва. – 2006. – № 6. – С. 42–45.

Сидоренко В. Н. (Республика Беларусь, г. Гомель)

РАДИОВЕЩАНИЕ НА ПОЛЬСКОМ ЯЗЫКЕ в БССР в 1920–1930-х гг.

БССР в 1920–1930-х гг. представляла собой многонациональную республику, в которой проживали вместе с белорусами поляки, русские, украинцы, евреи, литовцы, латыши, цыгане и другие. Перепись 1926 г. обнаруживает 97.498 (1.96%) поля-

ков в БССР, из них сельских жителей – 77.833 (1.86%), а городских – 19.665 (2.32%). Из 79.300 сельских поляков 31.500 регулярно пользовались польским языком. Из 18.100 городских поляков польский язык знали 10.600 человек. Таким образом, только 42.100 человек из 97.489 знали, а что важнее – пользовались польским языком. Эти сведения неполные, т. к. не включают Гомельщину, которая в момент переписи 1926 г. находилась в составе РСФСР. Национально-культурная политика в отношении поляков в БССР в межвоенный период воплощалась в самых разных формах: создание национальных сельских советов, открытие школ и техникумов, организация печати на национальном языке, польский театр, клубы для польской молодёжи и радиовещание на польском языке. Одним из нераскрытых аспектов национально-культурной жизни в БССР в 1920–1930-х гг. является организация радиовещания на польском языке. Актуальность исследуемой темы заключается в необходимости осмысления современного состояния роли радио в информационном и эстетическом пространстве. В последнее время существенно вырос интерес к истории становления и развития масс медиа в Беларуси. Аспект, связанный с их развитием в контексте национальной политики советского государства по-прежнему остаётся не исследованным. В радиовещании воплотилось сочетание технической новации и творческого поиска «работников микрофона». Вместе с тем оно являлось частью политической и культурной жизни общества. Поэтому проблема радиовещания в БССР на национальных языках в 1920–1930-х гг. остаётся значимой.

История развития радиовещания в БССР и СССР нашла отражение в трудах советских и современных российских исследователей Бурлянд В. А., Глейзер М. С., Шерель А. А., Никодимов И. Ю., Гуревич П. С., Марченко Т., Лейтес Л. С., Горяева Т. [1, 2, 3, 4, 5,]. Важнейшие работы посвящены вопросам развития сети радио, его структуре, предназначению. Накоплен существенный опыт изучения художественного (музыкального и литературного) и политического радиовещания в СССР. По-прежнему огромную сложность представляет изучение истории радиовещания 1920-х гг., периода, так называемого нефиксированного, «живого» вещания. В это время многие радиопередачи шли в эфир без предварительно записанного текста [6, с. 34]. В большей степени это касается художественного вещания, т. к. передачи общественно-политического характера имели заранее подготовленные тексты.

Целью статьи является историко-культурная характеристика радиовещания на польском языке в БССР в 1920–1930-х гг. В данной работе впервые вводятся в научный оборот архивные документы и материалы периодической печати о радиовещании в БССР межвоенный период. В это время радио стало средством формирования эстетических, культурных, политических образов в сознании всего населения БССР, в том числе в сознании поляков.

Радиовещание в СССР и БССР в межвоенный период представляло собой идеологическую площадку для интернациональной и национальной пропаганды. Постоянное радиовещание (широковещание) в Минске началось в 1925 г. С этого периода начинают складываться основные жанры радиовещания: радиорепортаж, радиобеседа, радиоотчет, комментарий. Наиболее распространёнными формами вещания становятся радиогазета и радиожурнал.

О значении, которое придавалось советской властью радиовещанию, говорит тот факт, что радио было названо В. И. Лениным «газетой без бумаги и расстояний».

В феврале 1925 г ЦК РКП(б) принял постановление «О радиоагитации». В этом постановлении радио рассматривалось как новое средство массовой агитации и пропаганды, по сравнению с уже опробованными газетами и кино. Агитпроп ЦК должен был осуществлять руководство радиогазетой и разработать программы докладов, лекций, концертов [7, с. 9]. В феврале 1927 г. журнал «Радио Всем» писал: «...с проникновением радио в самые глухие местечки...ещё и сейчас для многих, особенно для деревенских жителей, радио связано с чем-то сверхъестественным, с нечистой силой и т. п.» [8]. Ближайшей задачей представлялось распространить ширококвещательное повсеместно и влить радио в повседневную жизнь советского общества. 7 ноября 1928 г. была проведена радиоперекличка Москвы, Ленинграда, Харькова, Минска, Баку и Тбилиси. Она транслировалась всеми радиостанциями БССР. В 1931 г. был образован Всесоюзный комитет по Радиовещанию, в следующем году появился такой комитет в БССР.

Радио использовалось как мощное и довольно эффективное средство пропаганды и агитации. Взаимодействие партийных и советских органов власти с журналистско-редакторским составом радиовещания осуществлялось посредством приказов, директив, указаний. К сожалению, сведений о работе радиостанций на польском языке сохранилось не много. Вещание на польском языке в БССР началось в 20-е гг. XX века и продолжалось до лета 1941 гг. Несмотря на сворачивание некоторых мероприятий национальной политики, её отдельные направления по-прежнему продолжали реализовываться и в конце 1930-х гг. и в начале 1940-х. Таким направлением было вещание на польском языке. Оно имело такие отрасли как политическое вещание, беседы, художественное вещание. В рамках политического вещания Белорусский Радиокomitee передавал материалы партконференций, сессий Верховного Совета СССР и БССР, пленумов ЦК КП(б)Б.

С 1924 г. по 1932 г. основной программной формой радиовещания в БССР были радиогазеты. Явление радиопечати было востребованным условиями социального, политического и экономического развития БССР. Способы отражения действительности в радиогазетах были самыми разнообразными: информационная заметка, корреспонденция, интервью, радиорепортаж. При этом использовались как оригинальные материалы редакций радиогазет, так и материалы прессы и агентств.

Ежедневно в БССР на станции РВ-95 на польском языке шли в эфир выпуски «Последних Известий» состоящие из союзной, республиканской и международной информации по материалам ТАСС и газеты «Правды». Также ежедневно по станции РВ-10 передавалась на польском языке передовая статья газеты «Штандар вольности».

В Справке о вещании на польском языке, датируемой не позднее декабря 1940 г., отмечено, что радиовещание на польском языке по всему собственному вещанию на Барановичской радиостанции составляет 33.2%. Был установлен график вещания, которого старались придерживаться.

«Вещание проводилось в следующие дни и часы: 9.45 – передовая статья газеты «Штандарт вольности», ежедневно кроме понедельника;

17.30 – общественно-политические передачи 2 раза в неделю, по пятницам и средам; 17.30 – жизнь школы по субботам; 18.45 – передачи для детей 1 раз в неделю, по воскресеньям по 30–45 мин.; 18.45 – последние известия, ежедневно кроме воскресенья; 21.05 – литературные передачи, 2 раза в неделю по 30 минут по понедельникам

и четвергам; 21.30 – литературные передачи по вторникам и пятницам» [9, Л. 11–11а]. Таким образом, польскоязычное вещание в БССР было разножанровым.

Сложности в вещании на польском языке связаны с техническими трудностями. В сельских и городских радиоузлах применялись в основном трансляционные радиоприёмники, предназначенные для установки на узлах проводного вещания. Для жителей отдалённых местностей, не имевших в 1920–1930-х гг. электрических сетей, прослушивание радиопередач из «тарелки» или «колокольчика» было подчас единственным способом узнать свежие новости. Так называемая «тарелка» представляла собой громкоговоритель «Рекорд» подвесной конструкции, который устанавливался в местах наибольшего скопления жителей, т. е. возле здания сельского совета, магазина, почты. Не во всех районах БССР использовались указанные часы передач. Например, в Гродно из-за отсутствия собственного приёмного пункта, приём передач шёл с перебоями... [9, л. 20]. Ламповые радиоприёмники были редкостью особенно в сельской местности, поэтому предпочтение отдавалось не индивидуальному приёму, а ширококвещанию. Только в годы третьей пятилетки в БССР был построен Минский радиозавод, вступивший в строй в августе 1940 г. Наладить выпуск приёмников и радиол завод не успел, т. к. 22 июня 1941 г. началась война.

Помимо материалов общественно-политического характера Радиокомитет передавал беседы: «Герои гражданской войны», «Какие формы собственности существуют в СССР», «Наука в стране социализма», «Равноправие женщин в СССР», «Героический штурм» (о героях боёв с белофиннами), «Ленин и Сталин о социалистической дисциплине труда», «70 лет Парижской коммуны», «Пролетарский полководец М. В. Фрунзе» [9, л. 16].

Наибольший интерес у населения вызывало художественное вещание, которое организовывалось музотделом БРК. В 1930-х – январе 1941 г. проводились радиотрансляции концертов польской музыки. В программу концертов вошли произведения Шопена Ф., Шимановского К., Венявского Г., Ружицкого Л. и других. Особый отклик у радиослушателей находили гуральские мотивы музыкальных произведений Кароля Шимановского, его музыка к балету «Харнаси» и опера «Король Рогер». Для стиля этих композиторов характерны ярко выраженный национальный колорит, опора на музыкальный фольклор, тяга к монументальности и повышенной экспрессии, гармоническое богатство, насыщенность и яркость инструментовки. Исполнителями этих произведений были артисты Государственного театра оперы и балета БССР и артисты Радиокомитета. Часть произведений передавали в исполнении мастеров искусств в механической записи. В программу одного из концертов были включены «Симфоническая поэма» Носковского З. и отрывки из оперы Монюшко С. «Гальяка», исполнявшаяся на польском языке. Польскую народную музыку и произведения польских композиторов передавали радиостанции РВ-10 и РВ-95.

В польскоязычном вещании БССР отводилось время литературно-драматическим передачам. Передавались избранные баллады и стихотворения великих польских поэтов Мицкевича А. и Словацкого Ю., фрагменты из произведений Ожешко Э. «Меер Юзефович», «Хам». Так же звучали в эфире стихотворения советских литераторов – Пастернака Л., Шершевской Л., Слабодника В., Фриде Е., Пораевича А. и др. Читаемые в эфире литературные тексты подвергались переработке. Их адаптация на радио во многих случаях предполагала изменение структуры с целью

наилучшего восприятия на слух. Было необходимо придать им такие черты устной словесности, которые соответствовали бы речевому этикету трибунно-митингового обращения к аудитории. Таким образом, переработка текстов шла с учетом не просто слухового, но коллективного восприятия радиосообщения. Это соответствовало задаче «установки радиоприемников для массового слушателя, в первую очередь громкоговорителей в рабочих клубах, домах крестьянина и избах-читальнях».

Важным направлением агитационной работы советского аппарата на радио являлась антирелигиозная работа. Из радиоприёмников звучали радиобеседы на антирелигиозные темы: «Религия – враг раскрепощения женщины»; «Религия – рассадник национальной вражды»; «Об антирелигиозном воспитании детей»; «Дарвинизм и религия»; «Происхождение и классовая сущность праздника пасхи»; «Что такое «Союз воинствующих безбожников» [9, л. 15].

Окружные радиокомитеты так же имели возможность самостоятельно передавать общеполитические материалы. Например, Барановичский радиокомитет в 1941 г. передавал такие материалы как: «Новыми производственными победами встречаем 18-ю партийную конференцию», «Как мы добились снижения себестоимости продукции (выступления хозяйственников)», «Высококачественно и в срок проведем весенний сев (о севе в новых колхозах)», «Роль социалистического соревнования на производстве» [9, л. 15–16]. К сожалению, тексты этих польскоязычных передач в фондах Национального Архива Республики Беларусь не сохранились.

Радиовещание очень быстро стало популярным не только среди городского населения, но и в сельской местности. И белорусы, и поляки в БССР с интересом присматривались к этой новинке. «Радио за последнее время прочно начинает вкореняться [*сохр. правопис. оригинала, – авт.*] в жизнь и быт. Оно становится всё более и более массовым явлением, и в настоящее время оно может быть признано уже одним из лучших средств общения» – писала газета «Новости Радио» в 1926 г. [10, с. 1].

В 1931 г. республиканские и областные газеты обязывались публиковать так называемую «страничку нацмен». В ней следовало помещать материалы о жизни национальных меньшинств. Такая же «страничка» появилась и в широковещании БССР, воплотившись в радиопередачах на польском языке. Такое вещание было целевым, т. к. его аудиторией являлось польскоговорящее население БССР. Среди таких форм организации досуга как театр, посещение рабочих клубов, чтение газет и журналов на родном языке радио занимало особое место. Оно позволяло побывать на концерте, не посещая филармонию, услышать спектакль, не посетив театр. Особенно востребованным радио было в сельской местности, где и проживало большинство поляков БССР. Радиопередачи художественного вещания формировали эстетические вкусы, содействовали становлению национального самосознания. Оно вносило определённый вклад в развитие образования и культуры, особенно в сельской местности.

ЛИТЕРАТУРА

1. Глейзер М. Радио и телевидение в СССР. 1917–1963 (Даты и факты). – М.: Госкомитет СМ СССР по радиовещанию и телевидению, 1965. – 230 с.
2. Глейзер М. Радио и телевидение в СССР. 1917–1986 (Даты и факты). – М.: Искусство, 1989. – 142 с.

3. Гуревич П. С. «У истоков советского радиовещания». – М., 1970; Лонгинов А. С., Стариков В. И. «Радио – 90 лет». – М., 1985.
4. Бурлянд В. А., Володарская В. Е., Яроцкий А. В. Советская радиотехника и электро-связь в датах. – М.: Связь, 1975. – 189 с.
5. Гоголь А. А., Никодимов И. Ю. «Страницы истории радиосвязи (конец XIX – первая четверть XX вв.). СПб., 1998.
6. Горяева Т. М. Радио России. Политический контроль советского радиовещания в 1920–1930-х годах: Документированная история. – М.; РОССПЭН, 2000. – с. 156.
7. Известия ЦК РКП(б) – 1925 – №4 (84).
8. Давыдов, Б. А. Основные принципы радиопередачи и приёма // Радио Всем – 1927 г. – № 2 (февраль).
9. Переписка отдела агитации и пропаганды ЦК КП(б)Б с антирелигиозными музеями (Письма и ответы на них ОК КП(б)Б центрального антирелигиозного музея) / Национальный Архив Республики Беларусь, Ф. 4 п. Оп. 1. Д. 15593.
10. Международные передачи и задачи радиовещания // Новости Радио – 1926 – № 22 (6 июня).

Сушко Е. О. (Республика Беларусь, г. Минск)

ЖАНР ФИЛЬМА-КОНЦЕРТА НА БЕЛОРУССКОМ ТЕЛЕЭКРАНЕ

Жанровая структура музыкального телевидения Беларуси складывалась и формировалась постепенно, опираясь на жанровые новации музыкального телевидения Советского Союза. Творческие поиски создателей музыкального телевидения Гостелерадио СССР (в частности, режиссеров, музыковедов и редакторов Москвы и Ленинграда), начавшиеся в послевоенные годы, в 50–60-е годы XX века привели к определенным результатам. К этому времени сложился обширный корпус жанров музыкального телевидения, свидетельствующий о формировании специфической сферы художественного телевидения. Авторы советского музыкального телевидения работали в жанрах как малых (музыкальные новелла и сюжет, концертный номер, музыкальная информация, очерк о музыканте и др.), так и крупных форм (телевизионный музыкальный журнал, музыкальная телепередача, телевизионный музыкальный постановочный спектакль, телефильм-концерт и др.).

Исследованиями жанровой системы телевидения в разное время занимались В. Цвик, Р. Борецкий, Н. Вакурова. Отдельные наработки по телевидению музыкальному и его жанрам имеются у Т. Стеркина, О. Нечай, В. Яцкевич. Вместе с тем, отсутствует комплексное исследование, касающееся данной проблематики.

В связи с этим целью данной статьи стало выявление жанровых особенностей телефильма-концерта как ведущего жанра музыкального телевидения и определение его место в иерархии музыкально-телевизионных жанров.

Фильм-концерт появился на телеэкране, знаменуя собой не просто зарождение нового вида искусства – *музыкального телевидения*, но и, по сути, открывая новый этап в истории телевидения.

Концертные программы и телефильмы-концерты изначально делились на две жанровые группы: *смешанного типа* и *постановочные*. В передачах смешан-

ного типа были представлены классические музыкальные произведения, эстрадные номера, художественное чтение – данные фрагменты перемежали друг друга и соединялись в своеобразное телевизионное «попурри». Ко второму типу относились передачи постановочного характера с театрализованно-игровым конференсом, а творческие усилия создателей ТВ были направлены на поиск «специфических форм действенного театрального зрелища» [1, с. 10].

Так, телефильм-концерт стал наиболее перспективным жанром музыкального телевидения, показав свою историческую жизнеспособность. Отметим, что постановочные концертные программы и телефильмы-концерты стали прямыми предшественниками современных развлекательных музыкальных передач и телеконкурсов, ставших особенно популярными на российском телевидении. Более того, и на белорусском телевизионном экране жанр получил большое распространение.

Несмотря на отсутствие широкого жанрового охвата, музыкальное телевидение Беларуси развивалось в русле как *репродуктивных*, так и *продуктивных* (оригинальных) форм, в рамках которых «вызревали» определенные жанры. Так, к *репродуктивным* формам О. Нечай [2] относит жанры трансляции, адаптации и телепередачи, к *оригинальным* – телеоперу, телебалет, телемюзикл, музыкальный телефильм и др.

Заметим, что в данную типологию исследователь не включает собственно телефильм-концерт, относя этот жанр как более мелкое звено к музыкальному телефильму. Целесообразно учесть, что понятие музыкального телефильма «очень широко – от зафиксированного на пленку или видеоленту эстрадного концерта до оригинального сюжетного музыкального спектакля, созданного по законам телевизионного искусства» [2, с. 220]. Так, музыкальный телефильм объединяет в себе несколько жанров другого порядка:

1. Телефильм-концерт.
2. Музыкальный телеспектакль:
 - телеопера;
 - телебалет;
 - телемюзикл и др.

3. Телефильм-портрет.

Фильм-концерт на белорусском телевизионном экране появился одним из первых, по сути, ознаменовав собой начало нового этапа на белорусском телевидении. Показательно, что параллельно с фильмом-концертом на белорусском телеэкране развивался и жанр *телепередачи-концерта*: нередко данные жанры переплетались, взаимопроникали и оказывали влияние друг на друга. Именно поэтому часто возникают сложности в жанровой идентификации данных телевизионных опусов. Исследователи отмечают, что телепередача-концерт характеризуется большей мозаичностью, автономностью музыкальных номеров, здесь отсутствует или сведено к минимуму объединяющее начало. Фильм-концерт же должен содержать в себе некий идейный лейтмотив, авторское начало, призванные объединить между собой калейдоскопично сменяющиеся номера. Именно в фильмах-концертах производилась попытка органического соединения музыкального и визуального рядов. Вместе с тем, первые попытки создания телефильмов-

концертов были не совсем удачными: видеоряд следовал за музыкой и текстом буквально, был излишне иллюстративным и прямолинейным, в нем не хватало некой недосказанности.

Производством фильмов-концертов на протяжении всей истории развития белорусского телевидения в разное время занимались следующие структуры и организации:

- музыкальная редакция Белорусского телевидения;
- объединение «Телефильм» Республиканской студии телевидения;
- РУП «Белвидеоцентр»;
- Творческое объединение телефильмов киностудии «Беларусьфильм»¹.

Среди телевизионно-музыкальных опусов в жанре фильма-концерта в летопись экранной культуры Беларуси вошли такие фильмы, как «Песняры» (1971, режиссер и автор сценария В. Орлов), «Звініце, цымбалы» (1972, режиссер и автор сценария В. Михарский), «Суботы з дзядзькам Монічам» (1975, режиссер В. Орлов), «Играет Минский камерный оркестр» (1981, режиссер В. Михарский), «Полацкі сшытак» (1988, режиссер Л. Гедравичюс), «Беларускія напевы» (1993, режиссер, автор сценария и оператор Л. Гедравичюс), «Валянціна» (1997, режиссер Л. Гедравичюс) и др.

Особого внимания заслуживает телефильм-концерт «Этот долгий короткий час», который, по мнению некоторых исследователей, имеет жанровые черты телевизионного мюзикла. Фильм был снят в 1978 году режиссером В. Орловым и оператором Г. Архиповым по сценарию Б. Бахтиярова и В. Орлова. Достаточно условный лирический сюжет авторы телефильма смогли раскрыть большим количеством музыкальных номеров, драматургически верно выстроенных. Зритель не просто не успеваешь устать, но еще и знакомится с различными интересными музыкальными композициями, контрастирующими друг с другом. Специально для фильма профессиональные композиторы академического и эстрадного направления – Е. Глебов и В. Раинчик – написали разноплановую музыку. В результате тесного взаимодействия музыкального и визуального ряда сложился своего рода телемюзикл, в котором главные герои (клоуны) чаще поют, нежели говорят. Как отмечает О. Нечай, песни и танцы народов мира решены в «стилистике, близкой к цирку, клоунаде, варьете, эстраде, мюзик-холлу» [2, с. 160]. Музыкально-телевизионное синтетическое зрелище, продолжающееся на протяжении часа, получилось динамичным и темпераментным, авторы телефильма удачно соединили особенности музыкальной драматургии с отдельными операторскими приемами (системы стремительных наездов камер, двойные экспозиции).

Особенностью телефильмов-концертов часто была номерная драматургия, а номера выстраивались в большую сюиту с контрастным чередованием частей. Чаще всего эти составные части концерта соединялись между собой дикторским текстом, фабульная же линия могла в принципе отсутствовать. К образцам такого рода телефильмов-концертов относится фильм «Беларусь моя, песня моя», со-

¹ Данное подразделение киностудии, в основном, занималось производством игровых телевизионных фильмов, лишь изредка здесь появлялись опусы, опосредованно относящиеся к музыкальному телевидению.

зданный режиссером В. Михарским и оператором В. Скориновым. Телефильм объединяет разные по стилистике и жанровой принадлежности музыкальные номера: академическая музыка соседствует с популярной, образцы элитарной и массовой культуры даются в контрастном соотношении. В одном телепроизведении объединены номера, стилистически несоотносимые между собой: академическое пение выдающейся оперной певицы, народной артистки Советского Союза С. Данилюк, пение Белорусской государственной хоровой капеллы, музыкальные композиции в исполнении ансамблей «Песняры» и «Верасы».

Телефильм «Сотворение»¹ выдающегося режиссера В. Шевелевича посвящен балетному искусству и рождению пластических образов на сцене. Это была первая съемка телевизионной постановки белорусского балета, осуществленная в 1987 году. Драматургически «Сотворение» схоже с другими телефильмами-концертами: фильм состоит из отдельных фрагментов, показаны постановки главного балетмейстера Белорусского государственного театра оперы и балета В. Елизарьева, звучат музыкальные фрагменты из «Кармен-сюиты» Ж. Бизе – Р. Щедрина, «Адажиетто» Г. Малера, «Сотворения мира» А. Петрова, «Легенды об Уленшпигеле» Е. Глебова. В объективе телекамеры – выдающиеся танцоры современности Л. Бржозовская, Ю. Троян, С. Пестехин, С. Монзолевский, В. Комков, В. Саркисян и др. Несмотря на то, что балет чрезвычайно сложно снимать из-за необходимости соблюдения ритмического и композиционного единства при полном соответствии музыкальной составляющей, которая является первичной, данный телефильм отличается высоким профессионализмом, тонким единством музыки и пластики. Исследователи указывают на огромные трудности показа балета средствами телевидения, где «разбивка действия на планы, монтаж требуют ювелирной работы» [3, с. 248].

Среди продукции «Белвидеоцентра» также выделяется жанр фильма-концерта – о музыкальном фольклоре и – шире – белорусской музыке. Так, в 1994 и 1996 годах соответственно были созданы фильмы «Серебряное волшебство» и «Купалинка». В их основу легла музыка, исполненная на концертах Государственного народного оркестра имени И. Жиновича и лауреата международных конкурсов, белорусского ансамбля народной песни «Купалинка». Авторы стремились создать законченную композицию на основе музыкального фольклора и профессиональной белорусской и европейской музыки.

Возникновение большого количества новых государственных и коммерческих телеканалов в 1990–2000-е годы нарушает существующую жанровую иерархию музыкального ТВ: различные телевизионно-музыкальные опусы, в том числе и фильмы-концерты, появляются на телеканалах ОНТ, СТВ, Восьмом канале, БелМузТВ, Первом музыкальном. Среди них выделяются телефильмы-концерты с явными жанровыми чертами телевизионных шоу: «Я пою» (2009, ОНТ), «Музыкальный суд» (2009, ОНТ), «Маладыя таленты Беларусі» (2010, Белтелерадиокомпания), «Песні маёй краіны» (2012, ОНТ) и др.

Так, телеверсия финального концерта Республиканского творческого радиоконкурса «Маладыя таленты Беларусі», вышедшая в 2010 году на телеканале

¹ Автор сценария – Ю. Чурко, оператор – В. Хайтин.

«Лад» (нынешнем «Беларусь 2»), стала одним из ярчайших образцов современной аудиовизуальной продукции, выпускаемой на Белорусском телевидении. Данное телепроизведение, звучащее около 52 минут, имеет ярко выраженную музыкальную направленность и основано на принципах музыкальной драматургии. Жанровые особенности позволяют отнести этот телевизионный опус к жанру телефильма-концерта. Четко обозначенная номерная структура, в которой по сюитному принципу сменяют друг друга различные концертные номера, в более крупном масштабе может рассматриваться как большая трехчастная форма. В результате складывается композиция, в которой объединены произведения, относящиеся к массовой культуре, и произведения культуры элитарной. Все концертные номера выстраиваются в определенные блоки. При этом доминирует эстрадная музыка, представленная 11 концертными номерами. Академическая музыка составляет среднюю часть общей композиции: молодые музыканты Мария Милютина (флейта), Ольга Милюта (вокал, сопрано) и Влада Бережная (скрипка) выступают с Симфоническим оркестром Национальной государственной телерадиокомпании. В их исполнении звучат соответственно: «Менуэт» и «Скерцо» из Сюиты h-moll И. С. Баха (№ 6), «Куплеты Адели» из оперетты И. Штрауса «Летучая мышь» (№ 7) и «Венгерский танец № 2» И. Брамса (№ 8).

С телевизионной передачей-концертом данную аудиовизуальную партитуру роднят постоянные «вкрапления» синхронных исполнителей-участников конкурса, а также членов жюри. Репортажную достоверность произведению также придают отдельные фрагменты репетиций солистов и оркестра.

Музыкальный телефильм «Сны Максима», вышедший в эфир в конце 2011 года и посвященный 120-летию со дня рождения классика белорусской литературы Максима Богдановича, выходит за рамки телефильма-концерта и открывает новую страницу в истории современного белорусского телевидения. Музыка здесь является основным компонентом драматургического действия, именно с помощью музыкальных средств выразительности создается аудиовизуальное полотно. В основу концепции режиссера Н. Горкуновой положена идея соединения различных музыкальных композиций, созданных ансамблем «Песняры» на стихи М. Богдановича. В фильме звучат известные песни «Ой, чаму я стаў паэтам?..», «Вераніка», «Слуцкія ткачыхі», «Зорка Венера», «Лявоніха», «У Максима на кашулі...». В «Снах Максима» используются архивные записи Белорусского государственного ансамбля «Песняры», а также принимают участие артисты заслуженного коллектива Академического хора Национальной государственной телерадиокомпании Республики Беларусь.

Несмотря на то, что телефильм был создан Студией документального кино Главной дирекции телепроизводства Белтелерадиокомпании, собственно *документальное* начало здесь отсутствует: в фильме не запечатлены биографические сведения, авторы сознательно отходят от репортажности и хроникальности. Жизнь и творчество гениального поэта представлены с помощью музыки и только через музыку. Фоносфера телефильма изначально разделяется на два пласта. Первый пласт составляют музыкальные композиции (записи концерта «Песняров» 1991 года), второй сочетает в себе различные элементы: голос (актер Р. Подоляко читает стихи М. Богдановича, а его образ символизирует самого поэта), музыку

(за кадром звучат импровизации на цимбалах) и шумы (параллельно с чтением актера слышен звук печатной машинки). Несмотря на то, что в основе телефильма лежат музыкальные номера, что изначально предполагает номерную структуру и соответствующую драматургию и роднит его с телефильмом-концертом, в данном музыкальном телепроизведении действуют законы *сквозного развития*. Режиссеру и всей творческой группе благодаря использованию законов и приемов монтажа удалось выстроить весь музыкально-визуальный ряд таким образом, что стирались границы между номерами, а каждая музыкальная композиция становилась логичным продолжением предыдущей. В результате вся телемузыкальная драматургия работала на основную идею, заложенную в названии фильма: музыкальные композиции плавно «перетекали» друг в друга и становились своеобразными «музыкальными снами» Максима Богдановича.

В данном музыкальном телефильме с помощью монтажа авторы пришли к идее двойной экспозиции, что придало каждому кадру особый смысл. Концертное исполнение различных песен сочеталось с изображением белорусских полей, лесов, рек – нетронутой белорусской природы. Особенно плодотворно создатели фильма поработали с цветом: на фоне черно-белых записей концерта периодически появлялись синий, золотой, красный цвета, которые в соответствии с содержанием видеоряда приобретали глубинный философский смысл. Отметим и выразительный финал ленты: мы видим женщин, одетых в деревенские одежды и исполняющих горестную песню «У Максіма на кашулі...». Перед нами предстают образы простых белорусских женщин, достоверно и убедительно созданные артистками Академического хора Национальной государственной телерадиокомпании. В финале фильма, практически лишённого ярких красок, появляется белый рушник с красными цветами – сильный визуальный образ драматической наполненности.

Таким образом, жанр фильма-концерта стал определяющим на протяжении всего периода существования музыкального телевидения Беларуси. Именно с телевизионных концертов в 1960–1970-е годы начинался этот особый вид художественного творчества, за десятилетия сформировавшего обширный жанровый корпус. В результате напряженных поисков и экспериментов телевидение развивалось в нескольких направлениях, повлиявших и на жанровые особенности фильма-концерта, представляющего композицию из разрозненных музыкальных номеров или целостное музыкально-телевизионное произведение.

ЛИТЕРАТУРА

1. Стеркин, Т. А. Становление профессии: О режиссуре музыкального телевидения / Т. А. Стеркин. – М. : Искусство, 1980. – 151 с.
2. Нечай, О. Ф. Телевидение как художественная система / О. Ф. Нечай ; ред. Р. Н. Ильин ; Акад. наук Бел. ССР, Ин-т искусствоведения, этнографии и фольклора. – Минск : Наука и техника, 1981. – 256 с.
3. Современное белорусское кино / редкол.: А. В. Красинский [и др.]. – Минск : Наука и техника, 1985. – 312 с.

ХАРАКТЕР ВЗАИМООТНОШЕНИЙ КИНЕМАТОГРАФА И ВИДЕОАРТА

Обращаясь к вопросу взаимодействия одного из видов экранного искусства – кинематографа и нового медиа-видеоарта, следует отметить, что отношения эти имели сложный и неоднозначный характер. Видеоарт возник в середине 1960-х гг. и, развиваясь в духе своего времени, не прошел мимо такого яркого явления как киноавангард. Особая роль киноавангарда в становлении нового направления экранного искусства – видеоарта, заключается в том, что авангардное кино заложило практическую основу для творческих поисков художников видеоарта.

Так, уже в ранних видеоработах исследовательница Э. Саргент-Вустер отмечает воздействие авангардного кинематографа. Режиссеры авангардного кино снимали свои фильмы таким образом, чтобы они больше напоминали режим реального времени. Например, Э. Уорхол создавал фильмы («Спит», «Ест») фиксированной камерой, продолжительностью до восьми часов, и это является типичным для того времени способом мышления о фильме. Фильм как арт-объект, был лишен субъективного, личного содержания. Р. Арнхейм в своем эссе 1956 г., объявил: «Отказавшись от изображения, произведение искусства утверждает себя как объект, обладающий независимым существованием» [1]. С появлением видео, практика Э. Уорхола была воспринята Брюсом Науманом, Вито Аккончи, Джоаном Джонасаном, и другими. Структура их работ определялась протяженностью ленты. Но, в отличие от Э. Уорхола, ранние видеомейкеры не использовали камеру в качестве объективного наблюдателя, у них не было четкого разделения режиссер/объект. В их работе они были объединены, художник-перформер – находящийся перед камерой, использовал ее как зеркало. Этот процесс Р. Краусс назвала «нарцисстическим» [6].

Другим способом выражения внутреннего зрения и отрыва от реальности для режиссеров авангардного кино, стал метод композиции, основывающейся на построении цепи аналогичных форм. Например, Г. Рихтер в своем фильме *Ballet Mecanique* (1924) использовал метод композиции – развитие абстрактного фильма продолжил с вращающимися неконцентрическими кругами. Подобная композиция легла в основу фильма М. Дюшана *Anemic Cinema* (1925), О. Фишингер и *Link group* в Германии (1933). Продолжение их работы можно увидеть в структуре фильмов 1965–1970х гг. В работах *Razor Blades* присутствует оптическое взаимодействие цвета во времени, *Michael Snow Wavelength* подчеркивает машинно-ориентированный процесс создания фильма: «Я только один раз посмотрел в камеру. Фильм был снят самой камерой» [5]. Этот метод до сих пор продолжает оставаться одним из базовых в стратегии построения абстрактного кино и видео.

Также на преемственную связь видеоарта и кинематографа указывает американский киновед Г. Янгблад. В частности, он отмечает истоки видеоарта в авангардных экспериментальных работах американских и европейских кинорежиссёров 1950–1960-х гг., таких как С. Кларк, Ст. Вандербик и Д. Чэйз. Кроме того, Г. Янгблад предложил применять к работам видеоарта приемы художественной критики, использующиеся для оценки кинофильмов. Подробной методики

анализа видеопроизведений автор не дает. Он лишь предлагает рассматривать видеоработы с точки зрения кинокритика. Однако после публикации в 1970 г. книги Г. Янгблада «Расширенное Кино», другие критики и искусствоведы, анализируя работы видеохудожников 1960–1970-х гг., старались более не применять одинаковые критерии оценки для кинематографа и для видеоарта. Поскольку, как и кинематограф, видеоарт стал самостоятельным способом передачи авторского взгляда на вопросы современности.

Говоря о непосредственной близости кино и видеоарта, многие исследователи отмечают, что первое, что было позаимствовано новым медиа у кинематографа – это процесс переработки изначального материала или монтаж [6]. Фильм, как правило, поддерживает иллюзию воспроизведения реальности. Это достигается путем радикального ограничения природы (реальности), путем редактирования или монтажа. Peter Burger отметил, что монтаж является основной технической процедурой кино, однако его значение зависит от того, как он используется: для прерывания или комментирования реальности таким образом, чтобы поразить зрителя и заставить его осознать иллюзию изображения. Или он используется аллегорически, или поэтически, например, как в фильмах Эйзенштейна [4]. С помощью классического или обычного бесшовного редактирования фильм порождает иллюзию непрерывной реальности.

Однако зрители первых киносеансов братьев Люмьер довольно быстро отошли от шока, вызванного поездом, надвигающимся на них с экрана. Гораздо дольше изумление вызывала лента «Кормление ребенка» (1895), где на заднем плане трепетали на ветру листья деревьев. Этот «трепет листьев на ветру» был признан сутью и смыслом кинематографа в книге «Природа фильма. Реабилитация физической реальности» крупнейшего немецкого киноведа З. Кракауэра [3]. Однако со временем кинематограф все больше удалялся от физической реальности, и сегодня для того, чтобы вернуться к ней, режиссеры фильмов «Догмы» снимают на видеокамеру. Иными словами, видео возвращает человечеству цельность восприятия мира.

В конце XX – начале XXI вв. эстетика видео и видеотехнологии в процессе конвергенции аудиовизуальных искусств становится частью инструментария новейшего кинематографа. Можно проследить влияние видеотехнологий, упростивших процесс записи звука синхронно с изображением, на кинопроцесс. В этой связи интересно наблюдение французского видеохудожника и исследователя Жан-Пьера Фаржье: «В любом случае, звук и изображение – две стороны одной медали. Только видео способно показать нам сразу обе эти стороны. Видео это жизнь. Оно отвечает на вопрос, который кино задало уже давно. Кино с завистью смотрит на видео, которое обладает искусством изображения потустороннего и создания составных образов, то есть экспериментировать со временем» [2].

При наличии базовых технических и технологических принципов видео, неких доминант эстетики видео и художественно-эстетической специфики телевидения, влияющих на киноязык, тенденции развития киноязыка под этим воздействием в различных направлениях кинематографа разительно отличны. Можно разграничить два основных направления принятия кинематографом эстетики видео и новейших технологий.

Первое направление – это авторское кино, образно говоря, можно назвать «линией Годара». Именно Ж.-Л. Годару в европейском и мировом кинематографе принадлежит приоритет в утверждении и развитии «авторского кино», обогащенного эстетикой видео. По мнению исследователя В. А. Утилова, «авторское кино» для Годара «означало не апофеоз самовыражения художника, а качественное изменение зрительского восприятия, новое качество контакта между фильмом и аудиторией, между автором и публикой» [2]. Творческую позицию Ж.-Л. Годара «авторского кино» разделяют Вим Вендерс, Ларс фон Триер, Д. Джармуш, З. Рыбчинский, Д. Линч, А. Сокуров и другие, создававшие свои фильмы под влиянием эстетики видео. В фильмах этой традиции эстетические и технологические возможности видео используются для создания кинематографического мира близкого интеллектуальному и чувственному миру зрителя, апеллируют к индивидуальности, личностному «Я».

Второе направление условно можно назвать «линией Спилберга». Эта традиция как американского (все части фильмов «Парк Юрского периода», «Чужой», «Звездные войны», «Матрица» и др.), так и европейского («Пятый элемент», «Город потерянных детей» и др.) кинематографа направлена на создание сказочной, волшебной, отстраненной от зрителя виртуальной реальности. Новые технологии режиссерами используются для создания визионерского, нереального кинематографического мира, а понятие визуального эффекта (visual effect) становится основным. Фильмы этого направления способствуют отвлечению человека от своих глубинных мыслей и чувств, то есть работают на развлечение. На время фильма зритель как личность будто перестает существовать, отдавая себя всецело фильму, и новые компьютерные и видеотехнологии как нельзя лучше подходят для создания подобного отчуждения.

Основными тенденциями эволюции киноязыка фильмов авторского кино первого направления являются:

- значительное изменение традиционных функций камеры;
- стремление к видоизменению изобразительной природы видео и соединению фактур кино и видео изображений.

В связи с этим обнаруживается тенденция превращения видеокамеры в главный инструмент создания поэтики языка фильма, при этом наблюдается:

- сокращение дистанции между автором и «камерой-пером», наделение ее функцией «камера-автор-герой» (Л. фон Триер, А. Сокуров);
- наделение видеокамеры репортажной функцией и проведение съемок в стилистике телерепортажа и домашнего видео (Ж.-Л. Годар, Л. фон Триер, А. Сокуров);
- съемки на видеокамеру с использованием метода внутрикадрового монтажа: от съемок одним кадром отдельных крупных сцен («История(и) кино» Ж.-Л. Годара, «Идиоты», «Танцующая в темноте» Л. фон Триера) до съемок одним кадром всего фильма в «Русском ковчеге», что делает зрителя соучастником единого сквозного действия фильма.

В создании изобразительной стороны киноязыка в аналоговом видео стандартного разрешения наблюдается:

– использование психологического эффекта восприятия видеоизображения как документального, особенно в материалах, снятых в стилистике телерепортажа и домашнего видео с их характерной «шершавой» документальностью», достижение внутренней выразительности изображения;

– стремление в документальной природе изображения (с характерной «пикселизацией») выявить импрессионистическую живописность посредством перевода видеоизображения на киноленту (Л. фон Триер);

– эстетический синтез различных технических форматов киноленты и видеоизображения, их визуальная обработка, что обнаруживает иную, не свойственную ни киноленте, ни видео – природу изображения.

Как видим, здесь проявляются два взаимообогащающих начала: использование эстетической природы изображения и ее видоизменение, создание нового качества поэтики изображения.

Таким образом, можно сделать вывод о том, что отношения кинематографа и видеоарта начинаются с заимствования видеоартом приемов и основ аудиовизуального языка до обратного влияния на кинопроцесс. Творчески восприняв и переосмыслив идеи режиссеров киноавангарда (Г. Рихтера, М. Дюшана, Э. Уорхала), видеохудожники (Б. Науман, В. Аккончи, М.Сноу) создавали свои работы, вырабатывая свой собственный выразительный язык, который впоследствии проявился в новейшем кинематографе (Ж.-Л. Годар, Л. Фон Триер, А. Сокуров).

ЛИТЕРАТУРА

1. Арнхейм, Р. Кино как искусство / Р. Арнхейм. – М: Изд-во иностр. лит., 1960. – 206 с.
2. История зарубежного кино (1945–2000) / Гос. ин-т искусствознания, Всерос. гос. ин-т кинематографии им. С. А. Герасимова / отв. ред. В. А. Утилов. – М.: Прогресс-Традиция, 2005. – 568 с.
3. Кракауэр З., Природа фильма: Реабилитация физической реальности. – М., Искусство, 1974. – 238 с.
4. Эйзенштейн С. Неравнодушная природа. Том 2: О строении вещей / Сост. Н. Клеймана. – М.: Эйзенштейн-центр; Музей кино, 2006. – 624 с.
5. Burger, P. The Theory of the Avant-Garde // Peter Burger. – trans. Michael Shaw, Minneapolis, 1984. – p. 73 // [Электронная версия]. – Режим доступа: http://assets.cambridge.org/97805216/48691/excerpt/9780521648691_excerpt.pdf
6. Wooster A.-S. Why Don't They Tell Stories like They Used to? // Art Journal. – Vol. 45. – 1985. – P. 204–212

Падсекцыя музычнага мастацтва

Кямаля Алескерли (Азербайджан, г. Баку)

ТВОРЧЕСТВО ХАЙЯМА МИРЗАЗАДЕ В КОНТЕКСТЕ СТИЛЕВЫХ ИСКАНИЙ СОВРЕМЕННОЙ МУЗЫКИ

Композиторская школа Азербайджана – школа Кара Караева – сегодня достояние азербайджанской культуры, традиции современного искусства и предмет изучения музыкальной науки. Сам родоначальник школы, выпускник класса Д. Шостаковича по московской консерватории, классик Азербайджанской музыки, пережил несколько творческих эволюций. На раннем этапе – импрессионизм и неоклассицизм, позднее, не без влияния Д. Шостаковича и С. Прокофьева, освоение новой тональности, ритмики, ладовости, гармонии и их слияние с национальным музыкальным элементом, в последствии – тщательное изучение творчества нововенцев и последующие эксперименты с музыкальными структурами атонализма, джаза, рока. Вершинными для композитора стали серийные Третья симфония (1964) и Скрипичный концерт (1967) – произведения, засвидетельствовавшие не столько в применении непоощряемой в те годы те техники, сколько повлиявшие на развитие всей современной советской музыки.

Дело как в личности самого основоположника, творчестве его учеников и последователей, так и в том, что караевская школа – новое явление музыкального языка и новой музыкально – звуковой семантики. Монолитность караевской школы предопределена еще и тем основополагающим для искусства свойством, когда при яркой персонифицированности творческих почерков и манер, целостность в ней неизменно преобладает над суммой составляющих частей.

Один из первых выпускников и наиболее талантливых представителей караевской школы является Хайяма Мирзазаде, в чьем творчестве конструктивистские принципы сочетаются с азербайджанской монодийностью, политональность с полиритмией, а полиладовость с модальной чистотой и ясностью. Благодаря такому технологическому синтезу, охватывающему все уровни композиционного сознания, складывается индивидуальная художественная система, элементы которой находятся в тесной зависимости друг от друга.

Творчество композитора Хайяма Мирзазаде, представляет собой интересное и яркое явление в истории Азербайджанской музыки. Многогранная деятельность этого замечательного композитора, высоко эрудированного педагога и общественного деятеля еще не нашла должного отражения в музыковедческих трудах. Решение этой задачи еще впереди.

Хайям Мирзазаде принадлежит к старшему поколению композиторов Азербайджана, вступивших в творчество в 50-е годы прошлого столетия. Представленное именами Рауфа Гаджиева, Васифа Адигезалова, Мамеда Кулиева, Арифа Меликова, Фараджа Караева, Акшина Ализаде, Мусы Мирзоева, это поколение внесло свой вклад в историю национальной культуры. Хайяму Мирзазаде в этом

ряду принадлежит особое место. Художник самобытный, с ярко выраженным индивидуальным почерком, он является создателем психолого-драматических произведений в Азербайджанской музыке. Причем, открыв данное направление в национальной профессиональной музыке, он осуществил это по-своему. Творчество Хайяма Мирзаде в определенной мере перекликается с опытом великих предшественников в этой области в западноевропейской и в русской музыке.

Х. Мирзаде созданы : «Увертюра» для симфонического оркестра, две симфонии (Вторая – «Триптих»), симфоническая поэма «Очерки-63»; Концерт для скрипки с оркестром («Диптих»), балеты – «Белые и черные», «Аттракцион», «Калейдоскоп», «Хореографические сценки»; «Concerto-grosso» для камерного состава, «Концертино» для трубы и джаз оркестра; Секстет для духовых инструментов, «Симфониетта» для камерного оркестра, «Марокканская рапсодия», «Маленькая лирическая сюита»; соната для фортепиано, фортепианный цикл «Детские пьесы»; соната для арфы и фортепиано, произведения для различных камерных составов: «Memory» («I remember you, Charles Ives!», op.A, op.B), «Konzertstück», «Pianto»; сольные сонаты для разных инструментов (в т. ч. для скрипки «Pro e contra», «Genesis» для альты), вокальный цикл «Исповедь», многочисленные песни на стихи Азербайджанских поэтов (Бахтияр Вагабзаде, Расул Рза, Юсиф Гасанбек, Зейнал Джаббарзаде, Вагиф Векилов). К этому надо добавить музыку к кинофильмам (их более чем 30) и спектаклям Азербайджанского Драматического театра им. М. Ф. Ахундова, Русского драматического театра им. С. Вургуна.

Вот уже не протяжении более чем пять десятилетий в Азербайджане и за ее пределами с огромным успехом звучат произведения Мирзаде. Своеобразие композиторского мышления обнаруживается в области формы, драматургии, фактуры, гармонии, полифонии, в оркестровке, в мелодике. Соприкосновение с искусством такого мастера всегда пробуждает теоретическую мысль, стремящуюся познать все его детали. Но эти наблюдения важны не только сами по себе: они должны быть объединены в общей картине его стиля и эволюции.

Сопоставление философской лирики и эмоциональных вспышек придает его произведениям черты драматизма. Сочетание монументальной, резко контрастной композиции со строгим тематическим единством и изобретательным образно-структурным варьированием – определяющие черты композиций Мирзаде.

У композитора есть пристрастие к контрастным названиям произведений. Его соната для скрипки соло называется «Pro e contra», цикл фортепианных прелюдий «Black and white». Такой же контрастный и весь его творческий облик, в котором динамика и статика удивительно сочетаются одновременно.

В пору, именуемую творческой зрелостью, сформировались и отшлифовались основные черты стиля композитора: четкость замысла и адекватность его воплощения, приверженность к жанрам «чистой», инструментальной музыки. За всеми этими проявлениями творческого метода Х. Мирзаде прослеживается самое главное качество его музыки – высокая духовность. Мир его лучших сочинений («Очерки – 63», «Триптих», «Pianto» «Dammerung», «Nachtmusik für Krištof Jaqin», «Metamorfozeh», «Ohne») – это различные уровни осмысления действительности, в которой мир зримых пластических образов занимает место лишь в

самом начале и где предметное, конкретное сопоставляется с вечным, обретая таким образом, истинную ценность и значение.

В мире музыки Х. Мирзаде все живое показано в сплошной непрерывности своих метафор: образный строй его произведений, как и сам тематизм, – это бесконечная игра отражений и подобий, неуловимых переходов, смыканий и размыканий. В неподвижность словно вносится элемент движения, само окаменение срывается с места, «все превращается во все». Поэтому в сочинениях композитора – акцент не на пластике формы, а в динамике, развитии, росте. В этом все пронизывающем движении проявляется живой, органический момент мироздания, в котором весь мир мыслится в нерасчлененной целостности.

Хайям Мирзаде вырос и сформировался во второй половине XX века, когда в искусстве возникало множество течений, систем, направлений, среди последователей которых выделялись по-настоящему оригинальные, талантливые композиторы. Уместно сказать еще об одном творческом принципе Х. Мирзаде, как последовательного представителя караевской школы. Принцип этот – в осознании национального характера культуры в тесной и неразрывной связи с общемировым, общеисторическим целым. Его музыкальный язык принципиально отвергает скольжение по поверхности музыкальной культуры. Со страниц его музыки с нами говорит композитор XX века, впитавший и ассимилировавший все достижения и новации своего времени.

Как одним из первых среди учеников Кара Караева, Мирзаде прекрасно ориентировался в современной ему музыке, лично знал многих ее мастеров, активно следил за их исканиями, внимательно относился к новинкам композиторской техники. Наследуя творческие искания своих учителей (К. Караев – Д. Шостакович – М. Штейнберг – Н. Римский – Корсаков, Ф. Канилле – а отсюда к немецким, итальянским, французским корням), соприкасаясь с различными новациями и включая многие из них в свою собственную сферу, Мирзаде брал все новое, что интересовало его в современном искусстве, сохраняя неповторимость почерка.

И не в этом ли кроется высшее проявление национального, когда художник, проникая в недра интонационного строя родной музыки, способен оставаться самим собой, возвыситься над примитивным синтезом «восточного мелодизма» в европейском формообразовании. И в этой «открытости» миру – действенное начало и сила творчества одного из интереснейших наших художников.

Вот почему одной из важнейших задач, встающих перед исследователями, является анализ музыки Мирзаде. Речь идет об общих стилистических категориях, и об отдельных примерах его композиторской техники. Известно, что Х. Мирзаде широко использует средства политональности и конструктивизма, но он также не остается равнодушным к различным формам полифонической музыки. Уже в примере первого квартета и первой симфонии достаточно ясно можно видеть стремление Мирзаде к тематическому объединению всего цикла, единству и непрерывности материала. Эта линия найдет свое дальнейшее продолжение во всех последующих произведениях (особенно в «Очерках – 63» и «Триптих»), в которых уже устоявшимися музыкальными вкусами и симпатиями,

Мирзаде является зрелым мастером, мудро взвешивающим каждый свой шаг и облекающим мысли в идеально отточенную художественную форму.

Оркестр Мирзаде – средство тембрового выражения конфликтов, лежащий в основе того или иного произведения. Главное в его оркестровке – драматургия тембров. Оркестровые тембры принимают самое непосредственное участие в развитии музыкальной драмы и неотделимы от нее. Свои замыслы композитор реализует с замечательной простотой и четкостью. В его партитурах обращает на себя внимание предельная ясность оркестровой фактуры. Композитор скуп на тембровые краски. Этот строгий, графически четкий стиль приобретает у него особенный смысл.

Наиболее интересно талант Мирзаде раскрылся в камерном жанре. Именно здесь четко отразилась эволюция стиля автора, четко сформировались его художественные принципы, характерный круг тем и образов. В камерных произведениях композитор нашел свою индивидуальную манеру письма, сказывающуюся и в особенностях жанра, и в эмоциональном содержании и в чертах композиции, тематического процесса. Обращает на себя внимание театральная выразительность музыки. В камерных произведениях аккумулировано все, что свойственно специфике музыкального языка мастера. Многие из того, что составляет суть метода, стиля работы Х. Мирзаде оформлялось прежде всего в сфере камерной музыки. В этой сфере музыки выделяются сочинения, ориентированные на классические модели, в которых преобразование традиций – процесс углубленно внутренний. Это прежде всего второй квартет и фортепианное трио, «Миниатюры» для струнного квартета, «Норашенские танцы».

Другая, весьма обширная область – камерно-инструментальные ансамбли, с участием фортепиано. Именно здесь проявляются свойства диалогического мышления автора («Поэма», «Скерцо», «Адажио» для скрипки и фортепиано, Две пьесы для гобоя и фортепиано, Пять пьес для виолончели и фортепиано, Соната для альты и фортепиано). И, наконец, ансамбли многотембрового состава: они явно тяготеют к камерному симфонизму (оркестровка 12 фортепианных прелюдий Д. Шостаковича, «Маленькая лирическая сюита», «Серенада» для струнных и фортепиано, «Камерная симфония», «Симфониетта», «Memory», «Konzertstück», «Pianto»).

Усложненная полиладовость характерна для многих страниц музыки композитора. С этим во многом связана и сущность гармонической концепции Мирзаде. В его произведениях есть рационализм гармонического мышления, в котором возникают новые и весьма своеобразные формы, которые позволяют объяснить структуру ее типичных аккордов и сочетаний. Его тональная система включает все двенадцать звуков, предоставляя композитору неисчерпаемые возможности для построения и связывания аккордов. Но в этом двенадцатизвучном звуко-ряде, при всей усложненности его ладовых формул, сохраняется тональная основа. В целом, Мирзаде принадлежит к плеяде тех композиторов, которые вслушиваются в звуковую материю и находят в ней еще неизведанные возможности. Ярким примером этому может послужить цикл прелюдий «Белое и черное» – которое подразумевает клавиатуру фортепиано, где клавиши расположены в поступенной последовательности – вверх по белым клавишам, а затем вниз – по чер-

ным. Каждая из прелюдий имеет как основу одну из ступеней, одну ноту, на которую как бы опирается вся музыка данного цикла.

Полифония – одна из самых важных страниц музыки Хаяма Мирзаде. Мышление композитора преимущественно полифонично. По видимому, одна из причин большого интереса Мирзаде к полифонии кроется в высоком развитии его математического мышления, что рождает использование самых разных, порою противоположных по своей направленности творческих течений, среди которых единство особенностей гомофонно-гармонического и полифонического стилей. У Мирзаде полифония приобретает более широкий смысл. Композитор синтезирует многие художественные идеи своего времени. Полифункциональность, мелодическое наслаивание – являются для художника достижением технической и стилистической соразмерностью. Полифоническое «наклонение» мысли у Мирзаде воплощено в большинство его произведений.

Через все произведения Мирзаде красной нитью проходят мелодические образования, которые имеют глубоко личную направленность. Истоки феномена звуковой монограммы, к которой неоднократно обращался Х. Мирзаде, усиливает философскую сущность его произведений.

Музыка Хайяма Мирзаде, безусловно, представляет собой интересное и яркое явление в истории Азербайджанской музыки. Композиционно-драматургическая гибкость и свобода, структурное единство – вот качества, благодаря которым его произведения приобретают все больше почитателей. Х. Мирзаде обладает редким и завидным искусством из простых, на первый взгляд, традиционных исходных посылок создавать сложное самобытное целое. Трактовка изначальных элементов, их организация – контраст, преобразование – весь этот живой органический процесс роста, что придает его сочинениям индивидуальный стиль, который воспринимается и узнается как неповторимая авторская манера.

ЛИТЕРАТУРА

1. Смирнов Д. Геометр звуковых кристаллов // «Советская музыка», 1990, № 4. С. 84–93.
2. Хайям Мирзаде: мысли, высказывания, статьи: сб. статей. Ч. 1 / сост. Алескерли К. – Баку, «Нурлан», 2011. – 272 с.; Письма, мысли, статьи, высказывания о Хайяме Мирзаде: сб. статей. Ч. 2 / сост. Алескерли К. – Баку, «Нурлан», 2011. – 392 с.
3. Сенкибеков Д. Принцип хроматического противодвижения // «Советская музыка», 1990, № 1.
4. Абрахова А. К понятию «Караевская школа» // Музыкальная Академия. 2002. № 1. С. 167–172.

Бабарико В. А. (Республика Беларусь, г. Витебск)

ОПЫТ ИСПОЛНЕНИЯ ПОЛИФОНИИ НА БАЯНЕ КАК СЛУХО- ДВИГАТЕЛЬНОЕ ПРЕДСТАВЛЕНИЕ

В рамках профессиональной сольной практики баянистов особо остро заявляет о себе проблема внимания в сценическом исполнении полифонических произведений. Целью настоящего исследования является установление причинно-

следственных связей проблемы психологически устойчивого сценического исполнения полифонии на баяне, изложение общих закономерностей формирования и воспроизведения исполнительского слухо-двигательного представления полифонической фактуры.

*Музыкальное слухо-двигательное представление*¹ исполнителя есть сумма обобщенных слуховых и двигательных образов, воспринятых музыкантом в процессе исполнения музыкального произведения², являющаяся организованным, реструктурируемым и воспроизводимым в мышлении исполнителя опытом. Описываемое представление являет собой необходимый для поэтапного овладения технической и художественной стороной сценического исполнения – т. е. для повторных воспроизведений конкретного музыкального текста – *комплекс слуховых, моторных и тактильных образов*, который формируется в соответствии с индивидуальными слуховыми стратегиями исполнителя. Музыкальное слухо-двигательное представление как последовательность воспринятых и воспроизводимых в сознании образов произвольно реструктурируется исполнителем, вместе с тем фактическое воспроизведение данного представления часто бывает неустойчивым по причине неконтролируемой активизации внимания исполнителя, изменения фигуρο-фоновых отношений в восприятии воспроизводимого представления³.

Свидетельством правомерности описания опыта сольного исполнения полифонического произведения как *представления*, основанием определения *неконтролируемого изменения фигуρο-фоновых отношений в воспроизводимом слухо-двигательном представлении* как *центральной проблемы сценического воспроизведения полифонии на баяне* служат следующие, типичные для описаний баянистами нарушений процесса исполнения полифонической музыки, дефиниции: при воспроизведении сложного полифонического текста – как правило, многоголосных фуг⁴ – исполнитель непроизвольно начинает анализировать свою игру; пытается четко обозначить для себя все элементы воспроизводимого звучания, соответствующие двигательные компоненты, – и скоро сталкивается с тем, что объем движущихся голосов, их специфических ладово-интонационных тяготений количественно превосходит то, что было в фокусе внимания на протяжении подготовительной работы. В описываемых ситуациях (определяемых исполнителями как «забывание нотного текста» воспроизводимой на баяне полифонической музыки, «неожиданные сбои» процесса исполнения) звучание отдельных пластов извлека-

¹ «Представление – вторичный чувственный образ, который либо непосредственно, благодаря памяти, воспроизводится в сознании субъекта, либо является результатом умственных манипуляций с различными чувственными образами, т. е. деятельности воображения, в котором присутствуют элементы мышления» [5, с. 63].

² Следует уточнить, что предметом академической музыкально-исполнительской практики – рамками которой ограничивается настоящее исследование – является музыка письменной традиции (нотный текст).

³ Негативное влияние оказывает также стрессовая ситуация, естественные процессы забывания.

⁴ Наряду с многоголосными фугами под сложным полифоническим текстом автор настоящего исследования (В. Б.) подразумевает развернутые по форме музыкальные произведения с преобладанием полифонической фактуры и наличием длительного симультанного развития трех и более интонационных линий (голосов).

емой полифонии, которое при разучивании находилось на периферии слухового внимания баяниста, перемещается в область активного восприятия исполнителя и осознается им как малознакомое, новое; прекращается припоминание *последовательности* хорошо известных слуховых образов, конкретных игровых действий, необходимых для исполнения воспроизводимой полифонической фактуры, – т. е. нарушается извлечение из памяти баяниста соответствующего навыка – представления о слуховой и двигательной составляющих исполнения данного музыкального произведения при определенных фигуру-фонových отношениях указанных компонентов. Из приводимых высказываний следует, что ключевыми в процессе сольного сценического исполнения полифонии становятся проблемы работы внимания¹.

Очевидно, что в обеспечении художественной выразительности воспроизводимой музыки задействованы значительные ресурсы внимания исполнителя. В психологии определено, что «действительный расход внимания определяется не сознательным намерением, а трудностью задачи или сложностью механизмов ее решения» [3, с. 121]. Ряд структурных признаков полифонической фактуры – наличие в одновременности нескольких интонационных линий – позволяют рассматривать ее восприятие как переработку особой, сложной информации². В качестве отправной точки исследования психологических особенностей сольного исполнения полифонии как процесса переработки музыкантом информации, извлекаемой из его долговременной памяти и сличаемой с воспринимаемым результатом текущей деятельности (собственного исполнения), можно обозначить положение о том, что «центральная нервная система человека представляет собой канал передачи информации с ограниченной пропускной способностью (емкостью)»³ [там же, с. 57]. Контролируемая и автоматическая переработка информации составляют сущность процесса внимания [3], [6]. Контролируемая переработка информации связывается с сознательным сосредоточением внимания на одном или нескольких объектах восприятия и образах, извлекаемых из памяти. Смена целей при отслеживании исполнителем той или иной интонационной линии воспроизводимого многоголосия, контролируемом выполнении игровых действий, проявляется в виде переключения внимания. Описываемое выше *изменение фигуру-фонových отношений в слухо-двигательном представлении сольно исполняемой полифонии* являет собой перегрузку внимания входной информацией. Так, психологи отмечают, что при контролируемой переработке информации «поворот вни-

¹ Определение, согласно которому «внимание есть момент любой психической деятельности или акт реального субъекта, направленный на представления» [3, с. 235] довольно точно раскрывает суть музыкально-исполнительского процесса в контексте нашего исследования.

² По мнению ряда исследователей музыкального искусства многократно повторяемый тематический материал в композиции развернутых полифонических произведений (прежде всего, фуг) необходим для упрощения слушательского восприятия многоголосия. Так, Б. Асафьев выдвинул гипотезу о «*музыкально-мнемоническом пороге*» [1, с. 114], обуславливающем появление таких форм, где повторяемый материал необходим для слухового восприятия длительного движения, выступает в качестве «путеводителя для слуха и памяти» [там же, с. 74].

³ Данное установление полностью согласуется с теорией фигуры и фона в восприятии многосоставных объектов.

мания приводит <...> к временной активации тех узлов и последовательностей операций переработки, которые не были заучены и закреплены в процессе практики. В данный момент времени внимание может активировать только одну линию или узел переработки» [3, с. 109] (разрядка и курсив мои. – В. Б.). Главная причина такого ограничения в «пределах, накладываемых на рабочее пространство кратковременной памяти»¹ [там же, с. 110]. Исследователи указывают на то, что в данной области памяти «разворачиваются контролируемые процессы, но только последовательным образом» [там же, с. 110] (разрядка моя. – В. Б.). Вследствие того, что «селективное внимание также принадлежит к классу контролируемых процессов» [там же, с. 110], для данного рода познавательной деятельности – переключения внимания музыканта при сознательно контролируемой переработке воспринимаемых им слуховых, моторных и тактильных ощущений в процессе исполнения музыки – так же свойственна последовательность, т. е. возможность интерпретации только одного объекта восприятия (т. н. фигуры).

В психологии установлено, что «в необычных условиях и при решении новых задач включаются более медленные, последовательные процессы контролируемой переработки» [3, с. 110] (разрядка моя. – В. Б.); характерным является также то, что при высоких уровнях нагрузки «внимание становится все более однонаправленным» [там же, с. 134] (разрядка моя. – В. Б.). Наряду с данными определениями проблемность ситуации изменения фигуρο-фоновых отношений слухо-двигательного представления исполняемой полифонической фактуры усиливается также тем, что процесс контролируемого внимания «может вмешиваться на любой стадии автоматического анализа стимуляции» [там же, с. 110] (разрядка моя. – В. Б.). Данное установление означает, что в тех случаях, когда музыкантом сознательно не контролируется какой-либо из компонентов исполнения полифонической фактуры – известный слуховой или пространственно устойчивый двигательный образ – текущая деятельность (сольное сценическое исполнение) может нарушаться через неуправляемое выдвигание фигуры восприятия с последующим изменением знакомых исполнителю фигуρο-фоновых отношений в воспроизводимом представлении².

Автоматические процессы внимания, в отличие от контролируемой переработки информации, «происходят параллельно, нечувствительны к интерференции, обладают постоянными характеристиками, не изменяются при длительной трени-

¹ В когнитивной психологии утверждено, что «систему рабочей памяти формирует связь активной и динамичной областей кратковременной памяти с системой внимания и долговременным хранилищем» [2, с. 77] (долговременной *памятью*. – В. Б.). Посредством данной связи происходит сравнение стимулов из внешней среды с комплексом появившихся ранее раздражителей (*сличение*), где степень соответствия воспринимаемого с уже известным коррелирует с устойчивостью воспроизведения необходимого представления. Следует подчеркнуть, что единственным неизменяемым и объективным фактором процесса сличения в исполнении музыкального сочинения на баяне является воспроизведение моторно-тактильных образов правоклавиатурной партии, обусловленных индивидуальными анатомическими предпосылками и конфигурацией музыкального инструмента (в отличие от слуховых образов, подверженных влиянию субъективных смысловых перестановок, изменяемой фигуρο-фоновой интерпретации при восприятии исполнителем фактического звукового результата собственных игровых действий).

² Описание подобных ситуаций изложено выше.

ровке, менее вариабельны, требуют меньше когнитивных ресурсов или внимания, их трудно прервать» [3, с. 114] (разрядка моя. – В. Б.). Данное положение объясняет то, что сумма образов, составляющих т. н. фон представления, может многократно превышать объем сознательно воспроизводимого объекта восприятия.

Отслеживание исполнителем интонационной выразительности воспроизводимого звучания обуславливает ограничение объема активно перерабатываемой информации. В психологии внимания установлено, что «степень интерференции *сходных* задач больше, чем *различных*» [3, с. 131] (курсив мой. – В. Б.) – в сольно-инструментальном исполнении полифонии описываемое явление (интерференция) происходит при попытке сознательного симультанного решения задач по интонационно выразительному воспроизведению нескольких мелодических линий многоголосия. Интерференция при переработке информации, содержащейся в нескольких потенциально интонируемых мелодических линиях полифонии, вызывает дезориентацию внимания исполнителя – как следствие – нарушение (приостановление) деятельности в результате необходимости осознания собственных действий и отбора релевантной (важной) информации¹. В исполнительстве на баяне границы объема релевантной информации, относящейся к интонационно выразительному исполнению полифонической фактуры, напрямую связаны с определением единой ведущей интонационной линии и соответствующего громкостно-динамического плана воспроизводимого многоголосия.

На основании изложенных фактов можно определить, что описываемое нарушение процесса сольного сценического исполнения полифонии вызвано объективными психологическими закономерностями и проявляется через произвольное переключение внимания исполнителя на какой-либо из слуховых образов соответствующего представления, воспринимавшийся ранее как периферический (т. е. как фон либо его компонент). В соответствии с особенностями восприятия в слуховом компоненте музыкального представления исполнителя в качестве фигуры выделяется обобщаемая в мышлении одnogолосная (интонируемая) схема воспроизводимой полифонической фактуры. Адекватный фигуре слухового восприятия двигательный компонент исполнительского представления отражает, преимущественно, использование основного инструментально-интонационного средства (например, основным инструментально-интонационным средством органного и клавесинного исполнительства является артикуляция (штриховая система), фортепианного и баянного (аккордеонного) – громкостно-динамическое управление воспроизводимым звучанием). Произвольное удержание исполнительского внимания на определенном интонационном материале полифонии (слуховой со-

¹ Исследователем феномена полифонического слуха А. Каузовой ([4]) отмечается: «Целенаправленное переключение внимания во многом предопределяется рядом композиционных приемов, но не менее важен тут и фактор <...> избирательности слухового сознания. Это ставит постоянную задачу в каждый определенный момент времени найти наиболее важный “объект внимания”» [86, с. 87]. В психологии утверждено положение о том, что «выбор конкретного способа и управление соответствующим поведением требуют селекции информации» [3, с. 202] и такая «ограниченная способность является следствием селективности восприятия» [там же, с. 202]. Очевидно, что причина такого ограничения состоит в объективных особенностях процесса внимания.

ставляющей исполнительского представления полифонического произведения) без предвосхищения какого-либо из соответствующих слуховому компоненту двигательных образов малоэффективно в силу возможного выдвигания в область активного восприятия фактурных элементов, относящихся к фону сформированного слухо-двигательного представления.

Вследствие того, что возникающие при отсутствии сознательного распределения внимания в сольном исполнении полифонии нарушения отношений ведущего и фоновых уровней деятельности приводят к ее дезорганизации – для музыканта, исполняющего полифоническое сочинение, особо актуальной становится задача формирования соответствующего слухо-двигательного представления с индивидуальной стратегией распределения внимания на этапе подготовительной работы и при сценическом исполнении. Внимание солиста к тому или иному аспекту исполнения полифонического произведения должно привлекаться сознательно и последовательно – с определением интонационного приоритета какой-либо одной мелодической линии. Единовременное дифференцированное исполнительское управление несколькими мелодическими линиями воспроизводимой на баяне полифонии с непрерывным слежением за интонационной выразительностью каждой из них противоречит объективным возможностям внимания, системе инструментально-интонационных средств баянного исполнительства, где полное интонационное (громкостно-динамическое) расслоение голосов в сольном воспроизводимой фактуре неосуществимо.

ЛИТЕРАТУРА

1. Асафьев, Б. В. Музыкальная форма как процесс. В 2 кн. / Б. В. Асафьев. – Л. : Музыка, 1971. – 376 с.
2. Гейвин, Хелен. Когнитивная психология / пер. с англ. Хелен Гейвин. – СПб. и др. : Питер : Питер принт, 2003. – 268 с.
3. Дормашев, Ю. Б., Романов, В. Я. Психология внимания: учеб. / Ю. Б. Дормашев, В. Я. Романов; послесл. проф. В. П. Зинченко. – 3-е изд., испр. – М. : Моск. психол.-соц. ин-т: Флинта, 2002. – 376 с.
4. Каузова, А. Г. Полифонический слух и его развитие в процессе обучения музыке (На материалах учеб. работы муз.-пед. фак. пед. ин-тов): автореф. дис. на соиск. учен. степ. канд. пед. наук: 13.00.02 / А. Г. Каузова. – М., 1982. – 16 с.
5. Реан, А. А., Бордовская, Н. В., Розум, С. И. Психология и педагогика / А. А. Реан, Н. В. Бордовская, С. И. Розум. – СПб. : Питер, 2009. – 432 с.
6. Солсо, Роберт Л. Когнитивная психология / пер. с англ. Роберт Л. Солсо. – [2-е изд., испр. и доп.]. – М. : Тривола : Либерея, 2002. – 598 с.

Гусейнова-Гасанова Л. (Турция, г. Сивас)

СТАНОВЛЕНИЕ И РАЗВИТИЕ СКРИПИЧНОЙ МУЗЫКИ В АЗЕРБАЙДЖАНЕ

Скрипичная музыка Азербайджана имеет интересную историю. Радикальные изменения в социальной и духовной жизни общества в первых десятилетиях XX века обусловили исторические этапы развития национальной скрипичной

культуры. Таким образом, очень важно проследить факторы, обеспечивающие тенденции развития скрипичной музыки. Отметим, что национальный культурный прогресс в этой области был достигнут, в первую очередь, благодаря западной культуре. Фундамент скрипичной музыки в Азербайджане, впрочем, как и во всех сферах национальной музыки, был заложен благодаря выдающейся личности – гениальному композитору, музыканту-ученому, педагогу, публицисту и общественному деятелю Узеиру Гаджибейли, оставившему глубокий след в музыкальной истории Азербайджана.

1920–30-е гг. были периодом развития культурной деятельности советизируемого Азербайджана. Это десятилетие, вошедшее в азербайджанскую музыку как «организационные годы», имело важное значение. Узеир Гаджибейли, стоящий во главе организационных лет, преодолел когда-то считающийся непроходимым барьер между музыкальными культурами Востока и Запада, и тем самым определил перспективы дальнейшего развития азербайджанской музыки.

Истоки богатых традиций скрипки в Азербайджане берут свое начало в Консерватории, являющейся новым учебным заведением. Узеир Гаджибейли, будучи ректором Консерватории в 1939–48 гг., создал условия для развития в Азербайджане исполнительских традиций западноевропейской школы, заложив основы национальной исполнительской школы.

По этой причине, практически все представители нашей скрипичной музыкальной культуры являлись воспитанниками ведущего культурного центра республики – Азербайджанской государственной консерватории имени Узеира Гаджибейли (ныне Бакинская Музыкальная Академия). Благодаря Узеир беку азербайджанская музыка стремительно развивалась, обогащаясь формами и жанрами, достижениями русской и западноевропейской исполнительских школ. Он приглашал в Азербайджанскую государственную консерваторию известных музыкантов, талантливых скрипачей, создавая тем самым во вновь созданном учебном заведении все условия для освоения на высоком уровне методов исполнения, традиций классической музыки. Благодаря Узеиру Гаджибейли из консерваторий Москвы и Санкт-Петербурга, Саратова, Тбилиси в Баку приглашались выдающиеся педагоги и исполнители. Таким образом, шло становление национальной исполнительской школы.

Азербайджанская государственная консерватория заложила прочную основу профессионального музыкального образования, обеспечив подготовку национальных кадров по различным специальностям, в том числе и по специальности скрипки. В консерватории зародились традиции и формы музыкально-исполнительской культуры. Начавшие в Баку деятельность учителя-исполнители сыграли большую роль в музыкальном образовании и подготовке новых кадров.

Следует отметить, что подготовка к созданию высшего музыкального учебного заведения в Баку началась еще в конце XIX века. Действующие с 1901 года специальные музыкальные школы, а также музыкальные классы при Бакинском отделении Русского музыкального общества с 1916 года преобразовываются в музыкальную школу. Следует особо отметить «Группу учителей музыки» (1), которой в 1906 руководил скрипач Ю. А. Шефферлинг, а также преподавательскую деятельность И. Шатковского.

В 1920–21 гг. начала свою деятельность государственная народная консерватория, где впервые был поднят вопрос о подготовке профессиональных музыкальных кадров. Педагогический состав народной консерватории был весьма широк и включал более 200 преподавателей. Среди них следует выделить У. М. Гольдштейна, который принимал особое участие в подготовке кадров скрипачей. В эти годы сформировались прочные традиции в классах струнных инструментов: скрипки, виолончели и контрабаса. Класс альты функционировал в качестве отдельной специальности. Альт был обязательным музыкальным инструментом для студентов-скрипачей. Опытные преподаватели, вышедшие из русской классической музыкальной школы, ставили основной целью развитие художественных и технических возможностей студентов, обучающихся на струнных инструментах.

С конца 1920-х гг. началось формирование резерва музыкальных кадров Азербайджанской государственной консерватории. В начале 30-х гг. прошлого века с целью совершенствования музыкального образования в Баку был организован «Рабочий факультет». Функционирующий на базе консерватории «Рабочий факультет» играл незаменимую роль в скорейшей подготовке молодых кадров. Здесь следует особо отметить имя известного профессора Н. И. Цимберова.

С 1941 года на кафедре скрипки также работает А. А. Гроссман. Он был выпускником Одесской консерватории. Многие из студентов Гроссмана, в том числе Бахрам Мамедзаде, Миргашим Гашимов, М. Манафлы, Камал Абдуллаев (виола) преподавали в консерватории.

Следует отметить, что именно А. А. Гроссман является первым редактором и переводчиком произведений азербайджанских композиторов. Тому пример редактирование сонаты для скрипки и фортепиано Эльмиры Назировой, а также переложение сонаты для виолончели и фортепиано Ашрафа Аббасова в сонату для скрипки и фортепиано.

После Великой Отечественной войны 1941–45 гг. музыкальная культура Азербайджана характеризуется новыми достижениями. В начале 50-х гг. прошлого века учебное заведение достигает новых успехов. В консерватории начинают свою деятельность исполнительские факультеты. Наиболее крупнейшим факультетом является факультет оркестра, включающий в себя арфу, скрипки, альт, виолончель, контрабас, ударные инструменты. Струнная кафедра расширяла свою деятельность. Кафедру струнных инструментов возглавлял профессор С. Л. Бретаницкий. Преподавательский контингент кафедры расширялся высококвалифицированными кадрами, прошедшими отличную школу. Следует отметить, что молодые специалисты, начинающие преподавательскую деятельность на кафедре скрипки, были выпускниками этого же учебного заведения. Они сформировались как блестящие исполнители-солисты, благодаря опыту, накопленному в предыдущие годы. Скрипачи особенно выделялись, наиболее ярко проявляя себя на конкурсе исполнителей Закавказья, так, возникала необходимость их деятельности в качестве преподавателей кафедры.

На послевоенном этапе в Азербайджанской государственной консерватории отмечается повышение внимания к подготовке скрипичных кадров. В частности, наиболее ярко это проявляется в период деятельности гениального композитора, педагога, ученого, общественного деятеля Кара Караева (ректор в 1949–52 гг.). Зарож-

дение и развитие музыкально-исполнительских традиций стимулировали творческую активность азербайджанских композиторов в сфере скрипичной музыки. Новые произведения обогащали скрипичный репертуар различными жанрами, а также способствовали повышению исполнительской активности скрипачей.

В 1951–57 гг. кафедру струнных инструментов возглавлял скрипач, профессор А. Н. Амитон. Отметим, что Амитон был приглашен в Баку Кара Караевым, в то время исполняющим обязанности ректора Азербайджанской государственной консерватории. Амитон являлся выпускником Московской государственной консерватории имени П. И. Чайковского и учеником знаменитого скрипача А. И. Ямпольского. Амитон сыграл большую роль в развитии скрипичной школы Азербайджана, будучи учителем Мурада Тагиева, Рашида Сеидзаде, Тофика Бакиханова, Азера Рзаева, Сарвар а Ганиева и других исполнителей.

В 50-х гг. прошлого столетия происходит увеличение состава кафедры скрипки Азербайджанской государственной консерватории. Среди ставших на самостоятельный путь скрипачей следует отметить заслуженного артиста республики Р. Ахмедова. Воспитанник профессора К. С. Домбаева Р. Ахмедов сочетал педагогическую деятельность с исполнительской, несколько лет руководил I группой скрипачей Азербайджанского государственного симфонического оркестра имени Узеира Гаджибейли.

Среди молодых специалистов, работающих на кафедре скрипки в 1950–60 гг. особо следует выделить имена Мурада Тагиева, Азада Алиева, Бахрама Мамедзаде, Таира Атакишиева, Асафа Ализаде, Рауфа Нариманбейли, Азера Рзаева, Сарвара Ганиева. Некоторые из них наряду с ведением уроков по специальности на кафедре скрипки, были участниками первого струнного квартета, созданного в 1951 г. по инициативе Кара Караева. Квартет, состоящий из преподавателей Азербайджанской государственной консерватории Азада Алиева (первая скрипка), Мурада Тагиева (вторая скрипка), Рашида Сеидзаде (альт) и Сабира Алиева (виолончель), в скором времени становится одним из ведущих коллективов Азербайджанской государственной филармонии. Следует отметить, что к концу 1950 гг. струнный квартет уже был победителем ряда престижных фестивалей и конкурсов, в том числе I и II республиканских фестивалей, а также проходившего в Москве общесоюзного конкурса. Завоевавшим симпатии музыкальной общественности квартетом руководил И. М. Турич. Коллектив исполнял произведения мировой классики на высоком профессиональном уровне. Программа квартета отличалась разнообразием и красочностью. Молодые исполнители широко распространяли камерную музыку, донося до слушателей как нежность музыки Моцарта и Гайдна, трагедию Бетховена, романтизм Грига, красоту музыки Дебюсси и Равелина, так и всю глубину драмы Бородина, Танеева, Чайковского, Шостаковича, Мясковского (2).

На 60–70 гг. прошлого века приходится расцвет как композиторской, так и исполнительской сфер музыкальной культуры Азербайджана. На кафедре струнных инструментов консерватории начинают преподавательскую деятельность Баяндур Мехтиев, Камиль Абаскулиев, Тофик Бакиханов, Наиля Мирзазаде, Рауф Адыгезалов, Хавяр Рагимова, Фарханг Гусейнов, Тамилла Алиева.

В 1967 г. при Азербайджанской государственной консерватории организуется II струнный квартет. В состав входят Сарвар Ганиев (первая скрипка), Баяндур Мех-

тиев (вторая скрипка), З. Рустамзаде (альт) и Расим Абдуллаев (виолончель). Отметим, что всего лишь через год после своего создания коллектив успешно выступает на IX Всемирном фестивале молодежи и студентов в Софии (3).

В 1971 г. начинает свою деятельность очередной коллектив, сформированный из преподавателей Азербайджанской государственной консерватории. В состав вызвавшего живой интерес слушателей трио входили Сарвар Ганиев (скрипка), Юрий Абдуллаев (виолончель) и Г. Садыхов (фортепиано). Следующий вновь созданный коллектив стал первым коллективом такого рода в республике. Речь идет о женском струнном квартете, в котором состояли Тамилла Алиева (первая скрипка), Хавяр Рагимова (вторая скрипка), Саида Саидова (альт) и Назмия Аббасзаде (виолончель). Квартет был хорошо знаком с тонкостями исполнительского мастерства. Впоследствии коллектив расширит сферу деятельности, выступая в качестве фортепианного квинтета совместно с пианисткой Земфирой Шафиевой.

В целом, оглядываясь назад, в 1960–70 гг. стоит отметить достаточную продуктивность деятельности кафедры скрипки Азербайджанской государственной консерватории. Преподаватели исполнительского факультета основывались на точную педагогическую систему. Наряду со схожей системой исполнительских факультетов консерваторий Москвы, Минска, Львова, также существовало очень тесное сотрудничество с данными учебными заведениями. Творческие связи с этими консерваториями приносили взаимную выгоду. Например, ведущие специалисты других консерваторий К. Домбаев, С. Кравченко в 1978–83 гг. вели педагогическую деятельность в Баку, а М. Тагиев и Р. Сеидзаде председательствовали на вступительных экзаменах в консерватории Минска и Львова. Упомянутый женский квартет с целью совершенствования исполнительских навыков участвовал в мастер-классах профессора Московской консерватории, члена струнного квартета имени Л. Бетховена В. В. Борисовского. Преподаватели Б. Мехтиев, Т. Атакишиев, Н. Мирзазаде, Х. Рагимова в целях повышения профессионального уровня были направлены в консерватории Москвы, Санкт – Петербурга, Киева, Львова.

Перед преподавателями стояли серьезные задачи. С целью расширения концертно-исполнительского репертуара организовывались первые исполнения произведений азербайджанских композиторов, а также составлялись сборники пьес и этюдов, состоящие из произведений композиторов. Это в определенной степени создавало условия для пропаганды новых произведений композиторов.

В начале 1990-х гг. радикальные политические изменения, происходящие на постсоветском пространстве, в том числе, в Азербайджане, борьба за независимость и в то же время агрессия со стороны Армении, привели Азербайджан к тяжелому положению. Трагический январь 1990 года временно приостановил культурное развитие Азербайджана. Начался застой в концертной и творческой деятельности. Растерянность, разочарования, потери также нашли свое отражение в музыкальной жизни последующих лет. Как и в других сферах культуры, это были трудные годы в истории скрипичного искусства.

В 1993 году вернувшийся к власти общенациональный лидер Гейдар Алиев в течение короткого периода времени спас страну от катастрофической ситуации. Наука, образование и культура стали одним из основных направлений проводимой под руководством великого лидера государственной политики. В условиях глобали-

зации последних десятилетий азербайджанское исполнительское искусство, присоединившись к процессу развития мировой музыки, сыграло важную роль в пропаганде нашей культуры. В целом, была создана основа для расширения международных связей в области музыкального искусства. Азербайджанские скрипачи приглашались в различные страны. Благодаря нашим скрипачам в музыкальной жизни многих зарубежных стран (Египет, Сирия, Турция, Иран и т. д.) произошли большие изменения. Следует особо подчеркнуть роль наших скрипачей в проведении ряда конкурсов, фестивалей, концертов. Именно на базе азербайджанских исполнителей был создан художественный коллектив Симфонического оркестра Университета Билькент (Анкара), ныне обладающего международным статусом. Неоспорима роль азербайджанских музыкантов в его развитии, а также их вклад в турецкое музыкальное образование. В результате укрепления культурных связей между двумя республиками процесс турецкого профессионального музыкального образования на основе европейских традиций вступил в новый этап.

В настоящее время азербайджанские скрипичные исполнители, продолжая заложенные Узеиром Гаджибейли традиции, успешно пропагандируют музыкальное искусство Азербайджана.

ЛИТЕРАТУРА

1. Аббасова Э, Данилов Д, Карагичева Л, Сафаралиева К. Азербайджанская Государственная Консерватория имени Узеира Гаджибекова. – Баку, Азернешр, 1972. С. 8.
2. Мирзаде Х. Наш струнный квартет // Молодежь Азербайджана. – 1959. – 15 мая.
3. Азербайджанская ССР // История музыки народов СССР. В 5 т. Т. 1–5. – М., 1966–74.

Густова Л. А. (Республика Беларусь, г. Минск)

ИНВАРИАНТНОСТЬ СТИЛЕВЫХ ТИПОВ БЕЛОРУССКОЙ ПЕВЧЕСКОЙ КУЛЬТУРЫ ПРАВОСЛАВНОЙ ТРАДИЦИИ

Теоретический аспект

Феномен стиля белорусской певческой культуры православной традиции определяется как целостная система (в контексте создавшей ее культурной эпохи), все элементы которой подчинены функционально-художественной закономерности, отвечающей идейно-образному содержанию богослужебно-певческих циклов и внелитургических жанров православной певческой культуры. Стиль как специфическое понятие для православной певческой практики, несомненно, является приоритетной эстетически-ценностной категорией, потому что предназначен для осуществления в чувственно данной форме процесса теофании¹.

Стиль православной певческой практики проявляется «по иному», нежели

¹ *Теофания* – (греч. *Θεος* – «бог», *Φαίνω* – «я являю») – непосредственное явление божества в различных религиях. В религиоведении термином «теофания» обозначаются факты религиозного опыта, содержанием которых выступает откровение божества людям. В современной религиозной лексике этот термин используется в значении «богоявления».

в классическом музыкальном искусстве. Такое действие стиля заметила Е. Устюгова, сказав, что «каждый стиль создает свой собственный мир, изменяя элементы действительности» [8, с. 59].

Белорусская певческая культура православной традиции имеет два типа певческой практики – литургическую и внелитургическую. Объединяющим фактором обоих типов культуры является, в первую очередь, духовно-образное содержание, а во-вторых, – его стилевое оформление. *Цель работы* – классификация стилиевых особенностей певческой практики белорусской православной культуры в контексте комплексного осмысления этого явления музыкальной культуры.

Типологизация певческой практики белорусской культуры православной традиции построена на основе, во-первых, *системно-исторической* концепции, представленной в работах Т. Ливановой, И. Гарднера, В. Мартынова, С. Скребкова и теоретически осмысленной в работах М. Михайлова, Е. Назайкинского, [5; 6], в соответствии с которой интонационно-драматургическая и аналитико-грамматическая формы литургических и внелитургических музыкальных текстов становятся определяющими в дифференции стилей [6, с. 19, 20] и образцы певческой практики белорусской православной культуры рассматриваются в контексте культурной эпохи, их породившей.

Во-вторых, на основе *парадигмально-субъектной* концепции (Е. Устюгова) [8, с. 82–83] или концепции *авторского* стиля, представленной в работах С. Скребкова, Т. Ливановой, И. Гарднера, В. Протопопова, Н. Герасимовой-Персидской, С. Хватовой и др. и теоретически осмысленной М. Михайловым, В. Холоповой, В. Медушевским, Е. Назайкинским, О. Урванцевой [5; 3, с. 6; 6, с. 11, 17; 8], в соответствии с которой стиль образцов певческой практики определяют его интерпретаторский (для обиходных и традиционных напевов) и композиторский варианты.

В-третьих, на основе *семиотической* концепции, обоснованной В. Медушевским, в соответствии с которой феномен стиля рассматривается в качестве семиотического объекта, характеризующегося единством ценностно-мировоззренческого содержания и системой выразительных средств [4]. Образцы певческой практики белорусской православной культуры литургического и внелитургического типов в контексте семиотической концепции рассматриваются адекватно с паритетом вербального и музыкального текстов, составляющих их содержание.

Духовный концепт содержания музыкального стиля белорусской певческой культуры православной традиции *a priori* является его основной составляющей [2, с. 18; 3. С. 16; 8, с. 55, 76], а главным источником ее духовного содержания является христианская сотериология¹. Белорусская певческая культура православной традиции имеет ярко выраженное духовное содержание в духовный концепт ее певческой практики представляет собой определяющий фактор в определении ее стилиевой типологии.

Все стилиевые концепции объединяет иерархическая структура, разработанная М. Арановским, С. Скребковым, М. Михайловым, В. Медушевским и Е. Назайкинским [1; 7; 3, с. 6, 9, 11, 12; 5, с. 50, 183; 6, с. 20], объединяющая разные

¹ *Сотериология* – ортодоксальное учение о спасении.

уровни организации музыкального содержания. В соответствии с источниками стиля дифференцируются его *виды* – сольный, хоровой, ансамблевый и *типы* – древнеканонический, смешанный, обобщенный, композиторский (авторский).

В стиле обязательно присутствует его внутренняя *инвариантная структура*, всякий раз возрождающаяся в новом, вариантном обличье, что отметил М. Арановский [1, с. 15]. В основе дифиниции понятия «стиль певческой практики белорусской православной культуры» – функциональная целесообразность и оптимальная соорганизованность элементов языка для достижения максимального соответствия предназначенного высказывания [8, с. 142]. Другими словами, инвариантом стиля белорусской певческой культуры православной традиции является упорядоченное самобытное целое (стиль), обусловленное функциональными связями между средствами музыкальной выразительности. В певческой культуре православной традиции такой инвариантной структурой является, несомненно, *вербальный* текст богослужебно-певческого канона (для обоих типов певческой практики), а «вариантным обличьем» – *музыкальный* текст богослужебно-певческого канона для литургической певческой практики и *музыкальный* текст канонических, традиционных и авторских образцов внелитургической певческой практики.

Все ветви стилевой классификации белорусской певческой культуры православной традиции логически независимы, они присутствуют в любом типе певческой практики и, по замечанию В. Медушевского, свободно пересекаются [3, с. 6].

В категории стиля С. Скребков, Л. Мазель, Е. Назайкинский, М. Михайлов выделили национальный аспект [7, с. 10; 2, с. 20; 6, с. 11, 20; 5, с. 183], на основе которого в настоящее время строятся теории национальной самобытности музыкального искусства. В белорусской певческой культуре православной традиции ее национальный аспект проявляется в ее преимущественно стилевом разнообразии, региональных интонационно-артикуляционных особенностях певческой практики литургического и внелитургического типов, бытовании всех исторических типов форм певческой практики и особенностях содержания внелитургической певческой практики.

Развивая парадигмально-субъектную стилевую концепцию музыкального искусства Е. Назайкинский подчеркнул, что основой стиля, является личностное начало (автор, исполнитель, слушатель), а его конституирующими явлениями – единый генезис и целостность [6, с. 17, 19]. В отношении стилевой концепции певческой практики белорусской православной культуры личностное начало представлено, в первую очередь, музыкантами-интерпретаторами канонического или религиозного традиционного анонимного вербального текста, и только лишь затем – автором музыкального текста, в основе которого лежит канонический или религиозный традиционный вербальный текст.

Генетическая общность стиля белорусской певческой культуры православной традиции атрибутируется единым историко-культурным происхождением – византийским певческим канонам, и единым творческим источником – византийским стилевым типом певческой практики, воспринимаемым в качестве прототипа. Византийский стилевой тип – прототип православной певческой практики –

квалифицируется в качестве церковного стиля, который О. Урванцева охарактеризовала как канонизированный музыкальный язык [8, с. 173]. Церковный стиль прошел долгий путь эволюции: византийский стилевой тип певческой практики модифицировался в древнерусский певческий стиль, а затем – в монодийно-аскетичный и репрезентативный стили, а затем в обобщенный стилевой тип певческой практики, которые представлены в современной белорусской певческой культуре православной традиции. Монодийно-аскетичный и репрезентативный стили и обобщенный стилевой тип, занимающий срединное место в стилевой типологии мы отличаем по способу функциональной организованности в белорусской певческой культуре православной традиции.

Монодийно-аскетичный стиль представляет собой одноголосную певческую интерпретацию канонического вербального текста с известной долей импровизации, либо унисонное или гетерофонное исполнение обиходного канонического и традиционного анонимного певческого репертуара и устной традицией его сохранения и передачи. Монодийно-аскетичный стиль *древнеканонического типа* наиболее близок архетипу богослужебного пения, он отражает онтологическую сущность каждого песнопения и литургического действия в целом, соответствует художественному мышлению синкретического типа и монодийному типу музыкального мышления. Этот вид стиля православной певческой практики (эпохальный) господствовал в певческой практике православной культуры литургического типа на белорусских землях в эпоху Киевской митрополии, что зафиксировано в певческих памятниках безлинейной нотации. Как всякий стиль в художественном каноне христианской культуры, монодийно-аскетичный стиль православной певческой практики является своеобразным маркером, который обозначает аксиологический ориентир исполнителей-распевщиков. Выпадение одного из признаков стиля влечет за собой, изменение интонационно-драматургической формы и разрушение целостности идейно-художественной образности, то есть модификацию стиля.

В современной исполнительской певческой практике литургического типа монодийно-аскетичный стиль древнеканонического типа применяется крайне редко, несмотря на то, что именно этот стиль является традиционным для белорусской певческой культуры православной традиции. Этот тип монодийно-аскетичного стиля для певческого оформления полного богослужебно-певческого цикла используют хор храма св. Иоанна Богослова из д. Черни Брестского района¹ и Братский хор Св.-Елисаветенского монастыря г. Минска (регент Ю. Круковская). Оба хора в стремлении воссоздать древнеканонический вид богослужебно-певческой практики сочетают в распеве вербальный и музыкальный канонические тексты посредством использования в исполнительской практике безлинейной нотации (хор Св.-Иоанновской церкви) и линейной нотации с киевским знаменем (Братский хор). Если канонический вербальный текст является инвариантной ос-

¹ В Св.-Иоанновском храме воссоздан древнеканонический вид литургической певческой практики со строгим следованием древнему певческому канону; содержание которого составляют полный уставной богослужебный репертуар неизменяемых песнопений, древние уставные распевы,; устная традиция освоения письменно зафиксированных песнопений.

новой православной певческой практики, то канонический музыкальный текст, с одной стороны, ее прототипом, а с другой – ее историческим вариантом, господствующим в X – XVII вв.

Репрезентативный стиль певческой практики является господствующим в белорусской певческой культуре православной традиции с середины XIX в. Репрезентативный стиль белорусской певческой культуры православной традиции имеет хоровой и ансамблевый виды; характеризуется наличием анонимного и авторского певческого репертуара и письменной традицией его сохранения и передачи. Репрезентативный исполнительский стиль певческой практики представляет собой музыкальную интерпретацию вербального канонического или традиционного текста песнопений с достаточной долей свободы, выделение в музыкальном тексте художественной идеи и ее воплощение, раскрытие духовного смысла музыкального текста. Репрезентативный исполнительский стиль характерен для *смешанного* и *обобщенного* видов литургической певческой практики, которая отличается строгим следованием уставному певческому канону, полным богослужебным репертуаром неизменяемых песнопений и смешанной традицией освоения песнопений. Репрезентативным исполнительским стилем пользуются для интерпретации богослужебно-певческих циклов Правые (или Воскресные, или Праздничные) клиросные хоры всех белорусских городских православных храмов, большинство сельских приходских хоров. Репрезентативный стиль литургической певческой практики трактуется большинством профессиональных музыкантов в качестве «церковного стиля». Выделение в репрезентативном стиле певческой практики авторского начала, дает возможность применения в этом случае понятия «авторский (композиторский) тип стиля православной певческой культуры».

Обобщенный стилевой тип занимает промежуточную (серединную) позицию по отношению к монодийно-аскетичному и репрезентативному исполнительским стилям православной певческой практики. Обобщенный исполнительский стилевой тип, по словам Е. Назайкинского, отражает родовое, соборное, народно-массовое начало [Назайк, с. 20]. Обобщенный стилевой тип свойственен для обобщенного типа певческой практики, которая характеризуется свободным отношением к богослужебно-певческому канону. Идеино-функциональное содержание обобщенного исполнительского стилевого типа составляет воплощение массовых мыслей и чувств; его духовно-эстетическое содержание – обиходные напевы сокращенного богослужебного репертуара неизменяемых песнопений и внебогослужебных песнопений, а также преимущественная письменная традиция освоения репертуара (главным образом, вербальных текстов). Обобщенный стилевой тип сформировался в творчестве церковных музыкантов – псаломщиков (чтецов и певцов-исполнителей) и регентов при активном участии воспринимающих и оценивающих исполнение слушателей-прихожан.

Таким образом, инвариантность стилевых типов белорусской певческой культуры православной традиции раскрывается как качество ее целостности в определенных структурных связях, характерных для различных типов певческой практики, которые сформировались в период X – начала XX вв. и остаются актуальными в настоящее время.

ЛИТЕРАТУРА

- 1 Арановский, М. К. Концепция музыкального стиля в работах М. К. Михайлова // Михайлов, М. К. Этюды о стиле в музыке : Статьи и фрагменты / Сост. А. Вульфсон / М. К. Арановский. – С. 13–38.
- 2 Мазель, Л. Строение музыкальных произведений: учеб. пособие. – 3-е изд. / Л. Мазель. – М. : Музыка, 1986. – 528 с., нот.
- 3 Медушевский, В. К проблеме сущности, эволюции и типологии музыкальных стилей / В. В. Медушевский // Музыкальный современник : сб. статей. Вып. 5. – М.: Сов. композитор, 1984. – С. 5–17.
- 4 Медушевский, В. Музыкальный стиль как семиотический объект / В. В. Медушевский // Советская Музыка. – М.: Совет. композитор, 1979. – № 3. – С. 30–39.
- 5 Михайлов, М. К. Стиль в музыке : исследование / М. К. Михайлов. – Л. : Музыка. Ленингр. отд-ние, 1981. – 262 с. : нот. ил.
- 6 Назайкинский, Е. В. Стиль и жанр в музыке : учеб. пособие для студ. высш. учеб. заведений / Е. В. Назайкинский. – М. : Гуманит. Изд. Центр ВЛАДОС, 2003. – 248 с. : ноты.
- 7 Скребков, С. С. Художественные принципы музыкальных стилей / С. С. Скребков / Моск. гос. консерватория им. П. И. Чайковского. Кафедра теории музыки ; [Предисл. В. В. Протопопова]. – Москва : Музыка, 1973. – 448 с. с нот. ил.
- 8 Устюгова, Е. Н. Стиль как явление культуры : учеб. пособие / С.-Петербург. гос. ун-т. – СПб. : СПбГУ, 1994. – 94, [1] с.

Засадная О. В. (Республика Украина, г. Киев)

НАРОДНО-ПЕСЕННОЕ НАЧАЛО ЦЕРКОВНО-МУЗЫКАЛЬНОГО ТВОРЧЕСТВА П. ДЕМУЦКОГО На примере «Литургии»

Личность Порфирия Даниловича Демуцкого (1860–1927) поражает своей многогранностью: это прежде всего известный украинский исследователь фольклора, хоровой дирижер, церковный регент, композитор общественный деятель конца XIX – начала XX вв.

Сын священника, он получает прекрасное образование в духовных учебных заведениях: церковно-приходская школа – Киевское духовное училище – Киевская семинария (1876). Но, закончив семинарию, и не желая идти дальше по стопам отца, П. Демуцкий в 1882 году поступает на медицинский факультет Киевского университета св. Владимира [2, с. 7]. Во время учебы в Киеве композитор знакомится с основоположником украинской национальной музыкальной школы Николаем Лисенко, и под его влиянием становится активным участником «хорового движения», захватившего и объединившего тогда, на рубеже XIX–XX веков, все украинское пространство. П. Демуцкий являлся не только одним из организаторов хора Н. Лисенко, но, будучи ревностным последователем его идей, сам организовал хор при народных чтениях Общества врачей [0, с. 9]. Сам П. Демуцкий вспоминает: «Годы моей семинарской жизни пришли в ту пору, когда в Киеве начало просыпаться национальное чувство, особенно вызванное хоровой деятельностью Н. В. Лисенко» [2, с. 2]. Можно сказать, что знакомство с Н. Лисенко многолетнее общение, дружба и занятия в его хоре, имели огромное влияние на его дальнейшую судьбу и предопределили хоровое будущее П. Демуцкого.

После окончания университета в 1889 году молодой врач покидает столицу, и вместе с женой уезжает в село Охматов (сейчас Жашковский район Черкасской области). Там помимо врачебной практики, Порфирий Данилович организывает народный хор, исполнительская манера которого впоследствии повлияла на формирование народного профессионального исполнительства в Украине¹. Как отмечают исследователи творческого пути композитора: «П. Демуцкий сначала основал хор церковный, который пел в местной церкви, однако очень скоро этот коллектив приобрел огласку вокруг Охматова и его стали приглашать в соседние села вовремя местных храмовых праздников» [2, с. 12]. Дирижерскую деятельность он также совмещал с этнографической – собрал более 700 народных песен из сел. Киевщины.

В письме от 6 ноября 1904 г. к известному одесскому библиографу Михаилу Комарову П. Демуцкий писал: «Уже четыре года как я основал свое певческое общество. Как подумаю, среди каких обстоятельства пришлось начать, то и сам себе не верю, что получилось сделать. Только большая вера в Бога и любовь к песне и народа помогли мне. Как врач, я вижу народ в самые интимные минуты его существования. Большая у него сила Божия. Вот я – грешный музыка, – стал на страже песни, а с ней и слова. Без подготовки, без специального образования музыкальной, я подкрался к сердцу народа и сумел пробудить в нем жажду, которую я сам чувствовал. Разбудив, я стал с ними искать, где бы ту жажду утолить... Искали, искали и понемногу находим... Повел я их к старинным напевам, Бортнянского, Веделя, Варламова» [3, с. 12]. Действительно некоторое время коллектив исполнял преимущественно произведения М. Березовского, А. Варламова, А. Веделя. Хотя они, так или иначе, и связаны с украинской народной песенностью, однако уровень музыкальных знаний певцов, сам характер хора требовали совсем другого. Управляя Охматовским хором, П. Демуцкий культивировал народный стиль исполнения, хранил народно-песенное начало в обработках, гармонизации, поэтому дирижеру пришлось искать совсем иной, органичный своему мировоззрению путь.

Очевидно, именно этот опыт вдохновил Порфирия Даниловича, на создание уникального по тем временам литургического цикла, в котором проявились личные представления автора об общецерковном пении, основанные на многолетней службе в сельской церкви. Весь интонационный пласт этого литургического цикла пропитан народно-песенными, и церковно-бытовыми мотивами приднепровской Украины. Ведь интонации церковного и народного пения обогащаются взаимовлиянием, а в сознании сельского человека почти тождественны, и по мнению многих исследователей имеют общее генетические корни. Как отмечает украинский исследователь Н.

¹ Певческая манера, которую культивировал П. Демуцкий, называлась «петь жанром», ее использовали при пении на открытом пространстве, «просто неба» и противопоставляли искусственной манере пения этих же песен. Особенность этой манеры пения заключалась в особом способе звукоизвлечения и использовании при пении грудных резонаторов в женских голосах. К. Квитка, изучая способы народного исполнения, указывал, что эту манеру пения нельзя воспринимать как адекватную для всех регионов Украины. Этот способ «форсированной» подачи звука «сформировался в условиях труда в степи..., те, кто приходил сюда на сезонные работы, разносили и песни и манеру... по всей украинской территории» [2].

Костюк: «Своеобразие украинского художественного мышления оказывается в другом показательном для того времени жанровом направлении аранжировки отдельных богослужбных песнопений и их циклах, особенно в пределах определенной региональной / локальной традиции» [4, с. 116].

Подобно своему современнику и земляку выдающемуся хоровому дирижеру, композитору Александру Кошицу, в литургических циклах которого также встречаются мелодические обороты церковных напевов киево-черкасского региона, П. Демуцкий стремился сохранить для украинской культуры документально зафиксированный образец напевов и способ распева Службы Божьей, в таком виде, в каком она бытовала в церковных службах Киевщины. Увековечение этой традиции, которая могла исчезнуть (вскоре она действительно была повержена тотальному разрушению) представлялось ему делом первостепенной важности.

«Литургия», вышедшая в 1922 году, одновременно с наиболее основательным трудом в области музыкальной этнографии «Украинские народные мелодии» стала определенным итогом предыдущего творческого периода. Выход из печати этих трудов стал своеобразным общим результатом насыщенной разносторонней деятельности Демуцкого по возвращении в 1918 г в Киев. В 1921 г. – приступает к педагогической деятельности в Музыкально-драматическом институте им. Н. Лысенко и является членом этнографической комиссии при Всеукраинской Академии Наук (ВУАН), одновременно 1921–24 гг. преподает пение на регентских курсах, организованных Украинской Православной Церковью.

Хоровой дирижер, церковный регент и этнограф объединились в творческой личности П. Демуцкого необычайно гармонично, в результате которого он написал свои лучшие образцы церковной музыки: Литургию, отдельные литургические песнопения: причастны «Ты творишь Ангелов Своя духи» и «По всей земле», кант «О Страшном суде». Интересным, в этом смысле, представляется нам наблюдение украинского исследователя О. Бенч, которая отмечает, что песни Порфирий Демуцкий записывал сам от односельчан. Одноголосные песни подвергались гармонизации, которую осуществлял или сам Демуцкий, или певцы хора в процессе изучения песни они распевали ее на голоса. Так возникал новый вариант песни – результат творческого сотрудничества хора. Эти варианты Демуцкий записывал, вмещал в своих сборниках, они закреплялись и исполнялись в концертах. Если же песни изначально были многоголосными, то исполнялись хором так, как их пел народ, и не лежали обработке¹. Есть основания считать, что подобный принцип был применен и относительно «Литургии».

«Литургия» написана для однородного (женского) хора, состоит из 27-ми песнопений. Основные принципы ориентации на фольклорную и церковно-бытовую стилистику сельского клироса, как основной концепции своего замысла, композитор сумел передать в основном через мелодику, фактуру, метроритмическую организацию.

Мелодика данного литургического цикла, основана на народно-песенных интонациях. Ведущим принципом голосоведения является терцовая втора в верхних голосах, которая присутствует во всех песнопениях без исключения, и при-

¹Электронный ресурс: http://archive.nbuv.gov.ua/portal/Soc_Gum/Mmik/2009_10/teksti/Bench.htm].

суща как народной песне, так и кантовой фактуре: нижний голос обычно отображает функциональные значения, но довольно часто «вплетается» в мелодию верхних голосов, тем самым образуя движение параллельными трезвучиями, что также является приемом народного многоголосия и применяется в пении сельского клироса. Так, согласно характеристике региональных песенных стилей, предложенной О. Бенч, для изучения местной специфики пения и ее творческого использования в художественной практике, в результате воздействия и взаимодействия различных песенных культур, юго-восточный ареал (к которому относится часть Киевщины и Черкасская область, регионы, которые нами рассматриваются) создал две самобытные традиции народного хорового пения, одна из которых основана на кантовом распеве народных песен, унисонные запевы начала фраз и сведения трехголосной фактуры в унисон в конце (обычно окончания на доминанте), что не оставляет сомнения относительно своего генезиса [1]. Сама мелодическая линия в каждом песнопении щедро украшена народной мелизматикой: различными опеваниями, распевания отдельных слогов (первое прошение Мирной ектении «помилуй», аналогичное «Аллилуйя», «Слава Тебе, Господи», «Аминь» в «Сугубой ектении»), форшлагы («Придите поклонимся», «Поддай Господи» из «Просительной ектении»). Эта особая мелизматика, вложенная в верхние голоса не что иное как апелляция к достаточно виртуозным импровизациям так называемых «выводщиц», женщин (реже мужчин) с высокими голосами, обладавшие естественной подголосочной техникой. Как отмечает О. Бенч: «Вывод» передает народной песне особую красоту и неповторимость. Именно в умении «выводить» песню скрыто высокое мастерство. И этим мастерством обладает не каждый народный певец, а настоящий народный профессионал, носитель народной традиции [1, с. 70].

Можем констатировать, что решающую роль в фактурных формированиях играет горизонталь, которая тоже является неоспоримым влиянием фольклорной традиции (в отличие от, так называемого, «киевского» хорового речитатива на одном аккорде, что более характерно для городских церквей)» [6]. Сам выбор женского изложения для «Литургии» продиктован как наиболее привычным звучанием преимущественно женских голосов в сельских церквях, так и тем, что именно в «женском ансамблевом пении подголосочно-полифоническая манера пения достигла вершин исполнительского мастерства» [1, с. 69]. Как отмечают исследователи того времени: «У нас мужской хор сейчас вы услышите редко, а в полевых работах они никогда не поют. За женщинами ведется право распевать повсюду»¹, что, следует отметить, характерно и для белорусской певческой культуры.

Метро-ритмическая организация «Литургии» определяется строением сакрального текста. Поэтому здесь сочетается как симметричный так и несимметричный, свободный метр, что также свойственно стилистике народных песен. Часто в этих песнопениях, где изначально стоит определенный метр, автор не всегда прописывает тактовые черты до конца, хотя общий метр и внутренняя симметрия сохраняется (например, в «Достойно есть» на словах «Чеснейшую Херувим»).

¹Косич М. Литвины-белорусы Черниговской губернии // Живая старина. – 1901. – С. 25.

Ладовые особенности, в целом, заключаются в использовании диатонических созвучий, композитор применяет принцип так называемого ладового «мерцания» в условиях параллельно-переменного лада, что характерно для народно-песенной традиции. Весь цикл разворачивается в рамках параллельных тональных пар: e-moll – G-dur и G-moll – B-dur.

Учитывая вышесказанное, следует отметить, что в данном литургийном цикле П. Демуцкому вполне удалось *воплотить идею соборного пения* всей церковной общины, в первую очередь через лишенную художественных осложнений музыкальную партитуру, что делает ее доступной для широкого исполнения; *сохранить* в нетрадиционные церковные напевы, которые бытовали в начале XX века в киево-черкасском регионе; совершив гармонизацию песнопений, *вывести* их на определенный академический уровень.

Как и в литургических циклах «Нового направления» русской духовной музыки, народная напевность в синтезе с распевом, становится одним из ведущих компонентов «новой школы» украинских композиторов, в частности П. Демуцкого. М. Рахманова, анализируя интонационный строй Литургии № 2 О. Гречанинова убеждена, что «в ней слиты элементы старых распевов (...) и народной песни, причем композитор сводит воедино эти пласты, выявляя общее в них» [5, с. 200–201]. Думаем, что подобное высказывание применимо и к музыкальному генезису Литургии П. Демуцкого. Причем «старые напевы», в течение столетий обогащались элементами фольклорной традиции, такими как подголосочная фактура, разного рода мелизматика, особая ладовая окраска, приобрели новый глубоко национальный смысл. Особая заслуга П. Демуцкого заключается еще и в том, что в гармонизации церковных мелодий сельского клироса, он сохраняет в партитуре также и ее традиционное звучание, воплощается в подголосочной фактуре, в куплетно-вариационной форме, свободном ритме сохраняя соответствующие тесситурные условия для исполнения в автентичной манере.

«Литургия» П. Демуцкого, является чрезвычайно ценным достоянием украинского церковно-музыкального творчества 20-х годов XX века. Ведь это явление общецультурного канона, то есть «неизменной традиции» к которым относятся музыкальные источники этого литургического цикла, принадлежат к памяти не только украинской, но и общеславянской культуры.

ЛИТЕРАТУРА

1. Бенч-Шокало О. Г. Український хоровий спів: Актуалізація звичаєвої традиції: навч. посіб. – К.: Ред.журн. «Укр. Світ», 2002. – 440 с.: іл., нот.
2. Васильчук М. М. «Порфир Демуцький» (Путівник-нарис). – Черкаси: Редакційно-видавничий відділ облполітграфвидаву, 1990. – 30 с. [ІМФЕ, Ф6, кДем., од. зб. 16].
3. Зленко Г. Д. З історії охматівського хору Демуцького // Народна творчість та етнографія, № 4, 1973. – 78 с.
4. Костюк Н. Зауваги до вивчення української богослужбової творчості кінця XIX – перших десятиліть XX ст. / Н. Костюк // Музикознавчі студії інституту мистецтв Волинського національного ун.-ту ім. Л. Українки та НМАУ ім. П. І. Чайковського: зб. наук. праць. Вип. 3. – Луцьк, 2009. – С. 107–120.
5. Рахманова М. Гречанинов А. Т. // История русской музыки. В 10 т. Т. 10: А. – М.: Музыка, 1997. – С. 170–216.

Зима Л. В. (Республіка Україна, г. Одеса)

ХУДОЖЕСТВЕННАЯ ПРИРОДА ЖАНРА ФОРТЕПИАННЫЙ КВИНТЕТ СКВОЗЬ ПРИЗМУ ЧИСЛОВОЙ СЕМАНТИКИ

Музыкальное искусство как наиболее сокровенная часть развертки Вселенной и выражения Высшей Речи, если воспользоваться терминологией Абхинавагупта, обращено к нам в многочисленных символах, одним из которых есть Число.

В современном музыковедении уже не остается сомнений в важности исследования глубинной взаимосвязи числа, как древнейшего сакрального символа культуры и музыкальных явлений, жанров, в которых одной из характеристических особенностей выступает число: 2-х, 3-х, 4-х... голосие; дуэт, трио, квартет, квинтет и пр. В камерной музыке, в жанре камерного ансамбля, число, что называется, «лежит на поверхности», так как определяет тип ансамбля классически-исполнительски по количественному составу участников – от двух до десяти музыкантов. Оно выступает основным характерным признаком, влияющим на все другие качественные характеристики выразительной игры ансамбля. К примеру, ведущие характеристики дуэта, трио, квартета легко накладываются на древние глубинные матрицы характерных сопряжений, заложенных соответственно в числах 2, 3, 4, их мифопоэтике, сакральных особенностях и закономерностях, концентрированных в архетипах-образах-символах. Дуэт – явно произведен от диады, что у древних китайцев образовывало знаменитое единение инь-ян, неба и земли, творчества и исполнения; по Пифагору – «Двойственность (источник классического диалога)..., источник и причина противоречий, дифференциации... и изменения вещей, как в самих себе, так и по отношению к друг другу» [5, с. 296]. Двоичность – рационалистический символ антитетичности – существенен и в европейской диалектике, в частности, у И. Канта.

Трио по числу участников–исполнителей опирается, в психологии реакции на него, на одно из самых мистических чисел восточной и западной мифологии, которое может считаться одним из важнейших символов звуковой картины мира. В нумерологии акцент значимости числа «три» приходится на его формообразующую роль. (Отметим универсальную значимость тройки в формообразовании, в частности, европейской музыки) В христианской традиции это символ Божественной троицы, вечность и развиваемость мирового духовного начала, универсальность, основоположение, всеприсутствие через Дух.

В квартете просматриваются важнейшие характерные начала числа четыре и исходящей от него формы квадрата. Квадратная упорядоченность, стройность, архитектурная организованность, уравновешенность оказались востребованным типом музицирования в различных стилистических эпохах.

Из всех вышеприведенных описаний исходит убедительная тождественность глубинной характеристики числа, его смысловых начал, обращенных к нам из глубины различных мифологических традиций с ведущей идеей жанра – дуэт, трио, квартет: дуэт – как великое единое в противопоставлении, трио – всеобъемлющее, универсальное устремление, квартет – конструктивная устойчивость.

Обращаясь к философии и символике числа «пять», определяем «ключ» к пониманию некоторых, эзотерических, глубинных черт такого числового обозначения жанра камерной музыки и его разновидности – фортепианного квинтета. Имея естественные отличия в толковании западной и восточной традиций, «пятерка» обнаруживает, прежде всего, много общего в их пересечении. В разных традициях она выступает, как символ некоей «серединности», точки, соединяющей Землю и Небо, точки, соединяющей противоположное (инь-ян), «центральности».

И. И. Польская в своей статье «Камерный ансамбль, как жанр и культурный феномен» обращает внимание на то, что вся ансамблевая культура занимает особое срединное положение между сольным и коллективными жанрами [6, с. 5]. «Именно «серединность», пишет она, которая со времен Аристотеля традиционно считалась важнейшим категориальным признаком совершенства и гармонии, является определяющим качеством, изначально, и в высокой степени присущим камерно-ансамблевой культуре, ее этосу и эстетике, как и сама гармония, представляющая собой основное свойство ансамбля как такового».

Так, приближая эту срединную «золотую область камерной инструментальной музыки к пристальному ее разглядыванию, узреешь ее ядро, ту сердцевину, называемую большим ансамблем, исходным моментом которого и является квинтет, в частности, фортепианный, звуковой массой «перевешивающий» однотембровый струнный состав. Если сравнить количественно, к примеру, число сочинений, написанных для фортепианного квартета, секстета, септета и фортепианного квинтета то «узловая» срединная роль последнего принимается безоговорочно и может являться, некоей квинтэссенцией срединности. Фортепианный квинтет подобно мистической срединной «пятерке», разделяющей десятку является тем сияющим сокровенным узлом, который разделяет космос одного исполнителя (по Польской тоже ансамбль) с примыкающими к нему малыми ансамблями – дуэтом, трио и космос оркестра, как коллективного жанра.

Пятерка – число, порожденное первым четом и первым нечетом ($2+3$), само рождает декаду ($5+5$), это одна из сторон эпитрита (3. 4. 5) и одна из частей золотого сечения (3, 5, 8,). Пятиугольные формы симметрии, а также логарифмическая спираль, графически выражающие ряд чисел и божественную пропорцию «золотого сечения», дающую самое загадочное иррациональное число, отражали согласно учению Пифагора глубинные, сокровенные соответствия, лежащие в основах развития и развертывания вселенной, эволюции космоса.

Существует еще сложновыразимая, но одна из наиболее сущностных характеристик «пятерки», как «особоизбранного» числа. Мы находим ее в Писаниях, где число «пять» употреблено в значении благодати и милости господней. То есть, это то сокровенное число, которое готово «воспринять» божественную милость и благодать, и таким образом быть неуязвимым с «Божьей помощью». В обетова-

нии (Лев. 26:8) сказано: «пятеро из вас прогонят сто, и сто из вас прогонят тьму, и падут враги ваши...»

Это почти мистическое свойство квинтетного типа музицирования имея множество примеров в музыке XIX века, на мой взгляд, лишь все более открывается нам в веке XX и далее, где «свободный» раскрепощенный музыкальный язык находит возможность «проводить» «высшие откровения», как это имело место в музыке Барокко. Внутри состава фортепианного квинтета мы обнаруживаем эту непростую взаимосвязь характеристик устойчивости, с одной стороны, и динамизма, с другой, в соотношениях двух совершенных самостоятельных явлений его составляющих – это рояль, как универсальный бесконечно эволюционирующий инструмент, и струнный квартет (или его инвариант), обладающий своей самостоятельностью, историей бытия в искусстве, символизирующий устойчивость. Их равнозначие, равновесомость, их разнообразный диалог – залог постоянства и динамического развития.

Так, фортепианный квинтет, преображаясь в стилевых срезах эпохи, остается убедительным в своих инвариантных явлениях, претворяет по-разному совершенство данной формы музыкотворчества, как реализующей глубинные стимулы своей природы. Одной из ярких манифестаций названного жанра выступил фортепианный квинтет во второй половине XIX века, в период великого подъема позднеромантического искусства.

Если струнные квартеты классиков принято считать лабораторией классической симфонии, то в XIX веке в роли чего-то подобного у романтиков, относительно романтического поэтного симфонизма, выступили квинтеты Франка, Брамса, Танеева, Дворжака, Шумана, и др.

В подтверждение читаем у Е. М. Царевой о последнем, шумановском квинтете *es-dur* op. 44 – «самая симфоническая по своей сути концепция композитора среди всех сочинений 40–50-х годов (включая симфонии)...» [9, с. 104]. Примером также могут служить два разных, но в чем-то пересекающихся романтических квинтета – Фортепианный квинтет И. Брамса и Фортепианный квинтет Ц. Франка, оба в *f-moll*. Помимо тональных совпадений, эти сочинения имеют некоторые общие черты, как пересекаются в какой-то мере стилистические подходы творческих кредо двух равновеликих в пределах ими представляемой эпохи (поздний романтизм) композиторов.

В своем Фортепианном квинтете И. Брамс искал «совершенную» форму этой музыки. В предшествующих вариантах Струнного квинтета и Сонаты для двух фортепиано Брамс как бы опробовал оба слагаемых, но лишь в сочетании рояля и струнного квартета (вспомним о равновесии – динамике чисел, составляющих «пятерку»), была, наконец, обретена «совершенная» форма, где симфонические образы – величие, страстность, мужественность, лирика, победный героический марш организовались по законам, «подражающим» оркестру, «в котором множество голосов-партий образуют функционально-уравновешенное целое «стержневых» (медь, духовые) и «движущихся», мелодийных (струнные, отчасти духовые) тембров...» [4, с. 118].

В отличие от И. Брамса Сезар Франк не искал жанровую форму. Его Фортепианный квинтет, шедевр камерно-инструментальной музыки XIX века, возник

также, в параллель с Брамсом, в качестве предтечи его симфонии. Автор статьи не встречала в литературе упоминаний о близости-пересечении тем Квинтета и Симфонии, хотя, они очевидны. И тогда более конструктивный смысл обретает замечание Н. Рогожиной: «Квинтет был во многих отношениях подступом к симфонии». В конечном итоге форма квинтета оказалась совершенной для воплощения сложного, цветистого, романтического-аллюзивного полотна, содержащего возвышенный, экстатический, символический, в конце концов, глубоко-этический содержательный «ген».

В силу романтического разнообразия, бесконечно изменяющего фактурную плотность, а вместе с ней динамику, звукового потока (от *pianissimo* до *fff*) достигается идеальное соотношение центрированности рояля по отношению к струнным, рояль придает такому *quasi* –оркестровому полотну бесконечную пластичность, и, совместно со струнным квартетом, рождает, недостижимую для симфонии агогическую гибкость. В нем, квинтетном пятеричном ансамбле, проявляется «живое дыхание», сообщающее «симфонии для камерного зала» уникальный эффект «отражения симфонического космоса».

Именно фортепианному квинтету в силу его глубинных числовых характеристик (амбивалентность, универсальность, равновесие-динамика) оказались свойственны большие возможности эволюционирования. Так, после романтического всплеска, на гребне которого были рождены фортепианные квинтеты Шуберта, Шумана, Дворжака, Франка, Брамса, Танеева, преобразившись, развившись, классический фортепианный квинтет оказался освоенным в современном музыкальном пространстве (Новак, Лятошинский, Шостакович, Бацевич, Шнитке, Сильвестров, Краузе, Томленова, Полевая, Гомельская, Шевченко и др.). Универсализм фортепиано, его особая роль в инструментальном искусстве в эпоху возвышения оркестра, демонстрирует нам, кажущиеся все более неисчерпаемыми, типы взаимодействия его с другими инструментами квинтета, как в отдельности с каждым, так и в своеобразном диалоге, всех его видах, со струнным квартетом или его инвариантом от скромного аккомпанимента с *basso continuo* (формирование жанра в XVII веке) до гигантского доминирования «солиста в оркестре» (романтический взлет конца XIX), от титанической борьбы-диалога до аннигилирования в современных сонорных построениях, где фортепиано, как благоухающая аура в современных квинтетах – медитациях, в сиянии которой прокладывают звуковые пути линейные инструменты, как уже «не-звуковое» пространство, разреженное, или, наоборот наполненное иррациональным психологическим напряжением.

Собственно, заложенные в фортепианном квинтете глубинные выразительные потенции позволяют выделить этот инструментальный камерный жанр, в значении некоей идеальности. Жанр, являющий собой совершенное по своей звуковой симметрии пространство, проявляется в различных вариациях посредством сопоставлений пяти его участников, где любое, из бесконечного множества соотношений, имеет свою проявленную «правду» пятеричности, совершенную и неоспоримую. Как пентаграмма, в которой любые пересечения диагоналей всегда оказываются точками «золотого сечения», образуя бесконечное множество новых геометрических фигур и на их пересечении – снова бесконечную повторяемость

этих нескольких фигур и «золотых» точек, создают чувство ритмизованности красоты и гармонии постоянных пропорций.

Исходя из вышеизложенного можем сформулировать некоторые выводы:

Во-первых, как для мифопоэтического сознания, числа не могут быть сведены к выражению количества, но всегда обнаруживают качественный, вещественный характер – так число в музыкальном искусстве, в камерно-инструментальном ансамбле, выступает как в количественной ипостаси (число участников ансамбля, состав), так и определяет качественные характеристики выразительности ансамбля, его смысловые сокровенные черты и сопряжения, закономерным образом совпадающие с глубинной символикой числовых данностей, запечатленных в мировой мифопоэтике.

Во-вторых, музыкальный космос фортепианного квинтета, его художественно-инструментальное пространство в полной мере можно назвать проекцией символики числа «пять», заложенных в нем глубинных характеристик, дополняющих друг друга в различных восточных и западных культурных мифологических философских традициях. Представление о совершенстве символики романтического фортепианного квинтета покоится на единении в нем двух самостоятельных, в возможностях «замещения оркестра», явлениях – фортепиано, как фактурного универсума в моделировании оркестра, и струнного квартета, как запечатления кантиленного *guasi*вокального ядра инструментальной выразительности европейского типа.

В-третьих, – на гребне романтического подъема, воплощая чрезвычайно разнообразный по средствам и художественной насыщенности круг идей, в том числе, утверждающего символистского метода художественного мировоззрения, фортепианный квинтет приобрел черты, позволившие ему выйти за пределы типологии камерности и романтической «жизнеописательной» театральности, вписавшись в востребованные жанровые формы искусства антиромантического в XX веке и утвердившись в неосимволистской ауре XXI столетия.

ЛИТЕРАТУРА

1. Асафьев Б. Музыкальная форма, как процесс. – 2-е изд. – Кн. 1–2. – Л.: Музыка, 1971. – 376 с.
2. Бауэр В., Дюмотц И., Головин С. Энциклопедия символов. – М., 2000. – 512 с.
3. Керлот Х. Словарь символов. – М., 1994. – 608 с.
4. Маркова Е. Н. Вопросы теории исполнительства. – Одесса: «Астропринт» 2002. – 128 с.
5. Пифагор. Золотой канон: Фигуры эзотерики. – М., 2003. – 448с.
6. Польская И. И. Камерный ансамбль как жанр и культурный феномен // Вісник міжнародного слов'янського університету. – Том XI, №1. – Харків., 2008. – 12 с.
8. Симонова Н. В. Фортепианный квинтет: Вопросы становления жанра: автореферат. – К., 1990. – 16 с.
9. Царева Е. М. Иоганнес Брамс: монография. – М.: Музыка, 1986. – 383 с.

СПЕЦИФИКА ХУДОЖЕСТВЕННОЙ КОММУНИКАЦИИ В СФЕРЕ ПОПУЛЯРНОЙ МУЗЫКИ

Как известно, сферу массовой музыкальной культуры составляют такие развитые на сегодняшний день жанры, как джаз, поп-музыка, рок-культура, музыка кино и телевидения, клубная электронная музыка, др. Анализ научных работ в этой области показал большой разброс мнений, касающихся функций, стилистики, психофизиологического воздействия и *восприятия* образцов массовой музыкальной культуры. В разные годы в музыкальной критике появлялись описания сходных механизмов воздействия на публику музыки «третьего пласта» (В. Колен), которая учёными называлась по-разному: *массовая, легкая, бытовая, популярная, легкожанровая, поп-* (иногда даже – *молодёжная*) музыка. Так, если первая плеяда исследователей явления массовой музыкальной культуры (А. Сохор, Д. Житомирский, Л. Мархасёв, Д. Переверзев) в период до 1980-х годов классифицировала данное направление в музыкальном искусстве как «*лёгкая музыка*», то позднее в работах Н. Мейнерта, Н. Саркитова, А. Троицкого, Т. Чередниченко, Г. Шестакова уже разводятся понятия «*поп-*» и «*рок-музыка*», др.

Проследив за высказываниями учёных, можно выявить некоторые аспекты рассматриваемого феномена и вехи осмысления специфики художественной коммуникации в сфере популярной музыки, которая, безусловно, *отличается от процесса восприятия академического искусства и фольклора*. Так, известный социолог и музыкальный критик Т. Адорно сферу популярной музыки определял как массовое «функциональное искусство», философ и эстетик В. Молзинский – как *вид (или стилистическую разновидность) современного популярного искусства*. Легкая музыка, с точки зрения Б. Асафьева, по своей формально-художественной ценности – явление обывательское, по своей непосредственной эмоциональной выразительности, она – жизненная ценность. В музыке бытового направления главное, по его мнению, непосредственный ответ на личное волнение или потребности бытовых явлений, желание это тотчас передать в звуках. Эти мысли развивает А. Сохор, подчёркивая, что бытовая музыка является своеобразным общераспространённым «языком чувств». Им пользуется в качестве инструмента коммуникации та или иная социальная группа, которой принадлежат бытовые жанры. В целом, поп-музыка даёт аудитории установку на восприятие исключительно привычного, «удобного» типа музыки. По мнению специалистов, она сознательно ориентирована на «суперлёгкость» восприятия: чтобы усвоить, принять ее, как свою, не требуется никакой культуры слушания и никакого ценностного понимания.

Это позволяет раскрыть определенные черты восприятия популярной музыки. Если серьезная музыка стимулирует сосредоточенность, умение философского осмысления, созерцания, то легкая музыка (по способу восприятия и облегченности содержания) в чрезвычайно разнородной по характеру и эстетическому уровню сфере использует, с одной стороны, те же выразительные средства, что и серьезная музыка, а с другой – свои особые, специфические. «Не случайно музыковедами отмечается совершенно иной принцип образной структуры в массовых му-

зыкальных жанрах, особые условия восприятия этих жанров. Такая музыка ориентируется ... на эмоционально-волевой отклик и в гораздо меньшей степени – на раздумье, размышление» [8, с. 47].

Поп-музыка предполагает *чувственно-синтетический тип восприятия* (М. Арановский), тогда как, по выражению И. Земзаре, *интеллектуально-аналитический тип восприятия* характерен для академической музыки. А. Сохор отмечал, что источником элементарных чувствований в лёгкой музыке служит восприятие лишь материальной стороны музыкальной формы, а не идеальной, то есть ее смысла. Хотя восприятие поп-музыки, с его точки зрения, не игнорирует художественных критериев. Но для массовой музыки они оказываются не совсем теми же, что для остальных жанров. Здесь несколько иные требования к оригинальности, иные представления о простоте и сложности [2, с. 47].

Помимо рассмотренных критериев вступают в силу другие – «социологические», например, соответствие песни настроению поющих, их потребностям в данной жизненной ситуации, способность вовремя и к месту выразить общее чувство, злободневность слов, сердечность, т. д. По мнению В. Озерова, специфику потребления популярной музыки, в частности, в молодежной аудитории, характеризуют также категории *«моторной»* и *«эмоциональной наивности»*. «Моторная наивность», наблюдаемая в основном у школьной молодёжи 16–17 лет и у предыдущих возрастных групп, выражается в пристрастии к танцевальным ритмам, быстрым темпам и активной ритмической пульсации. «Эмоциональная наивность», связанная с предпочтением в музыке гипертрофированной экзальтации, радости, сентиментальности, трагизма, чувственной аффектации, встречается не только у определенных групп молодежи, но и у людей зрелого возраста. Наивность порождает тягу к тривиальной музыке – к шлягеру, бит – и поп-музыке соответствующих типов» [7, с. 119].

О влиянии бит-основы молодежной музыки на физиологические характеристики и психику слушателей, сходных с воздействием наркотических психотропных средств, пишут многие исследователи. Так, например, подчёркивается, что чеканный «анапест-бит» (Дж. Даймон) или «анапест-ритм» (С. Крупенько) в сочетании с предельно допустимой громкостью и использование мигающих установок вводят аудиторию в состояние гипноза, транса. Белорусская музыкант и психофизиолог Л. Новицкая, исследуя в 1970–80-х годах воздействие музыки разного направления на человека, ввела понятие «коэффициент вариаций энергии акустического потока». Любое музыкальное произведение – звуковая информация – может служить для мозга либо стимулирующим системное взаимодействие обоих полушарий, либо, наоборот, вызывать разобщение, нарушение этой связи. Что ведет к изменению работы мозга и, как следствие, тормозит психическое развитие: нарушаются инициативность, эмоциональный тонус, способность творчески мыслить. «В целом мы не встретили произведений рок, диско-музыки, других произведений современной эстрады, коэффициент вариаций которых превышал бы 18%. А у некоторых рок-групп он составляет меньше единицы – 0,2%; 0,3%. Рок – музыка – это удивительно стереотипный, монотонный, невариантный сигнал». В статье отмечается, что значения коэффициента вариаций в образцах академической музыки значительно выше – от 30% до 90% (!) [6].

В научной литературе описаны некоторые специфические для восприятия поп- и рок-музыки *типы коммуникации*. Так, А.Сохор, рассматривая бит-музыку, обозначил ее восприятие слушателями термином «*потупное восприятие*». Композитор Э. Сати называл поп-музыку «*меблировочной*». Западными учеными (Т. Адорно, Д. Шнебель, др.) высказывались мысли о провоцируемом поп-музыкой *диссоциированном слушании* (т. е. расторгнутом, ненапряженном, невнимательном), которое соответствует содержанию поп-композиций – однозначному, конфигуративному, броскому.

Образцы поп – и рок-культуры тесно связаны с понятием массмедиаального потребления. Музыка не только воспринимается как эстетический феномен, но и *потребляется* (наряду с продуктами материального производства). Отсюда вытекает необходимость выяснения различий между такими типами художественной коммуникации, как *эстетическое восприятие* и *потребление музыки*. По мнению В. Озерова, в деятельности первого важную роль играет личное отношение к музыке на основе сознательного отбора и оценки художественных произведений, для второго характерно отношение к музыкальному произведению как к товару, реализуемое коммерческими факторами, основывающихся на критериях престижности и моды. Эти типы деятельности опираются на различную мотивацию побуждения к слушанию музыки: массмедиа способствуют развитию «канализированного», одномерного музыкального переживания, тогда как художественное восприятие носит «дифференцированный» характер [7, с. 128].

Анализируя специфику художественного восприятия массовой и элитарной¹ культур, базирующегося на ассоциациях – как простейших: идеомоторных, эмоциональных, так и более сложных – предметных, художественных – российский культуролог А. Костина, приходит к выводу, что воспринимающее сознание, воспитанное непосредственно на образцах массовой культуры, «принципиально отличается от сознания, сформированного в результате потребления образцов высокого искусства. И если полноценный диалог между элитарными современными и классическими произведениями и массовой аудиторией сегодня затруднен, то диалог этих произведений с публикой, воспитанной на артефактах массовой культуры, оказывается принципиально невозможным» [4, с. 11].

Согласно наблюдениям Т. Адорно, главенствующую роль в популярной музыке составляет механизм узнавания стандартного оборота, что способствует формированию на этой основе пассивности восприятия. Автор актуализирует проблему идеологической роли легкой музыки, которая, с его точки зрения, заключается в навязывании примитивно позитивного отношения к существующим условиям социальной жизни. Другой стороной воздействия поп-музыки на слушателя исследователи называют ее психофизиологическое воздействие. Д. Житомирский отмечал, что психическое, рефлексорное преобладает в поп-музыке над духовным.

¹ Широко распространены следующие определения элитарной музыки – «классическая», «профессиональная», «академическая», «серьезная» и т. д., которые, по мнению автора статьи не обладают универсальностью по отношению к культуре в целом.

Сфера поп-музыки – поверхностные, элементарные импульсы, возбуждение, лихое самодовольство, раздражение, ярость. По мнению многих музыковедов, *эстетика академического музицирования* не предполагает привлечения слушателей к реальной вокально-моторной активности, она лишь намекает или, вернее, основывается на подобных переживаниях. Существует мнение, что поп-музыка, целиком ассимилированная контркультурой, имеет единственную цель: устранить из звуковых сочетаний «рудименты» смысла и духовности с тем, чтобы музыка стала простым средством «погружения» человека в его собственную телесность, – от ощущения звука к физиологии этого ощущения в глубины телесных ритмов [1, с. 236]. Импульсивность рок-музыки перекликается с ощущением огромного энергетического потенциала молодежи. По мнению композитора А. Петрова, «аудитория на рок-концертах слушает музыку по несколько иным законам восприятия, эмоционально по-другому... Развитие идет, скорее, по законам эмоционального воздействия на слушателя, нежели по законам развития и создания законченной музыкальной формы. Это музыка молодежная, ее стиль подразумевает сильное эмоциональное воздействие. И соответствующее восприятие, все то, что биологически свойственно молодости – энергию, задор, озорство, заряд нерастратченных сил» [9, с. 19]. Непрерывные звуковая и световая пульсации на рок-концертах, гипертрофия громкостно-динамических характеристик звучания приводят к тому, что психологическая «зацикленность» сознания слушателя дополняется «зацикленностью» биофизиологической. В этом смысле показательны слова известного ро-н-рольщика В. Сюткина: «Я не певец, а “энергетик”»¹

Помимо знания семантической характеристики популярной музыки важность представляет следующая социокультурная тенденция: сегодня даже в академических жанрах успех деятельности композитора или исполнителя зависит не столько от концертных выступлений, сколько от распространения их искусства по каналам телевидения и радио, через большие тиражи аудио- и видеозаписей. Вместе с тем, новый электроакустический стандарт звучания (для которого характерны многовариантность виртуального пространства, преобладание крупных планов и электронных тембров, стереоэффекты, повышенный уровень громкости) стал для абсолютного большинства людей более привычным и предпочтительным, чем звучание музыки в обычном концертном зале. Произошла радикальная смена установки массового музыкального сознания на восприятие электроакустического варианта звучания музыки как ее оригинала, а обычного акустического – как копии этого оригинала [5].

Отметим ряд зафиксированных нами особенностей восприятия популярной музыки в юношеском возрасте [3, с. 206]. *Особенности, вытекающие из жанровой природы поп- и рок-музыки*: особая притягательность танцевальных ритмов и песенных форматов; реагирование на интонационную общительность, «броскость» поп- и рок-интонаций. Музыка очень доходчива, отвечает сиюминутным запросам аудитории, обладает яркостью и театрализованными эффектами. Психофизиологическое воздействие, вплоть до гипнотического эффекта и транса за счёт средств музыкальной выразительности (бит-основа, специфическая сонори-

¹ ОРТ, «Музобоз», сентябрь 1996 г.

ка, динамическое и ритмическое оstinato, т. д.) и группового восприятия с эффектом взаимного «заражения».

Особенности, связанные с функциями популярной музыки: удовлетворение гедонистических, глорических и коммуникативных потребностей; рекреативные, суггестивные, эскапистские установки; стремление к реализации функции идентификации.

Особенности, связанные со спецификой возраста: легкожанровая музыка отвечает возрастным потребностям (любовь, подражание кумирам, проявление конформизма и нон-конформизма). Она также способствует удовлетворению танцевально-двигательных реакций и выбросу энергии тинейджеров. В качестве факторов, стимулирующих потребление образцов популярной музыки необходимо также назвать ориентацию на моду; зависимость от микро-группы; соображения престижа, проявление снобизма, т. д. и связанные с этим аффилиативную, пронологическую функции.

Особенности восприятия в юношеской среде также зависят от **формы** восприятия: *пассивное* или *пассивно-фоновое*; его **качества** – *фоновость* и *диссоциированность*; **характера** восприятия – *синтетическим* (чувственно-синтетическим), преобладанием *рефлекторного фактора, моторно-двигательной и вокально-моторной активностью*; **типа коммуникации** – *эстетическое, фрагментарное, комитатное* восприятие, *престижное потребление, китч-восприятие* и **порогами / уровнями:** *внеэстетическим, псевдоэстетическим, предэстетическим, эстетическим.*

ЛИТЕРАТУРА

1. Давыдов, Ю. Н. Социология контркультуры : Инфантилизм как тип мировосприятия и социальная болезнь / Ю. Н. Давыдов, И. Б. Роднянская. – М. : Наука, 1980. – 264 с.
2. Земзаре, И. Д. Взаимодействие серьезных и массово – развлекательных жанров в европейской музыке первой половины XX века : дисс.... канд. искусствоведения / И. Д. Земзаре. – Л., 1988. – 180 с.
3. Мода. Музыка. Молодёжь. Опыт социокультурного и педагогического исследования» : монография / И. Я. Климук. – К. : Освіта України, 2010. – 238 с.
4. Костина, А. В. Соотношение массового и элитарного в культуре : автореф. дисс...канд. культуролог. наук / А. В. Костина. – М., 1997. – 20 с.
5. Красильников, И. М. Музыкальная культура и образование : актуальные проблемы взаимодействия / Игорь Михайлович Красильников // Искусство и образование. – 1999. – № 4. – С. 29–53.
6. Новицкая, Л. П. Особенности динамики биопотенциалов головного мозга под воздействием сложных звуковых коммуникативных сигналов / Л. П. Новицкая // Физиология человека. – 1984. – № 3. – С. 13–17.
7. Озеров, В. Ю. Проблемы массовой музыкальной культуры в современной зарубежной музыкально – педагогической теории и практике / В. Ю. Озеров. – М. : ГМПИ им. Гнесиных, 1987. – 52 с.
8. Панкевич, Г. И. Музыка и идеология / Г. И. Панкевич. – М. : Музыка, 1985. – 48 с.
9. Петров, А. Музыка разная, критерий один / Андрей Петров // Ровесник. – 1984. – № 9. – С. 16–19.

НАУЧНЫЕ ИССЛЕДОВАНИЯ ПРЕПОДАВАТЕЛЕЙ И ВЫПУСКНИКОВ КИЕВСКОЙ ДУХОВНОЙ АКАДЕМИИ В ОБЛАСТИ ЦЕРКОВНОЙ МУЗЫКАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЫ

Киевская духовная академия занимает особое место в развитии многих направлений богословской, философской и культурологической мысли. Огромное значение имеют труды ее преподавателей и выпускников и в области музыкальной литургики. Изучение этой сферы позволяет во многом уточнить представление об особенностях научных интересов и развитии отдельных исследовательских направлений в XIX и первых десятилетиях XX века.

Изучение особенностей различных этапов развития украинской богослужбно-музыкальной культуры связано с исследованием развития специализированной музыкально-критической и научной мысли. Становление этой области знаний в Украине – до сих пор фактически не проработанная проблема. Не существует согласованной концепции, в которой бы учитывались магистральные аспекты ее развития; неизвестной даже в профессиональных кругах, за исключением нескольких персоналий, остается деятельность ее выдающихся представителей, которые способствовали развитию фундаментальных научных направлений и существенно повлияли на богослужбно-музыкальное творчество.

Развитие музыкальной литургики происходило в нескольких направлениях. Это – источниковедение, эстетика и психология, анализ творчества композиторов и критика новых произведений, а также – популяризация отечественного достояния и новых концепций. Научный интерес к традициям церковно-музыкального творчества постепенно усиливается в течение XIX в. Изучение различных явлений этой сферы первоначально было обусловлено потребностью обучения профессиональных церковных певцов и клира. Необходимая база для определения основных направлений музыкально-научной литургики формировалась преимущественно в пределах учебно-методической литературы и музыкальной критики. Существенную долю в разработке методологии этой области составляют работы ученых, чья деятельность связана с Киевской Духовной Академией (далее – КДА). Поэтому узловое значение имеет формирование концепции общего развития музыковедческих изысканий и оценки достижений отдельных ее деятелей.

Важную роль в обрисовке проблематики музыкальной литургики в целом и ее направлений в частности сыграли «Труды Киевской Духовной Академии». Согласно концепции журнала, утвержденной академической конференцией 16 сентября 1857 г., в нем должны были публиковаться статьи, непосредственно связанные с ведущей тематикой и актуальные для духовной культуры общества. Именно это отличало журнал от других изданий, издаваемых духовными академиями Российской империи. После достаточно продолжительной дискуссии с священным Синодом об утверждении этой концепции, разрешение было получено в ноябре 1859 года. Особое место в «Трудах» занимали публикации по истории памятников церковной культуры. После создания Церковно-археологического

общества (1872) началась серия публикаций по церковной истории в Украине. В этом нашел отражение тот плюрализм, который был присущ киевской академической общине.

Проблематика работ, в которых освещались вопросы церковно-певческой культуры, разворачивалась на страницах «Трудов» в нескольких направлениях. Доминировало освещение особенностей певческих традиций в пределах описаний и относительно анализов богослужений других поместных церквей. Яркими примерами являются такие статьи разных лет, как «Христиане сирийские или св. Фомы в Индии» (1861) П. Чернышевского, «Апостольская Литургия александрийской церкви, сохранившаяся в эфиопов» (1869) П. Успенского. Значительным вниманием к живой певческой традиции были отмечены труды протоиерея Андрея Федоровича Хойнацкого (1836–1888) в области анализа рукописных и печатных книжных памятников. Они сыграли исключительную роль в процессе усвоения особенностей церковно-музыкальных традиций неправославных церквей и, тем самым, углубленного понимания собственной. Он также внес существенный вклад в формирование исторической и краеведческой музыкальной литургики, начав разработку методологии и предоставив важные сведения в трудах 1870–1880-х годов, которые появились в результате изучения греко-католической обрядности. Это – «Западно-русская церковная уния в ее богослужении и обрядах» (К., 1871), «Очерки из истории православной церкви и древнего благочестия на Волыни» (Житомир, 1878), «Православие на западе России в своих ближайших представителях» (М., 1888); «Путеводитель по горе Почаевской», «Почаевская Успенская лавра: Историческое описание» (первое издание – Почаев, 1897), а также серии статей, среди которых – «Западно-русские униатские требники сравнительно с требниками православными и латинскими» (ТКДА, 1867), «Особенные униатские чинопоследования, имеющие отношения к требнику» (ТКДА, 1868), «Западно-русская церковная уния в ее богослужениях и обрядах» (Подольские епархиальные ведомости, 1870). Ученый мотивировал такую масштабность предмета исследования заинтересованностью особенностями богослужений западных регионов Украины.

Важное место среди его трудов занимают исследования церковно-песенных традиций как с точки зрения компаративистских сравнений их обиходных, так и содержательно-семантических особенностей [«Западнорусские униатские часословы, октоихи, триоди, трефологионы, или анфологионы, месячные минеи и уставы» (ТКДА, 1868), «Западнорусские униатские апостолы, евангелия, псалтыри, ирмологионы, молитвословы и акафистники» (ТКДА, 1868)]. Выводы этих работ принесли в православное ортодоксальное среду определенную неожиданность, поскольку констатировали, принципиальное соответствие православному богослужению, богослужебным книгам и одновременно их структурную самобытность.

Существенными, хотя и не многочисленными, были публикации специального музыковедческого направления. Так, актуальные для середины XIX века темы происхождения древнейших жанров христианских песнопений воспроизведена в статье «Древнееврейская музыка и пение» (1871) А. Олесницкого, особенностей русских певческих стилей – «О русском безлинейном и в частности хоровом пе-

нии» (1876) А. Сорокина, в том числе в восприятии иностранцами – «Religiosae Kyoviensis criptae sive Kyova subterranea. Jena, 1675 [Гербиний в русском церковном пении] (1901; перевод труда Иоганна Гербиния). Выразительная культурно-историческая доминанта присуща статье «Молебные пения о даровании победы во времена царя Алексея Михайловича» (1914) Н. Пальмова, тогда как исследование «Западно-русский лицевой Ирмологий XVII века» (1884) Н. Петрова выполнено в русле особенно культивируемых в Академии источниковедческих работ. В пределах этого же направления были опубликованы серии работ А. Дмитриевского и М. Скабаллановича, в которых значительную долю занимали аспекты происхождения и видоизменений певческих жанров.

Чрезвычайный общественно-культурный интерес вызвала публикация доклада В. Петрушевского «О личности и церковно-музыкальном творчестве А. Л. Веделя (К истории Киево-академического хора и к характеристике церковного пения в Киеве в конце XVII века)» (1901). Редким образцом переноса дискуссии о методологии и научных результатах фундаментальных трудов на страницы «Трудов...» является «Ответ на Несколько поправок к кн. о. прот. М. Лисицына «Первоначальный славянорусского Типикон». С.Пб., 1911 [Рецензия и результаты коллоквиума]» (1913) М. Лисицына.

Исключительную роль в развитии научной школы КДА сыграла научная школа, представленная трудами профессора кафедр церковной археологии и литургики Алексея Дмитриевского и его учеников – Андрея Неселовского (вып. 1890), Николая Пальмова (вып. 1897), прот. Михаила Лисицына (вып. 1897), Василия Прилуцкого (вып. 1907), а также – Михаила Скабаллановича. Занимаясь разработкой проблем исторической литургики, А. Дмитриевский в киевский период осуществлял свои исследования в нескольких направлениях. Прежде всего, это изучение истории богослужения в разные исторические периоды и в разных церквях [«Богослужение в Русской Церкви за первые пять веков» (1882), «Богослужение Страстной и Пасхальной седмиц в св. Иерусалиме по уставу IX–X века» (1888), «Великая Пятница в Святогробском храме в Иерусалиме» (1908). Историю жанров и чинов представляют «Вечерние светильничные молитвы» (1888), «Вынос Плащаницы и Евангелия на утрени в Великую Субботу и хождение с ними крутом храма» (1885), «Утренние светильничные молитвы: Историческая судьба их, содержание и положение, какое они занимали в древнецерковной практике и древнейших евхологиях» (1886)]. Особое место занимает изучение богослужебных чинов и книг [«Книга «Требник» и ее значение в жизни православного христианина: По поводу новейших воззрений на эту книгу» (1902), «Великий Евхологий и другие книги, употребляемые на Востоке пастырями в практике» (1887), «Древнейшие патриаршие Типиконы Святогробский, Иерусалимский и Великой Константинопольской церкви» (1907), «Западные, так называемые ктиторские и студийские Типиконы» (1895), «Типика» (1896) и др.].

Значительным вкладом стало изучение развития национальных особенностей богослужений. Так, его выводы относительно исторических изменений в Типиконах привели к констатации национальной окраски Служебника и Требника, регионально-локусного наполнения монастырских обиходников, что послужило дополнительным аргументом в обосновании органичности национального коло-

рита в музыкальной интонационности. Эти и другие положения его труда (как, например, вывод о влиянии тенденции к усилению церемониальной торжества на рост количества песнопений в богослужении) стали базовыми для разработки музыковедческих аспектов в украинской и русской медиевистике. Ее значение в литургическом источниковедении и палеографии остается базовым и поныне.

Важность этих разработок сказалось в изучении развития основных певческих жанров и их особых разновидностей. Малая доля чисто музыковедческих аспектов обусловлена научным профилем и характером специализации А. Дмитриевского. Однако эти единичные моменты помогали получить знания не только об общеупотребительных и распространенных песнопениях, которых не имели большинство светских композиторов.

Нужно отметить, что деятельность школы А. Дмитриевского была в значительной степени обусловлена значением исторического направления, которое должно было доминировать в академическом преподавании согласно «Уставу духовных академий» 1869 года. Впоследствии научная деятельность студентов преимущественно ограничивалась кругом обязательных научных дисциплин, преподаваемых в КДА. В студенческих научных работах, часто исполненных на грани православного богословия и церковно-исторических исследований, особенно поощрялись объем и глубина проработки исходного материала, а также самостоятельность выводов.

Общее число работ, освещавших проблемы церковной музыки и быта, впрочем, довольно ограничено. Среди них – «Историческое обозрение употребления псалмов при богослужении» И. Зефирова (1841), «Рассуждение (О песнопении Ветхозаветной церкви)» А. Песоцкого (1849), «Характер православного церковного пения, определяемый характером наших священных песней церковных» В. Чумачевского (1857), «О песнопевцах и песнопении русской церкви в период домонгольский» А. Ключарёва (1863), «Святой Иоанн Дамаскин как проповедник и песнописец» А. Парфеньева (1889), «Ктиторские монастырские типиконы» Н. Дмитровского (1893), «Службы страстной седмицы» Ф. Данилевского (1895), «Монастырские обиходники XVI–XVII веков и их значение в истории устава» А. Кошыца (1901), «Октоих Иоанна Дамаскина, как опыт православной церковной догматики» Н. Порайнова (1905), «Религиозный быт Слободской Украины» В. Черняховского (1910).

Широтой охвата источников и основательностью освещения обозначена первая из кандидатских диссертаций в Академии (И. Зефирова), тематика которой была специально посвящена источникам христианского пения и которой рецензент – ректор, архимандрит Димитрий (Муратов) – дал высокую оценку. Она охватила широкий круг вопросов – от эстетических аспектов, обзора истории песнопений Ветхозаветной Церкви до анализа музыкальных особенностей ветхозаветных песнопений и мотивации способов их исполнения в иудейском богослужении. Важными качествами диссертации были учет общемузыкального контекста, дистанцирование эстетических и музыкальных характеристик, а также – специального внимания к их интонационному содержанию.

Несомненный интерес вызывает посвященная изучению этого же периода диссертация В. Чумачевского. В ней освещены особенности эстетики иудейского

культового музыкального творчества на основе древних источников, трудов греческих и римских философов, проанализированы евангельские тексты, в которых упоминается «воспевание» на Тайной Вечери и в деятельности апостолов, освещены характерные особенности христианских песнопений. Работа насыщена эстетическими постулатами христианских источников, а методология направлена на объяснение эстетических и фактологических особенностей вербальных текстов. Только последний раздел посвящен анализу музыкальных особенностей православных песнопений. Здесь констатирована мера торжественности богослужений как важную детерминанту количественного наполнения их песнопениями, а эстетические свойства песнопений мотивирует их догматичностью. Попутно касаясь эволюции мелодического содержания и отмечая преодоление отсутствия разнообразия в напевах раннего периода развития, он обращается к характеристике голосов. Выводы диссертации содержат важный тезис: констатируя важность древних источников, Чумачевский отмечает закономерность привнесения национальных особенностей в церковное пение.

Достаточно интересной по проблематике, основным аспектом которой является вопрос взаимосвязи между проповеднической деятельностью и музыкальным творчеством, является диссертация А. Парфеньева, выбор темы которой в значительной степени был обусловлен развертыванием в КДА патристических исследований. А диссертация А. Ключарёва «О песнопевцах и песнопении Русской церкви в период домонгольский», тематику которой через полвека расширит в работе «Богослужбное пение русской церкви в период домонгольский» (М., 1912) В. Металлов, достаточно полно систематизирует информацию о церковном пении эпохи Киевской Руси.

Высокий уровень аналитического материала, впечатляющий объем источников присущ исследованию А. Кошица «Монастырские обиходники XVI–XVII веков и их значение в истории устава (Исторический очерк)». За образцом труда «Описание литургических рукописей, хранящихся в библиотеках православного Востока» А. Дмитриевского (К., 1895), Кошиц подает толкование Типикона и обзор развития церковного устава с опорой на характеристики особенностей выполнения песнопений и привнесения в него национальные черты, освещает отклонения от общепринятых детерминаций в разных монастырях. Особенно интересен раздел «Внутренний монастырский быт», который создает весомую фактологическую базу для заключительного раздела – «Историческая судьба русских монастырских обиходников».

Таким образом, в русле общего развития богословских наук происходило определение самостоятельных направлений музыковедческой литургики, осознание возможностей и границ использования методов родственного светского музыковедения и исторической науки. Обогащалась методология конкретных отраслей, создавались критерии оценки научных исследований. Несмотря на специфичность участка познания, результаты развития музыковедческих литургики влияли на осмысление актуальных проблем церковно-музыкальной культуры, порождая диалог с обществом и отдельными представителями литургического искусства.

Напряженность ситуации в богослужебно-музыкальной культуре в полной мере отразилась в становлении музыковедческой литургики, публицистики и критики. Стремление осветить самые разнообразные грани богослужебной музыкальной культуры постепенно приводили к пониманию важности каждого из этих направлений и необходимости создания специфического для каждого из них методологического и терминологического аппарата для обеспечения потребностей превосходящих ретромультиплицирующих исследований. Академическая музыкальная литургика актуализировала его в возвращениях к проблематике, разработанной в предыдущие периоды, вследствие осознания необходимости ее расширения и приведения результатов в соответствие с наработанной ключевой базой и запросами современности. Ее исследования, опережая другие направления музыкальной литургики, в последнее десятилетие XIX и первые десятилетия XX в. достигли наивысшего научного уровня.

Корягина Е. Г. (Республика Беларусь, г. Могилев)

НАУЧНО-МЕТОДИЧЕСКАЯ ДЕЯТЕЛЬНОСТЬ БЕЛОРУССКИХ СКРИПАЧЕЙ

Историко-теоретический аспект

Во все времена своего существования проблематика скрипичного искусства находила свое раскрытие в научно-методических трудах зарубежных и отечественных авторов. Поначалу это были разработки эмпирического характера, а также критические статьи, объектом которых были индивидуальный стиль и интерпретации концертантов.

Вследствие исторической эволюции скрипичного исполнительства и педагогики стали появляться материалы, носящие глубоко научный характер. На сегодняшний день мы имеем достаточное количество зарубежных и российских трудов, свидетельствующих о тенденции перспективного развития ученой мысли. Значимый вклад в область истории и теории исполнительского искусства был внесен и белорусскими скрипачами – исследователями и методистами. Притом, что арсенал созданного наследия относительно невелик, эти работы являются весьма важными и актуальными в сфере педагогической и исполнительской практики.

Первыми документальными свидетельствами формирования профессиональной скрипичной школы на территории Беларуси явились методические разработки XIX века, основанные на опыте зарубежных скрипичных школ. В первую очередь, это статья небезызвестного скрипача и композитора Михаила Ельского «Слово по поводу скрипичной методики». Она была опубликована в 1860 году в газете «Ruch Muzyczny», и ее непосредственной методической основой стали принципы французских профессоров П. Роде, П. Байо и Р. Крейцера. Не менее важным историческим документом стала первая программа (1907 г.), созданная скрипачом Натаном Рубинштейном для специального класса в музыкальном училище.

Позже, ввиду открытия творческих учреждений, дающих высшее образование, в Беларуси начали появляться серьезные научные исследования, посвящен-

ные различным историческим и теоретико-методическим вопросам скрипичного искусства. Одним из наиболее значимых принято считать наследие скрипача и музыковеда **Игоря Петровича Благовещенского**. Среди разнообразных материалов, посвященных методике обучения игре на скрипке и истории скрипичного исполнительства, наибольшей популярностью пользуется исследование «Из истории скрипичной педагогики».

Помимо использования этого труда в качестве учебного пособия в специальном курсе «История и теория исполнительского искусства», он является ценным свидетельством обобщения опыта зарубежных скрипичных школ XVIII – нач. XIX веков. Объектом для рассмотрения здесь становятся учения итальянцев Франческо Джеминиани, Джузеппе Тартини и Бартоломео Кампаньоли, «Скрипичная методика» профессоров Парижской академии Пьера Роде, Пьера Байо и Рудольфа Крейцера, а также «Основательное скрипичное училище» Леопольда Моцарта. Анализируя названные труды, Благовещенский делает универсальный вывод, заключающийся в **принципе единства технического и художественного развития скрипача**. Это становится главной причиной, чтобы считать «Историю скрипичной педагогики» неопределимым исследованием в области современной методики, которая до сегодняшнего дня базируется на указанном принципе.

Еще одним исследованием Благовещенского, заслуживающим внимания, является «**Единство музыкального и технического развития скрипача в свете учения И. П. Павлова**». Основной целью является доказательство, что следование принципу единства художественного и технического развития способствует рациональной и правильной работе нервной системы, а также корковой части мозга, отвечающей за совершение игровых действий. Наиболее удачными в этом отношении И. Благовещенский считает учения Л. Шпора, К. Флеша и Л. Ауэра – «последнего из могокан эмпирической педагогики». По мнению автора, именно здесь представлена необходимая теоретико-практическая база для достижения высоких результатов в воспитании будущего исполнителя.

Впоследствии ценность принципа единства художественного и технического развития подтверждается. Рассматривая такие сложные явления, как *процесс художественного творчества* (представленный в 3-х фазах развития – начальное восприятие целого, анализ и обобщение отдельных частей целого), и *совершенствование исполнительских движений скрипача*, ученый неоднократно заявляет о необходимости подобного обучения.

Характеризуя новейшие труды по скрипичному исполнительству и педагогике, проследим, что в конце XX века в Беларуси возникает новая «волна» научных исследований. Так, в 1991 году на базе Белорусской государственной академии музыки был опубликован сборник статей, посвященный вопросам скрипичной педагогики и истории исполнительства. Сюда вошли материалы И. П. Благовещенского, А. Л. Капилова, В. М. Зеленина и В. Н. Скибина, а также статьи А. Н. Амитона и И. Г. Веденина, посвященные российским педагогам-скрипачам – Абраму Ильичу Ямпольскому и Семену Исаевичу Снитковскому. Сегодня наиболее обширный ареал исследований прослеживается в методической деятельности профессоров Белорусской государственной академии музыки – **Вячеслава Михайловича Зеленина** и **Игоря Георгиевича Веденина**.

Достоинство работ В. М. Зеленина заключается в опоре на достижения педагогической практики XX века, что обнаруживается в глубоком аналитическом изучении методических работ представителей других специальностей (Генрих Густавович Нейгауз, Константин Николаевич Игумнов и др.). Методист затрагивает различные проблемы скрипичного искусства, в числе которых: а) Повышение эффективности обучения игре на скрипке; б) Классификация скрипичных штрихов; в) Методика начального обучения скрипача; г) Специфика ансамблевого исполнения; д) Особенности вузовского учебного процесса.

К примеру, вопросу классификации скрипичных штрихов В. М. Зеленин уделяет значительное внимание в одноименной статье. Здесь, определяя понятие штриха, как «основанный на критерии звукоизвлечения комплекс игровых действий, выполняемый с целью достижения конкретного звукового результата» [8, 51], методист предлагает собственную классификацию штрихов. Помимо этого, в статье анализируются имеющиеся на сегодняшний день концепции К. Флеша, А. Юрьева, А. Ширинского, В. Вальтера и И. Лесмана, что, в свою очередь, подтверждает глубокий научный интерес автора к рассматриваемой проблеме.

Среди работ, посвященных вопросу повышения эффективности обучения игре на скрипке, – одноименная статья о вопросах постановки, где автор опирается на законы физиологии, а также методическое пособие «Организация самостоятельных занятий студентов-инструменталистов». Характеризуя каждый этап самосовершенствования, В. М. Зеленин приводит занимательные примеры деятельности Владимира Софроницкого, Льва Николаева, Елены Гнесиной, Давида Ойстраха, Самуила Фейнберга. В заключении автор делает вывод об относительности предложенных методов – каждый ученик, умеющий самостоятельно мыслить, должен избрать собственный путь, ведь это зависит от его индивидуальных психофизиологических возможностей.

Переходя к характеристике трудов профессора Игоря Георгиевича Веденина, необходимо отметить их кардинальное отличие от методических трудов других авторов. Главной идеей, которой руководствуется этот скрипач-методист, является *идея интенсивного обучения*. Она становится основой двух недавно изданных трудов «Искусство музыканта-педагога» и «Методика обучения игре на скрипке (альте)». Известно, что в XXI веке небывалое ускорение темпа жизни вызвало усложнение требований к исполнителям и педагогам. Лучшим решением данной проблемы, по мнению автора, является сокращение сроков обучения за счет большей интенсивности и насыщенности занятий. Приводя в пример педагогическую систему Юрия Исаевича Янкелевича, в классе которого воспитывались «универсальные» исполнители, И. Г. Веденин придает большую значимость методу «дальней перспективы» (или методу «арки») – одному из «секретов» педагогики Янкелевича. Этот метод, подразумевающий точное планирование учебного репертуара 2–3 года вперед, дает возможность не только успешно контролировать развитие ученика, но и способствует оптимизации учебного процесса.

Рассуждая о современной скрипичной методике, автор выдвигает ряд **принципов**, способствующих интенсивности обучения. Первый принцип – это широкий охват изучаемого материала, включающий и «эскизное» исполнение (чтение с листа, исполнение, допускающее незначительные технические промахи). Следующим

принципом является предельная насыщенность урока по специальности теоретическими данными – о стиле играемого сочинения, художественном замысле, о творчестве композитора, об используемых видах техники и т. д. Третий принцип, касающийся работы в классе – самостоятельное разучивание сочинения и его показ педагогу. Четвертый принцип – частые концертные выступления, с помощью которых вырабатывается «эстрадное самочувствие». Здесь И. Г. Веденин приводит высказывание одного из лучших скрипачей-педагогов современности Захара Брона – «Эстрада – лучший «индикатор» степени подготовленности ученика». Сущность последнего, решающего принципа совпадает с формулировкой основной цели всей методики ускоренного обучения – «научить учиться», т. е. суметь за меньший срок сделать большее. Подтверждая вышеизложенное конкретными примерами из деятельности современных белорусских педагогов, профессор неоднократно подчеркивает достоинство метода опережающего обучения, позволяющего воспитать поколение преуспевающих молодых исполнителей.

В заключение хотелось бы привести высказывание Игоря Петровича Благовещенского: *«Педагогический труд, будь то школа или теоретическая работа, представляет собой своеобразную партитуру. Для того, чтобы иметь правильное суждение о сущности, о содержании этой партитуры, нужно уметь «внутренним взором», «внутренним слухом» вызвать к жизни ее звучание. Этому может помочь педагогический талант, но настоящее толкование педагогической партитуры невозможно без культуры теоретического мышления».* Это высказывание свидетельствует об острой необходимости теоретического обобщения и систематизации материалов по скрипичному искусству, созданных в Беларуси.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Амитон, А. Н.* О педагогике А. И. Ямпольского / А. Н. Амитон // Вопросы скрипичной педагогики и истории исполнительства. Вып. 1. – Минск, 1991. – С. 51–57.
2. *Ауэр, Л.* Моя школа игры на скрипке / Л. Ауэр. – Спб., 2004. – 120 с.
3. *Благовещенский, И. П.* Из истории скрипичной педагогики / И. П. Благовещенский. – Минск, 1980. – 80 с.
4. *Благовещенский, И. П.* Единство музыкально-технического развития скрипача в свете учения академика Павлова / И. П. Благовещенский // Некоторые вопросы музыкального искусства: Педагогика. Эстетика. Фольклор. – Минск, 1965. – С. 7–78.
5. *Веденин, И. Г.* Искусство музыканта-педагога: традиции и новаторство: От интереса – к интенсификации образовательного процесса: метод. пособие / И. Г. Веденин. – Минск, 2007. – 116 с.
6. *Веденин, И. Г.* Методика обучения игре на скрипке (альте): учеб. пособие / И. Г. Веденин. – Минск, 2009. – 179 с.
7. *Веденин, И. Г.* С. Снитковский-педагог / И. Г. Веденин // Вопросы скрипичной педагогики и истории исполнительства. Вып. 1. – Минск, 1991. – С. 57–72.
8. *Зеленин, В.* К вопросу классификации скрипичных штрихов / В. Зеленин // Вопросы теории и истории музыкальной педагогики. – Минск, 1989. – С. 49–57.
9. *Зеленин, В.* О некоторых возможностях повышения эффективности обучения игре на скрипке / В. М. Зеленин // Вопросы скрипичной педагогики и истории исполнительства. Вып. 1. – Минск, 1991. – С. 73–92.
10. *Зеленин, В.* Организация самостоятельных занятий студентов-инструменталистов. Часть I: Общие положения / В. Зеленин. – Минск, 1992. – 35 с.
11. *Зеленин, В.* Организация самостоятельных занятий студентов-инструменталистов. Часть II: Практические советы скрипачам / В. Зеленин. – Минск, 1996. – 61 с.

РЕГИОНАЛИСТИКА В УКРАИНСКОМ МУЗЫКОВЕДЕНИИ **Определение, история, специфика, тенденции**

Регионалистика является одним из приоритетных направлений современного украинского музыковедения. Региональные исследования начали привлекать внимание учёных ещё в 80–90-е гг. прошлого века, однако особый интерес к ним активизировался в последние пятнадцать лет. Актуальность данной проблематики особенно ощутима в условиях глобализации, при которых происходит унификация культурных проявлений, их денационализация. Ввиду этого изучение историко-культурных процессов в отдельно взятых регионах является важнейшей предпосылкой для воссоздания целостной картины исторического развития национальной музыкальной культуры, позволяющей рассматривать её в контексте мировой как уникальную и самодостаточную систему.

Цель статьи – аналитический обзор научных исследований, посвящённых изучению важнейших проблем и тенденций региональной музыкальной культуры Украины. Акцентируем внимание, в первую очередь, на диссертационных работах, т. к. именно они концентрируют научные знания по каждому отдельному региону. Для достижения поставленной цели выполним следующие задания: сравним близкие по смыслу определения регионалистики и краеведения, далее выясним географию, хронологию, основные тенденции и аспекты региональных исследований.

Объектом изучения регионалистики и краеведения является музыкальный процесс на определённой территории. Оба направления связаны с междисциплинарной научной деятельностью, находящейся на стыке многих социально-гуманитарных наук. Рассмотрим каждую из данных дисциплин отдельно, выясняя их общие и отличительные черты.

В Украинской музыкальной энциклопедии краеведение определено как комплекс научных дисциплин, обеспечивающий всестороннее научное познание определённой территории: её природных условий, состава населения, хозяйства, истории и культуры с познавательной, научной и практической целью [7, с. 591]. Кроме того, важной функцией краеведения является просветительская задача, что делает его составляющей педагогической науки. Объектами изучения музыкального краеведения являются фольклор, городское бытовое музицирование, история музыкального образования, исполнительства, театральной и концертной жизни, деятельность местных и зарубежных музыкантов, а также отображение различных аспектов художественной жизни региона или населённого пункта в научной литературе и прессе.

Музыкальная регионалистика – это, в первую очередь, система знаний о закономерностях и формах развития музыкального искусства в контексте культурообразующих процессов различных, достаточно масштабных регионов государства. Её целью является изучение не только сугубо художественной сферы социальной жизни региона, но и анализ исторических, политических, экономических составляющих. То есть регионалистика представляет собой более обширный ком-

плекс знаний в контексте геосоциокультурной динамики, чем предмет краеведения. Её географический компонент (границы, структурная иерархия, особенности районирования в определённых исторических условиях и т. п.) актуализирует функционирование и распространение музыкальной культуры на определённых территориях. Культурный компонент, в свою очередь, подразумевает наличие системной организации музыкальной деятельности (творчества, исполнительства, образования, критики), её развитие на всех административно-территориальных уровнях [5, с. 27].

В диссертационных работах исследователи, как правило, не заостряют внимание на особенностях каждого из представленных направлений, а также не уточняют выбор аспекта: краеведения или регионалистики. То есть, в современном украинском музыковедении нет чётких терминологических разграничений данных научных дисциплин. Исходя из этого, считаем целесообразным отнести все работы, посвящённые изучению музыкальной культуры на определённой территории, к более широкому аспекту – регионалистическому.

Перечень таких исследований открыла в 1944 г. диссертация И. Миклашевского¹. Однако в дальнейшем тематика региональных исследований не была востребована музыковедами, что объясняется, в основном, причинами политического характера. Тем не менее, отдельные проблемы музыкальной культуры регионов всё же отражены в научной литературе, к примеру, в исследованиях различных аспектов фортепианного искусства Дагилайской Э. (Одесса), Кононовой Е. (Харьков), Старух Т. (Львов), а также в работах обобщающего характера Булки Ю. (Западная Украина) и Локощенко Г. (Сумщина). В годы независимости перед украинскими музыковедами предстала задача переосмысления исследований советских времён, преодоление свойственных им фрагментарности, политической ангажированности, манипуляций с фактами. Особую заинтересованность музыкальной регионалистикой наблюдаем с конца 90-х годов XX в., когда происходит углублённое изучение национального музыкального процесса.

Сегодня нам известно более полусотни исследований данного направления. Около трети из них рассматривают музыкальное пространство городов: как крупных художественных центров (Киева, Львова, Одессы, Харькова), так и провинциальных (Винницы, Ивано-Франковска Нежина, Стрия). Большую же часть составляют исследования административно-территориальных единиц (областей, губерний) или исторических земель (Буковины, Подолья и т. п.), в изучении которых используется развитая научная традиция определения региональных зон, сложившаяся в общей и музыкальной этнографии, музыкальной фольклористке и других науках [5, с. 17]. Таким образом, территорию Украины современные учёные условно делят на Западный, Центральный и Юго-Восточный регионы. Наиболее исследованными на данный момент являются Западные территории, в особенности Галичина и её культурный центр Львов. Из Центрального региона наибольшее количество исследований посвящено Винничине и Черниговщине. В Юго-Восточной части страны чаще внимание музыковедов привлекала Днепропетровщина.

В докторских диссертациях анализируется специфика художественного процесса в каждом из упомянутых регионов. Исследованию музыкальной культуры Га-

¹ «Музыкальная культура Харькова XVIII и 1-й половины XIX веков».

личины посвящена работа Л. Кияновской¹, в которой рассматривается украинская, польская и австрийская композиторские школы в их становлении и развитии, в межнациональных связях. В работе М. Ржевской², посвящённой Центральному региону, рассмотрены особенности логики и динамики основных художественных идей времени, специфика существования музыки в полиэтнической среде, процессы формирования трёх поколений национальной композиторской школы. Музыка Южных регионов анализируется в исследовании Т. Мартынюк³: здесь рассмотрена музыкальная культура края в историческом, этническом, фольклористическом и социоэстетическом аспектах.

Хронология работ региональной проблематики в целом охватывает несколько веков. Однако преимущественно предмет исследования рассматривается во временном контексте конца XIX – начала или 1-й трети XX в. Выбор данного периода культурного процесса объясняется рядом факторов. Именно в это время прослеживается интенсивное развитие не только социально-политической сферы жизни, но и украинского общества в целом, наблюдается качественный и количественный рост достижений в области искусства: создаётся его разветвлённая инфраструктура, открываются новые театры и концертные залы, стремительно растёт сеть образовательных, в т. ч. музыкальных учреждений разного уровня, развитие коммуникаций позволяет расширять концертно-гастрольную деятельность. Для украинской культуры первая треть XX в. – нестабильный, сложный, однако очень насыщенный историческими событиями период национального Возрождения. В начале столетия под влиянием революционных событий 1905 г. усилились демократические тенденции в развитии украинской культуры. Последующий этап формирования государственности и создания Украинской Народной Республики (1917–1920 гг.), а также период украинизации в 20-х – начале 30-х гг. уже в советское время характеризуются ростом национального самосознания, мощным развитием всех сфер украинской культуры и искусства. В свою очередь в работах, посвящённых западным регионам, период 20-х – 30-х гг. XX в. исследуется в связи с общественно-политическими событиями в истории этих земель: пребыванием в составе Польши, Румынии, Чехословакии (диссертации Костюк Н., Поляськ О., Росул Т.). Значительно меньшим является количество работ, посвящённых анализу более ранних периодов истории культуры (до XIX в.), что объясняется, прежде всего, труднодоступностью необходимой документальной базы, а также стремлением украинских музыковедов сфокусировать внимание на более выразительном этапе историко-культурного развития (диссертации Васюты О., Мельничук Я.). Советский период, а также последующий период современной независимой культуры Украины, как правило, рассматривается как хронологическая составляющая более масштабного временного отрезка (нескольких столетий) в работах Игнатовой Л., Рымар Р., Щитовой С. и др.

¹ «Стилевая эволюция галицкой музыкальной культуры XIX – XX в.» (2000 г.).

² «Музыка Надднепрянской Украины первой трети XX века во взаимодействии и преобразованиях социокультурных дискурсов» (2006 г.).

³ «Историко-теоретические аспекты взаимосвязей географического и социокультурного факторов в явлении региональной музыкальной культуры (на примере Северного Приазовья XIX – XX веков)» (2004 г.).

Среди регионалистических исследований отметим два направления: культурологическое, целью которого является общий анализ социокультурной ситуации в крае, и музыковедческое, где основное внимание уделено собственно музыкальному искусству. В подобных работах анализируется развитие различных форм музыкальной жизни, преимущественно в хронологическом изложении материала. Кроме общих закономерностей исследуются отдельные аспекты музыкальной жизни, особенно важные и показательные для конкретного региона. Так, музыковеды фокусируются на значении деятельности общественных организаций, в том числе «Просвита»¹ и отделений ИРМО. Аналогично центром проблематики работ могут быть концертная жизнь, конкурсно-фестивальное движение, традиции домашнего музицирования, музыкальная фольклористика, издательское дело, развитие поп-музыки. В центре интересов исследований нередко оказываются полиэтнические и международные связи.

Более узконаправленным являются диссертации, в которых анализируются конкретные аспекты музыкального искусства: фортепианного, скрипичного, духового, хорового, вокального; а также концертная и театральная жизнь, специфика композиторского творчества, музыкальное образование и педагогика, общественные движения. Исследователи (преимущественно западноукраинские) рассматривают музыкальную жизнь региона сквозь призму мультикультуризма, анализируя характер взаимодействия различных этнических групп в пределах определённой территории.

Междисциплинарный характер региональных исследований обуславливает общенаучный подход в методологии, а именно употребление терминов, положений, подходов, методов, накопленных и используемых в смежных научных дисциплинах: искусствоведении, культурологии, истории, географии, социологии и др. Так, источниковедческий метод, являясь универсальным и доминирующим для изучения научных гуманитарных дисциплин, позволяет систематизировать информацию, создавая научно-теоретическую базу исследования. К аналитико-концептуальному и критическому методам прибегают при анализе научной и другой информации, связанной с изучаемой проблематикой. Хронологический метод используется для установления периодизации, определения динамики развития культуры в контексте общественно-исторических процессов. Компаративный метод даёт возможность сопоставлять однотипные явления, факты, события, выделять позитивные и негативные черты, тенденции функционирования. Статистический метод используется для исследования количественных показателей различных событий, фактов и явлений. Сформировать целостное представление об объекте исследования позволяет системный метод.

В исследованиях региональных культурных особенностей музыковеды, как правило, ставят перед собой сходные цели: воссоздать общую картину культурно-музыкальной жизни, обозначить её основные проблемы и тенденции, определить

¹ Общество «Просвита» («Просвещение») – украинская общественная организация культурно-просветительского направления. Организована в 1868 г. во Львове, в начале XX в. были созданы многочисленные отделения в городах Надднепрянской Украины: Екатиринославе, Житомире, Киеве, Николаеве, Одессе, Чернигове и др.

степень значимости для исследуемого периода и для современности. Важным является определение места и роли предмета исследования (образования, концертной, композиторской деятельности и т. п.) в культурно-художественной динамике региона.

В каждом регионе на протяжении веков сформировалось своё духовное пространство как отражение творческой активности человека. Его многоаспектное изучение, ориентированное на поиск индивидуальных качеств, выделяющих его из подобных как в историческом, так и в социокультурном плане, возможно только средствами регионалистики. Совокупность научных изысканий по отдельным регионам не только формирует целостное представление об историческом культурном процессе в масштабах всей страны, но и позволяет рассматривать его как самодостаточную составляющую мировой художественной культуры. Актуальность молодой музыкальной регионалистики в украинском музыкознании подтверждается повышенным интересом к углублённому изучению музыкальной культуры локальных территорий.

ЛИТЕРАТУРА

1. Балина Л. Ф. Методология исследования культурного пространства региона / Л. Ф. Балина // Социокультурная динамика и экономическое развитие Тюменского региона. XXI век: мат. всерос. науч.-практ. конф. – Тобольск: ТГПИ им. Д. И. Менделеева, 2004. – С. 32–36.
2. Кияновська Л. О. Стильова еволюція галицької музичної культури XIX – XX ст. / Л. О. Кияновська. – Тернопіль: Астон, 2000. – 340 с.
3. Майбурова Е. Музыкальное краеведение и его роль в концепции истории музыки / Екатерина Майбурова // Музично-історичні концепції у минулому і сучасності: мат. Міжнародної наук. конф. / Ред.-упор. О. Зінкевич, В. Сивохи́п. – Львів, 1997. – С. 91–96.
4. Маловичко С. И., Мохначева М. П. Регионалистика – историческое краеведение – локальная история: размышления о порогах и пороках «не/совместимости» / С. И. Маловичко, М. П. Мохначева // Харківський історіографічний збірник: зб. наук. праць. – Харків, 2006. – № 8. – С. 23–37.
5. Мартинюк Т. В. Музичний професіоналізм Північного Приазов'я XIX – XX століть (п'ять поглядів на геосоціокультурну динаміку Запорізького краю) / Тетяна Мартинюк. – Мелітополь, 2003. – 608 с.
6. Ржевська М. Ю. На зламі часів. Музика Наддніпрянської України першої третини XX століття у соціокультурному контексті епохи: Монографія. – Київ: Автограф, 2005. – 352 с.
7. Українська музична енциклопедія. – К.: ІМФЕ ім. М. Рильського НАНУ. – 2008. – Т. 2.

Кушнирук О. А. (Республіка Україна, г. Київ)

СИМФОНИЧЕСКОЕ ТВОРЧЕСТВО АЛЕКСАНДРА ЯКОВЧУКА В АСПЕКТЕ ПРОЯВЛЕНИЯ АВТОРСКОГО СТИЛЯ

Среди жанрового разнообразия наследия современного украинского композитора Александра Яковчука, которому в прошлом году исполнилось 60 лет, главенствующее положение занимает симфоническая музыка – «высший философский барометр эпохи» (А. Штогаренко), и родственный ей жанр инструментального концерта, которые по-своему отражают художественный мир нашего героя, очень глубокий и одновременно искренне открытый к его познанию, присущие

личности Яковчука черты интеллектуализма, философского размышления, лирических откровений. На сегодняшний день в портфеле композитора шесть симфоний, две симфонические поэмы, семь инструментальных концертов.

Композиторское образование А. Яковчук получил в Киевской консерватории в классе Анатолия Коломийца, ученика Льва Ревуцкого, закончив её в 1976 году. Желание усовершенствоваться в области оркестровки привело его на композиторские семинары в подмосковный город Иваново, где несколько лет подряд летом он общался с молодыми композиторами с бывшего Советского Союза, под руководством профессора Московской консерватории Юрия Алексеевича Фортунатова изучая интересующий его аспект композиторской техники. Первым результатом профессиональной уверенности Яковчука оказалась его **вторая симфоническая поэма «Золотые ворота»** (1982), написанная к масштабному празднованию 1500-летия основания Киева. Её можно считать прологом ко всему симфоническому творчеству Яковчука, где отражены духовно-ценностные ориентиры художественного мировосприятия художника. В частности, память о прошлом своей родины, уважение к нему, он усматривает как основу национального достоинства украинцев. Общий пафос поэмы устремлён на создание величественного образа Золотых ворот – символа мужественного, несокрушимого духа их защитников в кровавые времена нашествия орды хана Батыя на Киевскую Русь. По драматургии поэма не отличается от традиционного подхода касательно трактовки сонатной формы, опирающегося на чёткость размежевания её разделов, а также осознания разработки как центра коллизии, зеркальность репризы. Но тематическая и тембровая выразительность образов, ощущение духа музыкального развития делают авторский почерк Яковчука ярким, придавая произведению черты своеобразия.

Как полностью справедливо утверждает Е. Зинькевич касательно процессов в украинской музыке 1970–1980-х годов, «жанровая доминанта сместилась в зону симфонии... Никакой другой жанр не ведёт себя настолько «самокритично» – непримиримо «спорят» со своим стереотипом, настойчиво стремясь не к самоповтору, а к обновлению. Практически каждая новая талантливая симфония выступает как жанрообразующее явление: на уровне жанра, драматургии, типологии» [1, с. 160–161]. К таким красноречивым примерам относится уже **Первая симфония Яковчука «Биоритмы Чернобыля»** (1986, 2-я ред. 1988), где воплощён личный опыт художника в этом событии и восприятие его апокалиптического характера для земли и людей, а также вера в будущее для них. В отличие от эпического симфонизма поэмы «Золотые ворота», концепция Первой симфонии подчинена новым для украинской музыки того времени принципам лирико-медитативного симфонизма, связанным с драматическим типом, представляя диалектический тип симфонии (термин И. Ковбас) [2, с. 19]. Своеобразие авторского видения прослеживается, во-первых, в отстранении от жанрового стереотипа обязательной четырёхчастности цикла. Свой замысел Яковчук укладывает в рамки двухчастной структуры. Если в первой части последнее слово оставалось за силами зла, то вторая часть постепенно утверждает надежду и веру, достигая в коде катарсиса. На присущую симфонии целостность музыкального текста влияют три фазы действенности и две тематические арки, переброшенные между частями, а

также и развитая система интонационных связей (в роли интонационного ядра оказывается малая секунда, формируя разнообразные за характером и образной направленностью темы).

Всего один год отделяет первые две симфонии Яковчука, однако резонанс, вызванный **Второй симфонией** (1987), принёс композитору настоящий авторитет среди коллег, в музыкальных кругах о нём заговорили как о человеке талантливом, с деятельностью которого «связано последующее развитие украинской музыкальной культуры и конкретные духовные обретения». После премьеры Александр Яковчук, как говорится, проснулся знаменитым: сразу же симфонию сыграл Государственный симфонический оркестр Украины (дирижировал И. Блажков) на Пленуме Киевской организации СКУ, за ним – на республиканском Пленуме СКУ. И, в итоге, в 1989 году именно этим произведением открылся очередной съезд СКУ!

Симфония впечатлила слушателей необычностью концепции, которая явно не вписывалась в общий поток славящих советскую действительность произведений с бравурными, оптимистически пафосными окончаниями. На страницах журнала «Музыка» Н. Гордийчук, последовательно анализируя художественное содержание симфонии, назвал её «своеобразной инструментальной повестью» [3, с. 5], пророчески предвидя будущие достижения молодого автора. Произведению присуща необычная исповедальность высказывания композиторского «я» Яковчука; художник ведёт откровенный разговор с каждым слушателем, сверяя глубоко сдерживаемые чувства, размышляя над смыслом человеческой жизни, её полюсов: начала – детства, гармонического в мировосприятии, и завершения – минуты ухода... Поэтому, симфония естественно вписывается в стилевую тенденцию неоромантизма, которая ярко утвердилась в украинской музыке, начиная с 1970-х годов.

Во Второй симфонии наблюдается отдаление от традиционного понимания цикличности: каждая из её двух частей несёт в себе черты свободной одночастной композиции с иерархией последовательности разделов. Принятая композитором в личный лексикон модальная техника, выступает в произведении основой конструирования тематизма, примечательного влиянием монотематического принципа и разнообразием проявлений, трансформацией. Важным достижением симфонии является тембровая драматургия: многочисленные соло способствуют укрупнению личностного фактора, тембровые миксты солирующих инструментов придают темам необычную окраску, персонификация тембров ориентирует на характерность образа, подготовка кульминационных зон показательна постепенным и планомерным наращиванием фактуры. Новой особенностью следует считать и философскую трактовку заключения-эпилога, где звуковой поток постепенно растворяется в пространстве.

Следующие два произведения в симфоническом жанре А. Яковчук написал, руководствуясь принципом программности и с привлечением вокального начала. Приближаясь к кантатно-ораториальному типу, композитор синтезировал приёмы симфонического развития с развёрнутым хоровым письмом. Такими предстали партитуры Третьей симфонии «Отзвуки детства» («Відгомін дитинства», 1987) та симфонии-реквиема «Тридцать третий» для солистов, смешанного хора и симфонического оркестра (1990).

В **Третьей симфонии**, поэтической основой которой послужили стихи украинского поэта Юрия Сердюка, композитор обратился к теме Великой Отечественной

войны, освещая её события с точки зрения детского восприятия. Программность проявилась в заголовках всех четырёх частей симфонии («Війна», «Дитячі сни», «Ми діти війни», «Мати на День Перемоги»). По словам А. Яковчука, в этой симфонии он попытался соединить трагедию и радость Победы: война началась, мужчины уходят, женщины плачут; страхи мальчика, который боится бомбежки, прячется и в то же время просит, чтобы бомбы не упали на тот окоп, в котором лежит его отец. С другой стороны – торжество Победы, солдаты возвращаются домой под звуки оркестров, радуются, что живы. А вот папа мальчика не вернулся, мама осталась вдовой – трагедия.

В монументальной **Четвёртой симфонии-реквиеме «Тридцать третий»** (1990) А. Яковчук впервые в современной украинской музыке обратился к табуированной на тот момент теме Голодомора. Посвящённое памяти жертв произведение было написано на стихи Василия Юхимовича, поэта, который в раннем детстве лично видел, пережил страшное преступление тоталитарного сталинского режима против украинского народа, а зрелым человеком сумел осмыслить его своими драматическими поэтическими строфами. Впервые симфония прозвучала 22 ноября 2003 года в Национальной опере Украины в исполнении хоровой капеллы Киево-Могилянской Академии «Почайна» (руководитель Александр Жигун) и Государственного эстрадно-симфонического оркестра под руководством Виктора Здоренко.

Найдя богатую, эмоционально проникновенную основу в поэзии Юхимовича, Яковчук упорядочивает замысел в композицию из шести частей, учитывая при этом традиции поминального богослужения. В частности, он ажно вводит в партитуру каноническую молитву «Господи, помилуй» как главное тематическое образование в первой части, второй план в репризе второй и резюме финальной. Тем самым достигается целостное видение сюжетной канвы с её идеей поминовения миллионов погибших, а также и производной от неё идеей покаяния. Если первую часть следует рассматривать как своеобразный пролог, где музыка отражает состояние скорби и ужаса, то на следующие части композитор возлагает непосредственно повествовательную функцию. Слушатель узнаёт об обстоятельствах, повлёкших голод в Украине (II), попадает в вакханалию смерти (III), скорбит вместе с автором за каждым умершим от голода (IV), размышляет о ложности идеалов советских времён (V), достигает состояния катарсиса, осмысливая произошедшую трагедию (VI).

В этом произведении А. Яковчук сумел расширить рамки своего понимания симфонического жанра, синтезировав его с реквиемом. Симфоничность мышления заметна в ярких тематических связях между частями в виде лейтсимволов (молитва, кластер-стон, тема судьбы, тема протеста) и динамизации их развития, применении приёма стилизации, обусловленной особенностями программы (III, V). Черты реквиема первоочерёдно – в траурном характере симфонии, тематике поэтической программы с её идеей поминовения погибших от голода, а также в использовании в постмодерном музыкальном тексте канонической молитвы православного обряда, достигнутом эффекте духовного очищения.

После Яковчука обращение композиторов к теме Голодомора в некоторой степени приобрело налёт конъюнктуры, модной темы на фоне общей эйфории от обретения Украиной независимости, открытию возможностей в освещении умалчиваемых исторических событий. Например, в ряду произведений на данную тематику –

Симфония № 5 «Pro memoria» Л. Колодуба, Симфония № 4 Г. Ляшенко, «Панихида по умершим от голода» Е. Станковича, «Дума о тридцать третьем» для смешанного хора и солистов Г. Сасько, кантата «Голод» на сл. А. Олеся для смешанного хора Л. Матвійчук.

Пятая симфония «Ностальгия» (2007) была написана через семнадцать лет после предыдущей и символизировала возвращение композитора к творчеству, взволнованность его чувств от длительного молчания, тоску по своему призванию. На этом моменте следует раскрыть некоторые факты биографии А. Яковчука. В конце 1980-х годов композитор с семьёй надолго эмигрировал в Канаду, и фактически, на протяжении пятнадцати лет ничего не писал. Такая длительная пауза, где-то на втором плане стала периодом ментальной интенсификации, накопления сил, вызревания новых замыслов, который после возвращения Яковчука в Украину в начале 2000-х сменился насыщенным в творческом плане периодом зрелости (в количественном и качественном отношении).

Таким образом, симфоническое творчество современного украинского композитора Александра Яковчука представляет собой яркую страницу в развитии жанра симфонии в украинской музыке последних трёх десятилетий. Основная его черта – концептуальность – в каждой симфонии композитора находит новые возможности воплощения художественной целостности замысла.

Музыка Александра Яковчука получила признание в мире. Значительная её часть записана на компакт-диски (12). Во времена Советского Союза композитор стал лауреатом Республиканской комсомольской премии им. Н. Островского, в 1990-х годах победил на международных композиторских конкурсах в Швейцарии, Германии, Бельгии. Он состоит членом Национального союза композиторов Украины и Лиги композиторов Канады и Канадского музыкального центра (The Canadian League of Composers and CMC).

ЛИТЕРАТУРА

1. *Зинькевич Е.* Динамика обновления: Украинская симфония на современном этапе в свете диалектики традиции и новаторства (1970-е – начало 80-х годов). – К.: Музична Україна, 1986. – 184 с.
2. *Ковбас И.* Диалектика медитативности и действенности в современной симфонической драматургии: автореф.... канд. искусств. – К., 1991. – 20 с.
3. *Гордійчук М.* Інструментальна повість // Музика. – 1988. – № 5. – С. 4–5.

Летичевская О. Н. (Республика Украина, г. Киев)

ХОР В ОПЕРНОЙ ДРАМАТУРГИИ Интерпретации Льва Венедиктова

Наряду с такими необходимыми компонентами как пение-игра солистов, оркестровая партия, режиссура мизансцен и художественное оформление, хорвое звучание является важной составляющей исполнительского ансамбля оперного спектакля. Как и в сольных партиях, в оперных хорах происходит непрерывный синтез слова, музыки и драматической театральности, который определяет

характер функционирования оперной целостности. «Хор – коллективный солист, исполняющий роль в опере, часто роль ведущую», – подчеркивал один из выдающихся дирижеров Киевского оперного театра В. Тольба [1; 64].

Универсальный характер хорового исполнения в древнегреческом театре послужил идеалом синтеза искусств, который пытались воплотить в своей *drama per musica*, родоначальнице оперного жанра, участники флорентийской «Камераты». В эпоху расцвета бельканто костюмированный хор был важной частью театрального зрелища, наряду с пышными декорациями, балетом и сценическими эффектами, дополнявшими виртуозное вокальное исполнение. Рубежное в становления оперного искусства творчество К. В. Глюка, трактовавшего хор как «живую совесть драмы» [2; 36], уже свидетельствует о значительных функциях музыкально-интонационных средств хора в воплощении драматического конфликта оперы. Так центральная сцена «Орфея и Эвридики» демонстрирует различную семантику музыкальных высказываний солиста и хора, лишь конкретизируемую словесным текстом [3; 73]. Хоровое звучание, таким образом, становится составляющей «театра, который создает музыка» [4; 14].

Наряду с усложнением музыкальных форм и музыкального языка, появлением произведений новых жанров и стилей, дальнейшее развитие оперного искусства шло по пути дальнейшего совершенствования возможностей хоровой звучности. В период зрелости жанра и симфонизации оперы семантические функции хора принимают значительное участие в наполнении ее музыкальной составляющей, воплощают развитие и противостояние конфликтной драматургии. Наиболее распространенная с конца XIX в. оперная форма – сцена сквозного действия – как правило, использует широкий диапазон драматургических функций хора – хор-фон, хор-действие, хор-настроение и т. д. Помимо разомкнутых оперно-хоровых форм сохраняются и замкнутые «хоровые монологи», которые приобретают значение особенных драматических акцентов. Драматургия «хорового диалога» и «хорового полилога», которая изменила традиционное представление о хоре как о поющем монолите, обретает новаторское воплощение в «народных музыкальных драмах» М. Мусоргского. Неожиданные фактурные и тембровые решения хоровой партитуры, выявляющие ее новые выразительные возможности, демонстрируют многие оперные произведения XX века.

Воплощение функций хора в музыкальной драматургии оперы определяет группа постановщиков, создающая синтетический музыкально-визуальный образ спектакля. Помимо дирижера, режиссера и художника-сценографа, значительной фигурой в этой группе является хормейстер. Несомненно, «главным музыкантом» оперного спектакля всегда остается дирижер-постановщик, в руках которого находятся ключевые моменты соотношения составляющих исполнительского ансамбля, динамики композиционного развития, воплощения в музыкальном исполнении чувств и поступков героев [5; 163]. Однако именно хормейстер, в своей подготовительной репетиционной работе может создать необходимое для активации оперной драматургии единство вокально-технических и эмоционально-художественных выразительных средств хоровой звучности.

История Киевского оперного театра демонстрирует немало примеров, когда творческая личность хормейстера способствовала не только подъему на значи-

тельный уровень хорового исполнения, но и определяла его доминирующую роль в художественном решении спектакля. В 1874 г. П. Чайковский, приехав в скромный провинциальный Киев на премьеру своей оперы «Опричник», ознакомившись с театральным репертуаром, не мог не отметить, что хор «стараниями капельмейстера Альтани и его помощника Гекеля доведен до высшей меры совершенства. В Москве такого хора никогда не слышали» [6; 221]. Успеху состоявшейся в 1890 г. киевской премьеры «Пиковой дамы» в немалой степени способствовало приглашение тогдашним директором театра И. Прянишников для участия в спектакле хора киевского Софиевского собора под управлением «короля регентов» Якова Калишевского. Митрополичий хор, известный своими прекрасными певчими-дискантами, исполнял закулисную панихиду в пятой картине оперы и стилизованную пастораль в сцене бала, в то время как стационарная труппа озвучивала остальные сцены спектакля. Сочетание различных исполнительских манер двух хоровых коллективов существенно обогатило звучание партитуры новыми колористическими оттенками, а мастерство певчих Я. Калишевского получило наивысшую оценку автора: «Голоса достигают такой красоты звучания, о которой я даже и мечтать не смел» [7; 42]. В более позднее время значительный подъем уровня хорового исполнительства в театре связан с деятельностью Акилло Каваллини, известного хормейстера и вокального педагога, итальянца, работавшего в Киеве с 1907 по 1916 гг. Среди поставленных им спектаклей следует отметить «Бориса Годунова» М. Мусоргского (1908), где впервые была исполнена запрещенная на сценах Москвы и Санкт-Петербурга хоровая сцена «Под Кромами». Слушавший премьеру композитор Н. Лысенко заметил: «Я буду счастлив, если когда-нибудь сцену Запорожской Сечи в моем «Тарасе Бульбе» хор исполнит так, как вчера он исполнил «Кромьы» [8; 135]. В советский период развитию исполнительского мастерства киевского оперного хора способствовала деятельность ученика А. Каваллини Николая Тараканова, исполнявшего обязанности главного хормейстера в период 1934–1943 г. Подготовленные им хоровые сцены в спектаклях «Кармен» Ж. Бизе, «Отелло» Дж. Верди, «Снегурочка» Н. Римского-Корсакова, новой редакции «Тараса Бульбы» Н. Лысенко получили восхищенные отзывы не только киевской публики, но и центральной союзной прессы во время гастролей театра в Москве (1936 г.).

Хор Национальной оперы Украины (так с 1992 года звучит название театра) неразрывно ассоциируется с личностью народного артиста СССР Льва Николаевича Венедиктова, посвятившего творчеству в этом театре более полувека (с 1954 – хормейстер театра, с 1972 – главный хормейстер). Не будет преувеличением утверждать, что благодаря прекрасному знанию вокала и специфики работы с хором, а также безупречному вкусу, широкой эрудиции и богатому творческому опыту, хоровые эпизоды спектаклей, поставленных Л. Венедиктовым, достигали вершин исполнительского мастерства. Успех деятельности хормейстера обусловлен соединением в его творчестве высокого профессионализма и бесконечной преданности оперному искусству. Наряду с функциями хормейстера, Л. Венедиктов в течение нескольких лет был дирижером, ассистентом в постановках В. Тольбы, осуществил самостоятельные постановки нескольких спектаклей. Будучи уже главным хормейстером, некоторое время исполнял обязанности

директора театра, а однажды достаточно удачно попробовал себя в роли оперного режиссера, заменил заболевшего коллегу, спасая зарубежную постановку «Хованщины» М. Мусоргского (Ницца, Франция, 1983 г.). Приобретенный опыт помогал Л. Венедиктову многопланово услышать и увидеть оперный спектакль, ощутить живой механизм постановочной работы, почувствовать и воплотить композиторский замысел через различные нюансы оперного ансамбля.

Одним из первых спектаклей, привлечших особое внимание слушателей и критики к работе Л. Венедиктова, была опера Дж. Верди «Отелло» (1966 г.) – постановочный дебют в театре уже известного к тому времени симфонического дирижера С. Турчака. По свидетельству очевидцев и рецензентов спектакля, созданный дирижером и хормейстером вокально-симфонический монолит первой масштабной сцены морской бури впечатлял своим динамизмом, ритмической экспрессией, истинно «вердиевскими» контрастами, предвосхищая дальнейшие трагические коллизии музыкальной драмы. Словно яркий фейерверк «вспыхивал» застольный хор первого акта «Пенится чаша», горьким контрастом хвалебной торжественности хорового звучания и глубокого смятения главного героя был наполнен третий акт оперы. «Хор театра пел не просто слаженно и красиво, – отмечал рецензент, – его исполнение отличалось необычайной чистотой интонирования, выразительностью нюансировки, ритмической точностью и прекрасной дикцией» [9; 271]. Созданные Л. Венедиктовым в содружестве с молодым талантливым С. Турчаком хоровые сцены спектакля были достойны лучших исполнительских традиций в Киевском театре. Лев Николаевич Венедиктов вспоминает, что наибольшим комплиментом после премьеры для него были слова старой сотрудницы театра, сравнившей его работу с исполнительскими интерпретациями Н. Тараканова [10].

Знаковым событием в творческой биографии Л. Венедиктова стала работа над оперой Д. Шостаковича «Катерина Измайлова» (вторая редакция). Хормейстер принял участие в возобновлении этого спектакля в репертуаре театра К. Симеоновым (1976, режиссер И. Молостова, художник Д. Боровский). Фактически, это была новая постановка, так как, по сравнению с предыдущей, был полностью обновлен состав солистов. Работа с выдающимся оперным дирижером К. Симеоновым всегда была для Л. Венедиктова источником подлинной радости сотворчества. Свойственная К. Симеонову глубина и содержательность дирижерской интерпретации оперы вдохновляла Л. Венедиктова на поиски особенного образно-драматургического ощущения хоровой интонации, тембровой окраски звучания. Хоровое исполнение представило в опере целую галерею ярких гротесково-сатирических образов, воплотив присущую стилю композитора характерность, эмоциональность, стремительную четкость музыкально-разговорной интонации. Наряду с этим, широкий эпический «монолог» хора каторжан в финале оперы впечатлял глубиной подлинного трагизма. Приехавший на спектакль (незадолго до своей смерти) Д. Шостакович высоко оценил работу Л. Венедиктова: «Меня покорила хор вашего театра. Лев Николаевич не только понял, но и прочувствовал стиль моей музыки. Хоры в спектакле безупречны. Они не фон, они живут, действуют в спектакле...» [1; 68].

Опыт совместной творческой работы с К. Симеоновым оказал большое влияние и на постановку Л. Венедиктовым хоровых сцен в опере М. Мусоргского «Хованщина». Народ, хор были для дирижера в этой опере на первом месте, он даже настоял, чтобы в театральной программке в перечне исполнителей строка «Народ – артисты хора» стояла перед фамилиями солистов. И в постановке К. Симеонова, и в дальнейших возобновлениях спектакля С. Турчаком, Л. Венедиктов стремился к тому, чтобы звучание хоровых персонажей (стрельцов, стрелецких жен, раскольников, пришлых людей), воплощенное композитором на различной жанрово-мелодической основе, создало в образно-интонационном решении спектакля свою особую драматургию. Во время московских гастролей театра хор в «Хованщине» небезосновательно был назван «многоликим» [11]. Семантическая убедительность найденных Л. Венедиктовым интонационных образов хора нашла подтверждение и в его зарубежных постановках. Спектакль, созданный при участии хормейстера оперным коллективом театра в Ницце, заставил говорить о том, что французский хор в этой опере спел «по-русскому, по-православному» [10].

Высокую оценку современников получило воплощение Л. Венедиктовым, в содружестве с дирижером С. Турчаком и режиссером Д. Смоlichem, жемчужины украинской классики – оперы Н. Лысенко «Тарас Бульба». Интерпретация С. Турчака, в которой по-особому раскрылась экспрессия народных мелодий и героико-романтический пафос партитуры, была дополнена впечатляющими народными сценами, где хор прозвучал «не только как ярко индивидуализированный «коллективный персонаж», но и как могучая неодолимая сила» [12; 114]. Исполненная в 1982 г. на оперном фестивале в Висбадене (ФРГ) наряду с такими произведениями как «Хованщина» М. Мусоргского, «Катерина Измайлова» Д. Щостаковича и «Людчия ди Ламмермур» Г. Доницетти, опера Н. Лысенко открыла для западного слушателя национальное своеобразие украинской культуры. «Музыка увлекающая, и при этом доступная и народная без всякого примитивизма, фольклорный элемент вносит в нее глубину и эмоциональность». «Оперный хор из Киева оставляет сильное впечатление, он, очевидно, характерная особенность украинского оперного искусства», – отмечали немецкие рецензенты [12; 119, 121].

Опираясь на тонкое понимание стилистики оперных произведений, индивидуальных особенностей композиторского мышления, Л. Венедиктов всегда стремится к тому, чтобы хоровое исполнение в опере было наделено специфическими чертами театрального искусства, несло яркую, запоминающуюся образность. Воспитанный им хоровой коллектив располагает широким диапазоном выразительных средств – силой и «полетностью» звука, тембровым разнообразием, гибкостью исполнительских нюансов, что позволяет воплощать все разнообразие функций хора в оперной драматургии. Сейчас в хоре, пережившем смену четырех исполнительских составов, работают ученики маэстро, которые продолжают традиции венедиктовской школы оперно-хорового исполнительства.

ЛИТЕРАТУРА

1. Тольба В. Статьи, воспоминания / В. Тольба. – Киев: Музична Україна, 1986. – 162 с.
2. Горович Б. Оперный театр / Б. Горович. – Ленинград: Музыка, 1984. – 223 с.
3. Конен В. Театр и симфония / В. Конен. – М.: Музыка, 1975. – 376 с.

4. Покровский Б. Размышления об опере / Б. Покровский. – М.: Советский композитор, 1979. – 279 с.
5. Пазовский А. Записки дирижера / А. М. Пазовский. – М.: Советский композитор, 1968. – 556 с.
6. Чайковский П. Музыкально-критические статьи / П. И. Чайковский. – М.: Государственное музыкальное издательство, 1953. – 440 с.
7. Пархоменко Л. Легендарний Яків Калішевський в українській хоровій культурі / Лю Пархоменко // Музична україністика: сучасний вимір. – К., 2005. – С. 35–57.
8. Боголюбов Н. Шестьдесят лет в оперном театре. Воспоминания режиссера / Н. Н. Боголюбов. – М.: Всероссийское театральное общество, 1967. – 303 с.
9. Станішевський Ю. Національна опера України / Юрій Станішевський. – Київ: Музична Україна, 2002. – 734 с.
10. Интервью с Л. Венедиктовым // Из личного архива О. Летичевской.
11. Корев Ю. Прикосновение к музыке // Правда. – 1979. – 11 июля.
12. Рожок В. Стефан Турчак / Володимир Рожок. – Харків, 1994. – 205 с.

Лю Ян (Республика Беларусь, г. Минск)

ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ АНАЛИЗ ИДЕЙНОГО СОДЕРЖАНИЯ ПРОИЗВЕДЕНИЯ ДЛЯ ФОРТЕПИАНО «ПЕСТРЫЕ ОБЛАКА ДОГОНЯЮТ ЛУНУ»

Идеалы музыкального искусства в Китае сложились под влиянием китайской традиционной картины мира и заключаются в «единстве неба и человека». Они возвеличивают природу как основу всего сущего и одновременно отдают должное духовному познанию людей, призывая к воплощению в мелодике жизни человека. В музыкальном искусстве переданы высшие ценности традиционной китайской философии и эстетики – «единство вещей и собственного «Я», «взаимопроникновение духовного мира личности и природы» начиная от «наглядного копирования хода жизни» до «высших художественных открытий». Традиционное музыкальное искусство Китая в своей основе ориентировано на литературные сюжеты, лаконичные литературные названия, поэтические тексты, задающие эмоциональные и идейные границы произведений, вызывающие ассоциации, позволяя слушателю глубже проникнуть в авторский замысел.

Оно воплотило в себе художественную специфику китайской народной музыки, объединив лирическую тему, изящную мелодию и эмоционально насыщенную картину. В 1975 г. композитор Ван Цзяньжун создал одноименную мелодию для фортепиано, передав в ней звучание каждого народного инструмента, сохранив исходный стиль произведения и одновременно раскрыв художественные возможности фортепианного звучания, «нарисовав» спокойную, мягкую и идейно богатую картину в стиле традиционной китайской живописи. В произведении «Пестрые облака догоняют луну» представлен ночной пейзаж, с «пестротой» красок в прозрачно-чистом лунном свете. Глагол «догонять» определяет тему движения луны и облаков на фоне тусклого мрака заднего плана «картины». В китайском искусстве образ луны является центральным во многих произведениях (например такие произведения как «Цветы и луна», «Яркая ночь»). эти произведе-

дения повествуют – о «выходе за пределы обыденности и бренной жизни во мраке, о стремлении к свободе»; о «временной изоляции от всех дел» [1, с. 12]. Как писал Цзун Байхуа, «в момент рождения искусства забываешь себя». В описываемой картине ночи, пожалуй, также, содержится идея «одинокости и отрешенности».

В искусстве Китая наиболее совершенным является сочетание эмоций и передаваемых в произведениях пейзажей, с выявлением самых глубинных человеческих чувств. Кристаллизация пейзажа, погружение в эмоции характерны для высших проявлений китайского искусства. В музыке идейные смыслы не просто скрыты в звучании, они выходят за его пределы, затрагивая самые сокровенные струны души. Мелодия произведения «Пестрые облака догоняют луну» льется ровно, без значительных изменений, в ней нет глубоких философских изысканий. Её безыскусность в сочетании с затянутым ритмом и свободным развитием образов рождает ощущение жизненности, подобно тонкости «скрытой улыбки сухого цветка». Эта мелодия вызывает чувство легкости, радости и одновременно реальности жизни. Возможно, она полностью проникнута личными ощущениями, создавая эффект в высшей мере личного восприятия, наполнена атмосферой жизни.

Цзун Байхуа в своей работе «Откуда появляется эстетика» писал, что красота воплощается в природе, в обществе, в самой жизни человека – не только во вселенских масштабах, но и в малых вещах. Для её выявления необходимо соединить личное и объективное видение: красота объективна, не изменяется по нашему желанию, мы можем лишь почувствовать её сердцем всю её неохватность. Личные же чувства у всех различны, они обусловлены жизненным опытом и художественным воспитанием.

В самом названии «Пестрые облака догоняют луну» лаконично, с отсылкой к китайской литературе, задано богатство смыслового содержания произведения. У разных людей при этом возникают различные образы и ассоциации с виденными когда-то картинами или ночными пейзажами. Знатоки древнекитайской литературы могут вспомнить многочисленные стихотворения, посвященные красоте ночи, с описаниями лунных пейзажей – чарующих, романтических и бескрайних. Восхищение всегда сопровождает красоту. «Входя в мир образов, сотканых музыкальным произведением, постепенно погружаешься в мелодию, входишь в её ритм и начинаешь пропевать всем сердцем каждую музыкальную фразу, эмоционально переживать каждую ноту. Только так открывается красота» [2, с. 91]. Музыка – это искусство звуков, посредством которых изображаются природа, общество, передаются человеческие эмоции, – и поэтому ей свойственна неопределенность. Именно неопределенность музыки неповторима, она требует ответных чувств слушателя, интеллектуальной работы, погружения в богатство идей, воплощенных в звуках, – истинного «единства вещей и собственного «Я».

Мелодия произведения «Пестрые облака догоняют луну» написана на основе традиционной китайской пентатоники, она проста, незатейлива, имеет ровную ритмическую линию и выраженную лиричность. После создания оригинала в течение десятилетий это произведение переписывали для сольного исполнения различными инструментами и ансамблями. Наиболее успешным примером переложения стала мелодия для фортепиано, созданная Ван Цзяньчжуном в 1975 г. В ней сохранены

музыкальный стиль и основная тема оригинала, которые подчеркивают специфику звучания западного музыкального инструмента, выявляя его выразительность, наполняя произведение еще большей лиричностью и визуализированностью образов. Основная мелодия постоянно повторяется, музыкальная структура представлена тремя частями с основной мелодией в качестве темы, а именно: вступлением (9 тактов), первой частью (8 тактов), первой связкой (2 такта), второй частью (16 тактов), второй связкой (10 тактов), третьей частью на основе первой (10 тактов) и финалом (14 тактов). Несмотря на простоту мелодии и небольшой объем произведения, требования к технике и выразительности исполнения довольно серьезны.

Вступление состоит из 9 тактов. Оно сохраняет специфический танцевальный характер оригинала, однако темп исполнения снижен, звучание более мягкое, оно изначально нацелено на передачу основной идеи. Создается образ водной глади лунной ночью, поднимающихся в свете месяца облаков, спокойствия и умиротворенности. Двумя руками исполняется вступительная мелодия, постепенно переходящая из нижней в мелодию на две октавы выше, увенчиваясь двумя трелями. Темп и сила звучания едины во всех арпеджио, затем звуки усиливаются и замирают, достигая эффекта народного инструмента гучжэна. Длинные звуки, извлекаемые на фортепиано, имитируют светлое и чистое звучание струнного эрху. Пройдя изменения в четыре октавы, вступление переходит в соло левой рукой с октавой в правой руке, резко контрастируя с предыдущими тактами. В высоких октавах чистое звучание создает образ луны в небесах, поверхность озера уже не столь спокойна, она начинает рябиться. В 8 и 9 тактах возвращается исходная танцевальная тема. Однако, повторяемая уже в среднем регистре, она предвещает тему основной мелодии.

Мелодия 8-тактной первой части напоминает песню, создает ощущение тишины и спокойствия. Несмотря на её простоту, аккомпанемент гармоничен, музыкальные фразы в партиях правой и левой руки изобилуют мелизмами, музыка становится непринужденной, с выраженным индивидуальным характером. Два такта первой связки вновь вводят тему вступления, в правой руке звучат тона, усиливающие основную мелодию, которая становится все более полнозвучной.

16-тактная вторая часть, в свою очередь, распадается на два музыкальных отрезка. Мелодия исполняется левой и правой руками в разных октавах, подчеркивая диапазон и силу звучания фортепиано. Вначале тема непринужденно исполняется правой рукой в высоких октавах с аккомпанементом восьмыми нотами в среднем регистре, сдерживающим силу звука, создавая образы туманных облаков. Во втором отрезке тема звучит в среднем регистре (левая рука), с ускорением в правой (шестнадцатые ноты), затем на фоне пианиссимо она с полной силой исполняется левой рукой, усиливая эмоциональность произведения. В четырех последних тактах мелодия вновь возвращается в правую руку, в левой короткие ноты и паузы постепенно переходят из крещендо в форте. Это – первая кульминация произведения, звук здесь дрожащий, паузы искусно оживляют мелодию, рисуя образы белоснежных облаков, подгоняемых осенним ночным ветром и наперегонки устремляющихся к луне.

10 тактов второй связки оттеняются арпеджио, вновь повторяя танцевальный мотив вступления. Однако в новом регистре он наполняется новым содержанием, словно луна и облака остановились на миг в ночной тиши и начали свой тихий разговор. В ясном высоком и в насыщенном низком регистрах звучит вопрос и ответ,

мелодия вновь подчеркивает сияние облаков, в 5-ти и 6-звучном легато вновь возникает соло левой руки и аккомпанирующие тоны в правой руке, на этот раз не в быстром темпе, а в постепенно замедляющемся умеренном темпе. Большое арпеджио напоминает звучание народного гучжена, «разбивая» тишину ночи. Затем наступает вторая кульминация.

В последующих 10 тактах звучит слегка измененная основная тема, более насыщенная сильная в других октавах, имитируя звучанию всего оркестра в оригинале. Пятизвучные восходящие арпеджио в левой руке перекликаются с мелодией правой руки, левая рука «догоняет» правую, создавая великолепную музыкальную картину. Здесь крайне важны техника исполнителя, полноценное выражение чувств и эмоций для достижения масштабного акустического эффекта.

В 14 тактах финала после кульминации основной темы мелодия вновь переходит в первоначальную танцевальную, усложненную четырехкратным арпеджио и звуковыми «волнами». Запястья рук музыканта должны быть подвижны и легки, как облака. Первоначальная мелодия звучит в последний раз с большей силой, достигая эффекта завершенности произведения и венчается затихающим арпеджио. Музыка словно затихает в космическом спокойствии лунной ночи.

«Пестрые облака догоняют луну» – небольшое и искусное китайское произведение для фортепиано, словно рисуемое с помощью фортепианного звучания прекрасный и нежный пейзаж традиционной живописи, его звучание мягко, изящно и льется, словно вода. Известная пианистка Бао Хуэйцзяо прекрасно сказал об этом произведении: «Все зависит от того, как вы играете.....». Оно несложно по технике, но от того, как вы передаете образы луны, облаков и ночи, зависят ассоциации слушателей и контроль над непринужденным звучанием фортепиано. Ван Цзяньчжун, создавая это произведение, не только сохранил народную специфику оригинала, но и подчеркнул выразительность фортепиано, объединив традицию и современность, личное восприятие и классику, добившись при этом прекрасного результата. Он внес свой неоценимый вклад в эстетику традиционной народной и новой фортепианной музыки Китая.

Как писал в «Эстетических прогулках» Цзун Байхуа, «... конкретная сторона жизни человека как объект в искусстве, его образ, музыкальная окраска, ритм, гармония вызывают самые глубокие чувства, наполняя вымысел реальностью..., что есть вершина человеческого творчества, пределы искусства ... субъективные вкусы и объективная природа соединяются здесь в единое целое, порождая саму жизнь..., а в этом и заключается основная идея искусства» [3, с. 231].

ЛИТЕРАТУРА

1. Лю, Ченхуа. Музыкальное мастерство Китая / Ченхуа Лю // – Фучжоу: Фуцзянь, 1988. – 500 с. На китайском языке.
2. Ван, Цичжао. Музыкальная эстетика / Цичжао Ван – Пекин: Издательство Высшего образования, 1994. – 230 с. На китайском языке.
3. Цзун, Байхуа. Эстетические прогулки / Байхуа Цзун // – Шанхай: Литература и искусства, 1981. – 313 с. На китайском языке.

**«СВЕТ ДОГОРАЮЩЕЙ СВЕЧИ» ДЛЯ ФОРТЕПИАНО И
СИМФОНИЧЕСКОГО ОРКЕСТРА О. ХОДОСКО В КОНТЕКСТЕ
СТИЛЕВЫХ И ЖАНРОВЫХ ИСКАНИЙ БЕЛОРУССКОЙ
МУЗЫКИ XXI ВЕКА**

Сочинение Олега Ходоско «Свет догорающей свечи» для фортепиано и симфонического оркестра – оригинальный пример обновления фортепиано-оркестровых композиций в современной белорусской музыке. Программный замысел произведения связан с идеей духовно-философского осмысления сути бытия, в котором догорающая свеча, как образ человеческой жизни, символизирует её завершающий этап. Этот этап не отражает борьбу жизни и смерти, смерть в нём воспринимается как постепенное обретение Высшей гармонии и мудрости, переход из материального мира в мир духовный.

В основу драматургии сочинения положен мемориальный принцип единства трагического и просветленного. Обобщенная трактовка мемориальной темы в условиях симфонического состава и солиста приводит, с одной стороны, к усилению панорамности и событийности, характерной для концертных циклов, с другой – к монологичности, субъективно-лирическим оттенкам повествования. Следствием этого является выход за традиционные жанровые рамки, приводящий к смешению не только жанровых, но и стилистических признаков. Вероятно, поэтому композитор до настоящего времени не определяет жанровую принадлежность этого концертного сочинения.

Сочинение написано в форме вариаций на внутренне контрастную тему. Основу его содержания составляет два образных пласта. Первый связан с трагически-просветлёнными молитвами покаяния, интонационно восходящими к знаменным распевам, второй – хорального типа. Эти пласты контрапунктируют друг с другом и постоянно взаимодействуют. Из них первый в процессе развития приобретает хоральные черты, а второй – непрерывно трансформируется. От вариации к вариации он утрачивает хоральные признаки и постепенно мелодизируется, сохраняя абрис верхнего голоса. Можно предположить, что молитвенный образ отражает божественное начало, а хоральный – обобщённо-человеческое, драматически-действенное. Стилистика их различна: первый из них характеризуется диатоникой, лексикой церковного языка, второй, напротив, – хроматикой, типичной для современности.

Данный тип вариационной формы, как отмечает В. А. Цукерман, «основан не на поочерёдном появлении единичных вариаций, а на соединении вариационных комплексов; поэтому образуется контраст крупных пластов музыки, которые сливаются в одно целое по принципу образно-жанрового взаимодополнения» [1, с. 154]. В данном образном контексте вариационный принцип формообразования произведения приближен к «ритуальному типу развития, основанному на завораживающей повторности и идее круговращения – остинатности (неизменное повторение одного краткого элемента) и рефренности (периодическое возвращение основной темы)» [2, с. 119]. Вариационность в данном случае выступает как диа-

лектический принцип, благодаря которому происходит не столько становление идеи, а показ её разных граней, сумма которых являет результат наиболее полного раскрытия художественной концепции.

В развитии тематизма «Света догорающей свечи» на первый план выдвигаются жанрово-стилистические модели: хорала, песнопения, скерцо, марша. Однако указанные модели не воспринимаются однозначно, поскольку они использованы в виде аллюзий, достигающих в музыке уровня символического обобщения. Переход от одной модели к другой осуществляется по принципу кадрового монтажа, предопределяя определенные формообразовательные процессы: приемы приближения и удаления от объекта. Тематические элементы темы периодически выдвигаются на первый план, исчезают в насыщенной имитациями полифонической фактуре, появляются вновь, меняют очертания, растворяются в многоголосных канонах.

Единство вариационного цикла усиливается постепенным сближением двух тематических элементов, и таким их развитием, которое по отношению к целому позволяет определить двухчастную форму с кодой в качестве формы второго плана. А наличие вариаций, структурно родственных теме, сообщают произведению черты рондальности (форма третьего плана).

В первой вариации выразительность первого, молитвенного элемента усилена канонем маримбы, вибратона и арфы. Его мелодическая канва складывается из кратких мотивов, развивающихся волнообразно с постепенным подъёмом вверх. Отсутствие широких мелодических ходов сообщает звучанию строгий эмоциональный колорит церковной музыки, а характерные звенящие тембры – трепетность. Второй элемент обогащён «колокольными» кластерами в низком регистре рояля и молитвенно звучащими интонациями первого элемента в партиях струнных. Статический характер музыки нарушают алеаторические «всплески» ударных, подхваченные глиссандо арф и импровизационными пассажами струнных.

В этой вариации оба тематических элемента звучат одновременно, выполняя функции контрапунктирующих пластов. Их соотношения различны. В ней мелодико-гармоническую основу составляет хоральный элемент, а функции фона выполняют имитации молитвенного элемента. В последующей второй вариации, изложенной канонобразно, ведущая роль принадлежит полифоническим сплетениям интонаций первого элемента, тогда как хоральный элемент, как бы просвечивает сквозь них. Своеобразие ему придают *flageolet a'punta d'arco* струнных, настороженные возгласы медных и прозрачные «алеаторические» всплески флейты-пикколо.

Следующие две вариации основаны на преображённом втором элементе темы. В них ранее хоральный образ превращается в скерцозно-токатный. Он менее устойчив, беспокоен и напряжён, благодаря смене темпа (*Allegro moderato*), синкопированной пульсации восьмых в переменном размере, скачкообразной мелодии, распределённой между руками пианиста. Этот токатный образ получит дальнейшее развитие в пятой, седьмой, одиннадцатой и двенадцатой вариациях. А о хоральном изложении будут напоминать только краткие фанфарные возгласы в шестой и десятой вариациях.

Молитвенный образ, преобразованный в хорал с чётко очерченными фразами, выдвигается на первый план в седьмой и восьмой вариациях. Проще и теплее стано-

вятся его интонации, напоминающие здесь одушевлённое молитвенное пение, которое сопровождают интонации второго элемента. Красочно инструментованные звонкими ударными, это сопровождение вызывают ассоциации с переливчатым отблеском свечей, или мерцанием звёзд. Звучание обостряется резкими аккордами пианиста, воспринимающимися как роковое предостережение.

В девятой и десятой вариациях экспонируются враждебные образы. В первой из них преобразуется молитвенный элемент ставший подчёркнуто агрессивным, в следствии дисонантной интервалики (септимы) и ударной артикуляции пианиста. Во второй обнажается контраст гимнически звучащего молитвенного элемента и демонического марша, основанного на мотивах хора, оттененных остиной пульсацией. Исполненный духовного величия молитвенный элемент своей диатонической основой, ритмической простотой и аккордовым изложением в партиях фортепиано и струнных созвучен эпическим темам С. Рахманинова, С. Прокофьева. Марш звучит как символ приближения катастрофического, фатально-неизбежного.

Диалог двух элементов темы возобновляется в одиннадцатой вариации. При этом хоральный элемент с варьированной интерваликой широкого диапазона, обретает черты свободной импровизации рояля, выдержанной в традициях «инструментального речитатива героя». Его изложение каноном, завершаемое «трагическим всплеском», воспринимается как «образ рока». Молитвенный элемент в оркестре сохраняет свою духовно-религиозную сущность ритуального пения. Завершение вариации имитациями хорального элемента в тембрах звенящих ударных и в динамике *pp*, производит впечатление эхо.

В заключительной группе вариаций (двенадцатой-четырнадцатой) важную роль приобретает аллюзия печальной лирической темы из второй части 23 фортепианного концерта В. А. Моцарта, на которую время от времени накладываются интонации молитвенного и хорального элементов. Аллюзия проявляется на двух уровнях: на одном – интегрируются с молитвенной мелодикой сочинения, на другом проявляется в классическом аккомпанирующем фоне. В двенадцатой вариации фактура предельно облегчена, выдержана в стилистике классицизма. В тринадцатой вариации – напротив, фактура обострена напряжёнными кластерными созвучиями, импровизационно звучащими у пианиста и канонообразно у струнной группы. В заключительной, четырнадцатой вариации фигурации аккомпанемента, развиваясь в технике «фазового сдвига», создают зыбкий сонорный фон, на котором едва уловимые, кластеры пианиста, подобно затухающей свече, как бы символизируют угасание жизни.

Обращение О. Ходоско к столь важной для искусства XX века теме возрождения духовности и религиозных ценностей, предопределило самобытность художественного замысла сочинения и оригинальность его воплощения. В предшествующих симфонических полотнах «Покаянная» для оркестра, хора и магнитофонной ленты (1992), «Via Dolorosa» для меццо-сопрано и симфонического оркестра (1996), композитор обращается к теме покаяния, «которая осознаётся автором, не только как важнейший концепт Православия, но и как глубокая внутренняя потребность современного человека обрести на крутом повороте истории опору в извечных, незыблемых эстетических основах бытия» [3, с. 320].

Тенденции обновления концертных сочинений последних десятилетий новыми образными концепциями позволяют авторам свободно трактовать композиционно-драматургические закономерности сочинений, модифицируя при этом классические каноны. Симфонизм композиторского мышления, концепция и структура произведения позволяют выявить в «Свете догорающей свечи» жанровый синтез симфонической поэмы и концерта. В качестве типологических принципов концерта подчеркиваются наличие партии солирующего инструмента, диалогичность экспозиции темы, проявляющаяся как в сопоставлении её двух элементов, напоминающее сонатное развитие, так и в игровом диалоге солиста и оркестровых групп, введение солирующих эпизодов. Однако господство волновой драматургии, свойственной произведениям с трагическим сюжетом («Гамлет», «Орфей», «Плач о героях» Ф. Листа), значение вариационной формы, с признаками рондальности и цикличности, жанровая трансформация темы, характеризующаяся сближением контрастных элементов, выявляют в данном сочинении черты симфонической поэмы. Примером подобного рода синтеза симфонической поэмы и концерта может служить симфоническая поэма «Джинны» С. Франка.

В исполнении этого произведения немалую сложность представляет необходимость выстроить его целиком, выявляя единую линию развития. Целесообразно рассчитать общий план кульминаций для каждой группы вариаций отдельно, детализировано распределив динамические средства, и сохранить при этом единую линию нагнетания напряжения. Отдельного внимания требуют вариации, с многослойной фактурой и громкой динамикой, рассчитанные на полную отдачу энергии. Так, аккорды хорального элемента желательно трактовать как цельные неделимые тембровые комплексы, исполняемые собранным концентрированным звуком. В вариациях, одновременно экспонирующих два пласта, важная исполнительская задача – сохранить в контрапункте пластов их индивидуальный облик.

Трагедийно-психологический образный строй последней группы вариаций предполагает наиболее глубокое воплощение художественной идеи сочинения, своего рода проекцию фатального поступательного движения. В импровизации пианиста композитор предлагает использовать необычный красочный приём: на протяжении тридцати семи тактов кластеры играют ладонями обеих рук. Их движение, направленное от центра к краям клавиатуры, постепенно охватывает всё больший диапазон инструмента. В заключение сочинения при общем «затухании» динамики для достижения градаций *pppp* пианисту рекомендуется совместить беззвучное взятие кластера с нажатием педали, модифицируя звук в область резонирования струн рояля.

Впервые «Свет догорающей свечи» прозвучал в исполнении лауреата международных конкурсов, А. Сикорского и симфонического оркестра «Молодая Беларусь» под управлением М. Казинца в 2006 году. Премьера, состоявшаяся в рамках Международном фестивале музыки «Минская весна-2006», была посвящена Чернобыльской теме.

ЛИТЕРАТУРА

1. Цуккерман, В. А. Анализ музыкальных произведений: Вариационная форма / В. А. Цуккерман. – М.: Музыка, 1987. – 239 с.

2. Кириллина, Л. В. Западное искусство: XX век / Л. В. Кириллина // Проблема развития западного искусства XX века. – СПб: Дмитрий Буланин, 2001. – С. 101–126.
3. Савицкая, О. П. Первая «Покаянная» симфония О. Ходоско / О. П. Савицкая // Белорусская музыка второй половины XX века / сост. К. И. Степанцевич; под ред. Г. С. Глущенко и К. И. Степанцевич. – Минск: Зорны Верасок, 2009. – С. 320–322.

Малацай Л. В. (Российская Федерация, г. Орел)

РОЛЬ ФОЛЬКЛОРНЫХ ТРАДИЦИЙ И ИНСТРУМЕНТАЛЬНЫХ ПРИЕМОМ ПИСЬМА В СОЗДАНИИ ХОРОВЫХ КОМПОЗИЦИЙ

В последнее время хоровой жанр, как и общество в целом, переживают весьма непростой период. Практически не поет общеобразовательная школа, заметно сократилось количество самодеятельных хоровых коллективов, часто невысок уровень профессиональных хоров, несколько снизился уровень профессиональной подготовки хормейстеров, сократилась слушательская аудитория. История показывает, что потеря культурных традиций часто оборачивается для страны настоящей трагедией. В этой связи, следует помнить, что российское хоровое искусство – основа всей национальной музыкальной культуры и от его состояния во многом зависит состояние духовно-нравственной атмосферы в обществе.

Исследование проблем современной хоровой композиции представляется важным аспектом осмысления художественной культуры наших дней. Рассуждая о роли фольклорных традиций в создании хоровых композиций, исследователи чаще всего подразумевают обработки народных песен. Однако проблематика эта представляется более широкой. Например, известный русский композитор первой половины XX века Александр Тихонович Гречанинов для создания детских хоровых тематически оригинальных сочинений использовал только лишь фольклорный или стилизованный под него литературный текст, при этом музыкальный материал создавал самостоятельно, без прямого цитирования народно-песенных образцов.

Анализируя сочинения современных композиторов, находясь в гуще событий, внутри самого процесса создания произведения, можно быстрее и глубже проникнуть во все его потайные ходы и сформулировать задачи, решение которых будет способствовать дальнейшему развитию искусства. Это захватывающий процесс, и хоровая музыка занимает в нем одно из главных мест. Хоровое искусство как древнейшая форма музицирования, обладает огромным потенциалом выразительности, эмоциональным воздействием на слушателя, поэтому интерес к хоровой музыке с конца XX века все более возрастает.

Поиски учебно-концертного репертуара современных авторов для женского хора привели к изданному в 2011 г. в Санкт-Петербурге нотному сборнику «Хоровая лаборатория XXI век» (Выпуск 2) [3], в котором помещены новейшие композиции современных авторов, как отечественных, так и ближнего зарубежья (например, Е. Параниной, г. Гомель).

В результате анализа современных композиций, исследователи приходят к выводу о том, что хоровая музыка все больше отражает многообразие тенденций

настоящего времени, органично сочетая в себе древнейшие пласты фольклора с их необычным литературно-музыкальным языком и переосмысленную в реалиях современности систему художественно-выразительных средств на основе новейших композиционных техник. Народно-песенный образец становится отправной точкой для развертывания бурной композиторской фантазии, оснащённой музыкально-выразительными инновационными средствами.

Рассмотрим произведение «Деревенька Чудаки» Салавата Ахмадеевича Низамутдинова на стихи Георгия Афанасьевича Ладонщикова из указанного выше нотного сборника [3, с. 68–72]. Близость народно-песенной традиции наблюдается в хоровом сочинении, прежде всего, на уровне литературного текста, содержание которого родственно текстам фольклорных небылиц. Стихотворение написано для детей и имеет игровую, развлекательную направленность. Поэтом создан вымышленный образ деревни, которой он дает необычное название – Чудаки. Это название призвано подчеркнуть странность и необычность в поведении жителей этой деревни – делать все наоборот. Используя вымысел в качестве основного художественного приема, автор стихотворения стремится развить в детях воображение, способность мысленно нарисовать и представить себе такую необычную деревню и добрых, но странных людей.

По своему содержанию стихотворение предназначено для детей младшего школьного возраста и несет в себе элемент игры. Для усиления выразительности художественной речи на протяжении всего стихотворения поэтом используется прием аллитерации – повтор согласных звуков. Прием аллитерации придает поэтическому тексту эмоционально-экспрессивную окрашенность, а художественной речи – певучесть и размеренность.

Как народно-песенное начало, так и инструментальное начало в хоровой партитуре, прежде всего, проявляется при распределении пропеваемого текста. Часть текста в партитуре имеет смысловое содержание и несет определенную эмоциональную нагрузку, помогает раскрыть содержание. Инструментальное начало в партитуре хора «Деревенька Чудаки» представлено теми голосами, которые исполняют свою мелодическую линию на асемантический текст, выступающий как подражание инструменту («та, ти-та, ти-та...»). Прямого подражания какому-либо народному инструменту нет, но, однако, текст, лишенный смысловой нагрузки, передает инструментальное звучание, звучит как аккомпанемент, как фон.

Распределение музыкального материала на фольклорный песенный и инструментальный можно наблюдать также и на уровне мелодико-ритмического движения внутри отдельных партий. Характеризуя мелодику народных песен, Т. Ю. Камаева пишет: «В различных жанрах народной музыки сложились разнообразные типы мелоса (от речитативного, например, в южнославянском эпосе, до богато орнаментированного, например, в лирической песне ближне- и среднево-сточных музыкальных культур), многоголосия (хоровая аккордика, грузинская кварто-секундовая и русская подголосочная полифония, литовская каноническая сутартине), ладозвукорядных систем (от примитивных малоступенных и узкообъемных ладов до развитой диатоники «свободного мелодического строя»), ритмики (например, ритмоформулы, обобщившие ритмику трудовых и танцевальных дви-

жений), формы» [1, с. 208]. Тембр и артикуляция характеризуют национальную специфику музыкального интонирования, а внутри каждой этнической культуры они служат жанрово-дифференцирующим признаком и, отчасти, признаком диалектного членения.

На основе обобщения данных исследований отечественных фольклористов приходим к выводу о том, что законы строения мелодической линии русских народных песен отличаются от принятой западноевропейской системы построения музыкальных произведений. Основой фольклорных песен образцов служит по большей части бесполутоновый звукоряд (диатоника, пентатоника) узкого объема.

Народно-песенные приемы в произведении «Деревенька Чудаки» чаще всего применяются в мелодически ведущем голосе. Фактура в произведении гомофонно-гармоническая при мелодически ведущем голосе, ясно прорисованном в фактуре, остальные голоса выполняют функцию гармонической поддержки, аккомпанемента, то есть функцию фона (гармоническую).

Рассматривая гомофонно-гармонический склад письма, И. Г. Лицвенко обращает внимание на фигурации разного рода: ритмические, мелодические, гармонические. В частности он отмечает, что в основе ритмической фигурации лежит ритмическая фигура, то есть характерный ритм фрагмента, обычно укладываемый в одном такте и который повторяется, образуя в целом ритмическую фигурацию части, а иногда всего произведения. В 5-м и 8-м тактах хора «Деревенька Чудаки» наблюдается ритмический контраст между партиями первых, вторых сопрано и альтов на уровне основной мелодии и голосами сопровождения. Партия альтов прописана более долгими длительностями (половинными и четвертными с точкой), а сопрано проводят ритмическую фигурацию более короткими – шестнадцатыми и восьмыми.

Аккомпанементная мелодическая фигурация, по определению И. Г. Лицвенко, представляет собой «движение одного или нескольких голосов сопровождения не только по звукам данного аккорда, но и не по аккордовым звукам» [2, с. 25]. Как и основная мелодия, так и голоса сопровождения строятся не только по аккордовым, но и по неаккордовым звукам, в тех фрагментах, в которых они получают мелодическое развитие. При аккомпанементной фигурации инструментального характера, хоровая партитура ритмически строится по основной мелодии. Различные формы аккомпанементного движения могут одновременно смешивать между собой, а также варьироваться в зависимости содержания.

Так, в частности, в партитуре «Деревенька Чудаки» повторяющаяся мелодико-ритмическая фигурация в объеме 2-х тактов, которой начинается произведение, претерпевает некоторые изменения в дальнейшем – при проведении фигурационного построения в 17–20-м тактах первый звук c^2 заменяется нижним октавным аналогом – c^1 . Вариантное изложение мелодии первого такта можно также наблюдать в 35–36-м тактах, при этом она из аккомпанирующей партии переходит в мелодически ведущую, так как содержит литературный текст: «Летом ходит в теплых шубах, а зимою налегке...» [3, с. 70]. В 38–41-м тактах фигурация перенесена на большую терцию вверх и исполняется от звука e^2 . При появлении фигурации в 50–51-м тактах изменен мелодический рельеф 2-го такта. Интересный укороченный вариант фигурации встречается в 58–59-м тактах – композитор ис-

пользует только первый такт, причем первая доля заменяется выкриком. В контексте формы данная фигурация может рассматриваться как некий рефрен.

Хор «Деревенька Чудаки» написан в характерной для произведений фольклорного направления куплетно-вариационной форме. Наличие вступления можно рассматривать как следование инструментальной традиции. По структуре и строению форма произведения близка к форме рондо, где припев это рефрен, а запев – эпизод. Таким образом, даже на уровне формы можно констатировать, что композитор опирается на фольклорные традиции, используя песенную форму, а также на инструментальные приемы, так как рефренная форма более характерна для инструментальных произведений.

Обобщая результаты музыковедческого анализа, можно отметить характерные черты присутствия традиций обработки народных песен в композиции С. А. Низамутдинова «Деревенька Чудаки». Восприняв от классиков русской музыки принципы подлинно национального искусства, композитор широко и с большим мастерством применял их в своем хоровом творчестве, значительно при этом обогащая. Особенности строения народно-песенного материала С. А. Низамутдинова использовал для мелодической основы отдельных фрагментов хорового произведения. Употребление инструментальных приемов в композиции наблюдается как на уровне структурных составляющих музыкального текста, например мелодии, так и в форме целого.

Итак, весь музыкальный материал произведения можно условно разделить на свидетельствующий о следовании фольклорным традициям и инструментальным приемам. В тех фрагментах музыкальной ткани, в которых превалирует подражание народно-песенному материалу, композитор использует:

- литературный текст, имеющий определенное смысловое содержание, напоминающее тексты детских небылиц;

- мелодию, складывающуюся из напевов узкого объема, бесполутонового звукоряда,

- традиционную песенную куплетно-припевную форму.

Инструментальные приемы письма проявляются в применении:

- асемантичных слогов текста, подражающих звучанию инструмента, но при этом не имеющих смыслового наполнения,

- широких ходов в мелодии, более характерных для инструментальной музыки, и мелких длительностей, характерных для инструментальных мелодико-ритмических фигураций;

- формы, которая построена по принципу чередования повторяющихся рефренов и обновляемого музыкального материала в эпизодах.

Инструментальные приемы – пение на слоги – достаточно распространенное явление в хоровых композициях а cappella, их применение можно услышать в композициях, исполненных хором русского зарубежья под управлением С. А. Жарова, а также, например, современным отечественным концертирующим коллективом – хором Сретенского монастыря под управлением Н. С. Жилы. Ценность исследованного партитуры С. А. Низамутдинова состоит в многообразии уровней сочетания инструментальных и песенно-фольклорных приемов, что поз-

волило композитору не только создать оригинальное произведение, но и указать новые пути в создании хоровых композиций молодым авторам.

ЛИТЕРАТУРА

1. Камаев, А. Ф., Камаева, Т. Ю. Народное музыкальное творчество: учебное пособие. – 2-е изд., испр. – М.: Издат. центр «Академия», 2008. – 304 с.
2. Лицвенко, И. Г. Техника переложения сольных вокальных произведений для разных хоровых составов / И. Г. Лицвенко – М.: Музыка, 1964. – 96 с.: нот.
3. Хоровая лаборатория XXI век. Вып. 2. [Ноты] / сост. И. В. Роганова – СПб.: Композитор, 2011. – 192 с.

Назіна І. Дз. (Рэспубліка Беларусь, г. Мінск)

НАРОДНАЯ СКРЫПКА БЕЛАРУСІ Ў ГІСТАРЫЧНЫМ АСВЯТЛЕННІ

У сучасным этнаінструментазнаўстве Беларусі адным з самых складаных і загадкавых аб'ектаў даследавання, асабліва калі разглядаць яго ў святле праблем генезісу і гістарычнага развіцця, з'яўляецца, як ні дзіўна, народная скрыпка. Ці сумняваецца сёння хто-небудзь у яе італьянскім паходжанні і запазычанні нашым народам, тым больш, што яшчэ параўнальна нядаўна, у другой палавіне XX ст., яна была пашырана паўсюдна і займала вядучае становішча ў сістэме этнічна адметнага музычнага інструментарыя?

Адразу ж адзначым, што сабраныя намі дзесьці больш за дваццаць гадоў фальклорна-інструментальныя матэрыялы – этнаграфічныя, выяўленчыя, фальклорна-інструментальныя – былі настолькі ашаламляльна нечаканымі, што спатрэбілася інтэрпрэтацыя літаральна кожнага знойдзенага факта як самога па сабе, так і ў параўнанні з іншымі, каб прыйсці хаця б да некаторых папярэдніх, хай сабе і гіпатэтычных, высноў.

Для вывучэння гістарычнага лёсу народнай скрыпкі ў Беларусі намі быў выкарыстаны метада даследавання, распрацаваны У. Пропам у кнігах «Морфология народной сказки» і «Исторические пути народной сказки» [1]. На думку расійскага этнамузыкалага І. Зямцоўскага, гэтыя працы неабходна разглядаць, як метадалагічнае адзінства. Ён адзначаў, што выбраная Пропам паслядоўнасць, у якой «...гістарычнае даследаванне пайшло следам за марфалагічным вывучэннем, – вельмі павучальнае і актуальнае для нас як музыказнаўцаў, так і этнамузыкалагаў. Нам заўсёды трэба памятаць аб структурным аналізе для гістарычнага разумення... Адпаведна Пропу, гэта немагчыма перамясціць...» [2, с. 140]. Цалкам пагаджаючыся з пазіцыяй Пропа і меркаваннем Зямцоўскага, звернемся да марфалагічнага апісання прымітыўных смычковых хардафонаў і толькі пасля гэтага прыйдзем да гістарычнай інтэрпрэтацыі выяўленых фактаў.

Першапачатковы штуршок да мэтанакіраваных пошукаў і асэнсавання марфалогіі архаічных дзіцячых «скрыпчак» даў інструмент, зроблены народным майстрам і выканаўцам В. С. Пратасевічам (1913 г. н., родам з в. Роспы Капыльскага р. Мінскай вобл.) Пасля ягонай смерці родныя арганізавалі ў 1994 г. выставу

зробленых ім інструментаў у Беларускім навукова-метадычным цэнтры гульні і цацкі (Мінск). Сярод іх намі была заўважана незвычайная дзіцячая «скрыпачка»-дошчачка. Будучы невялікіх памераў, яна сваёй формай была падобна верхняй дэцы звычайнай скрыпкі, мела кароткую і даволі шырокую шыйку, галоўку прамавугольнай формы, «пупок». Усе названыя часткі выразаны з аднаго кавалка дрэва. Перпендыкулярна да галоўкі ўстаўлены два калкі для накручвання струн. Грыф зроблены асобна. На дошчачцы без рэзанатарных адтулін умацавана падстаўка трохвугольнай формы, з двух бакоў каторай на адным узроўні прарэзаны шчыліны для замацавання струн. Унізе яны працягнуты скрозь адтуліну ў «пупку». Форма смычка дугападобная: тросцю служыць сагнуты дугой пруток, паміж канцамі якога нацягнута некалькі насмоленых нітак. Іменна такім смычком іграе на струнным інструменце анёл з абраза XVIII ст. «Св. Ануфры» [3, с. 115] (ён захоўваецца ва Уваскрэсенскай царкве в. Антопаль Драгічынскага р-на Брэсцкай вобл.) Пералічаныя марфалагічныя адзнакі «скрыпачкі» Пратасевіча – адсутнасць рэзанатарнага корпуса, плоская галоўка з вертыкальна ўстаўленымі кійкамі, кароткая і шырокая шыйка, наяўнасць толькі дзвюх струн, размешчаных у адной плоскасці, – служаць сведчаннем старажытнага паходжання інструмента.

Згодна з маім палявым дзённікам 1981 г., на Магілёўшчыне скрыпачы сталага ўзросту неаднойчы расказвалі і нават замалёўвалі інструменты, на якіх яны пачыналі іграць у дзяцінстве. Гэта былі невялікія дошчачкі прамавугольнай формы без таліі, з паўбіванымі насупраць адзін аднаго цвічкамі, за якія чапляліся ніцяныя добра насмоленыя ніткі-струны. На такой прымітыўнай прыладзе гук здабываўся зноў-такі з дапамогай дугападобнага смычка. Пры ігры на такой «скрыпачцы» карысталіся толькі адной струной, якую прыціскалі ўказальным пальцам левай рукі і перасоўвалі яго з месца на месца. У выніку пераход гуку ў гук адбываўся глісанда, якое, як вядома, лічыцца адным з найбольш старажытных спосабаў гукавядзення.

З поўначы Беларусі паходзяць звесткі аб дзіцячай лучыннай скрыпачцы, якую ў 1892 г. апісаў беларускі этнограф М. Нікіфароўскі: «Адначасова з пішчыкам і, часткова, з пасвірэлкай ідзе выраб лучыннай скрыпкі і ігра на ёй. Кусок тоўстай лучыны, абломак тоўстай дошкі, старая трапалка, у якой ёсць ужо гатовая шыйка з працягнутымі ўдоўж насмоленымі ніткамі, якія праходзяць праз лучынную жа кабылку, дае падабенства скрыпкі, а пасма конскіх валасоў, нацягнутая на сагнутым прутку і ў сваю чаргу багата пасмоленая, дазваляе здабыць з ніцяных струн такія-сякія пераменныя гукі. Пры ўдасканаленні майстэрства скрыпка даходзіць да формы скрыпічнай дэкі і нават мае калкі» [4, с. 174].

Дзіцячая «скрыпачка»-дошчачка Пратасевіча дазволіла інтэрпрэтаваць рысункі пад назвамі «Дзіцячая скрыпка» і «Старадаўняя палеская скрыпка» з Рэчыцкага Палесся, выкананыя ўласнай рукой беларуска-польскага этнографа і народнага скрыпача Ч. Пяткевіча [5, с. 233–239], чалавека фенаменальных здольнасцей, памяці, майстра на ўсе рукі, чалавека незвычайнага лёсу, які пачаў займацца навуковай дзейнасцю толькі ў 60-гадовым узросце. Яго «Дзіцячая скрыпачка», падобная інструменту Пратасевіча, таксама нагадвае верхнюю дэку скрыпкі (зноў-такі без гукавых адтулін) з шырокай шыйкай, плоскай закругленай галоўкай, 4 перпендыкулярна ўстаўленымі калкамі і, адпаведна, з 4 струнамі, падзе-

ленымі парамі. Кожная пара праходзіць над крыху пукатай падстаўкай і чапляецца за сваю ўласную «пугавіцу», змешчаную бліжэй да ніжняга краю, як гэта было ўласціва сярэдневяковаму фідэлю.

Затое другі рысунак Пяткевіча – «Старадаўняя палеская скрыпка» – з усёй відавочнасцю сведчыць аб пэўных інавацыях, выкліканых уздзеяннем скрыпкі фабрычнай вытворчасці. У адрозненне ад дзіцячага інструмента, яна мае рэзантажны корпус з гукавой адтулінай-«дуплом» авальнай формы, больш доўгую шыйку з грыфам, галоўку шарападобнай формы, колкавую каробку для 4 калкоў.

Думаецца, што прымітыўнасць будовы народнай дзіцячай скрыпкі, адзначаныя ў розных гісторыка-этнаграфічных рэгіёнах Беларусі (усходнепалескім, усходнім, цэнтральным і паўночным), можа быць разгледжана і асэнсавана, як з’ява невыпадковая, якая рэпрэзентуе ранні этап фарміравання і развіцця папярэдніка скрыпкі на беларускіх землях. Нагадаем, што самі народныя скрыпачы з упэўненасцю гавораць аб тым, што скрыпка мае мясцовае паходжанне, што ўзялася яна са скрыпу елі. Адсюль і паходзяць яе назвы – «скрыпа», «скрыпуля», «скрыпіца», а таксама найменне скрыпача – «скрыпак».

Найбольш ранняя, дакументальна пацверджаная згадка аб «скрыпках» датуецца 1565–1566 гг., калі ў лістах караля польскага і вялікага князя Літоўскага Сігізмунда Аўгуста да гаспадарскага маршалка, старасты Аршанскага, князя Андрэя Адзінцэвіча, як *узор лістоў* (падкрэслена мной. – *І. Н.*) старастам і дзяржаўцам Вялікага Княства Літоўскага, аб зборы з падданных гаспадарскіх падатку, пастаноўленага Віленскім сеймам 1565–1566 гадоў, і аб парадку яго ўнясення земскім бірчым княства» [6, с. 827]. У гэтым дакуменце загадаецца спаганяць «з людзей волочащих, которые без службы мешкають, и теж з медведников, дудников, скрипков и с каждого гудка и иных, в местех мешкающих, хто службы певное не маеть, з головы самого и белых голов и детей по осми грошей» [7, с. 359], Са зместу загада вынікае, што ён тычыцца, хутчэй за ўсё, скамарохаў, якія не заўсёды вялі аселы вобразспосаб жыцця. Калі ўлічваць, што афіцыйныя дакументы звычайна фіксавалі тыя ці іншыя з’явы грамадскага жыцця тады, калі яны ўжо былі шырока распаўсюджаны, то можна не сумнявацца ў тым, што скрыпка атрымала паўсюднае пашырэнне ў Беларусі не пазней першай палавіны XVI ст. [8, с. 109]. Як бачым, у сярэдзіне XVI ст. прафесія «скрыпака» была настолькі пашыранай, што дзяржаве спатрэбілася пачаць рэгуляванне яго дзейнасці.

Але быў яшчэ адзін шлях пранікнення скрыпкі на беларускія землі, шлях, які ішоў звонку і быў звязаны з імем каралевы Боны Сфорца (1494–1557). Узяўшы ў 1518 г. шлюб з каралём польскім і вялікім князем Літоўскім Сігізмундам I Старым, яна прывезла з сабой з Італіі прыдворных музыкантаў, у тым ліку і скрыпачоў. З таго часу, як сцвярджае М. Прывалаў, «уплыў гэтага высокакультурнага двара быў аграмадны на ўсю дзяржаву: усё італьянскае ў XVI ст. увайшло ў моду, пачынаючы з вопраткі і канчаючы паэзіяй і музыкай. Таму праўдападобна будзе дапусціць, што скрыпка пашырылася на Беларусі і пранікла ў народную гушчу ў XVI ст.» [9, с. 20]. Апошняе дапушчэнне, улічваючы знойдзеныя намі факты, нельга прызнаць у поўнай ступені правамерным. Гісторыкамі беларускай музычнай культуры даказана, што ў магнацкіх капэлях Беларусі, якія ствараліся па ўзо-

ру прыдворнага, разам з замежнымі ігралі і мясцовыя музыканты, што, безумоўна, паспрыяла авалоданню імі новымі музычнымі інструментамі, перайманню больш дасканалай тэхнікі ігры на іх, далучэнню да лепшых дасягненняў еўрапейскага інструментальнага мастацтва. Развіццё культурна-музычных кантактаў у працэсе сумеснага музіцыравання садзейнічала ў далейшым марфалагічнаму ўдасканаленню народнай скрыпкі мясцовага паходжання.

Аналіз далёка няпоўна прадстаўленых у артыкуле музычна-інструментальных матэрыялаў, якія праліваюць святло на асаблівасці гістарычнага працэсу развіцця народнай скрыпкі ў Беларусі, пераконвае, што ў ім можна вылучыць два прынцыпова розныя этапы. Першы, распачаты яшчэ ў даўнія часы (тут варта ўспомніць, напрыклад, аб такой гаспадарчай прыладзе, як трапло для апрацоўкі ільну, найбольш раннюю знаходку якога беларускія археолагі датуюць VII ст. н. э.), звязаны, па Н. Я. Нікіфароўскаму, з фарміраваннем на беларусіх землях смычкавага хардафона, які можна разглядаць, як пэўнага кшталту папярэдніка скрыпкі. Сляды яго захаваліся да нашага часу ў вясковым дзіцячым асяроддзі. На другім этапе – з сярэдзіны XVI ст. – народная скрыпка падпадае пад моцны ўплыў іншаземнай (італьянскай) скрыпічнай культуры. Запозычанню і ўкараненню ўсяго, што ёй было прынесена новага, садзейнічалі, хутчэй за ўсё, мясцовыя скрыпачы, якія ігралі ў прыдворных і магнацкіх капэлях. Асэнсаванне выдатных акустычных, выразных і тэхніка-выканальніцкіх якасцей італьянскай скрыпкі, якая была вынікам работы многіх выдатных скрыпічных майстроў, прывяло да паступовага падняцця народнай скрыпкі на новы тэхнічна-мастацкі ўзровень, да развіцця яе структуры, ускладнення спосабаў вырабу і, ў канчатковым выніку, да таго, што ў руках народных скрыпачоў XX ст. аказаўся па-мастацку якасны інструмент у яго класічнай форме.

ЛІТАРАТУРА

1. Пропп, В. Морфология народной сказки / В. Пропп. – Л., 1928; яго ж. Исторические пути народной сказки // В. Пропп. – СПб., 1996.
2. Земцовский, И. Музыка устной традиции как источник истории // И. Земцовский
3. Назина, И. Д. Белорусские народные музыкальные инструменты: Струнные / И. Д. Назина. – Минск, 1982.
4. Никифоровский, Н. Я. Очерки Витебской Белоруссии. [Ч.] 2. Дудар и Музыка. // Очерки Витебской Белоруссии. – М., 1892. Кн. 13–14. № 2–3.
5. Pietkiewicz, Cz. Kultura duchowa Polesia Rzeczyckiego // Cz. Pietkiewicz. – Warszawa, 1938. Cz. 2.
6. Литовская метрика. Отделы 1–2. Ч. 3: Книги публичных дел. Т. 1 // Русская историческая библиотека. Юрьев, 1914. Т. 30.
7. Там жа.
8. Назина, И. Д. Белорусские народные музыкальные инструменты: Струнные / И. Д. Назина. – Минск, 1982.
9. Прывалаў Н. Народныя музычныя інструменты Беларусі. – Менск, 1928.

ОРНАМЕНТАЛЬНОСТЬ – ИМПРОВИЗАЦИЯ – ВАРИАНТНОСТЬ

«Если вы посмотрите, как строится исламский орнамент, – пишет А. В. Смирнов, – то обнаружите, что в нем никогда не бывает пустого места, фона – орнамент заполняет все» (9, с. 135). Продолжая развивать свои мысли, ученый приходит к выводу, что в исламском орнаменте «за явным, прорисованным, явленным нашему взору и прямому восприятию планом стоит скрытый план – та геометрическая основа, которая послужила источником его создания» (9, с. 146). Поэтому, «восприятие исламского орнамента оказывается процессом, а еще точнее – процессуальным переходом от явленного плана к скрытому и наоборот» (9, с. 147). Такой процессуальный переход выражал главный архитектурный принцип исламской культуры и, будучи воплощенным в исламском искусстве, делал его органической частью этой культуры. В процессе эстетического восприятия и познания произведений исламского искусства всегда возникает своеобразный эффект двуплановости. Явленные формы (захир) скрывают в себе глубинный смысл (батин), уводящий в мир бесконечных ассоциаций, символизирующих красоту божественного творения.

Ажурная отделка золотых, серебряных изделий, инкрустация в декоративно-прикладном искусстве, украшения в коврах, парче, книгах являлись прототипами орнаментальной структурированности монументальных архитектурных плоскостей. Этот устойчивый общий язык возник в результате длительного процесса формирования эстетической культуры исламского мира, кристаллизации его художественного идеала. Разработкой орнаментальных композиций занимались профессиональные художники, которые работали в мастерских-китабхане при дворах мусульманских правителей. В помощь молодым начинающим художникам создавались специальные работы, посвященные вопросам теории и практики изобразительного и орнаментального искусства. Так, Кази Ахмед в своем «Трактате о каллиграфях и художниках» упоминает следующие канонизированные орнаментальные мотивы: «Как в письме шесть калемов являются основой, так и в этом искусстве также уважаются семь основ: ислими, хатаи, фаранги, фасали, абр, акре, салами» (6, с. 180).

При всем многообразии орнаментального творчества ведущее значение в нем отводилось модульной системе создания целого, основанной на варьировании отдельной единицы узора-модуля. Художник-мусульманин на основе заранее заданных схем, используя несколько канонических элементов, создавал каждый раз не повторяющиеся в деталях композиции. В искусстве орнамента достаточно сложно выйти за рамки традиции, но возможности для импровизаций здесь не ограничены. Осмысленная окружающий мир и выражая к нему свое отношение, художники-орнаменталисты комбинировали разные элементы, варьировали размеры узора и пропорциональные соотношения его частей, давали новое цветовое соотношение определенного ряда геометрических или изобразительных фигур. Предоставляя художнику исключительные возможности для проявления таланта и творческой фантазии, орнаментальность раскрывала свои ресурсы в варианном

соотношении ограниченного числа канонических элементов. К примеру, только форма ислими (растительный орнамент) в азербайджанском декоративно-прикладном искусстве насчитывает огромное количество вариантов – от простых изысканных типов до более сложных, детально разработанных росписей. На основе сравнительного анализа тебризских ковров К. Алиева приводит в своей монографии более шестидесяти вариантов ислими, которые встречаются в арсенале азербайджанских художников (3, с. 53).

На мусульманском Востоке принципы орнаментального структурирования нашли отражение не только в пространстве архитектуры и живописи, но также в поэзии и музыке. Основным формообразующим принципом орнамента в поэзии служила метафоричность – выражение образа через систему пластических тропов и стилистических фигур. Тематическая плоскость воспевания красоты героини, восхваления или назидания кого-либо, томления влюбленного, описания образов земли, неба, сада опирались на типичные узоры метафорических оборотов. Для создания образных ассоциаций великие азербайджанские поэты Низами Гянджеви, Мухаммед Физули, Имадеддин Насими используют выдержки из Корана, хадисов, обращаются к терминам и символам алхимии, фрагментам философских учений и произведений других поэтов, образцам различных видов искусства, используют сравнения с драгоценными камнями, металлами, цветами, образами окружающего мира.

Орнаментальность составила специфический способ организации ведущего жанра азербайджанской профессиональной музыки устной традиции – мугама. «Музыкальная орнаментика в мелодике азербайджанского мугама обретает большую художественно-формообразующую значимость, смысл движущей силы его материала и поднимается до уровня самостоятельной тематической ценности», – пишет Н. Алиева (4, с. 113). В условиях канонизации мугамной формы музыкальное орнаментирование определяло умение максимального художественно-интонационного раскрытия определенной ладофункциональной организации. Средневековый арабский теоретик аль-Фараби, изучая восточную традиционную музыку, различал две формы бытия мелодии необходимую и превосходную. Он писал: «Положение одного из них подобно основе и утöку в одежде, кирпичам и дереву в строениях, а положение второго – орнаментике и декору зданий, цвету, блеску, украшениям и бахроме в одежде... Звуки, положение которых подобно основе и утöку в одежде, мы назовем “основами и началами мелодий”, а второй род – “дополнениями мелодий”» (2, с. 100). Идея «основы» и «украшений» в концепции аль-Фараби интерпретировала один из важнейших художественных принципов исламского искусства – принцип орнаментальности.

Исследуя процесс взаимодействия базового и орнаментального слоя нормативной структуры иранского макама, И. Б. Шамилли сформировала два типа соотношенности названных структур – комплиментарный и фундирующий. Согласно выводам ученого, при комплиментарном взаимодействии орнаментальный слой формирует только превосходную форму существования мелодии и, возникая как элемент импровизации в реальном времени, зависит от многих побочных факторов – традиций школы, конкретной исполнительской ситуации, личности самого музыканта. Фундирующий тип взаимодействия предполагает онтологическую

взаимозависимость «основы» и «ветви», при которой ни один из элементов не может существовать без другого. В результате, «базовый и орнаментальный слой не просто фундируют друг друга, а формируют “третью вещь” в единовременном переходе, – они формируют собственно “тело” мелодии. “Украшение” становится “началом”, а “начало” – “украшением”» (10, с. 313). И. Б. Шамилли приводит интересные аналогии из области пространственных видов искусства, отмечая, что в отдельных случаях орнаментальное убранство не просто дополняет, «не просто декорирует, но и организует само «тело» сооружения», что «происходит в уникальном архитектурном элементе культовых сооружений, который называется сталактитовым сводом, или мукарнасат» (10, с. 313).

Интересны параллели, возникающие в процессе сравнения орнаментальных структур в декоративно-прикладном искусстве и музыке. Так, Л. Казимова находит сходство между геометрическим орнаментом и принципом интонационного прорастания в мугаме, между многоэтапным обрамлением центра медальона на ковре и схемой каденционных зон, предполагающей орнаментальное вращение вокруг основного мотива в мугаме. Ученый пишет об аналогиях между цепляемостью интонаций в музыке и спиральным растительным рисунком, где «каждый последующий элемент имеет опору в точке касания кривой предыдущего завитка» (7, с. 273). По словам В. Садыковой, орнамент заключает в себе «микрозамысел» композиции, проявляя связь со всеми компонентами художественного языка. Подобно картушам (орнаментальные медальоны), составляющим основу коврового рисунка, орнаментика «содержит в себе самое существо интонационного процесса, микрозамысел импровизации», моделирует ладовое движение, ритмику будущих кульминационных построений в мугаме (8, с. 154). Орнаментика, подчиняясь структурной и ладовой драматургии, тесно связана с общими закономерностями интонационного развития и формообразования в жанрах восточной музыки устной традиции.

Восточная монодия демонстрирует особые способы выделения опорного тона мелодической линии – с помощью «любования» – продления звука, посредством развитого искусства орнаментации. Основным двигателем интонационного развития здесь является балансирование между устремленностью поступенного движения и нарушающими его опевающими звукокомплексами. Особая замедленность динамического режима в восточной музыке обусловлена системой сопряжения мелодических тонов, где появление каждого из них всегда ощущается как «интонационный сдвиг». Плавные секундовые шаги в одном направлении служат лишь интервальной схемой основной мелодии, значение норматива приобретает «мелодия, отягченная опеваниями, движущаяся не прямолинейно-гаммообразно, а секвентно или уступчиво; ветвистая и как бы объемная она не мыслима без вспомогательных и «резонирующих» звуков» (1, с. 29).

Выполняя функцию пространственного расширения звукового поля тона, орнамент входит в систему восточного мелосного формообразования. Орнаментация возникает на основе опорности тона, звукового движения от него, вокруг него, путем его своеобразного расщепления и формирования на этом фундаменте многозвучных орнаментальных фигур. В процессе подобной концентрации интонационной энергии вокруг центрального звука с отклонением от него к смежным

по высоте тонам ведущим принципом оказывается принцип опевания. Значение принципа опевания в восточной музыкальной системе подтверждается его функционированием на морфологическом, синтаксическом, а также композиционном уровне. Опевание и орнаментика формируют «микротонику», но осуществляют это по-разному. Согласно М. Г. Арановскому, «в опевании движение направлено к тону, его цель – концентрация движения на тоне», в то время как цель мелизма иная и заключается «в расширении звукового поля тона на большее пространство» (5, с. 78). В восточном мелосе оба принципа образуют нечто единое, являясь текстовой функцией. Специфика данного явления определяется тем, что «украшенным» здесь оказывается не основной мотив или его производные единицы, но отдельно взятые опорные ступени лада.

В жанрах азербайджанской музыки устной традиции ладовый стержень, обладая типологическими параметрами, управляет интонационным движением и репрезентирует грамматическое, языковое начало. Назначение орнаментики состоит в том, чтобы «подчиниться слою основы и распространять ладовую информацию на всю фазу центрирования», потому «слой орнаментации свободен в выборе пути движения, т. е. индивидуализирующего интонационного рисунка» (5, с. 82). *В свете сказанного, орнаментальность становится фундаментом проявления импровизации, нашедшей выражение в вариантном развертывании и комбинировании канонизированной группы формульных интонационных попевок, присущих определенному ладу.*

Для средневековых мусульманских стран орнаментальное структурирование являлось формой моделирования мира и культуры, функционировало в качестве универсального метаязыка, принципа выразительности для всех видов творчества. Функция орнаментальности в азербайджанском искусстве оказывается достаточно многообразной и выходит далеко за рамки чистой декоративности. Она определяется ее смысловой, эмоциональной, драматургической, структурной нагрузкой в художественном произведении, проявляя глубокое родство с общими эстетическими установками средневековой эпохи. Ярко выраженная предрасположенность орнамента к синтезу искусств во многом обусловила его видовые особенности, специфические возможности выражения, гармоничность формы в сочетании с продуманностью всех деталей. Охватывая все виды искусства Азербайджана, орнаментальность превратилась в способ постижения мира в символической форме.

ЛИТЕРАТУРА

1. Абезгауз И. В. Опера «Кероглы» Узеира Гаджибекова (о художественных открытиях композитора). – М., Советский композитор, 1987. – 232 с.
2. Абу Наср Мухаммад аль-Фараби. Большая книга о музыке (Фрагменты) // Даукеева С. Философия музыки Абу Насра Мухаммада аль-Фараби. – Алматы: Фонд Сорос – Казахстан, 2002. С. 145–269.
3. Алиева К. Тебризская ковровая школа XVI–XVII вв. – Баку: Элм, 1999. – 268 с.
4. Алиева Н. А. Музыкальная орнаментика в становлении мугамного тематизма // Профессиональная музыка устной традиции народов Ближнего, Среднего Востока и современность. – Ташкент: Изд-во литературы и искусства, 1981. – С. 111–113.
5. Арановский М. Г. Синтаксическая структура мелодии. – М.: Музыка, 1991. – 320 с.
6. Кази Ахмед. Трактат о каллиграфях и художниках. – М.–Л.: Искусство, 1947. – 203 с.

7. Казимова Л. Некоторые особенности взаимосвязи мугама с поэзией и декоративно-прикладным искусством (К вопросу об орнаментальной природе азербайджанского искусства) // Материалы международного научного симпозиума «Мир мугама». – Баку: Şərq-Qərb, 2009. С. 269–274.

8. Садыкова В. Средневековые восточные каноны в современном мугаме // Традиции музыкального искусства и музыкальная практика современности. – Л.: ЛГИТиК, 1981. – С. 144–155.

9. Смирнов А. В. О подходе к сравнительному изучению культур. – СПб.: Изд-во Гуманитарного Университета профсоюзов, 2009. – 149 с.

10. Шамилли И. Б. Модели музыкальной речи // Фрагмент монографии «Музыка в зеркале философской рефлексии исламского мира: Классическая теория и современная практика». // Искусство музыки: история и теория. № 1–2. 2011. – С. 308–329.

*Панаиотиди Э. Г. (Российская Федерация,
Республика Северная Осетия, г. Владикавказ)*

«НОВАЯ» ИСТОРИЯ РУССКОЙ МУЗЫКИ

Период, последовавший за окончанием холодной войны, как сегодня можно констатировать, ознаменовался активизацией на Западе исследований по истории русской и советской музыкальной культуры. Безусловно, претендующий на полноту охвата обзор работ, созданных на протяжении последних десятилетий, требует специального изучения и в рамках данной статьи не может быть осуществлен. Однако даже селективное, поверхностное «сканирование» литературы позволяет утверждать, что тенденция к пересмотру и переоценке истории русской и советской музыки занимает в ней центральное место. При этом идеологическая заостренность, как это ни парадоксально, не только не улетучилась с исчезновением «противника», но еще более усилилась, приобретая порой гротескные формы. Выбранные мною из внушительного и постоянно увеличивающегося корпуса западных исследований по русской музыке работы занимают особое место в этом ревизионистском проекте. Ричард Тарускин, автор многочисленных публикаций, считается «пионером», сыгравшим ведущую роль в коренном перевороте в изучении русской музыки и одним из главных авторитетов современного англоязычного музыковедения¹. Монография нидерландского ученого Фрэнсиса Маса «История русской музыки. От «Камаринской» до „Бабьего Яра“», которая в 1997 году была издана на голландском языке, а в 2002 – в английском переводе, не является самостоятельным исследованием. Свою задачу Мас, по его собственному признанию, видел в том, чтобы обобщить, подытожить результаты ревизии, осуществленной на протяжении последних двух десятилетий американскими учеными². Особенно велико здесь влияние Тарускина, присутствие которого бросается в глаза чуть ли не каждой странице; Мас сам предупреждает об этом читателя, и в его

¹ Francis Maes, *A History of Russian Music. From Kamarinskaya to Babi Yar*. Translated by A. J. Pomerans and E. Pomerans (Berkeley: University of California Press, 2002), p. XIII.

² Ibid., p. XII.

словах нет ни грана преувеличения¹. Значение его собственного труда, без упоминания которого не обходится сегодня ни одно исследование, посвященное русской музыке, состоит в том, что он содержит целостное изложение «новой» истории русской музыки, предназначенное для широкой аудитории². С научной точки зрения монография Маеса не заслуживает внимания и обсуждения³. Тем более примечательны восторженные отзывы о ней рецензентов и ее значение как главного источника сведений об истории русской музыки для западных читателей.

В чем заключается суть, цели и методы ревизионистского проекта «новых» историков? Эти вопросы будут ниже освещены на отдельных примерах.

В работах Тарускина Стасов фигурирует как создатель мифа об аутентичности русской музыки, который благодаря чрезвычайно активной журналистской деятельности и пропаганде этого критика просуществовал вплоть до двадцать первого века, в том числе и на Западе, где его продвигали и поддерживали, помимо прочих, непосредственно «индоктринированные» самим Стасовым и Цезарем Кюи Роза Ньюмарч в Великобритании, Камиль Беллэг во Франции, и их последователи. Излишне упоминать, что предлагаемая самим Тарускиным интерпретация отражает, по его убеждению, объективную картину становления и развития русской музыки⁴.

Представления о русской музыке на Западе на протяжении последних десятилетий были перевернуты с ног на голову, вторит ему Мас, поясняя, что причиной этого явилось то обстоятельство, что они основывались на идеях Стасова. Последний, будучи другом и наперсником русских композиторов девятнадцатого века, был свидетелем становления русской композиторской школы. Однако представленная им картина отражает прежде всего идеалы самого Стасова, который был не столько историком, сколько пропагандистом. Тем не менее, на Западе идеи Стасова были приняты на веру, а в Советском Союзе в силу важности, которую он придавал прогрессивным и популистским идеалам, они получили официальное признание⁵.

Перелом наступил с появлением работ таких американских ученых, как Ричард Тарускин, Малькольм Браун и Кэрил Эмерсон, которые продемонстрировали, что идеи Стасова – это тенденциозные, лишенные объективности утверждения. Деконструкция стасовской точки зрения автоматически повлекла за собой крах старого, стасовского, представления о русской музыке, которое держалось на черно-белом противопоставлении художников, стремящихся к свободе, и репрессивной государственной машине; новизна, фольклоризм, национализм рассматри-

¹ Maes, *The History of Russian Music*, p. XIII.

² Ellon D. Carpenter, Review of, *A History of Russian Music. From Kamarinskaya to Babi Yar* by Francis Maes // *Notes* 51 (1), 2002, p. 75.

³ Фрагменты книги в свободном доступе: http://books.google.de/books?id=SqWcR336iW0C&pg=PA134&lpg=PA134&dq=maes+chaikovsky&source=bl&ots=ozeTBbDe2b&sig=37drtUN2eCAUGxIMRij_ki4oz4g&hl=en&sa=X&ei=hiGEUO2OGc7RsgadjoGIBA&ved=0CEkQ6AEwBg#v=onepage&q&f=false

⁴ Richard Taruskin, *Defining Russia Musically. Historical and Hermeneutical Essays* (Princeton: Princeton University Press, 2000), p. XIII.

⁵ Maes, *A History of Russian Music*, p. XII.

вались Стасовым как выражение протеста против подавления и жажды к свободе. В новой концепции исторического пути русской музыки, созданной американскими учеными, менее однообразной и схематичной и потому бесконечно более интересной, дихотомии исчезли, а отношения между музыкой и идеологией стали менее однозначными, отмечает Мас. При этом он подчеркивает, что старый и новый подходы столь принципиально отличаются, что их примирение невозможно, и это ставит современного исследователя русской музыки перед выбором¹. Но о каком выборе может идти речь, если голландский ученый не оставляет никаких сомнений в его уверенности в том, что «новая», пост- или, скорее, анти-стасовская, интерпретация является единственно верной?

В том же духе британский музыковед и бывшая соотечественница Марина Фролова-Уолкер заявляет, что музыкальные критики девятнадцатого века создали мифы, которые впоследствии были канонизированы советскими учеными и даже оказали влияние на западных коллег. В подтверждение она поведала о том, как, поделившись однажды с одним из своих учителей планами рассказать о Глинке западной аудитории, она услышала в ответ, что «они не смогут понять нас: они не могут понять Пушкина», перепев тысячу раз повторенной жалобы Достоевского «иностранны не могут нас понять», поясняет Фролова-Уолкер. Свою миссию она видит в демифологизации и деромантизации русской истории музыки. «Для российского музыковеда, живущего сегодня в России, избавление от националистического наследия представляет даже более сложную задачу, чем стоявшая перед ним несколько лет назад проблема преодоления марксистско-ленинской эстетики, точнее *представляло бы*, если бы у кого-то возникло такое желание», писала Фролова-Уолкер в 1997 году. И констатировала с сожалением, что, несмотря на усилия целого ряда названных нами выше западных ученых, «час окончательной победы еще далеко» (!)².

В основе радикального пересмотра истории русской музыки лежит стратегия, которую уместно назвать *двойным разоблачением*: с одной стороны, развенчанию подвергаются воззрения и личностный облик русских мыслителей, композиторов и музыкантов до и после революционной эпохи, а с другой – их трактовка советскими и российскими учеными. Как именно?

Как ранее упоминалось, для Маса (via Тарускин) главным грехом советского музыковедения является, с одной стороны, постулирование

необходимой связи между национализмом и «прогрессивными общественными идеями» и непонимание того, что национализм может быть консервативным и даже реакционным, каким этот принцип и был в творчестве «кучкистов» (Мас демонстрирует это на примере Балакирева)³, а с другой стороны – стремление представить композиторов девятнадцатого века как борцов за социальное и национальное освобождение. Даже такого консервативного композитора, как Чайковский умудрились затащить в «прогрессивный лагерь» («Чайковский всего народа»), сокрушается не без иронии Мас, – человека, который недвусмысленно выразил свое отвращение к ком-

¹ *Ibid.*

² Marina Frolova-Walker, *On Ruslan and Russianness // Cambridge Opera Journal* 9 (1), 1997, p. 21f.

³ Maes, *A History of Russian Music*, p. 8.

мунизму в письме к Н. Ф. фон Мекк¹. Но кто, где и когда увидел в Чайковском коммуниста или человека, симпатизирующего коммунистической идеологии? Кто из советских музыковедов употреблял понятие «прогрессивный» в *таком* смысле применительно к Чайковскому и «кучкистам»? Об этом мы ничего не узнаем, ибо Мас не считает нужным подкреплять ссылками на источник то, что он выдает за «советские версии». Между тем, например, в книге Ю. А. Кремлева «Симфонии Чайковского», созданной в 1955 году, сказано: «Как представитель прогрессивного русского музыкального искусства, Чайковский выступил сторонником программности»². Сам Мас, сделав сенсационное открытие о негативном отношении Чайковского к коммунизму, позже характеризует противостояние «кучкистов» и представителей консервативного направления как «конфликт между консервативным и прогрессивным музыкальными идеалами, а именно, различие между абстрактной и программной музыкой и ориентированной на музыку и реалистической оперной эстетикой»³, и далее поясняет, что под прогрессивной музыкой в то время подразумевались произведения Листа, Берлиоза и Вагнера⁴. О Чайковском же в этом разделе сказано лишь то, что Герман Ларош в связи с обсуждением симфонической поэмы «Фатум» советовал Чайковскому «отказаться от его ошибочного подхода к музыке» и обратиться за примером к великим мастерам прошлого⁵. Так к какому же лагерю принадлежал Чайковский и как этот вопрос связан с его отрицанием коммунизма?

Широко известно, что Чайковский активно выступал в печати против монополии итальянской оперы, униженного положения русских музыкантов и т. д., и в *этом* смысле, безусловно, тоже был представителем, как выражается Мас, прогрессивного лагеря. Но об этом нидерландский ученый не упоминает, как обходит молчанием и другой, не менее известный, факт из биографии композитора – его выступление в печати с осуждением отстранения Балакирева от руководства концертами РМО в 1869 году («было бы очень грустно, если бы изгнание из высшего музыкального учреждения человека, составлявшего его украшение, не вызвало протеста со стороны русских музыкантов»⁶). Видимо, потому, что этот поступок никак не вписывается в картину личных взаимоотношений Чайковского и Балакирева, как они обрисованы Масом. А именно, он сообщает, что охлаждение отношений с «кучкистами» и Стасовым вынудило Балакирева к поиску новых учеников, и взор его пал на выпускника петербургской консерватории Чайковского, несмотря на принадлежность последнего враждебному лагерю. Оказав Чайковскому поддержку в связи с постановкой «Воево-

¹ Ibid., p. 5. Имеется в виду письмо из Парижа от 16 апреля 1883 года: «То, что Вы говорите о коммунизме, совершенно верно. Более бессмысленной утопии, чего-нибудь более несогласного с естественными свойствами человеческой природы нельзя выдумать. И как, должно, быть, скучна и невыносимо бесцветна будет жизнь, когда воцарится (если только воцарится) это имущественное равенство. Ведь жизнь есть борьба за существование, и если допустить, что борьбы этой не будет, то и жизни не будет, а лишь бессмысленное произрастание. Но мне кажется, что до сколько-нибудь серьезного осуществления этих учений еще очень далеко».

² Ю. А. Кремлев, *Симфонии П. И. Чайковского*. М.: Музгиз, 1955. С. 34.

³ Maes, *A History of Russian Music*, p. 49.

⁴ Ibid., p. 54.

⁵ Ibid., p. 53.

⁶ П. И. Чайковский, «Голос из московского музыкального мира» // Современная летопись. 6 мая 1869.

ды» и пообещав помощь в «развитии его таланта», Балакирев предложил сюжет «Ромео и Джульетты» и детальный план композиции, но Чайковский был к тому времени уже вполне самостоятельным музыкантом¹. Нет необходимости комментировать этот «новый», «дифференцированный» и т. д. по сравнению с «советской версией» взгляд.

Важное место в «новой» истории русской музыки занимает тема антисемитизма. Все великие композиторы прошлого поколения за исключением Римского-Корсакова были, конечно, антисемитами, заявляет Мас² в унисон с Тарускиным. Основное внимание он уделяет Мусоргскому, пьесе которого «Два еврея. Самюэль Гольдберг и Шмуля» из «Картинок с выставки» Мас называет «грубым примером русского антисемитизма»³, опуская факт посвящения этого произведения памяти друга композитора, художника Виктора Гартмана. Заголовок указывает на то, что речь идет об одном и том же лице, аргументирует Мас; и «если эта интерпретация верна, то лежащий в его основе антисемитский смысл является, мягко говоря, шокирующим: с одной стороны, внешняя респектабельность героя, а с другой – его презренная внутренняя природа. К сожалению, многочисленные проявления антисемитизма в письмах Мусоргского подтверждают эту интерпретацию»⁴, резюмирует Мас.

Учитывая декларируемую претензию на объективность и дифференцированность «нового» подхода, удивляет отсутствие малейшего упоминания о том, что большинство ученых предпочитают говорить об амбивалентности позиции Мусоргского. Эда Добровецкая, например, в своей статье «Еврейские мотивы в русской музыке, искусстве и художественной критике девятнадцатого века» подчеркивает искренний интерес композитора к еврейской музыке, нашедший непосредственное отражение в его собственном творчестве, а также освещает отношения Стасова с Мусоргским и скульптором Марком Антокольским⁵. Но эта страница из истории русской культуры и в частности позиция Стасова вырваны из «новой» истории, и это понятно – иначе ведь будет поколеблен образ «главного злодея», националиста и ксенофоба.

Можно бесконечно приводить подобные примеры, недвусмысленно свидетельствующие о том, что «новые» историки русской музыки оперируют старыми, апробированными методами: формулируется тезис, а затем выбираются факты в его поддержку и полностью игнорируются, противоречащие ему; конструируется миф, а затем его автор возлагает на себя благородную миссию по его разоблачению. Неудивительно поэтому реакция одного из рецензентов на книгу Фроловой-Уолкер «Русская музыка и национализм от Глинки до Сталина», которая, комментируя рассуждения этого британского музыковеда о корнях мифа о загадочной русской душе, решительно отвергла сформулированные ею западные стереотипы о русской музыке. Полина Фэйркло также отметила, что «не узнает» созданную Фроловой-Уолкер картину рецепции русской музыки и музыкальной критики в британском музыковедении. Она, в частности, обратила внимание на то обстоятельство, что единственный предлагаемый

¹ Maes, *A History of Russian Music*, p. 44.

² Ibid., p. 364.

³ Ibid., p. 86.

⁴ Ibid., p. 87.

⁵ Eda Dobrovetsky, *Jewish Motifs in Mid-Nineteenth-Century Russian Music, Art and Art Criticism*. In: Rachael Langford (ed.), *Textual Intersections: Literature, History and the Arts in Nineteenth-Century Europe* (Amsterdam: Rodopi, 2009).

Фроловой-Уолкер пример в доказательство того, как западные ученые «проглотили русский миф о том, что композиторы «кучки» впитали народную песню в деревенском быту, где прошло их детство», заимствован из статьи 1938 года, то есть семидесятилетней давности¹.

Остается только добавить, что в тиражируемых представителями «новой» истории русской музыки «русских мифах» и «советских версиях» не менее трудно распознать и саму отечественную музыковедческую традицию.

ЛИТЕРАТУРА

- Кремлев, Ю. А. Симфонии П. И. Чайковского. – М.: Музгиз, 1955.
- Чайковский, П. И. Голос из московского музыкального мира // Современная летопись. 1869. 6 мая.
- Carpenter, Ellon D. Review of A History of Russian Music. From Kamarinskaya to Babi Yar by Francis Maes // Notes. 2002. 51 (1). P. 74–77.
- Dobrovetsky, Eda. Jewish Motifs in Mid-Nineteenth-Century Russian Music, Art and Art Criticism. In: Rachael Langford (ed.), Textual Intersections: Literature, History and the Arts in Nineteenth-Century Europe (Amsterdam: Rodopi, 2009). P. 193–200.
- Fairclough, Pauline. Review of Russian Music and Nationalism from Glinka to Stalin by Marina Frolova-Walker // Music & Letters. 2009. 90 (1). P. 126–129.
- Frolova-Walker, Marina. On Ruslan and Russianness // Cambridge Opera Journal. 1997. 9 (1). P. 21–45.
- Maes, Francis. A History of Russian Music. From Kamarinskaya to Babi Yar. Translated by A. J. Pomerans and E. Pomerans (Berkeley: University of California Press, 2002).
- Taruskin, Richard. Defining Russia Musically. Historical and Hermeneutical Essays. (Princeton: Princeton University Press, 2000).

Перепиш Н. В. (Российская Федерация, г. Красноярск)

О ЖАНРОВОМ МНОГООБРАЗИИ РАННИХ СОВЕТСКИХ СЛАВИЛЬНЫХ СОЧИНЕНИЙ

Октябрьский переворот 1917 года повлек за собой кардинальное переустройство всех сфер российской жизни, глубоко затронув и культурно-духовный уровень сообщества. Мифологизированное преподнесение действительности и поддержание идеологического горения в массах осуществлялись, среди прочих факторов, и за счет искусства, ибо «если революция может дать искусству душу, то искусство может дать революции ее уста» [7, 62]. Откликом на эти события стал ряд музыкальных сочинений, среди которых музыкальный плакат для солирующего баса А. Давиденко на стихи А. Крученых «Про Ленина» (1925), произведения для симфонического оркестра с хоровым финалом «Симфонический монумент» М. Гнесина на текст С. Есенина (1925–1926), «Траурная ода» памяти Ленина А. Крейна (1925–1926), Вторая и Третья симфонии Д. Шостаковича (1927 и 1929), «Поэма борьбы» Д. Кабалевского с финалом на слова А. Жарова (1930), драматическая симфония «Ленин» В. Шебалина на стихи В. Маяковского (1931), а также кантата «Октябрь» Н. Рославца на стихи С. Родова (1927), первая совет-

¹ Pauline Fairclough, Review of *Russian Music and Nationalism from Glinka to Stalin* by Marina Frolova-Walker // *Music & Letters* 90 (1), 2009, p. 127.

ская коллективная оратория «Путь Октября» (1927) и «Симфонический дифирамб» А. Крейна (1931–1932).

Нужно сказать, что авторы перечисленных опусов, внимая лозунгам о строительстве коммунистического мира и «ковке» нового человека, стремились к свежести музыкального языка, экспериментировали, находились в поиске выразительных средств и приемов, способных воплотить образы современности. Это отразилось на разных уровнях музыкального текста. Особенно важным для нас явился вопрос жанрового многообразия ранних советских славильных сочинений.

Уже для первого из них А. Давиденко, бывший студентом Московской консерватории, избрал жанр плаката, популярного в то время агитационного жанра в изобразительном искусстве. Отличие данного музыкального эксперимента заключалось в том, что он обладал свойством временного развертывания (в отличие от статичного рисунка), а также в наличии зримого исполнителя-посредника. По законам жанра, в произведении крупным планом очерчен портрет героя: Владимира Ильича Ленина. Повествование о нем осуществляется посредством распевной декламации без инструментального сопровождения¹. Функцию проводника, вызывающего доверие к излагаемой информации и способствующего эмпатии слушателя, выполняет чтец, который легко опознается как «свой»²: «Плакат рассчитан на рабочую аудиторию. <...> Воспрещается его исполнение в парадном костюме», – указано в нотах³. Оратор находится на сцене один, его свободное передвижение по эстраде, живость мимики и интонации, воссоздающие эффект диалога с публикой, безусловно, свидетельствуют о сильном влиянии театральной эстетики, что существенно расширяет рамки плаката.

Помимо плаката, объектом композиторского интереса послужил монумент, о чем свидетельствует создание М. Гнесиным «Симфонического монумента». Призванный увековечить память Революции, он, будучи облеченным в звуковую форму, словно существует в особом времени-пространстве, не подвергаясь воздействию реальных. Идея монументальности, заложенная в самом определении жанра, раскрывается, в первую очередь, в трактовке революционных событий как грандиозного космологического акта. Поэтический текст финального эпизода несет в себе идею глобального переустройства мира. В нем молодая революционно активная общность «мы», претендуя на мировое господство, заявляет о своей непримиримости к «ним», «черной силе». О космических масштабах задуманного переворота свидетельствует ее готовность свергнуть небесные светила, изменить положение неба и земли («Бубенцом мы землю к радуге привесим. Разметем все тучи, все дороги взвесим»).

На уровне музыкального решения идея монументальности реализуется, прежде всего, за счет использования мощного исполнительского состава, который включает объединенный оркестр (большой симфонический и народный) и хор. Впечатление масштабности создается также вследствие жанровых и композици-

¹ «Плакат исполняется без сопровождения. Аккомпанемент приписан для облегчения разучивания певцу и навыка в тональностях», – писал композитор.

² Как предполагает Н. Мартынов, возможным его прототипом послужил В. Маяковский, создавший одноименную поэму годом ранее и владевший яркой манерой громкого чтения.

³ С. Рязов даже назвал это сочинение «грубым голосом улицы».

онных особенностей этого сочинения. «Монумент» синтезирует разные черты: симфонии, поэмы, кантатно-ораториальных жанров, что выражается в наличии вокально-симфонического завершения. Кроме того, «сюитное» чередование разделов, устремленное к финалу, вызывает аналогии с музыкальным оформлением спектакля или киноленты. Его структура кристаллизуется под влиянием идеи сквозного развития и логики сонатности: развитие ряда экспонированных тем осуществляется путем их неоднократного возвращения для дальнейшей работы с ними в череде разнохарактерных эпизодов, включая финальный хоровой раздел, где они появляются в инструментальных отыгрышах. Благодаря этому возникают ассоциации формы «Симфонического монумента» с композицией архитектурной аркады.

Весьма распространено в ранних славильных сочинениях обращение к эпико-гимническим литературно-музыкальным жанрам: поэма, ода, дифирамб. В «Симфоническом дифирамбе» А. Крейна воспеваются идеи мировой революции под предводительством советских рабочих и международной солидарности пролетариата. Его главные герои – Оратор и Коллектив, декламирующие свой текст в сопровождении оркестра, а также отряд трудящихся Германии (хор басов из двух групп). Речь оратора, словно развертывающаяся в условиях митинга, насыщена лозунгами: «Рабочий класс СССР есть часть мирового рабочего класса», «Наша страна является ударной бригадой пролетариата всех стран», «Пролетарии всех стран, соединяйтесь!». Вместе с тем, из его уст звучат мотивационные установки: «Мы должны двигаться вперед так, чтобы рабочий класс всего мира мог сказать: вот он, мой передовой отряд, <...> вот оно, мое отечество». Коллектив, внимая Вождю, вторит ему, «как бы присягая»: «Мы делаем дело, которое перевернет весь мир».

В качестве литературной основы дифирамба Крейн избрал фрагменты торжественной речи Сталина, опубликованной в газете «Правда»¹, добавив эпизод исполнения песни немецких коммунистов «Roter Wedding» («Красный Веддинг») на языке оригинала². Будучи выстроенным по принципу сквозного следования разделов, музыкальный «Дифирамб» синтезирует жанровые черты поэмы, кантаты и музыки к театрализованному представлению.

Обдумывая замыслы собственно музыкальных жанров – кантат, симфоний и ораторий, славящих победу Октября, – композиторы стремились к эксперименту в области выразительных средств, формы. Так, первая советская оратория «Путь Октября» являет собой чередование массовых песен и развернутых сцен, объединенное в три «звена» (части). Инструментальный состав и протяженность номеров могут варьироваться в зависимости от возможностей того или иного коллектива, а музыкальные средства сочинения предельно демократичны (что проявляется в удобстве тесситуры пения, опоре на жанры марша, песни, особенно

¹ Подборка материала именно из устного выступления Вождя не случайна. Во-первых, здесь сосредоточены наиболее яркие идеологические установки и призывы, во-вторых, слово лидера сложено по законам языка стандартов и канцеляризм, господствовавшего в СССР и игравшего роль советского «высокого штиля».

² Эта песня была сложена двумя годами ранее «Дифирамба» после расстрела властями Первоймайской демонстрации в Берлине.

лирической, плясовой и частушки, любви авторов к гармонике). В жанре симфонии Д. Шостакович стремится к выработке монтажной композиции своих одночастных сочинений с хоровым финалом, В. Шебалин создает трехчастное драматическое произведение на текст поэмы В. Маяковского «Владимир Ильич Ленин» с чтецом в роли ведущего повествователя. При воплощении ключевых образов (Вождь, Октябрь, Борьба) композиторы прибегают к введению лейттем, тональной семантики, употреблению закрепленных музыкальных оборотов, функционирующих в роли музыкально-риторических фигур.

Определяющим во всех рассматриваемых славильных опусах становится влияние театральных жанров, в частности, агитационного спектакля-митинга. Во многих произведениях используется чтец (Оратор, декламатор). Ряд сочинений, условно претворяющих некий сюжет, базируется на драматургической схеме, присущей пролетарскому спектаклю¹ (оратория «Путь Октября», симфония Д. Шостаковича «Октябрю»), а в качестве их литературной основы нередко выступает текст-литмонтаж (например, в оратории «Путь Октября» и в опусах А. Крейна). Монтажный метод композиции, свойственный упомянутым театральным постановкам, проявляется также в сочинениях Шостаковича (Второй и Третьей симфониях), оратории «Путь Октября», которая имеет жанровый подзаголовок «оратория-монтаж».

Вместе с тем, во многих ранних славильных образцах содержится сцена митинга, в ряде случаев становившегося органичным продолжением спектаклей 1920х годов. Траурный митинг по поводу смерти Ленина, воссоздается во второй части симфонии В. Шебалина «Ленин» с помощью смены оркестровых тембров и хоровых голосов, ведущих мелодии, разделов с разной эмоциональной окраской, реплик и вопросов о Ленине («Кто он и откуда?», «И ему, и нам одно и то же дорого», др.). Инструментальные эпизоды, рисующие митинг, встречаются во многих произведениях: в симфониях Д. Шостаковича, «Траурной оде» А. Крейна, «Симфоническом монументе» М. Гнесина. В сочинениях Д. Шостаковича проведение солирующих тем, уподобляемых высказываниям ораторов, поручается медным духовым инструментам, что обнаруживает идею тембровой персонификации.

В большинстве анализируемых образцов встречаются примеры разного рода декламации, заменяющей мелодию в вокальной партии, что также служит свидетельством влияния театральных жанров. В финалах симфоний Д. Шостаковича и «Поэмы борьбы» Д. Кабалевского хоровая партия представляет собой мелодию, максимально приближенную к декламации (благодаря ограниченности диапазона, повторности тонов, наличию квартовых ходов, моделирующих интонацию ораторского призыва, преобладанию пунктирных и триольных ритмических фигур). Похожий прием исполнения наблюдается и в плакате «Про Ленина» А. Давиденко. Оратор из «Симфонического дифирамба» А. Крейна воздействует на слушателя с помощью художественной декламации, а в первой советской оратории в многообразии представлены ритмодекламационные эпизоды: №2 «Японская война», №4 «Где-то в

¹ Она опирается на следующие ключевые моменты, маркирующие основные этапы революционного движения: неволя и страдания народа – восстание – оплакивание павших – торжественный финал.

туманной столице», №5 «Государь! Мы, рабочие...», №8 «Как по матушке России» и др. Кроме того, в послереволюционной России получила широкое распространение коллективная декламация, под которой подразумевалось воссоздание группой людей звуковой партитуры с помощью пения, произнесения каких-либо слогов текста, хохота, возгласов, свиста и различных шумовых эффектов, достигающихся руками, ногами¹. Данный вид декламации получил претворение и в оратории «Путь Октября», где третий эпизод взятия Перекопа являет собой звуковой монтаж С. Рязова. В нем происходит деление исполнителей на двух декламаторов, читающих фрагменты текстов В. Маяковского и Ф. Ваграмова, и хор произношений, наполняющий фактуру всевозможными словами, слогами и топотом ног.

В поэтических текстах анализируемых опусов прослеживается сходство с текстами театральных постановок: и там, и здесь поэты находятся под влиянием символики камня, огня и железа, откристаллизовавшейся в условиях рождения мифа о Революции и строительстве нового мира. В «Пути Октября» «железный» и «огненный» трактуются как качества сверхгероя: «Зажал штурвал рукою Фрунзе, стальной капитан» (из «Взятия Перекопа») или «не выдержало тело могуче-огненного духа» (из сообщения о смерти Ленина). В симфонии Д. Шостаковича «Октябрю» Ленин, кующий волю, уподобляется кузнецу, создающему «железных» героев: решимых и бесстрашных, готовых к борьбе. В тексте «Первомайской» господствуют образы света и огня: «искру в огонь раздувая, пламя покрыло лес», «это еще заря мая, вперед идущего, светом знамен горя», «мая, огнями бьющего будущему в глаза», «вам, поджигая старое, новую явь зажечь».

Подобные параллели есть и в музыкальном языке симфоний. Не случайно темы Вождей поручаются медным духовым инструментам, а тема-тезис Второй симфонии, как и «ораторское» соло в сцене митинга Третьей исполняется самым мощным из них – тубой. Во Второй симфонии красочный аккорд Ges (в финале Fis на слове «Октябрь»), являющий собой аллюзию финальных тактов скрябиновского «Прометей», воспринимается как огненно-световая краска (что подтверждается аналогией с программным подзаголовком сочинения Скрябина о мифическом герое, доставившем огонь в земной мир).

Распространенным приемом в пролетарском агитационном спектакле² служит включение в действие совместного с залом пения популярных массовых песен. В анализируемых опусах композиторы прибегли к инструментальному цитированию напевов «Вы жертвою пали» («Симфонический монумент» М. Гнесина, «Траурная ода» А. Крейна), а также включению фрагмента песни с текстом: «Смело, товарищи, в ногу» («Путь Октября», эпизод «Взятие Зимнего»), «Интернационал» («Траурная ода» А. Крейна). Кстати, всеобщее исполнение «Интернационала» нередко становилось ярким финальным аккордом сценических постановок.

Действительно, жанровая палитра ранних советских славильных сочинений отмечена разнообразием. Ода, оратория, кантата, симфония, музыкальный плакат,

¹ Развитие этого направления способствовало образованию кружков коллективной декламации и выпуску соответствующей литературы, подобной брошюре П. Жаткина «Коллективная декламация» (1924). Считалось, что это идеологически полезный вид самодеятельности, успешно развивающий в молодом поколении солидарность.

² А также массовых действиях советского времени: митингах, собраниях, др.

поэма, дифирамб, монумент – это созвучие жанров явилось творческой лабораторией композиторов второй половины 1920х – начала 1930х годов, претворив тезис А. Луначарского о том, что «каждая революция есть грандиозная симфония». Ориентация на массового слушателя обусловила насыщение музыкальных опусов, облеченных в формы академических жанров, многообразными элементами жанров демократичных, среди которых доминировали песня (лирическая и частушка), марш, плясовой наигрыш. Воплощение идеи синтеза собственно музыкальных жанров, разных жанровых начал и, в целом, видов искусства, способствовало значительному расширению круга средств и приемов советского музыкального искусства.

ЛИТЕРАТУРА

1. Власова Е. С. 1948 в советской музыке. – М., 2010.
2. Гнесин М. Ф. Статьи, воспоминания, материалы. – М., 1961.
3. Крейн Ю, Рогожина Н. Александр Крейн. – М., 1964.
4. Луначарский А. В. Революция и искусство // Луначарский А. В. Об изобразительном искусстве. Т. 2. С. 61–66.
5. Луначарский А. В. Театр и революция // Луначарский А. В. Собр. соч. Т. 3. С. 80–105.
6. Мартынов Н. А. А. Давиденко. – М., 1977.
7. Михайлин В., Беляева Г. Политический плакат: Рамки восприятия и воздействия [Электронный ресурс] // Неприкосновенный запас, №81 (1/ 2012). URL: <http://www.nlobooks.ru/node/1790>.

Смирнова Т. С. (Республика Беларусь, г. Минск)

«ПОТОП» И. Ф. СТРАВИНСКОГО

К проблеме жанрового инвентарства в творчестве композитора

«Музыкальное представление для чтецов, солистов, хора, оркестра и танцовщиков» «Потоп» (1962) стало последним сценическим сочинением И. Ф. Стравинского. В отличие от других опусов композитора подобного рода, прочно закрепившихся в мировом театральном репертуаре, «Потоп» подобного успеха никогда не имел, выдержав при жизни автора только две постановки¹, ассоциировавшиеся в воспоминаниях современников с явным творческим провалом.

Критические замечания относительно «Потопа», представленные в современной исследовательской литературе, также достаточно скупы и лаконичны. Существует лишь несколько отечественных работ, в которых затрагиваются отдельные аспекты в изучении данного сочинения. В работах Д. Брагинского [1] и В. Гливинского [3] «Потоп» рассматривается в контексте позднего творчества композитора; в работе С. Наборщиковой [5] – в свете сотрудничества с «хореографическим» *alter ego* И. Стравинского Дж. Баланчиным. В этом же ракурсе «музыкальное представление» как правило, освещается в работах иностранных исследователей (к примеру, у Ч. Джозефа [6]), в которых также акцентируется внимание на телевизионной природе «Потопа» [7]. Все остальные упоминания

¹ Премьера «Потопа» состоялась 14 июня 1962 года в виде телеверсии под управлением автора и Р. Крафта с хореографией Дж. Баланчина. Сценическая постановка имела место 30 апреля 1963 года в Гамбургской государственной опере (дирижёр Р. Крафт).

носят характер кратких замечаний, не раскрывающих своеобразие данного сочинения.

Замыкая более чем полувековой этап деятельности И. Стравинского в качестве театрального композитора, «Потоп» унаследовал многие качества, позволяющие отнести его к области действия феномена «*последнего опуса*», заключающегося в уникальном равновесии традиционного и новаторского. По мнению Н. Кардаш, в поздний период творчества И. Стравинский «тщательно рассматривал каждое предложение или заказ на предмет «завершения» истории того или иного жанра в его композиторской судьбе» [4]. Так было и в случае с «Потопом», с одной стороны, завершившим путь развития *жанровых микстов*¹, начавшийся в далёком 1916 году, а с другой – открывшим новое *мультимедийное* направление в развитии музыкального театра, заключённое в активном взаимодействии с искусством телевидения. В этой связи исследование механизмов *жанрового инвентарства*, заявленное в проблематике настоящей статьи, представляется чрезвычайно актуальным.

Телевизионный «подтекст» «Потопа», приправленный размышлениями композитора о хрупкости равновесия глобального мироустройства, не смог скрыть от его единомышленников театрального «инварианта» «музыкального представления» – И. Стравинский неизменно «морализировал о будущем, пересматривая прошлое» [6, с. 278]. Тем самым «Потоп» органично вписывается в саму сущность музыкального театра И. Стравинского, наследуя не только его основные смыслообразующие и сюжетные константы, но и репрезентируя их в концентрированном виде. Такая сосредоточенность смыслов, облачённая в компактную двадцатичетырёхминутную форму «музыкального представления», особенно рельефно проявляется на фоне универсальной значимости ветхозаветной истории, положенной в его основу.

«Потоп» стал последним звеном в цепи *микстовых* сочинений композитора, жанровое обозначение которого лишено конкретной оперно-балетной «принадлежности». По мнению В. Гливинского, такая «нейтральная» трактовка сценического жанра позволяет И. Стравинскому «охватить всё многообразие жанровых источников, синтезированных в «Потопе» [3, с. 135]. И это, несомненно, верно. Однако корни подобного определения, которому предшествовали «библейская аллегория, основанная на Ное и Ковчеге» и «танцевальная драма», также можно искать в литературных источниках, лежащих в основе либретто «музыкального представления». О том, какую важность они представляли для И. Стравинского, свидетельствуют не только многочисленные высказывания композитора, но и конкретные примеры из музыкальной практики. В этой связи особенно показательна область микстовых сочинений, уникальная жанровая «форма» которых во многих случаях была следствием стремления И. Стравинского к максимально точной передаче специфики стихотворного текста. Так, «Байка» с её выразитель-

¹ Помимо «Потопа» к области *жанровых микстов* могут быть также отнесены «весёлое представление с музыкой и пением» «Байка» (1916), «читаемая, играемая, танцуемая» «Сказка о беглом солдате и чёрте» (1918), «русские хореографические сцены с музыкой и пением» «Свадебка» (1923) и «мелодрама» «Персефона» (1933).

ным жестово-пластическим комментированием сказочной истории о Петухе и Лисе выросла на основе русского народнопоэтического творчества, а синтез мелодрамы, оратории и балета в «Персефоне» – на любовании композитора «великолепной слоговой структурой», воссозданной в духе античной поэзии А. Жидом.

Либретто же «Потопа» было составлено Р. Крафтом на основе отдельных глав из Первой книги Моисеевой «Бытие» и английских народных мистерий Йоркского и Честерского циклов, датируемых XV–XVI столетиями. В рамках средневековой культуры Англии под *мистерией*¹ понималось театрализованное действие на религиозные сюжеты из Ветхого и Нового заветов, разыгрываемое в площадных условиях и имеющее в качестве неотъемлемой составляющей музыкальное сопровождение. Специфика английской мистерии состояла в её циклической структуре, распадавшейся на ряд коротких самостоятельных пьес, объединённых общим сюжетным источником, и в особом «городском» колорите. Дыхание средневекового города Англии ощущалось в актёрском составе таких спектаклей, который набирался из числа ремесленных гильдий, каждая из которых ставила несколько сцен из общего цикла мистерий. Также следует упомянуть о постепенном «очеловечивании» библейских персонажей, что в первую очередь нашло проявление в характерности их речи и общей сценической интерпретации.

Включение в «Потоп» мистериальных текстов, предполагающих обязательную драматическую трактовку, роднит «музыкальное представление» со многими театральными микстами И. Стравинского. К примеру, в качестве такого жанрового прототипа, диктовавшего мельчайшие детали сценического воплощения, в «Байке» и «Сказке о беглом солдате и чёрте» стала театрализованная драматическая сказка, в «Персефоне» – античная мистерия. В «Потопе» же композитор сосредотачивает английские источники в наиболее «действенных» сценах (эпизод грехопадения, строительства ковчега и потопа), перемежая их с чисто хореографическими сценами, в то время как цитирование библейских текстов, звучащих из уст беспристрастного Рассказчика, и хоровое обрамление на основе христианского гимна «Te Deum» играют роль «информационно-повествовательной преамбулы» (В. Гливинский).

И. Стравинский, конечно же, был далёк от идеи воскрешения старинной мистериальной формы. Синтетическая сущность «Потопа» была во многом обусловлена рядом факторов личного и творческого характера. С одной стороны, «демократичность сценической подачи» (С. Наборщикова) в «музыкальном представлении», свободно сочетавшем повествование, вокально-хоровые и хореографические элементы, стала следствием «телевизионных» условий его постановки. С другой стороны, усиление пластического компонента в таком объёме имело место благодаря сотрудничеству композитора с Дж. Баланчиным, выступившим не

¹ Как свидетельствует Н. Богодарова, термин *мистерия* для английской театрализованной драмы был достаточно редок. Театральные постановки такого рода обычно обозначались как «*игра*» (*play, ludus, gamen*), «*миракль*» (*miracle*), «*Corpus Christi Plays*» (по названию летнего праздника тела Христова, в день которого обычно давались представления) или чаще всего «*пэджент*» (*pageant*). Последнее определение зафиксировало в себе «передвижную» особенность оформления театрального пространства, так как сцена обычно была подвижной, устраивалась на повозке и переезжала с места на место [1, с. 180].

только в качестве соавтора «Потопа», но и «проводника» И. Стравинского в мир зарождавшегося искусства телевидения, предъявлявшего свои особые требования.

Композитор и балетмейстер долго сомневались по поводу выбора основного жанрового профиля «Потопа». Несмотря на обилие вокально-хоровых эпизодов, И. Стравинский, как и в случае комментирования его ранних жанровых микстов, активно протестовал против отождествления «музыкального представления» с оперой, акцентируя внимание на предпочтении определения «*музыкально-драматическая форма*». По мнению композитора, телевизионность «Потопа» давала возможность сосредоточиться на различных аспектах драматического действия в их быстрой смене. «<...> Пока я не могу представить произведение на оперной сцене, так как музыкальная скорость явно кинематографическая», – отмечал И. Стравинский [8, с. 79]. Вместе с тем такой подход давал возможность композитору следовать по пути предельной *экономии* исходного музыкального материала, принцип которой всегда был актуален для его творческого метода и в поздние годы органично сочетался с железной дисциплиной серийной музыки.

«Потоп» изначально задумывался И. Стравинским как хореографическая партитура. Об этом свидетельствовал как сам композитор, отмечавший, что «Потоп» – это танцевальная пьеса или история, рассказанная при помощи танца, в рамках которой даже монументальный хоровой «*Te Deum*» ассоциировался с быстрым танцем в духе хорала [9, с. 123], так и Дж. Баланчин. Балетмейстер, комментируя особенности сценического решения «музыкального представления» во время телезаписи хореографического ряда, настаивал на важности, но не первостепенности его «балетной» составляющей. «Этот миракль больше, чем просто маска. Как мне кажется, это церковная пьеса или хореографическая оратория. Самое главное, что это *не* балет. «Потоп» может быть представлен с говорящими актёрами или с певцами и актёрами, тем самым схожим с оперой. Наша версия – это музыкальная составная композиция. Всё это организуется при помощи жеста танцоров и объектов. Но самое главное, что это Стравинский. Это его работа. Его музыка не является сопровождением к танцу. Речь в данном случае идёт о Стравинском как композиторе. И мы не пытаемся препятствовать его музыке. Самое главное для меня, что она будет услышана» [цит. по 7, с. 144].

Замечания Дж. Баланчина о *нетавтологичности* музыки «Потопа» относительно его хореографии не случайны. Они раскрывают суть *контрапунктического театра* И. Стравинского, принципам которого композитор был верен на протяжении своего долгого творческого пути. Зародившись на основе мирискуснического театрального синтетизма и впитав в себя характерные тенденции времени, «театр разделённых функций» (А. Порфирьева) как раз наиболее открытое проявление нашёл в сфере жанровых микстов, линия развития которых логично завершилась «Потопом». В этой связи «музыкальное представление» и другие микстовые сочинения И. Стравинского, в которых оперирование старыми жанровыми формулами и воскрешение их в современных условиях было возведено в ранг концептуальных идей, демонстрируют ряд общих приёмов в создании уникального жанрово-сценического облика спектакля. Сюда можно отнести подчёркнуто условный характер театрального высказывания, надличностный характер сюжетных источников, имеющих, как правило, «драматический» подтекст, использова-

ние приёма *разделения* на играющих и поющих актёров, введение рассказчика и чисто мимико-хореографических ролей и т. д.

Театрально-драматическая разновидность контрапунктического театра, представленная в «Потопе», играет не меньшую роль в композиционно-драматургической организации сочинения, нежели его телевизионный аспект. Связь с драматическим театром, но театром народно-площадным, предполагала особую организацию представления, где, как и в «Байке», персонажи представлены в виде музыкально-пластических масок, облик которых дополнялся специальным визуальным рядом. При этом помимо главных «одушевлённых» персонажей в «Потопе» такую характеристику получают обобщённые образы, к примеру, такие как образ хаоса, греха, потопа и т. д. Исходя из традиций средневековой мистерии, в «музыкальном представлении» найденные композитором маски героев отличаются «герметичностью» – способностью удержать яркую индивидуальность без необходимости последовательного психологического преобразования либо столкновения с другими контрастными персонажами. Такая образная трактовка мирно уживается с компонованием законченных номеров путем «блочного» присоединения разнохарактерных эпизодов, свободного использования их музыкального материала в различных сценических ситуациях.

Отголоском мистерийных действий «звучит» в «Потопе» его ярко выраженная повествовательность, регулирующая как интенсивность сюжетного развёртывания, так и работу принципов музыкального развития. Повествовательный тонус сочинения определил доминирующее положение декламационного слова, расшифровываемого при помощи инструментального и жестово-пластического сопровождения. Преобладание указанного выше «блочного» структурирования композиции сочинения может быть обусловлено и свободным переходом от одной темы рассказа к другой, связанных общностью объективно-философского тона высказывания. С *нарративностью* также связано усиление изобразительно-живописного компонента, до настоящего момента старательно избегаемого композитором, предпочитавшего вуалировать явные зрительные аналогии. И хотя музыкальные эпизоды такого рода присутствуют в партитуре «Потопа», главный акцент был сделан И. Стравинским на визуальный ряд, о чём свидетельствует его детально разработанный план

Принципы жанрового инвентарства, представленные в «Потопе», характеризуют не только традиционную для И. Стравинского практику *сочинения* уникальных театральных жанров, но и отвечают запросам современного музыкального театра, нацеленного на активное взаимодействие с миром телевидения. Сегодня, в год более чем полувекового юбилея «музыкального представления» очевидно, что подобный опыт межвидового синтеза искусств, намеченный композитором, открывал широкие перспективы для формирования новых типов музыкально-театрального высказывания (*мультимедийный, экранный, визуальный театр* и др.).

ЛИТЕРАТУРА

1. Богодарова, Н. А. Театр мистерии и город в Англии в XIV– первой половине XV в. / Н. А. Богодарова // Средние века. Вып. 39: сб. / АН СССР Ин-т истории. – М.: Наука, 1977. – С. 179–195.
2. Брагинский, Д. Ю. «Потоп» И. Ф. Стравинского как произведение позднего периода творчества композитора / Д. Ю. Брагинский: Дипломная работа. Рукопись. ЛОЛГК, 1987.

3. Гливинский, В. В. Позднее творчество И. Ф. Стравинского. Исследование / В. В. Гливинский. – Донецк: Издательство «Донеччина», 1995. – 192 с.
4. Кардаш, Н. С. Опера «The Rake's Progress» и балет «Агон» Игоря Стравинского – феномен последнего опуса: дисс. ... канд. искусствоведения: 17.00.02 / Н. С. Кардаш. – СПб., 2010. – 199 с.
5. Наборщикова, С. В. Видеть музыку, слышать танец: Стравинский и Баланчин. К проблеме музыкально-хореографического синтеза / С. В. Наборщикова. – М.: Московская государственная консерватория им. П. И. Чайковского, 2010. – 344 с.
6. Josef, Charles.M. Stravinsky & Balanchine: a journey of invention / Charles M. Joseph. – Yale university press, 2002. – 440 p.
7. Josef, Charles.M. Stravinsky Inside Out / Charles M. Joseph. – Yale university press, 2001. – 320 p.
8. Stravinsky, I. Dialogues / I. Stravinsky, R. Craft. – University of California Press, 1982. – 152 p.
9. Stravinsky, I. Expositions and developments / I. Stravinsky, R. Craft. – University of California Press, 1981. – 168 p.

Сосновская Н. А. (Республика Беларусь, г. Минск)

ТИПОЛОГИЯ СТРАТЕГИЙ ПОТРЕБЛЕНИЯ МАССОВОЙ МУЗЫКИ В РЕСПУБЛИКЕ БЕЛАРУСЬ

Одним из центральных вопросов социологического подхода к анализу музыкального искусства является вопрос о практиках восприятия музыки различными социальными группами. Он непосредственным образом связан с такими базовыми проблемами социологии музыки как особенности распространения музыки в обществе, формирование отношения к музыке различных социальных групп, особенности отношений, возникающие и развивающиеся под влиянием музыки, общий социальный контекст восприятия музыки т. п.

Анализ публики становится одним из приоритетных вопросов уже в 16 веке, и связан с появлением музыкальных театров и распространением концертной практики. Предпринимаются попытки описания публики в зависимости от ее социального положения и образованности. Классик социологии музыки Т. Адорно, предложил классификацию различного типа слушания музыки, в основе которой лежит отношение к внутренней организации музыки, понимание структуры и логики развития музыкального произведения. Ученый подробно описывает разницу в отношении к высшим образцам классической музыки, которая способна в концентрированном виде передавать дух эпохи, и требует значительной теоретической и практической подготовки в качестве слушателя. Легкая музыка, не подлежит анализу при помощи эстетических категорий и может оцениваться только как товар с позиций его популярности и востребованности. Легкую музыку, по мнению ученого, слушает один тип слушателей, развлекающийся. Для данной категории слушателей музыка является источником шумового раздражения [1].

В современных условиях «легкая» или массовая музыка занимает доминирующие позиции в структуре художественной культуры общества. Современная музыка оказалась под влиянием процессов технологизации и коммерциализа-

ции, что привело к значительным изменениям как в содержательном аспекте музыкальных композиций, так и в практиках их восприятия. Успех произведения в условиях всеобъемлющего информационного охвата определяется числом его слушателей. Поэтому оно в первую очередь должно отличаться легкостью восприятия и доступностью. Важнейшей частью музыкального сообщения становится видеоряд, который структурирует музыкальную и стихотворную составляющие. Активное применение технических средств способствовало формированию ориентации на экранную культуру, установки на зрелищность [2].

Следствием технологизации стала технизация процессов творчества, исполнения и потребления. Новые технологии позволяют производить музыкальный продукт без участия творчества композитора. Коммерциализация искусства, основной задачей которого является максимизация прибыли, также приводит к вытеснению индивидуального творчества, распространению музыкальной продукции низкого качества. Другим важным аспектом коммерциализации является создание мощных развлекательных корпораций (радио-эфир, TV, аудиозапись), придерживающихся определенной музыкальной политики. Процессы коммерциализации оказывают влияние и на академическую, классическую музыку. Это проявляется в («рекламных», маркетинговых) подходах к концертам классической музыки аналогичных PR-акциям шоу-бизнеса. Благодаря чему академическая музыка сближается с массовой. Для значительного числа слушателей посещение концертного зала становится сферой проведения досуга, и утрачивает свое значение в качестве опыта эстетического переживания. С другой стороны, происходит автономизация академической музыки, уход в «чистое» искусство ради узкого круга ценителей [3].

Таким образом, вопрос об отношении к музыке различных социальных групп на современном этапе не теряет своей актуальности.

В 2012 году сектором культурных инноваций Института социологии НАН Беларуси было проведено исследование, направленное на изучение культурных ориентаций и стратегий социокультурного поведения населения Республики Беларусь. Одной из задач исследования было разработать типологию стратегий поведения в области потребления музыки населением Беларуси.

Для разработки классификации основных типов поведения в сфере потребления музыкального контента использовалась процедура кластерного анализа методом K-means. Предварительно шкалы были преобразованы в необходимый для многомерного анализа вид.

Среди параметров классификации использованы:

- частота прослушивания музыки;
- особенность прослушивания музыки как фона, или как самостоятельной деятельности;
- ситуации прослушивания музыки;
- частота посещения концертных залов;
- наиболее предпочитаемые музыкальные жанры;
- предпочитаемые исполнители;
- технические средства воспроизведения музыки.

В результате кластеризации были выделены четыре группы, отражающие различные типы поведения и предпочтений респондентов при потреблении музыкальных продуктов и услуг. Самая многочисленная группа, составляет 46,3% (рисунок 1).

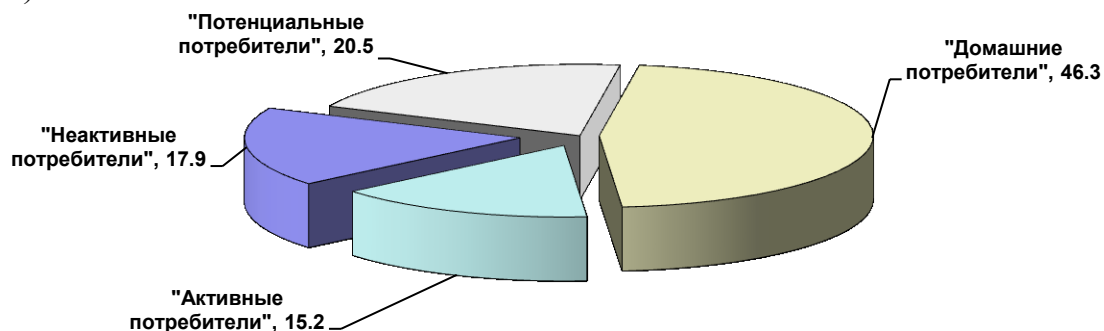


Рисунок 1. Типология стратегий потребления в сфере музыкальной культуры

Группа, составляющая 15,2% распределения – наиболее активна в сфере музыкального потребления. Она получила условное название «**Активные потребители**». Респонденты, чьи ответы вошли данную группу, слушают музыку ежедневно (83,3%) или несколько раз в неделю (14,8%). Также они самые активные посетители концертных залов: 4,7% бывают в концертных залах каждую неделю; 15,1% – 1–3 раза в месяц, 33,8 – реже, чем раз в месяц; 45,4% – 1–2 раза в год. Они чаще остальных слушают музыку саму по себе (для себя). В качестве источника музыки предпочтение отдается различным техническим устройствам, типа плеера (66,5%) и Интернету (43,7%). Несколько чаще остальных они посещают концерты классической и современной музыки. Про данный тип слушателей можно сказать, что они слушают музыку везде: в личном автомобиле – 27,1%; на улице – 25,5%; на работе – 20,3%; в баре, клубе, дискотеках – 20,1%; в общественном транспорте – 17,4%. Ими востребованы многие музыкальные направления: поп-музыка (43,5%), рок-музыка (41%), классика (31,2%), Рэп (23,5%), Джаз (18,7%), Блюз (14,2%), электронная музыка (17,1%). Среди исполнителей данный тип потребителей выделяет зарубежных (49,8%), на втором месте – из стран СНГ (34,1%) и в третью очередь – белорусских исполнителей (9,2%).

Респонденты группы, включающей 17,9% распределения, слушают музыку реже. Из них ежедневно слушают – 65,1% и несколько раз в неделю – 30%. В основном в данной группе музыка слушается в качестве фона. Условно их можно назвать «**Неактивные потребители**». В качестве источника музыки они чаще всего используют Телевидение (71,4%) и Радио (60,1%). Они также, хотя бы 1–2 раза в год бывают в концертных залах (63,8%); 9% – реже, чем раз в месяц и 27,2% – реже раза в год. Респонденты данной группы чаще указывают, что слушают всех исполнителей (71,6%): и из стран СНГ (28,8%), и белорусских (15,1%), и зарубежных (14%). «Неактивные потребители» характеризуются ярко выраженными музыкальными предпочтениями, склоняющимися в сторону «смысловой» песни с текстовой доминантой: шансон – 71,5%; авторская песня – 41,5%. Также достаточно часто они слушают

классическую музыку – 25%. Наиболее популярным местом прослушивания музыки для данной группы является автомобиль – 50%.

Респонденты самой многочисленной группы (46,3%) слушают музыку достаточно часто: 77,3% – ежедневно; 22,6% – несколько раз в неделю. Но чаще всего они предпочитают слушать музыку дома и крайне редко бывают в концертных залах: 31,2% ответили, что ходят на концерты реже, чем раз в год. И 68,8% вообще не бывают в концертных залах. Таким образом, данную группу составили респонденты, которые слушают музыку, но не ходят на концерты. Наиболее предпочитаемый жанр данных слушателей – поп-музыка (51,2%). Среди исполнителей свой выбор чаще останавливают на исполнителях стран СНГ. Данную группу можно считать потенциальными посетителями концертов и дать им условное название «**Домашние потребители**».

Респонденты последней выделенной группы, включившей 20,5% распределения, очень **редко слушают музыку**. Из них 13,9% указали, что слушают музыку несколько раз в неделю и 24,6% несколько раз в месяц. Респонденты именно этой группы часто отвечают, что вообще не слушают музыку – 61,5%. Но, несмотря на это, иногда они посещают концертные залы: 3,4% – реже, чем раз в месяц, 10,8% 1–2 раза в год и 24,4% реже одного раза в год. Иногда, слушая музыку как фон и выбирая в качестве источника музыки ТВ (55,5%) и радио (42,9%), данная группа значительно чаще, по сравнению с остальными группами, слушает белорусских исполнителей (27,4%), и чаще остальных останавливает свой выбор на белорусской народной музыке (23,9%). Также респонденты данной группы слушают шансон – 40,4% и поп-музыку – 36,5%. Условно данную группу можно назвать «**Потенциальные потребители**».

Таким образом, выделенные группы демонстрируют существенные отличия относительно стратегий потребления музыкального контента. Наиболее значительная разница прослеживается в частоте посещений концертных залов и интенсивности прослушивания музыки. Но также каждая группа имеет предпочтения, касающиеся непосредственно музыкальных направлений, исполнителей и способов прослушивания музыки. Несмотря на то, что поп-музыка высоко востребована всеми выделенными группами, среди самой многочисленной группы она является наиболее популярным жанром. Поп-музыка и шансон составляют основу музыкальных приоритетов данной группы. Эти же жанры, но в другой последовательности – шансон и поп-музыка популярны среди тех, кто редко слушает музыку. Самые разнообразные музыкальные предпочтения имеют «активные потребители»: это рок-музыка, рэп, джаз, классическая музыка и др. «Неактивные» склоняются к жанрам, где доминантой является текст: авторской песне и шансону. Значительное число респондентов отмечает, что они слушают всех исполнителей, при этом, «активные» чаще слушают зарубежных исполнителей, «потенциальные» – исполнителей из стран СНГ, «потенциальные потребители» – наряду с исполнителями СНГ слушают белорусских исполнителей. В связи с этим можно говорить о вкусовых различиях и приоритетах выделенных групп.

ЛИТЕРАТУРА

1. Адорно, Т. Избранное. Социология музыки / Т. Адорно. – М.–СПб., 1999.

2. Найдорф, М. Об особенностях музыкальной культуры массового media-пространства. [Электронный ресурс] / М. Найдорф. – Режим доступа: <https://sites.google.com/site/marknaydorftexts/musical-articles/ob-osobennostah-muzykalnoj-kultury-massovogo-media-prostranstva>. Дата доступа: 15.02. 2013.
3. Кузуб, Т. И. Музыкальная культура XX века как феномен эпохи глобализации: автореф. дис. ... канд.культ.наук: 24.00.01 / Т. И.Кузуб, Уральский государственный университет. – Екатеринбург, 2010. – 24 с. – Режим доступа: <http://elar.urfu.ru/bitstream/10995/2487/1/urgu0742s.pdf>. – Дата доступа: 10.02.2013.

Фомина Т. Ю. (Российская Федерация, г. Набережные Челны)

ПРОБЛЕМЫ ФОРМИРОВАНИЯ НАВЫКА САМООЦЕНКИ ОБУЧАЮЩИХСЯ НА ПРИМЕРЕ ДЕТСКИХ МУЗЫКАЛЬНЫХ ШКОЛ

Эстетическое воспитание детей и подростков является одной из актуальнейших задач образовательных учреждений и роль музыкального образования в этом процессе неопределимо велика. В современной государственной политике особое внимание уделяется модернизации образовательного пространства России, созданию конкурентоспособных образовательных учреждений. Важнейшим параметром успешности деятельности школы является степень эффективности организации учебного процесса. В соответствии с новой редакцией Закона об образовании Российской Федерации (Глава 16) дополнительное образование должно быть направлено на выявление и поддержку одаренных и талантливых детей.

Образование, в том числе и музыкальное, представляющее собой совокупность приобретаемых знаний, умений, навыков и компетенций определенных объема и сложности, должно обладать и определенными качественными характеристиками, достижение которых должна обеспечивать внутренняя система оценки качества образования.

До сегодняшнего дня в России качество образовательной деятельности оценивалось степенью обученности учащихся, которая выявлялась в ходе выполнения обучающимися контрольных заданий аналогичных изученному материалу или предполагающих более глубокое аналитическое (либо творческое) применение имеющихся знаний.

В рамках образовательной деятельности Детской музыкальной школы процесс формирования компетенций предполагает длительную и планомерную работу педагога и обучающегося. Начальный уровень формирования профессиональных компетенций предполагает воспроизведение учащимися музыкальных терминов, нотного текста и общих характеристик музыкального произведения, сообщенных ему преподавателем. Этот этап неизбежен в силу специфики музыкального искусства, основы которого до начала обучения в ДМШ большинству детей, как правило, неизвестны. Однако главной задачей преподавателя является обеспечение условий, в которых учащийся может продемонстрировать понимание учебного материала, перефразируя объяснение учителя своими словами и акцентируя внимание на наиболее значимых аспектах. Это свидетельствует о глубоком мыслительном процессе, об осознании учащимся важнейших исполнительских

задач в работе над музыкальным произведением и, несомненно, служит прочной основой формирования их самооценки.

Неоценимую помощь в формировании навыка самооценки обучающихся могут оказать предложенные учащимся алгоритмы учебных действий, например, разбора нотного текста произведения, написание музыкального диктанта, интервальной или гармонической последовательности. Это закладывает основы успешной самостоятельной домашней работы учащегося. Степень освоенности алгоритма легко проверяется в ходе опроса домашнего задания. Очень важно чтобы освоение алгоритмов стало частью образовательного процесса, поэтому в Детских музыкальных школах на исполнительских отделениях вводятся дополнительные творческие задания, например, для учащихся 4 класса это может быть самостоятельный разбор нотного текста произведения за 2 класс. Оценка уровня применения теоретических знаний и практических навыков в этом случае может проводиться в форме творческого вечера, музыкальной гостиной в присутствии родителей, друзей, одноклассников.

Успешное применение профессиональных навыков требует глубокой и кропотливой работы не только в инструментальном классе, но и на музыкально-теоретических занятиях. Формированию грамотной самооценки способствует посещение концертов профессиональных исполнителей и юных музыкантов. Это позволяет расширить музыкально-слуховой опыт обучающегося, предоставить ему возможность самостоятельно оценить уровень исполнения и собственные возможности.

Особое внимание при формировании навыка самооценки в условиях компетентностного подхода необходимо уделять анализу музыкального материала, как в процессе разучивания произведения, так и последующей работы над ним. При разборе нотного текста важно совместно с обучающимися определить тональность, размер, форму, стиль, тип фактуры, выявить логику музыкального развития, сравнить с ранее разученными произведениями. Все эти знания в синтезе позволят учащимся сформировать целостный музыкальный образ и убедительно воплотить его в исполнении. Важным моментом при работе над музыкальным произведением является система самооценки учащимися качества собственного исполнения, постановка задач профессионального роста. На начальном этапе обучения она может носить обобщенный характер. В этих условиях для формирования навыка самооценки учащегося большую роль играет грамотность педагогического оценивания со стороны учителя, заложенная в качестве критериев новой системы аттестации педагогических кадров.

Формы оценивания уровня знаний, умений и навыков учащихся, в частности, в Детских музыкальных школах, как правило, традиционны – это академические и технические экзамены, зачеты по музыкальной грамотности, концерты, конкурсы различного уровня. Однако критерии оценки носят обобщенный и, подчас, субъективный характер. Наиболее эффективным и качественным решением данной проблемы является использование детализированной, комплексной оценки учебных достижений учащихся на основе балльно-рейтинговой системы. В качестве базовой может быть использована кредитно-модульная система организации образовательного процесса уже апробированная и хорошо зарекомендовав-

шая себя в высших учебных заведениях, основанная на блочно-модульном принципе представления содержания образовательной программы и построения учебных планов, использовании системы зачетных единиц (кредитов) и соответствующих образовательных технологий.

Принципиального значения заданное количество баллов не имеет. Можно исходить из накопительной системы, либо ограничить ее, например, ста баллами. Главное внимание необходимо уделить содержанию работы и критериям оценивания. Наряду с традиционными формами работы, такими как разучивание и исполнение произведений крупной формы, полифонии, пьес различного характера и упражнений с техническими задачами (этюды, гаммы, аккорды, арпеджио), необходимо разнообразить процесс обучения творческими заданиями. Например, подбор мелодии на слух, ее аранжировка с использованием различных видов аккомпанеента, самостоятельный разбор несложного произведения, сочинение пьес заданной формы и жанра, чтение нот с листа. В условиях балльно-рейтинговой системы традиционные и творческие формы работы могут быть распределены как 60% и 40% соответственно. И вновь качество образовательного результата будет зависеть от степени сформированности навыка самооценки обучающихся.

Федеральные государственные образовательные стандарты второго поколения Российской Федерации предусматривают отслеживание личностных, метапредметных и предметных результатов учебного процесса. Балльно-рейтинговая система в полной мере позволяет успешно проследить динамику изменения учебных достижений. Личностные результаты могут проявляться в заинтересованности ребенка к освоению инструмента, формировании его музыкальных предпочтений, отношении к искусству как к возможности творческой самореализации. Успешность общего музыкального образования прослеживается в метапредметных показателях, таких как стремление оформить свои впечатления средствами музыки, способность облекать музыкальный замысел в адекватную форму, познавать себя и прежде неведомые стороны действительности. В условиях балльно-рейтинговой системы это позволяет сочетать элементы педагогической экспертизы и объективной самооценки обучающихся.

Процесс оценивания учебных достижений обучающихся становится более объективным, а критерии могут применяться как в ходе педагогического оценивания, так и при самооценке обучающихся. Следовательно, балльно-рейтинговая система в сочетании с компетентностным подходом, нацеленным на формирование у учащихся навыка самостоятельного освоения учебного материала, приведут к более глубокому осмыслению творческого процесса, а в итоге, к повышению качества профессионального музыкального образования.

СОВРЕМЕННАЯ ПРАВОСЛАВНАЯ ПЕВЧЕСКАЯ ТРАДИЦИЯ

В 2011 г. Русская Православная Церковь отметила двадцатилетие возрождения, ознаменовавшегося восстановлением ее деятельности во всей полноте функций. Этот совсем небольшой по историческим меркам временной промежуток вместил массу событий, был отмечен как созидательными, так и деструктивными тенденциями, оформившимися направлениями и течениями в богослужебном певческом искусстве. Их анализ представился нам актуальным и осуществлялся в направлениях:

- выявления социально-исторических предпосылок возрождения религиозной жизни в 80-е гг. XX в. и формирования современной концепции культурной, просветительской и богослужебной деятельности РПЦ;
- исследования практического осуществления Устава;
- характеристики певческого оформления богослужения и важнейших составляющих с точки зрения сохранения или обновления канона;
- изучения основных тенденций развития современной церковной музыки в связи со спецификой творчества в рамках богослужебного канона;
- соотнесения действия выявленных механизмов трансформации богослужебного певческого канона с закономерностями развития современной культуры.

«Возрождение», подготовленное духовными исканиями в искусстве и философской мысли 60–80-х гг. XX в., происходило на фоне трансформации социально-политической системы и распада государства. Следствием этого стал кризис мировоззрения, общественных и межличностных отношений, социальной и этнической идентичности.

Рассматриваемый нами постсоветский период может быть подразделен на два этапа, отличающихся сутью происходящих изменений.

Первый – конец 80-х – 90-е гг. – условно можно назвать периодом собирания. Он связан с усилением влияния церкви, расширением и уплотнением «православного пространства», численным приращением приходов, воссозданием корпуса священно- и церковнослужителей. В области церковных искусств этот период можно назвать также «собиранием творческих сил». Редкий композитор не пробовал себя в сочинении на канонические тексты, и многие музыканты получили певческий или регентский опыт.

Второй период с 2000-х гг. по настоящее время – отличается синхронизацией социально-политических и внутрицерковных процессов: формированием концепции развития РПЦ, гармонизацией отношений с государством, унификацией богослужений, упорядочением богослужебного репертуара. Число авторов и круг исполняемых сочинений сократилось в десятки раз, а в числе богослужебных остаются лишь сочинения и переложения по стилистике близкие уставным песнопениям.

Стремительный, но по преимуществу экстенсивный характер восстановления церкви породил противоречие между церковным строительством и устройением богослужения. Целый ряд объективных и субъективных факторов, обусловил накопление многочисленных отступлений от устава и православной традиции.

В числе факторов, рассмотренных во второй и третьей главах диссертации следующие:

- приоритет в деятельности организационных вопросов,
- изменение социального состава священно- и церковнослужителей и прихожан,
- прерывание механизма наследования предания,
- недостаточная компетентность лиц, обеспечивающих певческую сторону богослужения и отсутствие на определенном этапе должного контроля со стороны священников, руководства епархий и церкви в целом.

Следствием этого явились качественные изменения певческого оформления богослужения кризисного характера.

В диссертации прослежен процесс трансформации пространственно-временных условий отправления богослужения, соблюдения порядка и полноты чинопоследований, сохранности системы осмогласия и состава канонических текстов, баланса уставного и авторского в певческом оформлении богослужения.

Современное богослужение характеризуется: «уплотнением» богослужебного времени за счет выпущения части чинопоследований (ектений, части антифонов и пр.); *ускорением темпа* богослужения, в том числе: за счет возрастания темпа пения и чтения; постепенным *сокращением* числа распеваемых текстов, а в них – мелизматического распева; преобладанием силлабического пения и повсеместным использованием приемов литургического *многогласия*.

Система осмогласия в 90-е гг. XX века пережила кризис, что выразилось в ее нестабильности, фрагментации, проявляющейся в смешении гласов, искажении логики мелодического движения, включении не свойственных гласу гармонических последовательностей, замещение порядкового гласа, другим, принятым в данном храме.

Период «первоначального накопления» репертуара отличался неразборчивостью, количество предлагаемых богослужебных песнопений от дефицита начала 90-х пришло в 2000-е к состоянию, которое можно назвать «избыточным».

Устроение богослужения в соборах, небольших храмах и монастырях отличается репертуаром уставных и неуставных песнопений, степенью полноты читаемых и «поемых» текстов, стилистикой песнопений, манерой исполнения.

В результате в современном богослужении в синхроническом срезе аккумулируется и предшествующий певческий опыт, и современные эксперименты. Это выражается в том, что в составе богослужебных песнопений дня сосуществуют образцы разных исторических пластов, родственных, но не идентичных традиций, пение по образцу (по гласовым формулам) и отечественная авторская богослужебная музыка традиционной и инновационной стилистики, «перетекстовки» сочинений западноевропейских композиторов, что оценивается церковью и экспертами как проявление эклектики.

В современном богослужении часто нарушается установившийся в последние три столетия баланс уставных и неуставных песнопений, когда неизменяемые песнопения в большинстве своем представляли собой авторские песнопения, а изменяемые – пение «на глас». Сегодня усугубилась тенденция замещения уставных песнопений авторскими.

За последние четверть века были созданы сотни авторских песнопений, активно внедряемых в богослужебную практику, вследствие чего происходит деформация молитвенного устройства богослужения. Этому способствует также и существенное обновление поэтики богослужебной музыки под влиянием современного церковного и духовно-концертного творчества.

Данное обстоятельство породило во внутрицерковных кругах негативные оценки и спровоцировало дискуссии на регентских съездах и ежегодных семинарах, а также привлекло, наконец, внимание высших иерархов церкви. В рамках Архиерейского Собора 2011 года были обозначены вопросы унификации певческого ряда богослужения, введения своего рода цензуры, повышения образовательного уровня церковнослужителей.

Стремительное накопление разнородного по стилистике богослужебного репертуара сопоставимо с принципом *информационного ускорения*. Информатизация коснулась всех сторон церковной жизни, в том числе таких сущностных, как трансмиссия традиции, которая, как известно всегда осуществлялась и *по писанию*, и *по преданию* (в том числе устному). В настоящее время этот механизм существует наряду с иными. Во всемирной паутине функционируют православные Интернет-ресурсы, создающие ситуацию конкуренции предлагаемой певческой информации и накоплению «критической массы» авторского материала.

Еще одна закономерность развития музыкального компонента православного богослужения в 90-е г., его *неравномерность*. Она во многом обуславливается объективными факторами, такими как масштабы России, затрудняющие административную «управляемость» и субъективными (инициатива, компетентность и заинтересованность церковно- и священнослужителей).

В настоящее время ведутся поиски путей выхода из кризиса. Единство стратегии и последовательность предпринимаемых действий зависят от многих факторов, например, наличия ярких личностей, активности, качества и наступательности пропаганды, социально-экономического положения и многого другого. Но при всех условиях православный канон (во всем многообразии заключенных в нем норм) продолжает оставаться основой внутренней организации современного богослужения.

Предмет нашего исследования живой и меняющийся, описываемые процессы не завершены, а их динамика стремительна, поэтому оно носит открытый характер.

Навуковае выданне

**ТРАДЫЦЫІ І СУЧАСНЫ СТАН
КУЛЬТУРЫ І МАСТАЦТВАЎ**

У 5 частках

**Укладальнік
Пацюпа Юрый Віктаравіч**

Частка 3

**ПРАБЛЕМЫ ТЭАТРАЛЬНАГА,
ЭКРАННАГА І МУЗЫЧНАГА МАСТАЦТВА**

**МАТЭРЫЯЛЫ МІЖНАРОДНАЙ
НАВУКОВА-ПРАКТЫЧНАЙ КАНФЕРЭНЦЫІ**

(г. Мінск, 25–26 красавіка 2013 года)

Рэдактар В.Р. Гаўрыленка

Падпісана да друку 09.09.2013 Фармат 60x84 ^{1/16} Папера афсетная Гарнітура Roman
Друк лічбавы Ум.-др.арк 12,6 Ул.-выд.арк. 12,9 Наклад 100 экз. Заказ № 1692
ВТАА «Права і эканоміка» Ліцэнзія ЛІ № 02330/0494335 от 16.03.2009
220072 Мінск Сурганава 1, корп. 2 Тэл. 284 18 66, 8 029 684 18 66
E-mail: pravo-v@tut.by
Надрукавана на выдавецкай сістэме KONICA MINOLTA
у ВТАА «Права і эканоміка»