

НАЦЫЯНАЛЬНАЯ АКАДЭМІЯ НАВУК БЕЛАРУСІ

Дзяржаўная навуковая ўстанова
«ЦЭНТР ДАСЛЕДАВАННЯЎ БЕЛАРУСКАЙ КУЛЬТУРЫ,
МОВЫ І ЛІТАРАТУРЫ»

Філіял «ІНСТЫТУТ МАСТАЦТВАЗНАЎСТВА, ЭТНАГРАФІІ І ФАЛЬКЛОРУ
ІМЯ КАНДРАТА КРАПІВЫ»

ТРАДЫЦЫІ І СУЧАСНЫ СТАН КУЛЬТУРЫ І МАСТАЦТВА

Матэрыялы
Міжнароднай навукова-практычнай канферэнцыі
(28-29 лістапада 2013 года, г. Мінск)

У двух частках

Частка 1

Мінск
«Права і эканоміка»
2014

УДК [008+7](06)6.09

ББК 63.5

Т65

Рэдакцыйная калегія:

А.І. Лакотка (галоўны рэдактар), У.Р. Гусакоў,
В.А. Арловіч, А.А. Каваленя, А.А. Лукашанец, Ю.П. Бондар,
У.І. Пракапцоў, К.М. Дулава, М.Р. Баразна, Я.М. Сахута

Укладальнікі:

Н.С. Бункевіч, А.В. Трафімчык, Я.У. Голікава-Пошка,
К.П. Яроміна, І.А. Новікава, Т.В. Скіпар

Традыцыі і сучасны стан культуры і мастацтва : мат. Міжнароднай
Т65 навук.-практ. канф. (28-29 лістапада 2013 г., гор. Мінск) : У 2 частках. Ч. 1 :/
уклад. Н.С. Бункевіч [і інш.]; гал. рэд. А.І. Лакотка; Цэнтр даследаванняў
беларускай культуры, мовы і літаратуры НАН Беларусі. – Мінск : Права і
эканоміка, 2014. – 464 с.

ISBN 978-985-552-323-0.

У зборніку змешчаны навуковыя даклады ўдзельнікаў Міжнароднай навукова-
практычнай канфэрэнцыі, якая адбылася 28-29 лістапада 2013 года ў г. Мінску.
Прадстаўлены новыя вынікі тэарэтычных і практычных даследаванняў, актуальныя для
вырашэння сучасных праблем нацыянальнай культуры. Гэта матэрыялы супрацоўнікаў і
аспірантаў ДНУ «Цэнтр даследаванняў беларускай культуры, мовы і літаратуры НАН
Беларусі», вышэйшых навучальных устаноў Беларусі. Акрамя таго, падаюцца артыкулы
аспірантаў і навукоўцаў з Расіі, Украіны, Азербайджана, Молдовы, Казахстана, Кітая.

Адрасуецца спецыялістам у галіне гуманітарных навук, выкладчыкам і студэнтам,
усім, хто цікавіцца дадзенай праблематыкай.

УДК [008+7](06)6.09)
ББК 63.5

ISBN 978-985-552-323-0 (ч. 1)

© ДНУ «Цэнтр даследаванняў беларускай
культуры, мовы і літаратуры», 2014

ISBN 978-985-552-325-4

© Афармленне. ВТАА «Права і эканоміка», 2014

АРГАНІЗАЦЫЙНЫ КАМІТЭТ КАНФЕРЭНЦЫІ

1. Гусакоў Уладзімір Рыгоравіч – Старшыня Прэзідыума Нацыянальнай акадэміі навук Беларусі, акадэмік
2. Святлоў Барыс Уладзіміравіч – Міністр культуры Рэспублікі Беларусь
3. Арловіч Валянцін Антонавіч – старшыня Беларускага Рэспубліканскага фонда фундаментальных даследаванняў, акадэмік
4. Каваленя Аляксандр Аляксандравіч – акадэмік-сакратар Аддзялення гуманітарных навук і мастацтваў Нацыянальнай акадэміі навук Беларусі, доктар гістарычных навук, прафесар
5. Лакотка Аляксандр Іванавіч – дырэктар ДНУ «Цэнтр даследаванняў беларускай культуры, мовы і літаратуры Нацыянальнай акадэміі навук Беларусі», член-карэспандэнт
6. Лукашанец Аляксандр Аляксандравіч – першы намеснік дырэктара па навуковай рабоце ДНУ «Цэнтр даследаванняў беларускай культуры, мовы і літаратуры Нацыянальнай акадэміі навук Беларусі», член-карэспандэнт
7. Бондар Юрый Паўлавіч – рэктар Беларускага дзяржаўнага ўніверсітэта культуры і мастацтваў
8. Пракапцоў Уладзімір Іванавіч – дырэктар Нацыянальнага мастацкага музея Рэспублікі Беларусь
9. Дулава Кацярына Мікалаеўна – рэктар Беларускай дзяржаўнай акадэміі музыкі
10. Баразна Міхаіл Рыгоравіч – рэктар Беларускай дзяржаўнай акадэміі мастацтваў
11. Сахута Яўген Міхайлавіч – старшыня Беларускага саюза майстроў народнай творчасці (пры Цэнтры этнаграфіі, фальклору і рамёстваў Упраўлення культуры БНТУ)

ЗМЕСТ

ПЛЕНАРНАЕ ПАСЯДЖЭННЕ

ПРЫВІТАЛЬНЫЯ СЛОВЫ ДА ЁДЗЕЛЬНІКАЎ КАНФЕРЭНЦЫІ

<i>Гусакоў В.Г.</i> Старшыня Прэзідыума Нацыянальнай акадэміі навук Беларусі, акадэмік	10
<i>Святлоў Б.В.</i> Міністр культуры Рэспублікі Беларусь	12

ДАКЛАДЫ

<i>Локотко А.И.</i> Историко-культурное наследие в зеркале академической науки	14
<i>Смольскі Р.Б.</i> Аб ролі асобы ў сцэнічным мастацтве, або Чаму можа навучыць творчы вопыт народнага артыста БССР і СССР Леаніда Рахленкі	19
<i>Адуло Т.И.</i> Традиции и новации в сфере философской культуры	24
<i>Дубянецкі Э.С.</i> Роля культурнай спадчыны Беларусі ў духоўнай жыццядзейнасці грамадства	29
<i>Воронкова И.Е.</i> Проблема национальной идентичности России в условиях глобализации	32
<i>Дзёрбіна Г.В.</i> Прававыя аспекты захавання культурных каштоўнасцей, культурнай спадчыны	35

СЕКЦЫЯ 1. ПРАБЛЕМЫ АРХІТЭКТУРЫ, ВЫЯЎЛЕНЧАГА І ДЭКАРАТЫЎНА-ПРЫКЛАДНОГА МАСТАЦТВА

42

Падсекцыя архітэктурны

42

<i>Анищенко Е.В.</i> Школьная архитектура Украины (на материалах первоисточников 1893–1917 гг.)	42
<i>Байтасова А.Р.</i> Особенности интерьера белорусских мечетей	46
<i>Балуненко И.И.</i> Русская национальная традиция храмостроения в современной православной храмовой архитектуре Беларуси	51
<i>Беляева С.С.</i> Особенности декора народного жилья Стародорожского района	58
<i>Верговская М.С.</i> К историографии изучения традиционного строительства украинского Полесья польскими исследователями	60
<i>Кароза А.И.</i> Вопросы изучения фортификационных сооружений г. Бреста	64

<i>Подгурская С.С.</i> Феномен белорусского барокко: особенности архитектурного стиля	68
<i>Полутренко У.Б.</i> Замок Черторыйских в Чернелице: перспективы восстановления и включения в рекреационно-туристическое пространство Западной Украины	71
<i>Симонова Е.В.</i> Сохранение памятников архитектуры: правовой аспект	76
<i>Смадич И.П.</i> Развитие новых форм рекреации Западной Украины на основании мегалитических святилищ Прикарпатья	80
<i>Устюгова В.В.</i> Стиль модерн в провинции: на примере губернской столицы Пермь рубежа XIX–XX веков	85
<i>Шамрук А.С.</i> Современные градостроительные стратегии и традиционные ценности	90
<i>Шкрабова Т.А.</i> Благоустройство сельских населенных пунктов Гомельщины в 1960–1980-е гг. XX в.	94
<i>Юрчишин Г.Н.</i> Региональная архитектурно-художественная школа в контексте исследования, изучения и сохранения народных традиций Украины	98
<i>Яроцкая Ю.А.</i> «Николай-до»– национальное сокровище Японии	103
Падсекцыя выяўленчага і дэкаратыўна-прыкладнага мастацтва	107
<i>Андрушко Л.Н.</i> Сакральное-символическое значение колористики украинских народных рушников конца XIX – начала XX в.	107
<i>Бабицкая О.П.</i> Художественное творчество в контексте социализации креативной личности	112
<i>Боярко-Долженко В.А.</i> Судьба традиционного хронотопа православной иконы в украинской живописи позднего средневековья	116
<i>Гаркус О.З.</i> Традиции и новаторство в творчестве Мирослава Винтоняка	121
<i>Гранецкая Л.</i> Многозначность художественного образа как методическая проблема	125
<i>Дарохін П.А.</i> Дзяцінства ў карыкатуры БССР 1970–1980-х гг.	131
<i>Есиненко М.Д.</i> Портретный жанр в творчестве Людмилы Ястреб	133
<i>Ефимова А.В.</i> Терминологические аспекты современных художественных практик в городской среде: publicart и особенности его интерпретации	137
<i>Карчевская Н.В.</i> Роль СМИ в рецепции произведений современного искусства	142
<i>Кенигсберг Е.Я.</i> Пространство искусства: зарубежные выставочные проекты Белорусской государственной академии искусств	145

<i>Кишук Н.Н.</i> Традиционные способы отделки художественных изделий из кожи на Западном Подолье	150
<i>Коваленко Н.П.</i> Реалистическая традиция в скульптуре Ивана Гончара	154
<i>Коляго А.В.</i> Особенности развития декоративно-прикладного искусства Гродненщины на стыке двух эпох	159
<i>Кононова-Григолец А.В.</i> Символистская эстетика света и тени в произведениях Эдварда Мунка	163
<i>Налівайка Л.Д.</i> Беларускі арнамент — стыль эпохі	168
<i>Павельчук И.А.</i> Символические аспекты цвета при разработке женских архетипов в практике Т. Яблонской 1960—1980-х гг.	170
<i>Прохорцева Т.О.</i> Культурный код белорусского искусства (на примере современной живописи и графики)	173
<i>Романенкова Ю.В.</i> Художник как практик и теоретик: стимулы для теоретических штудий арт-личности	178
<i>Сініла А.М.</i> Іканаграфічная атрыбуцыя партрэта невядомага са збораў Нацыянальнага мастацкага музея Рэспублікі Беларусь	182
<i>Собкович Олеся С.</i> Современное состояние художественной критики на страницах киевской периодики	188
<i>Собкович Ольга С.</i> Творчество Петра Холодного: проблема исследования художественного наследия	190
<i>Стефюк Р.Г.</i> Гуцульская сакральная резьба по дереву: проблемы сохранения и развитие традиций	195
<i>Флікоп Г.А.</i> Абразы "на шкле" і "за шклом" у грэка-каталіцкіх храмах Беларусі ў XVIII – пачатку XIX стст.	200
<i>Христолюбова Т.П.</i> Особенности пространственных исканий К.С. Петрова-Водкина на примере картины «После боя» (1923)	206
<i>Чайко М.П.</i> Гарадская скульптура як прадукт эвалюцыі манументальнай школы Беларусі ва ўмовах магістральнага развіцця сусветнага мастацтва	209
<i>Школьная О.В.</i> Достижения в фарфоре Сусанны Сараповой	214
<i>Якимова Е.А.</i> Национальное и сакральное: взаимосвязь на примере храмовой живописи Восточной Галичины первой трети XX века	220
СЕКЦЫЯ 2. ПРАБЛЕМЫ ТЭАТРАЛЬНАГА, ЭКРАННАГА І МУЗЫЧНАГА МАСТАЦТВА	225
Падсекцыя тэатральнага мастацтва	225
<i>Жукова О.М.</i> Взаимодействие искусств в художественном пространстве фестиваля	225

<i>Зайченко С.М.</i> Проблемы и пути сохранения национально-культурных традиций в процессе подготовки и проведения эстрадного зрелища	229
<i>Кукуруза Н.В.</i> Жанровая система современной литературной композиции	231
<i>Луговая Е.К.</i> Проблема сохранения классического балета как культурного наследия	236
<i>Прокопова Н.Л.</i> Режиссер-фрилансер в нестоличном театре: «за» и «против» (на материале театров Кузбасса 2000 – 2010 гг.)	240
<i>Самохіна А.М.</i> Асаблівасці вывучэння батлейкі як феномена беларускай культуры	244
<i>Сидоренко Н.С., Галак В.А.</i> Экспериментальность в любительском театре Беларуси	250
<i>Скачкоў Д.С.</i> Сучасны пластычны тэатр Беларусі: перспектыўныя напрамкі развіцця	257
<i>Станиславская Е.И.</i> Телоцентристская модель классификации художественно-зрелищных форм постмодерна	261
<i>Сулима А.Н.</i> «Театральный Октябрь»: Витебский ТЕРЕВСАТ и М. Шагал	264
<i>Толубко В.А.</i> Режиссура фольклорного фестиваля	267
<i>Ярмолинская В.Н.</i> Тенденции развития современного театрального искусства Беларуси: драматургия, режиссура, сценография	269
<i>Яроміна К. П.</i> Сцэнаграфія опернага спектакля ў Беларусі канца ХХ – пачатку ХХІ стст.: на шляху да «драматызацыі»	274
Падсекцыя экраннага мастацтва	280
<i>Агафонова Н.А.</i> Сериальный экранный продукт: формат, структура, художественный потенциал	280
<i>Белоокая М.А.</i> Художественное телевидение: традиции и современность	282
<i>Горбенко И.Г.</i> Проблемные вопросы в работе звукорежиссера на телевидении	287
<i>Зубавина И.Б.</i> Метаморфозы экранной реальности в эпоху цифровых технологий: попытка эстетического осмысления	289
<i>Карпилова А.А.</i> Аудиальные стратегии современного белорусского кинематографа	294
<i>Костюкович М. Г.</i> Приемы сюжетосложения экранизации-переложения (на основе сценариев к фильму «Люди на болоте»)	298
<i>Матусевич Р.Н.</i> Человек поступка в белорусском игровом кино (на примере трилогии Валерия Рыбарева)	302

<i>Мураткызы А.</i> Тенденции развития казахстанского кино	308
<i>Погребняк Г.П.</i> Формирование модели авторства в кино	311
<i>Раздолянский А.В.</i> Культурные стереотипы в рекламе	316
<i>Сильванович О.И.</i> Жанрово-тематические координаты репертуарной политики «Беларусьфильма»	318
<i>Смирнов А.Б.</i> Социальная реклама как феномен современной культуры	321
<i>Сушко Е.О.</i> Типологические черты телепередачи о музыке (на материале белорусского телевидения 2000-х годов)	326
<i>Фищук Ф.Г.</i> Проблемы современного украинского кино в контексте межкультурного диалога	329
<i>Шаройко Е.Н.</i> Репрезентация истории в фильме: к постановке проблемы	333
Падсекцыя музычнага мастацтва	337
<i>Абанина В.В.</i> Отношение представителей христианской церкви к музыкальному искусству в начале XXI в.	337
<i>Бадалов О.П.</i> Черниговский камерный хор им. Д. Бортнянского в контексте фестивального движения Украины конца XX – начала XXI вв.	341
<i>Брынза Н.Н.</i> Особенности украинских международных фестивалей современной академической музыки	344
<i>Воскобойникова Ю.В.</i> Синергия хорового творчества как фактор сохранения национальной духовности	349
<i>Гао Юнь</i> Мир детства в художественном пространстве России XIX – начала XX веков	354
<i>Густова Л.А.</i> Учебная религиозно-певческая практика белорусской православной культуры паралитургического типа в конце XX – начале XXI вв.: традиции и инновации	358
<i>Дутчак В.Г.</i> Сохранение и популяризация эпических жанров в исполнительстве бандуристов украинской диаспоры рубежа XX – XXI веков	362
<i>Карась А.В.</i> Обработки белорусских народных песен в творчестве Михаила Гайворонского	367
<i>Кнышева Л.В.</i> Музыкальная культура Донетчины: современное состояние и приоритеты развития	370
<i>Ковалёва Ю.С.</i> У истоков Киевской оперетты	373
<i>Копытько Н.А.</i> Параллельная драматургия «песни без слов» Виктора Копытько	379

<i>Королёва В.А.</i> Воспитанники Московской консерватории начала XX века на российском Дальнем Востоке и в Японии	381
<i>Кравченко А.И.</i> Камерно-инструментальный ансамбль в музыкальном искусстве Украины 60-х годов XX века	387
<i>Купина Д.Д.</i> К вопросу о современном состоянии украинской органной культуры: жанрово-стилевая проекция	391
<i>Лазутская Н.Ф.</i> Жанр концерта для народных инструментов в творчестве белорусских композиторов второй половины XX – начала XXI века	395
<i>Лисова Е.В.</i> Из истории вокального образования в Беларуси. Евгений Виттинг	399
<i>Мдивани Т.Г.</i> Православие в современной белорусской музыке: особенности композиторской интерпретации	404
<i>Олейникова Э.А.</i> Диалог поэзии и музыки в вокальных сочинениях Н.И. Аладова	411
<i>Палкина И.И.</i> Истоки рок-музыковедения в постсоветском пространстве	416
<i>Редя В.Я.</i> Неоромантическая тенденция в творчестве Анатолия Белошицкого (<i>concertoromantico</i> для фортепиано с оркестром)	421
<i>Сидорович Л.Н.</i> Нотная рукопись эпохи барокко XVII века	426
<i>Смирнова И.А.</i> Инструментальная эстрадная музыка Беларуси 1950–1970 гг.	430
<i>Сорока-Скиба Г.И.</i> Проблема описания, расшифровки, исследования уникального памятника национального гимнографического искусства – рукописного певческого Ирмолая квадратной линейной нотации конца XVII – начала XVIII века	436
<i>Стасюк С.А.</i> Ментальные ориентиры жанровых архетипов оперы (на примерах творчества Н.А. Римского-Корсакова и Р. Вагнера)	440
<i>Умнова И.Г.</i> К проблеме новых аналитических методологий (на примере изучения метатекстов композитора Сергея Слонимского)	445
<i>Цмыг Г.П.</i> Хор в опере: специфика музыкально-исполнительской и театрально-постановочной интерпретации (на примере минской постановки «турандот» Дж. Пуччини 2013 года)	450
<i>Чаплий А.И.</i> Украинская керамическая окарина как элемент художественной и музыкальной культуры второй половины XX–начала XXI века	454
<i>Шедова Е.В.</i> Эстрадный музыкальный театр Беларуси	460

ПЛЕНАРНАЕ ПАСЯДЖЭННЕ

ПРЫВІТАЛЬНЫЯ СЛОВЫ ДА ЎДЗЕЛЬНІКАЎ

Гусакоў В.Г.

СТАРШЫНЯ ПРЭЗІДЫУМА НАЦЫЯНАЛЬнай АКАДЭМІі НАВУК БЕЛАРУСІ, АКАДЭМІК

Шаноўныя госці і ўдзельнікі канферэнцыі!

Ад імя Прэзідыума Нацыянальнай акадэміі навук Беларусі я рады вітаць вас на IV Міжнароднай навуковай канферэнцыі “Традыцыі і сучасны стан культуры і мастацтваў”. Ужо на працягу чатырох гадоў мы сустракаемся з вамі, каб пазначыць круг навуковых пытанняў і сумеснымі намаганнямі вырашыць праблемы сучаснай навукі, якая забяспечвае дзяржаўныя інтарэсы ў галіне культуры. Не толькі гэтая канферэнцыя, але і шэраг іншых мерапрыемстваў, якія праводзяцца ў Нацыянальнай акадэміі навук Беларусі, сведчаць пра тое, што беларуская навука імкнецца арганічна раскрыць свой навукова-даследчы патэнцыял, калі ўсе працы ў тэарэтычнай сферы робяцца з акцэнтам на тое, каб прынесці карысць і быць запатрабаванымі ў сучасным грамадстве.

Трэба ўлічваць, што народна-традыцыйная культура ў розных сваіх праяўленнях (народная творчасць і мастацтва, народны побыт і ўклад жыцця) з’яўляецца вялікай каштоўнасцю, дапамагае захоўваць грамадскія і сямейныя каштоўнасці, умацоўвае любоў да Радзімы, Бацькаўшчыны, роднага кута. Славянскія краіны маюць агульныя, у тым ліку гістарычныя і культурныя карані, на якія абапіраюцца братэрскія добрасуседскія адносіны і перспектывы супрацоўніцтва.

Як вядома, у бягучым годзе на базе Цэнтра даследаванняў беларускай культуры, мовы і літаратуры праводзіўся XV Міжнародны з’езд славістаў, які аб’яднаў больш за 500 удзельнікаў з розных краін свету. Ужо тое, што ён праходзіў у Беларусі, сведчыць пра высокую адзнаку нашай краіны на міжнароднай культурнай прасторы, значнасці ўкладу Беларусі ў развіццё славянскага адзінства, славянскай культуры. Мерапрыемства такога ўзроўню мае вялікае значэнне для ўмацавання прэстыжу нашай краіны ў міжнароднай супольнасці.

На працягу двух дзён вы будзеце абмяркоўваць праблемы і дасягненні беларускай і замежнай навукі, прапаноўваць іх канкрэтнае рашэнне з мэтай пашырэння магчымасцей у сферы развіцця гуманітарнага патэнцыялу грамадства,

павелічэння непасрэднага даследчыцкага ўкладу ў гэтую працу і захавання этнакультурнай самабытнасці, духоўнасці і традыцый беларусаў.

Лічу, што правядзенне дадзенай тэматычнай канферэнцыі служыць сведчаннем выхаду навукоўцаў на якасна новы ўзровень. Айчынная культура з'яўляецца адным з ключавых знакаў беларускай дзяржаўнасці і гістарычнай пераемнасці, менавіта той сілай, якая яднае беларусаў з іншымі краінамі і народамі. Сёння прыкладаюцца значныя намаганні, каб захаваць культурную самабытнасць беларускага народа, што спрыяе павышэнню турыстычнага патэнцыялу краіны, таму менавіта дадзенай тэматычнай канферэнцыя ўжо некалькі гадоў з'яўляецца стымулам для грамадства ва ўдасканаленні ведаў пра сваю Радзіму, а таксама дазваляе павысіць міжнародную цікавасць да Беларусі, яе культуры і традыцый.

За апошнія гады ўмацаваліся сувязі замежных навукоўцаў з вядучымі цэнтрамі навукі і культуры Беларусі. Істотна ўзраслі магчымасці інфармацыйнага абмену паміж імі. Але неабходна памятаць пра тое, што эфектыўнасць работы, якая праводзіцца па захаванні гістарычнай памяці і культурнай самабытнасці нацыі, істотна павышаецца пры правядзенні тэматычных мерапрыемстваў, дзе даследчыкі могуць асобна абмеркаваць найбольш цікавыя пытанні. Таму вельмі прыемна, што кожны год у навуковай канферэнцыі, якую арганізуе Цэнтр даследаванняў беларускай культуры, мовы і літаратуры, прымаюць удзел навукоўцы не толькі з краін СНД, але і краін бліжняга замежжа, што спрыяе пашырэнню ўзаемасувязей і адкрывае новыя магчымасці для выканання сумесных праектаў. Сённяшні форум аб'ядноўвае больш за 200 удзельнікаў з розных навуковых, навукова-даследчых і адукацыйных устаноў Беларусі, Расіі, Украіны, Малдовы і інш., сярод якіх прадстаўнікі Расійскай акадэміі навук, Нацыянальнай акадэміі навук Украіны, Нацыянальнай акадэміі навук Азербайджана. Менавіта прыналежнасць навукоўцаў да розных нацыянальных культур прыўносіць асаблівае светаадчуванне ў асэнсаванне беларускай навукі і робіць канферэнцыю змястоўней і багацей.

Асабліва сцю такога буйнога праекта, як штогадовая навуковая міжнародная канферэнцыя, з'яўляецца тое, што яна не проста фіксуе стан беларускай навукі ў сучаснай сітуацыі, але і вызначае перспектывы яе развіцця. Сапраўды велізарны аб'ём даследаванняў у галіне архітэктуры, жывапісу, дэкаратыўна-прыкладнога мастацтва, музыкі, тэатра, экранных мастацтваў, этналогіі, фалькларыстыкі і музязнаўства, які будзе прадстаўлены на форуме, сведчыць пра тое, што навукоўцы гуманітарнага напрамку працуюць шмат і плённа. Прыемна адзначыць, што ў іх творчасці не толькі захоўваюцца традыцыі айчынай навуковай школы, але і ідзе актыўны пошук новых напрамкаў развіцця навукі, дзе даследчыкі спрабуюць сумясціць лепшыя дасягненні гуманітарнай навукі і ў Беларусі, і за яе межамі.

Такія мерапрыемствы, як дадзенай канферэнцыя, актуальныя і значныя менавіта сёння. Яны дапамагаюць навукоўцам і даследчыкам весці канструктыўны дыялог, умацоўваць міжгаліновыя сувязі, абменьвацца думкамі і вопытам, наладжваць механізмы партнёрства, спрыяюць кансалідацыі навуковай супольнасці.

Спадзяюся, што вынікі канферэнцыі будуць садзейнічаць далейшаму павышэнню эфектыўнасці сумесных намаганняў па захаванні культурна-гістарычнай спадчыны, а таксама лягуць у аснову аб'яднанай магутнай навуковай пляцоўкі па стварэнні сумесных навукова-даследчых праектаў і праграм. А галоўнай мэтай

вашай канферэнцыі павінен стаць пошук далейшых перспектыў культурнага развіцця, узаемаразумення ў імя захавання міру, добрасуседскіх зносін і супрацоўніцтва паміж народамі для сумеснага вырашэння актуальных праблем сучаснага захавання культур, моўнай і этнічнай разнастайнасці.

Жадаю арганізатарам, гасцям і ўдзельнікам IV Міжнароднай навуковай канферэнцыі “Традыцыі і сучасны стан культуры і мастацтваў” прафесійных поспехаў, актыўнай і плённай працы!

Святлоў Б.В.

МІНІСТР КУЛЬТУРЫ РЭСПУБЛІКІ БЕЛАРУСЬ

Шаноўныя калегі!

Вітаю Вас на ўрачыстым адкрыцці IV Міжнароднай навуковай канферэнцыі “Традыцыі і сучасны стан культуры і мастацтваў”, якая ўжо на працягу некалькі гадоў збірае ў Беларусі вядучых навукоўцаў, даследчыкаў, выкладчыкаў з розных краін свету. Менавіта ў эпоху глабалізацыі культуры неабходна шмат ўвагі надаваць захаванню традыцыйнай культурнай спадчыны, бо існуе пагроза так званай дэнацыяналізацыі, што ў далейшым можа прывесці да асімілятыўных працэсаў падмены ўласнай культуры народа на культурныя каштоўнасці іншых нацый. Таму навукова-даследчая дзейнасць у галіне мастацкай культуры павінна быць накіравана на забеспячэнне многавектарнай дзяржаўнай палітыкі ў сферы культурнага будаўніцтва.

Гэта значыць, што асноўную ўвагу трэба звяртаць на рэалізацыю дзяржаўных праграм і праектаў па прыярытэтных напрамках навуковай дзейнасці ў сферы культуры і мастацтва, на правядзенне навуковых даследаванняў фундаментальнага і прыкладнага характару па самых актуальных пытаннях развіцця мастацкай культуры, на вызначэнне ўздзеяння мастацкай культуры на ўсе сферы грамадскага жыцця, на распрацоўку праектаў па вывучэнні і захаванні нацыянальнай гісторыка-культурнай спадчыны і апрабацыю вынікаў навуковых даследаванняў, на пашырэнне інтэграцыі ў міжнародную навуковую супольнасць, а таксама на выяўленне аптымальных умоў развіцця індустрыі мастацкай культуры і распрацоўкі яе прадуктаў і паслуг.

Акрамя таго, сёння ўсе асноўныя прыярытэты кірункаў дзейнасці навуковых арганізацый павінны быць звязаны з забеспячэннем навукова-даследчага партнёрства ў галіне культуры і мастацтва, з ажыццяўленнем поўнага цыкла навуковых даследаванняў – ад генерацыі навуковай ідэі да канчатковага выніку навуковай дзейнасці, з высокай канцэнтрацыяй спецыялістаў вышэйшай кваліфікацыі (дактароў і кандыдатаў навук) і з развіццём аўтарытэтных навуковых школ.

Нельга не адзначыць вялікі ўклад цэнтра ў арганізацыю і правядзенне XV Міжнароднага з’езду славістаў (у жніўні 2013 года), які выклікаў жывы інтарэс сярод спецыялістаў у галіне славянскай філалогіі і літаратуразнаўства амаль са ўсяго свету (у з’езде прынялі ўдзел больш за 500 даследчыкаў).

Трэба заўважыць, што мерапрыемствы, якія штогод праводзяцца на базе Цэнтра даследаванняў беларускай культуры, мовы і літаратуры (гэта і міжнародныя навуковыя канферэнцыі, і круглыя сталы, і навуковыя форумы) сведчаць аб высокай якасці працы, якая вядзецца агульнымі намаганнямі вучоных і даследчыкаў дзяржаўнай навуковай установы.

Змястоўны дыялог у рамках падобных форумаў спрыяе эфектыўнаму рэагаванню дзяржавы на сучасныя глабалізацыйныя працэсы, на ўдасканаленне інфармацыйных тэхналогій (Інтэрнета, мультымедычнай культуры ў цэлым). Ва ўмовах шматразовага павелічэння аб'ёмаў інфармацыі як ніколі неабходна вызначыць ролю культуры ва ўмацаванні сацыяльнай згуртаванасці. Сярод актуальных задач – пошук новых шляхоў і раскрыццё магчымасцей для супрацоўніцтва ў сферы рэгулявання культурных працэсаў, актыўнага ўключэння ў іх грамадзян, максімальнага палягчэння рэалізацыі творчага патэнцыялу, асабліва для маладых беларусаў.

Перад навукоўцамі цэнтра стаіць важная задача правядзення фундаментальных і прыкладных даследаванняў па найбольш актуальных пытаннях у галіне захавання і папулярызацыі традыцыйнай культурнай спадчыны. У адпаведнасці з асноўнымі палажэннямі дзяржаўнага Закона “Аб культуры ў Рэспубліцы Беларусь” да прыярытэтных навуковых даследаванняў, якімі займаецца цэнтр, адносяцца прыкладныя і фундаментальныя працы, накіраваныя на ўдасканаленне навукова абгрунтаваных механізмаў рэалізацыі дзяржаўнай палітыкі ў сферы культуры.

ДАКЛАДЫ

Локотко А.И.

(Республика Беларусь, г. Минск)

ИСТОРИКО-КУЛЬТУРНОЕ НАСЛЕДИЕ В ЗЕРКАЛЕ АКАДЕМИЧЕСКОЙ НАУКИ

В Республике Беларусь охрана и реставрация историко-культурных ценностей одно из приоритетных направлений государственной политики. В государственных стратегиях и программах всех уровней данная проблематика занимает одно из видных мест: в «Стратегии градостроительного развития Республики Беларусь», «Концепции развития национального туризма», в «Государственной программе возрождения села», в региональных программах развития Припятского Полесья, зон, потерпевших от Чернобыльской катастрофы, развития Национального парка «Нарочанский», новых государственных программах «Замки Беларуси», «Возрождения традиции национального художественного промысла «Слуцкие пояса» и ряде других. В государственном списке охраняемых историко-культурных ценностей сегодня числится 5300 памятников, в том числе около 80 нематериального культурного наследия.

Проблематика сохранения историко-культурного наследия традиционно присутствует в программах фундаментальных и прикладных исследований Национальной академии наук Беларуси.

В поисках образа будущего мировой цивилизации историко-культурное наследие стран и народов имеет особое значение. Оно не только основа идентичности культур, но и фактор определения национального облика государства. Межэтнические конфликты 1990-х на Балканах, сопровождавшиеся разрушением памятников архитектуры, уничтожение талибами древних статуй Будды в Афганистане – очевидное доказательство их знакового смысла в утверждении прав на наследие предков: отчий дом, край, страну.

Исследования в области историко-культурного наследия – одно из приоритетных направлений Центра исследований белорусской культуры, языка и литературы. Научные традиции в данной области восходят ко временам зарождения национальной академической науки времен Инбелкультула, трудам Н. Щекотихина, М. Кацера, Е. Квитницкой.

В 60-е – 80-е годы прошлого столетия издается ряд монографий Т.И. Чернявской, Е.Ю. Петросовой, Ю.А. Якимовича, А.Н. Кулагина, посвященных архитектурному наследию городов, народному зодчеству, дворцово-парковой архитектуре.

Накопленный опыт и обширные натурные исследования послужили основой подготовки и издания восьмитомного «Свода памятников истории и культуры

Беларуси» (1984 – 1988 гг.), который и ныне является наиболее полным справочником и источником формирования государственных списков охраняемых историко-культурных ценностей. В Своде атрибутированы более 16 тыс. памятников археологии, архитектуры, мемориальных и монументальных объектов. Беларусь единственная из республик СССР, осуществившая в полном объеме этот проект. В Своде свыше 5 тыс. памятников воинам и жертвам Великой Отечественной войны. Свод и сегодня остается актуальным, требует переиздания в переработанном и дополненном виде.

В конце 1980-х годов при участии ученых Института искусствоведения, этнографии и фольклора была впервые издана энциклопедия «Архитектура Беларуси». Она включает несколько тысяч справок по памятникам архитектуры и градостроительства с IX по XX века, а также сведения о трудившихся на Беларуси зодчих различных эпох.

С распадом СССР исследования в области историко-культурного наследия обрели еще большую актуальность, новый идейный смысл в условиях формирования национальной идентичности бывших республик. Историко-культурное наследие с новых мировоззренческих позиций рассматривается во всех фундаментальных многотомных трудах: «Белорусы», «Города и села Беларуси», «История белорусского искусства».

Большой раздел, посвященный белорусской архитектуре, присутствует в вышедшем в Москве томе «Белорусы» (серия «Народы и культуры», издаваемая РАН), в отдельных статьях в российском ежегоднике «Памятники культуры. Новые открытия».

В 1980 – 1990-е годы Институт искусствоведения, этнографии и фольклора активно сотрудничал с Республиканским обществом охраны памятников истории и культуры, возглавлял его Президиум и редакцию журнала «Помнікі гісторыі і культуры Беларусі», где постоянно публиковались статьи о новых находках археологов, этнографов, искусствоведов, архитекторов по памятникам Минска и Полоцка, Гродно и Новогрудка, Турова и Пинска, Могилёва и Мстиславля, Витебска и Орши и т.д.

Результаты новейших историко-архивных и натуральных изысканий публиковались также в сборниках «Помнікі мастацкай культуры Беларусі эпохі Адраджэння» (Мн., 1994); «Барока ў беларускай культуры і мастацтве» (Мн., 1998); «Помнікі мастацкай культуры. Новыя даследаванні» (Мн., 1985); периодическом издании конца 1990 – начала 2000-х гг. «Каштоўнасці мінуўшчыны», журналах «Беларуская мінуўшчына», «Спадчына», «Архитектура и строительство Беларуси».

В конце 1990 – начале 2000-х годов учеными Института искусствоведения, этнографии и фольклора издается ряд монографий, раскрывающих национальные, стилевые, архитектурно-художественные особенности историко-архитектурного наследия (А.И. Локотко, Т.В. Габрусь, А.Н. Кулагин, Б.А. Лазуко).

Ряд историко-архитектурных проблем был решен в диссертационных исследованиях 2000-х годов. Проблему сакральной архитектуры белорусского барокко раскрыла в докторской диссертации Т.В. Габрусь. Эволюцию стиля рококо рассмотрел в своей докторской А.Н. Кулагин. На основе многолетних археологических исследований А.Н. Кушнеревич защитил докторскую диссертацию

по архитектуре белорусской готики. Эволюцию стилей и направлений в современной архитектуре Беларуси раскрыла А.С. Шамрук, художественную выразительность – Ю.Ю. Захарина в кандидатской диссертации. Проблематике архитектуры западных регионов Беларуси 1920 – 1930-х годов посвящена кандидатская диссертация Е.В. Морозова.

Рассматриваемые выше исследования и накопленная за предшествующие десятилетия источниковедческая база создали предпосылки для подготовки и издания фундаментального обобщающего шеститомного труда «Архитектура Беларуси: очерки в восточнославянском и европейском контексте» (Мн., 2005 – 2009 гг.).

Впервые системно исследованы градостроительство, монументальная, гражданская, промышленная архитектура, архитектура путей сообщений и народное зодчество за тысячелетний период. Ряд разделов многотомника написали ведущие профессора БНТУ А.С. Сардаров, В.Ф. Морозов, Е.В. Морозова, Г.А. Потаев, И.Н. Иодо, Ю.В. Чантурия и др. Труд не имеет аналогов в странах СНГ и Восточной Европе.

В последние годы учеными Института издан ряд новых работ, раскрывающих семантико-стилистические, текстуальные черты архитектурного наследия, а также проблемы современной архитектуры (традиции, идентичность, аттрактивность, сущность образа). К первым следует отнести монографии Т.В. Габрусь «Саборы помняць усё: готыка і рэнесанс у сакральным доўлідстве Беларусі» (Мн., 2007); «Паэзія архітэктуры» (Мн., 2012); ко вторым – книгу А.С. Шамрук «Новейшая архитектура как актуальное искусство. Концепции, стратегии, реализация». (Саарбрюкен, 2013); А.И. Локотко «Архитектура: авангард, абсурд, фантастика» (Мн., 2012).

Роль архитектурного наследия и новейшей архитектуры в формировании современного облика страны расширяют перспективы исследования белорусского зодчества (А.И. Локотко «Архитектура Беларуси в мировом и европейском контексте». Мн., 2012).

Государственные задачи в области социально-экономического развития требуют от ученых инновационных разработок, решения конкретных прикладных задач. Институт искусствоведения, этнографии и фольклора постоянно выполняет проекты по заказу органов государственного управления и субъектов хозяйствования.

По гранту БРФФИ был выполнен проект, посвящённый анализу композиционных особенностей паркового комплекса «Альба» в Несвиже.

В рамках хозяйственного договора для несвижского дворцово-замкового комплекса были выполнены исследования по восстановлению интерьеров и музейной экспозиции.

В рамках проекта по заказу Министерства архитектуры и строительства «Подготовить к изданию и издать «Пособие проектировщику. Внедрение национальных и региональных традиций планировочной организации, композиции, художественной выразительности в архитектуру и градостроительство Белоруссии» была основана серия научно-методического сопровождения «Пособие архитектору» и издана монография «Архитектурное наследие Беларуси. Развитие традиций, охрана и реставрация» (Мн., 2005), где был обобщен опыт отечественной

реставрации и разработаны рекомендации по регенерации исторической застройки сел, местечек и городов.

При поддержке Белорусского республиканского фонда фундаментальных исследований выполнена работа по проблематике охраны природно-ценных территорий и историко-культурных ландшафтов Белорусского государственного музея народной архитектуры и быта (Мн., 2005) – первое обобщающее исследование отечественной скансенологии.

По заказу Министерства спорта и туризма выполнен инновационный проект «Разработать программы и методики использования историко-культурного наследия и определить локальные историко-культурные территории для развития туризма в Беларуси» (2006 – 2008 гг.). В результате было обосновано выделение 52 зон туристско-рекреационного типа, издана монография «Туристическая мозаика Беларуси» Мн., 2011 (англоязычный вариант вышел в 2013 г.).

По заказу УП «Минскградо» в рамках корректировки Генерального плана г. Минска выполнен раздел «Историко-культурное наследие города: историко-библиографические исследования; историко-градостроительный опорный план» (2006 – 2007 гг.). В результате были значительно расширены границы градостроительно-ценных территорий, включая застройку 40 – 60-х гг. прошлого века. Ряд районов, их застройка включены в государственный список историко-культурных ценностей.

По заказу УП «Минскпроект» выполнена разработка научного проекта «Концепция экспозиционных компонентов усадьбы и жилища Минска XII – XVI вв.», «Старинная водяная мельница», «Традиционная культура и быт горожан» к проекту «Минское замчище. Национальный историко-археологический центр» (2009 – 2010 гг.). Осуществлена реконструкция исторической жилой и хозяйственной среды. Проект был отмечен на молодежном инновационном форуме 2010 года.

В ходе выполнения проекта охранных зон Белгосмузея народной архитектуры и быта институтом «Минскградо», учеными Центра была выполнена историко-архивная и натурно-исследовательская работа по поселениям и территориям, входящим в режим охранных зон (2011 г.).

В 2012 году был заключен договор с фирмой «Трайпл» на разработку научного проекта музейной экспозиции культурно-этнографического комплекса «Наш роды кут Сабалі». В ходе натурных исследований в Брестской области были выявлены аутентичные постройки народного зодчества, собраны сведения о народных мастерах, носителях нематериального культурного наследия, разработан проект локального музея под открытым небом. В текущем году продолжается работа по подготовке тематико-экспозиционных планов.

Сегодня в сфере охраны и реставрации историко-культурного наследия остается ряд проблем, в решении которых требуется участие академической науки.

По-прежнему процесс разрушения памятников истории и культуры опережает темпы их ревитализации – наследие, оставшееся от советских времен.

Проблемой остается конфликтное соотношение зон исторической застройки городов и новостроек. Города и местечки Беларуси, как и других стран Европы, исторические, их застройка являет собою живую ткань, подчас формировавшуюся веками. Она определяет их региональное и национальное обличие. В решении этой

проблемы требуется заполнить пробелы как в теории, так и в методологии реставрации. Необходимо учитывать не только суверенитет памятника или историко-архитектурного ансамбля, но и нематериальные ценности среды, специфику традиций, аттрактивность природных и архитектурных доминант, словом, весь текст в историческом и средовом пространстве.

Учитывая невосполнимые потери, понесенные историко-культурном наследием страны по разным причинам и в различные эпохи следует стремиться к максимальному сохранению аутентичного материала, в ряде работ на уникальных объектах ограничиваться консервацией, четко разграничивать реставрацию и воссоздание. Научная реставрация – длительный и кропотливый процесс. Её результаты важны не только для нас, но еще больше для будущих поколений.

В республике насчитывается в различной степени сохранности около тысячи объектов усадебно-парковой архитектуры. В Государственном списке историко-культурных ценностей их около полутора ста. Особенно быстро разрушаются парки, превращаясь в запущенный лес. Восстановление их первоначального облика требует глубокого научного сопровождения.

Беларусь, как и все славянские страны, говоря словами известного искусствоведа, художника и реставратора И.Э. Грабаря, – страна зодчих. Имеется в виду наследие её народной архитектуры, сохранившиеся в исторических селах, местечках, предместьях городов. Народное зодчество и ныне шагает вместе с жизнью, более того, актуальными являются его планировочные конструктивные решения, материалы, экономичные, энергосберегающие, хранящие природную натуральность и теплоту.

Но тревожит широкое распространение псевдонародных, эклектичных сооружений, усадеб, реконструкций «под народную архитектуру» из оцилиндрованной древесины, модифицированного бруса с чуждыми существующей среде формами, пропорциями, цветом. Налицо вульгаризация традиций, искусства народных зодчих, что отрицательно сказывается на восприятии народно-традиционной культуры, доверии к её аутентике.

С данной проблемой связана и та большая работа, которая предстоит в сфере сохранения нематериального культурного наследия. В 2011 году в Институте искусствоведения, этнографии и фольклора прошел международный тренинг по имплементации конвенции ЮНЕСКО и её практическому применению в сфере охраны нематериальных историко-культурных ценностей. В Беларуси, ратифицировавшей конвенцию в 2006 году, данная работа только набирает темпы. На повестке дня – создание Национального инвентаря объектов нематериального культурного наследия. Здесь академические наработки и фонды, сформированные при подготовке сорокатомной серии «Беларуская народная творчасць», семитомной «Віды і жанры беларускага фальклору», могут сыграть решающую роль.

Исследования отдела древнебелорусской культуры и результаты ряда выполненных проектов при поддержке БРФФИ делают вполне реальной подготовку Свода движимых памятников истории и культуры.

Экспедиционные записи академических этномузыкологов пополняют сокровищницу народнопоэтического творчества, из которой черпают творческие

находки Национальный академический народный хор им. Г. Титовича, Белорусская хоровая капелла им. Р. Ширмы, творческие коллективы, театры и т.д.

Фундаментальные и прикладные исследования академических ученых по-прежнему составляют научную основу в формировании государственной политики в области сохранения историко-культурного наследия и национального обличия государства в контексте мирового культурного разнообразия.

В ближайшей перспективе необходима концентрация усилий на реализации такого важного направления научных исследований, как «Историко-культурное наследие Беларуси и его эффективное практическое использование для развития и укрепления белорусской государственности». Данная разработка будет содействовать не только решению актуальных научных задач, но и укреплению престижа страны на международном уровне, её туристического потенциала, патриотическому и духовному воспитанию молодежи, популяризации знаний по истории и культуре страны.

Смольскі Р.Б.

(Республика Беларусь, г. Минск)

АБ РОЛІ АСОБЫ ЁЎ СЦЭНІЧНЫМ МАСТАЦТВЕ, АБО ЧАМУ МОЖА НАВУЧЫЦЬ ТВОРЧЫ ВОПЫТ НАРОДНАГА АРТЫСТА БССР І СССР ЛЕАНІДА РАХЛЕНКІ

У прафесійным сцэнічным мастацтве здаўна існуе адзін вядомы закон. Ён заключаецца ў тым, што самым надзейным і магутным “рухавіком” развіцця і ўзбагачэння тэатральнай культуры з’яўляецца найперш таленавітая, апантаная, непаўторная Асоба творцы – рэжысёра, акцёра, музыканта, драматурга, сцэнографа і г.д. Менавіта яна – Асоба – дыктуе сваесабытныя мастацкія і светапоглядныя законы і правілы ў складаным і нярэдка пакутлівым працэсе эстэтычнага засваення рэчаіснасці, стварэння сапраўдных шэдэўраў на тэатральнай сцэне. Так было заўсёды.

Агульнавядома, што гісторыя сама па сабе амаль нічому не вучыць прыватнага чалавека. Кожны індывідуум сам праз уласныя ўчынкі і шматлікія памылкі прыходзіць да адпаведнага жыццёвага вопыту, разнастайнага досведу, цвёрдых маральных перакананняў. Так было яшчэ ў біблейскія часы, так ёсць сёння – тут і зараз, так, відаць, будзе і надалей.

Больш складанае і супярэчлівае становішча з грамадскім вопытам, грамадскай свядомасцю. Тут не ўсё так проста і адзначна, хаця нельга не прызнаць, што ўрокі гісторыі пакідаюць пэўны след у грамадскай свядомасці і непрыкметна робяць сваю пазітыўна-стваральную справу, у выніку чаго людская супольнасць паступова развіваецца, спаквалля набывае рысы і прыкметы сапраўднай чалавечнасці...

Таму ў нас ёсць важкія падставы да разнастайных урокаў гісторыі ставіцца не столькі праз нігілістычную прызму чалавека прыватнага, маўляў, асабіста мяне гэта не тычыцца, а з адчуваннем *грамадскай значнасці гістарычнага вопыту*, яго каштоўнасці, пазітыўнага ўплыву на працэсы далейшага ўдасканалення людскай супольнасці, у тым ліку, *культуры і мастацтва*.

Першае дзесяцігоддзе XXI стагоддзя даволі выразна і пераканальна паказала, што наш айчынны тэатр сутыкнуўся з шэрагам вельмі складаных разнастайных праблем – творчых, светапоглядных, арганізацыйных, эканамічных, кадравых і г.д. І ўсё разам гэта набывае рысы прынцыпова новых і складаных ідэйна-мастацкіх праблем сучаснага беларускага тэатра.

Галоўныя прыкметы гэтага складанага становішча – відавочная адсутнасць арыгінальных тэатральных ідэй (мы не гаварым пра *новыя* ідэі, такія наогул з’яўляюцца раз ці два на ўсё стагоддзе!) і перспектывуных, сучасных мастацкіх праграм, што даволі красамоўна сведчыць пра пэўную разгубленасць сённяшніх тэатральных лідэраў, якія пакуль нават не здагадваюцца пра найбольш гістарычна перспектывуны і плённы напрамак далейшага руху беларускага сцэнічнага мастацтва ў вірлівай прасторы новага часу.

Можна прыгадаць яшчэ некалькі відавочных прыкмет творчых “хвароб” сучаснага тэатральнага працэсу – творчая млявасць і безвыніковасць сучаснай нацыянальнай драматургіі; небяспечнае паніжэнне прафесійнага ўзроўню галоўных фігурантаў тэатральнай справы – рэжысёраў і акцёраў; нарэшце, недарэчная разгубленасць тэатральных дзеячаў і кіраўнікоў дзяржаўных органаў культуры перад аб’ектывнай неабходнасцю *мадэрнізацыі тэатральнай справы* ў рэчышчы сённяшніх працэсаў пераходу да рынковых законаў ва ўсіх сферах нашага жыцця.

Вось чаму, на мой погляд, навукоўцам і практыкам тэатральнай культуры, неабходна ўсебакова, сістэмна аналізаваць не толькі сучасны творчы працэс, але і рабіць новыя захады ў асэнсаванні разнастайнага, у нечым супярэчлівага, але ў цэлым вельмі каштоўнага гістарычнага вопыту беларускага тэатра, што назапашваўся дзесяцігоддзямі мінулага XX стагоддзя руплівай, настойлівай і нярэдка самаахвярнай працай вядучых дзеячаў нацыянальнай сцэны.

Сярод найбольш выбітных майстроў беларускага тэатра, такіх як Фларыян Ждановіч, Еўсцігней Міровіч, Канстанцін Саннікаў, Барыс Платонаў, Глеб Глебаў, Генрых Грыгоніс, Уладзімір Уладамірскі, Лідзія Ржэцкая, Ірына Ждановіч, Стэфанія Станюта, Віктар Тарасаў і іншых непаўторна таленавітых акцёраў і рэжысёраў купалаўскай сцэны, сваё ганаровае і асобнае месца займае постаць народнага артыста СССР і БССР, лаўрэата Дзяржаўнай прэміі БССР, акцёра, рэжысёра і педагога *Леаніда Рыгоравіча Рахленкі*.

Скажу і падкрэслію адразу адну прынцыпова важную акалічнасць: Леанід Рахленка быў не проста таленавітым майстрам тэатральнай творчасці, ён быў сапраўднай Асобай, якая рухала беларускі тэатр мінулага стагоддзя, узбагачала нацыянальную сцэну багатым зместам і новымі сродкамі выразнасці.

Ён пайшоў з жыцця ўжо досыць даўно – у сакавіку 1986 года.

З таго часу прайшло даволі шмат часу, прыйшлі новыя пакаленні глядачоў, якія не бачылі на ўласныя вочы гэтага ўнікальнага майстра купалаўскай сцэны, ды і маладое пакаленне акцёраў і рэжысёраў ужо, на вялікі жаль, вельмі мала што ведаюць пра яго. Таму сённяшнія маладыя тэатральныя дзеячы ўзгадваюць прозвішча Леаніда Рахленкі пераважна ў ролі Гарлахвацкага ў хрэстаматыўным спектаклі купалаўцаў паводле славутай класічнай камедыі Кандрата Крапівы “Хто смяецца апошнім”. Гэта сцэнічны вобраз Гарлахвацкага, сатырычны характар якога набываў у бліскучым выкананні Леаніда Рахленкі абагулены вобраз не проста

хітрага і цынічнага прайдзісвета, а своеасаблівы *вобраз-папярэджанне чалавека не на сваім месцы*. За вынаходлівай сатырычнай афарбоўкай сцэнічнага вобраза акцёр не хаваў галоўнага, а ў той час (нагадаем, прэм'ера спектакля “Хто смяецца апошнім” на сцэне тагачаснага БДТ-1 адбылася ў кастрычніку 1939г.) гэта было даволі небяспечна – Гарлахвацкі Аляксандр Пятровіч у выкананні Леаніда Рахленкі паўставаў вельмі выразным сацыяльным “прадуктам” свайго грамадства.

Зразумела, тут не варта сцвярджаць, што Леанід Рахленка быў ледзь ці не дысідэнтам, ці як модна сёння гаварыць, апанентам існуючай у той час савецкай улады. Справа тут у іншым: купалаўскі майстар ўсё ж быў даволі верным і паслядоўным прыхільнікам тых сацыяльных утопій, што спавядала камуністычная дактрына. Але пры гэтым ён заставаўся перш за ўсё *таленавітым і сумленным творцам, Асобай* і таму праз сатырычны і выразна абвінаваўчы гратэск сцэнічнага вобраза цыніка і прайдзісвета прабіваўся да глядацкай свядомасці пытанні зусім іншага парадку – чаму такія небяспечныя сацыяльныя тыпы як Гарлахвацкі свабодна вядуць свой рэй у “справядлівым” грамадстве?

У гэтым, як мне здаецца, была менавіта сумленная мастакоўская пазіцыя выдатнага купалаўскага акцёра.

На мой погляд, гэта таксама адзін з важкіх і актуальных урокаў Леаніда Рахленкі на спрадвечную і заўсёды надзёную праблему *мастакоўскай сумленнасці і адказнасці*.

Хто сёння скажа, што гэта не прынцыпова важны ўрок для сучасных дзеячаў тэатра: *заставацца заўсёды адказным і сумленным у сваіх творчых высілках на сцэне...*

Сярод маіх асабістых тэатральных уражанняў, што склаліся за многія гады і дзесяцігоддзі, адно з самых моцных і яркіх, якое памятаецца ва ўсіх дэталях і падрабязнасцях, гэта незабыўны эпизод з выдатнага спектакля купалаўцаў “У мяцеліцу” Л.Лявонава ў вынаходлівай рэжысуры Барыса Эрына (1965г.). Эпизод, у якім сцэнічны герой Леаніда Рахленкі Сцяпан Сыравараў, дырэктар буйнога прадпрыемства, стаіць на каленях і вымаўляе ці не 20-мінутны маналог-споведзь перад сваім родным братам Парфірыям, што вярнуўся на Радзіму пасля Іспаніі, дзе браў удзел у грамадзянскай вайне. Гэта была кульмінацыя спектакля, яго трагічная вышыня, якая захапляла і ўражвала глядзельную залу магутным акцёрскім тэмпераментам...

Мне вось зараз прыйшла такая думка: знайдзіце сёння акцёра, пастаўце яго на калені ў якім-небудзь спектаклі і прапануйце яму 20-мінутны драматычны маналог. Што будзе?!

Думаю, рэжысёр і акцёры вельмі моцна рызыкуюць застацца без глядача ўжо на шоста-восьмай хвіліне...

Праблема *акцёра-асобы, Асобы*, падкрэслію яшчэ раз, з вялікай літары, ці не самая галоўная сёння пасля рэжысёрскай праблемы ў нашым айчынным сучасным тэатральным мастацтве.

На жаль, і тэатральная школа, дзе акцэнт зараз робіцца на падрыхтоўцы так званага “сінтэтычнага” акцёра, які ўмее добра рухацца, прыгожа спяваць, віртуозна танцаваць, але пры гэтым слаба валодае галоўнай прафесійнай якасцю – выйсці на сцэну і стварыць выразны мастацкі вобраз; і рэпертуарная палітыка сучаснага тэатра,

накіраваная перш за ўсё на камерцыйны, а не творчы поспех; нарэшце, і трэці “сатворца” спектакля – глядач, выхаваны ў сучасным “кліпавым” культмасавым кантэксце, усё гэта разам не спрыяе нараджэнню магутных акцёрскіх постацяў маштабу Леаніда Рахленкі і яго вялікіх і легендарных папличнікаў. Гэта, на мой погляд, вельмі складаная і надзвычай актуальная праблема сучаснага беларускага тэатра, сцэнічная прастора якога прыкметна здрабнела на характары і канфлікты, глыбіню філасофскага асэнсавання як гістарычнага мінулага, так і сённяшніх супярэчлівых рэалій жыцця, існавання чалавека, грамадства, дзяржавы.

Леанід Рахленка з’яўляўся не толькі таленавітым, вынаходлівым і харызматычным акцёрам, якому былі падуладны многія тэатральныя жанры: ад сатырычнай камедыі да высокай драмы, ён адначасова праявіў сябе адметным рэжысёрам са сваім выразна акрэсленым мастацкім стылем. Гэтаму спрыяла яго рэдкая здольнасць – гатоўнасць заўсёды вучыцца, гатоўнасць творча пераймаць каштоўны вопыт і багаты досвед іншых выдатных майстроў.

У сваіх лепшых акцёрскіх працах Леанід Рахленка ўражваў яркім і адметным вобразным мысленнем, паслядоўным спасціжэннем ролі. Уражвала рэдкая і выразная праўда кожнага моманта сцэнічнага існавання, шматпланавасць матывацый учынкаў, мера свабоды і арганіка жыцця сцэнічнага персанажа. Ён адчуваў сэнс, своеасаблівую музыку лепшых драматургічных персанажаў. Уражвала глыбіня эмацыянальнага ўспрыняцця акцёра, яго нестандартныя рашэнні, выразная знешняя стылістыка, якая ішла ад дакладнага адчування ўнутранага сэнсу, унутранага стану драматургічнага вобраза з улікам рэжысёрскай канцэпцыі. Лепшыя работы вызначаліся сапраўднай мастацкасцю – высокай мерай і мэтай творчасці. Леанід Рахленка валодаў унікальным сакрэтам сінтэзу дзеяння, адлюстравання, слова, менавіта тым сінтэзам, які ператваўся ў непаўторныя сцэнічныя шэдэўры акцёрскага мастацтва...

Думаецца, навукоўцам і практыкам тэатральнага мастацтва трэба як мага часцей узгадваць унікальны творчы вопыт нашых славурых папярэднікаў. Урокі тэатральнай гісторыі павінны працаваць. Працаваць дзеля дня сённяшняга, і дня заўтрашняга нацыянальнага беларускага тэатра.

Не сёння заўважана: нацыянальны тэатр у значнай ступені з’яўляецца не толькі своеасаблівым люстэркам усёй мастацкай культуры, але быў і ёсць адным з найважнейшых духоўных інстытутаў грамадства.

Па-сапраўднаму таленавітых майстроў, асабліва непаўторных Асоб у любых відах літаратурнай і мастацкай творчасці, у тым ліку і тэатральнага мастацтва, ніколі не было зашмат. Наадварот, іх заўсёды адчувальна бракавала: і ў мінулыя часы, нават у “залатыя тэатральныя дзесяцігоддзі”, не хапае іх і сёння – перш за ўсё сапраўдных прафесіяналаў, а потым ужо адметных, яркіх, непаўторных, рашучых, смелых, адным словам, безумоўна, таленавітых драматургаў, рэжысёраў, акцёраў, тэатральных менеджараў і крытыкаў, іншых дзеячаў тэатральнай творчасці.

Чаму такіх хранічны дэфіцыт пануе – пытанне ў вядомым сэнсе рытарычнае і бескарыснае. Больш прадуктыўным, на наш погляд, будзе іншая пастаноўка пытання: што трэба рабіць сёння і заўтра для стварэння адпаведных спрыяльных умоў, пры якіх сучаснае тэатральнае мастацтва Беларусі рашуча пераадолее сваю творчую пасіўнасць, набудзе рэальныя, (а не бутафорскія!) адметныя рысы, фарбы,

адценні, уласцівыя менавіта развітай нацыянальнай тэатральнай культуры, якой шчыра зацікавіцца не толькі свая, мясцовая публіка (хаця, нагадаем, гэта найпершая мэта!), але і замежныя гледачы і знаўцы тэатральнай справы.

Першая і галоўная, так бы мовіць, з’ява-праблема, якая даволі выразна акрэслілася ў першае дзесяцігоддзе новага XXI стагоддзя – відавочная страта адчування адзінай беларускай сцэнічнай прасторы і адзінай тэатральнай сям’і. Сёння тэатры жывуць паасобку самі па сабе, сваімі ўласнымі клопатамі, праблемамі, іх ніхто і нішто (!) не аб’ядноўвае.

Нельга не заўважыць яшчэ адной трывожнай тэндэнцыі: паступовага зніжэння цікавасці сучаснай моладзі да творчых прафесій, адсюль і адпаведнае (і вельмі прыкметнае!) памяншэнне конкурсу на ўступных экзаменах у вышэйшыя навучальныя ўстановы культуры і мастацтва нашай краіны.

Некаторая частка сённяшняй творчай грамадскасці нашай краіны схільна лічыць, што многія складаныя праблемы сучаснага беларускага мастацтва абумоўлены ў першую чаргу недастатковым бюджэтным фінансаваннем. Пэўныя падставы для такіх меркаванняў, безумоўна, ёсць. Але тут, у гэтай вялікай і далёка не новай праблеме пад умоўнай назвай “мастацтва і эканоміка”, на самой справе ўсё значна глыбей, шырэй і што самае складанае і цяжкае — больш супярэчліва і неадназначна.

Па-першае, грошы самі па сабе яшчэ не з’яўляюцца надзейнай гарантыяй нараджэння ў мастацтве сапраўдных шэдэўраў і творчых адкрыццяў. Паказальных сведчанняў такіх шмат. Напрыклад, уражвалі сваімі памерамі бюджэты некаторых пастановак на сцэне вядучых тэатраў, але творчымі падзеямі тыя спектаклі, на жаль, не рабіліся.

Па-другое, грошай, колькі іх бы не выдзяляла дзяржава, ніколі не хапала і не будзе хапаць на рэалізацыю ўсіх самых разнастайных, шматлікіх і амбіцёзных творчых задум, ідэй, праектаў і эксперыментаў.

А па-трэцяе, і гэта, бадай што, самая трывожная і небяспечная тэндэнцыя для сучаснага мастацкага жыцця: асаблівасці развіцця глабалізаванай цывілізацыі заключаюцца зараз у тым, што багатыя дзяржавы з рынкавай эканомікай вельмі ахвотна перакладваюць большую частку фінансавых выдаткаў на самую культуру, грамадства, нарэшце, на саміх спажывцоў творчага прадукта – чытачоў, гледачоў, слухачоў.

Адным словам, праблем у сучасным тэатральным мастацтве вельмі і вельмі шмат...

Сёння вельмі важна ўсведамляць і разумець, што свой уклад у вырашэнне многіх актуальных і важных задач, што паўсталі перад нацыянальнай тэатральнай культурай на сучасным гістарычным этапе, павінна ўнесці і беларуская гуманітарная навука. Калі тэатразнаўства і крытыка не скажуць пра відавочную пагрозу, што навісла над сучасным тэатрам – мы маем на ўвазе відавочны і бяспечны працэс пераходу тэатральнай творчасці са сферы высокага, духоўнага, у пэўным сэнсе элітарнага мастацтва, у іншую сферу так званай масавай спажывецкай культуры, можа здарыцца бяда. Бо тэатр і масавая спажывецкая культура – гэта зусім розныя субстанцыі.

Таксама неабходна рупіцца аб развіцці і мадэрнізацыі нацыянальнай тэатральнай школы, бо менавіта яе выхаванцамі сілкуецца беларускае сцэнічнае мастацтва. Тэатральная школа зараз, як ніколі, мае патрэбу ў падтрымцы з боку ўсіх, хто мае дачыненне да мастацкай культуры.

Вось тут я зноў вяртаюся да постаці Леаніда Рахленкі, які шмат зрабіў для беларускай тэатральнай культуры ў прасторы ХХ стагоддзя і чый багаты творчы вопыт можа паспрыяць нацыянальнаму тэатру ў ХХІ стагоддзі. Але тут ужо шмат чаго залежыць ад новых пакаленняў беларускіх творцаў, ад іх шчырай увагі, зацікаўленасці ў асэнсаванні ўнікальнай сцэнічнай спадчыны і тых мудрых урокаў, што пакінуў усім нам Леанід Рахленка.

Адуло Т.И.

(Республика Беларусь, г. Минск)

ТРАДИЦИИ И НОВАЦИИ В СФЕРЕ ФИЛОСОФСКОЙ КУЛЬТУРЫ

Миссию философии – одной из древнейших форм теоретического сознания и духовной культуры – в различные исторические эпохи определяли по-разному. Чаще всего ее сводили к постижению сущности глубинных, не поддающихся непосредственному человеческому взору пластов бытия. В таком, сциентистском, ключе трактовали философию Аристотель, Декарт, Фр. Бэкон, Гоббс, Локк, Гегель и др. мыслители. Но сциентистский подход – лишь один из подходов к философии. Многие исследователи по-иному понимали ее сущность и ее место в жизни человека и общества. Во всяком случае, смотрели на нее не только как на мощное орудие познания окружающего мира. Наряду с этим, они видели в ней специфический инструмент воздействия на человека, а также надежное орудие его защиты от всякого рода неблагоприятных обстоятельств. Например, известный ученый Э. В. Ильенков трактовал философию как источник и орудие «духовного здоровья» индивида и общества. И с ним нельзя не согласиться. Помимо гносеологической, аксиологической, регулятивной, прогностической философия выполняет и ряд других важных функций. Являясь ядром духовной культуры, философия связывает воедино ее различные сегменты. Философскому знанию и философской культуре как таковой принадлежит важная роль в формировании новых идеалов личностного и социального развития.

За последнее десятилетие национальная философия претерпела существенные изменения в содержательном плане и в занимаемой ею в обществе позиции. Ее роль в общественной жизни заметно снизилась. Постепенно снижается и уровень самой философской культуры. Обретенная свобода творчества не дает философам права для самодовольства и самоуспокоенности. Очень важно разумно и ответственно распорядиться обретенной свободой. В настоящее время, когда творческое поле расчищено от «завалов» прошлой эпохи, представляется целесообразным сконцентрировать внимание на философском осмыслении и исследовании актуальных проблем современности. Главная задача современной философии – выдвигание на первый план человека во всех его качественных характеристиках и

проявлениях как существа мыслящего и деятельного. Надо отмежеваться от господствующего в современной науке техницизма и предпринять активные усилия для возрождения антропоцентризма и гуманизма. Такую ориентированность философии задает современная социальная практика. Она получила апробацию на XXIII Всемирном философском конгрессе, проходившем в августе 2013 года в Афинах, тематика которого была сформирована под девизом «Философия как познание и образ жизни». Национальная философия призвана выдвигать практически ориентированные концептуальные идеи применительно к решению как собственных, так и мировых социально-антропологических проблем XXI века. Это позволит ей упрочить свои позиции в белорусской науке и закрепиться в мировом интеллектуальном пространстве. Что для этого предстоит осуществить?

В качестве базовой автором выдвинута и теоретически обоснована идея различения неактивированной (нефункционирующей) философии – созданного на протяжении многих веков и зафиксированного в текстах продукта философского мышления человечества, – с одной стороны, и активированной (функционирующей) философии – продукта философского мышления, включенного в реальную жизнь индивида и социума, выступающего в форме философской культуры, – с другой стороны. Следовательно, пути повышения интеллектуального и нравственного потенциала философии необходимо соотнести как с неактивированной философией (ибо это тот фундамент, на котором произрастает и зиждется философская культура), так и с активированной философией (поскольку речь в данном случае идет о механизме включения наличных философских идей в жизнь социума и способах совершенствования этого механизма). При этом требуется очень бережное отношение к традициям и теоретическому наследию прошлых лет. Например, методы классической философии, прежде всего ее диалектический метод, не потеряли до сих пор своего эвристического потенциала. Он предполагает охват ученым максимально большего количества связей и отношений исследуемого объекта, их систематизацию и классификацию, выделение из них наиболее значимых, наиболее существенных, определяющих бытие данного объекта. Диалектический метод предполагает также рассмотрение исследуемого объекта в движении, развитии, нацеливает исследователя на выяснение логики и внутреннего источника развития объекта, а следовательно, на выявление его противоположных сторон, характера и динамики их взаимосвязи, обнаружение внутренних противоречий, прогнозирование тенденции их дальнейшего развития. Осуществить это удастся путем выявления основных, доминирующих противоречий. Диалектический метод предъявляет к исследователю и еще целый ряд требований, соблюдение которых позволяет ему адекватно воспроизвести в своем мышлении познаваемый объект, раскрыть его динамику, спрогнозировать его качественные изменения.

В качестве базовой необходимо признать идею синтеза социологического и философского изучения человека. Исследование человека надо органично увязать с анализом современных общественных процессов, и в то же время осмысление современных общественных процессов преломлять через бытие человека. Таким образом, социальность и ее структурные элементы предстанут как результат деятельности конкретных индивидуумов, выступающий в различных

надындивидуальных формах. Такой подход является более продуктивным по сравнению с имеющимися концепциями, поскольку он позволяет избежать односторонней трактовки как человека, представленного лишь продуктом внешних обстоятельств, так и общества, трактуемого в виде образования, совершенно независимого от цели, устремлений, поведения, поступков каждого отдельного человека. Характеристика прошлого и настоящего должны выстраиваться только на фактах. Помимо этого, исследователь, чтобы достичь истины, обязан руководствоваться хорошо апробированными методами. В последние годы стало широко распространенным явлением использование в философских исследованиях нефилософских методов – чаще всего методов, разработанных в рамках естественнонаучных дисциплин. Фактически, в конце XX – начале XXI вв. воспроизводится эксперимент О. Конта, стремившегося придать философии строгость и научность за счет применения методов естественных наук. Пропагандируя и утверждая синергетику и т. п. дисциплины, т. е. включая их в предметную область философской науки, мы, философы, тем самым разрушаем сложившиеся на протяжении многих веков естественные границы различных наук. Кроме того, представляя эти нефилософские дисциплины как предельно общие дисциплины, мы тем самым отдаем им свою собственную, философскую нишу и выступаем в роли короля Лира.

Социально-философский анализ современной социальной динамики и практики позволяет обосновать вывод о том, что выживание человеческой цивилизации в сложившихся условиях возможно лишь в том случае, если XXI век, в отличие от предыдущих столетий, станет веком развитого интеллекта, новых социальных идеалов, реального гуманизма. Цивилизационно-историческая миссия человека XXI столетия заключается не в просвещенческой активности, не в пропаганде результатов, достигнутых кем-либо на предыдущих этапах развития культуры. Напротив, он обязан быть способным к самостоятельному творческому участию в науке и культуре как своего национального государства, так и мирового сообщества в целом. В формировании такой личности способна принести свой вклад и философия.

В динамичной социокультурной ситуации, характерной для современной эпохи, каждое государство и каждое этническое образование вынуждено (и стремится) как можно более активно включаться в мировое духовно-культурное пространство с целью позиционирования собственных наработок и интериоризации новейших достижений в области науки и культуры, полученных другими государствами. В противном случае можно оказаться «выброшенным на обочину» цивилизационного процесса. Это с одной стороны. С другой стороны, активно усваивая и внедряя в жизнь позитивные результаты других народов и государств, важно не «раствориться» в мировом культурном пространстве, не потерять свою самобытность и уникальность (речь идет о сохранении языка, фольклора, национальных традиций, устоев, наконец, национальной философии).

В последние годы многие авторы акцентируют внимание на роли личности в культурно-историческом процессе, органично увязывают развитие культуры с элитными слоями общества, а то и вовсе с отдельной личностью. С философской точки зрения, безусловно, можно признать то, что произведения искусства, да и саму

культуру в целом творят великие личности. С этим тезисом не согласятся лишь немногие. Но великие личности живут не сами по себе. Они впитывают дух своей эпохи. А дух эпохи – это жизнь больших масс людей. Вне этих больших масс людей – вне их мыслей, чувств, тревог, забот, ежедневных проблем и т. п. великие личности не формируются. Поэтому не следует принижать роль народа в духовно-культурных процессах, а тем более привязывать дальнейшее развитие национальной культуры к творчеству лишь отдельных великих личностей, или творчеству узко элитарного социального слоя, т. н. культурной элиты. Есть онтологические основания, обуславливающие развитие общества и культуры, зависящие не от личности, даже неординарной, а от больших масс людей, географических факторов, других причин. Все эти факторы важно учитывать в процессе осмысления прошлых эпох в становлении культуры, в прогнозировании и проектировании путей ее дальнейшего развития.

В сфере духовной культуры есть вопросы, требующие неотложного решения. К ним относятся такие, как формирование патриотизма, гражданской позиции, ответственности, нравственной, политической и правовой культуры. Все это, в конечном счете, сводится к формированию философского мировоззрения, т. е. системы взглядов на мир и на самого себя, на свое место в этом мире.

Культура органично вплетена в целостный социальный организм государства. Вполне понятно, что государство не может быть «равнодушным», «безразличным» к культурно-духовной ситуации. Чтобы повысить влияние культуры на все стороны общественной жизни, необходимо иметь саму эту культуру, развитую сеть учреждений культуры и многочисленный высокообразованный, высокопрофессиональный отряд работников этих учреждений. За многие десятилетия в Беларуси сформированы и культура, и развитая сеть учреждений культуры. Предстоит активизировать, привести в движение эту мощную интеллектуальную силу, сориентировать ее на созидательную работу внутри государства, конкретное будничное дело по обустройству духовно-нравственных устоев общества.

Рассмотрение современных «трансформационных процессов» необходимо вести на двух уровнях социальности – уровне общества и уровне индивидуума. Эти два уровня органично взаимосвязаны. Но в недалеком прошлом происходящие изменения в большей мере исследовались на уровне общества – теоретически осмысливались и апробировались на практике различные модели общественного развития. Эти социальные эксперименты непосредственно затрагивали и индивидуума. Однако в то время индивидуум формирующейся новой исторической эпохи обладал лишь потенциальным бытием. Его сущность была не оформившейся, не проявившейся, не обнаружившей самое себя. Поэтому философско-антропологические исследования в большей мере носили гипотетический характер. Ученые в основном выставляли антропологические модели по аналогии с прошлыми эпохами и привязывали качественную характеристику нового поколения людей к тем новым общественным устоям, которые приходили, или должны были прийти, на смену прежних устоев. В настоящее время новый индивидуум обрел реальное бытие: во взрослую жизнь вступило поколение молодых людей, родившихся в 1990-е годы. И сейчас уже нет необходимости построения гипотетических

антропологических конструкций, поскольку философы, социологи, психологи, педагоги и другие специалисты социально-гуманитарного профиля имеют возможность эмпирическим путем получить необходимую информацию о новом поколении и уже на ее основе создавать его портрет, т. е. описывать его качественные характеристики.

Человек, как и человеческая история, – главные объекты философской рефлексии. Но чтобы уяснить сущность социальных процессов, найти верное решение ежедневно возникающих проблем, необходим выверенный и апробированный инструмент, посредством которого познающий субъект был в состоянии осуществить это, учитывая то обстоятельство, что и сами проблемы, и связанные с их решением задачи не являются раз и навсегда данными, а постоянно изменяются и усложняются. Поэтому необходимо заострить внимание исследователей на теории социального познания. Она поможет понять прошлое, осмыслить настоящее, спрогнозировать будущее человека и человечества. Для этого необходима совместная работа исследователей в области социальной философии и философской антропологии. В настоящее время эти две своеобразные философские дисциплины разъединены: одна из них, занимаясь исследованием общества, исключила из своего проблемного поля человека и культуру, вторая же, ориентированная на изучение человека и культуры, в свою очередь, отказалась от осмысления общества в целом. Но можно ли постичь сущность социальных процессов вне человека, а сущность человека вне социальных процессов? Ответ очевиден.

К числу проблем, требующих дальнейшего глубокого философско-исторического исследования, можно отнести такие. Прежде всего, требуется уточнение предмета, проблемного поля и понятийно-категориального аппарата философской антропологии. Следует усилить диалектическую взаимосвязь философской антропологии и социальной философии (у каждой дисциплины свой объект, но эти объекты – человек и общество представляют собой диалектическое тождество, и из этого надо исходить, когда мы исследуем настоящее и прогнозируем будущее, а не разделять их непроходимой стеной). Назрела потребность в более глубоком исследовании сущности, типологии постсоветского общества. Сегодня, как никогда ранее, требуется глубокое философское осмысление социальных процессов в мире. Выход из создавшейся ситуации видится в том, чтобы восстановить утраченную гносеологическую функцию философии. А вслед за этим восстановить и другие исторически сложившиеся ее функции – прогностическую, мировоззренческую и др.

Философия относится к сфере духовного производства. Но она произрастает на фундаменте тех многообразных объективных связей и отношений (экономических, политических, идеологических, этических, культурных и т. п.), которые-то и составляют суть той или иной исторической эпохи. Она постоянно ощущает на себе не только дух, но и физический груз проблем и коллизий своего времени. Современное философствование является не чем иным, как воспроизведенным в мысли разорванным, противоречивым социальным бытием.

Поэтому осмыслить конкретные пути разрешения проблем и коллизий современной эпохи и тем самым содействовать переустройству нашего мира на

гуманных началах, а также восстановлению научного статуса и самой философии – главная задача философов.

Подводя итог сказанному, отметим следующее. Рассчитывать философии на возврат ее недавнего величия не приходится. В настоящее время более востребованными оказались экономика, социология, политология, история, юридическая наука, языковедение. Тому способствуют объективные причины: необходимость упрочения устоев национального государства. Тем не менее, повышать престиж философии, обосновывать ее значимость для личности и общества, гуманитарной науки в целом – одна из главных задач, стоящая перед философами.

Дубянецкі Э.С.

(Рэспубліка Беларусь, г. Мінск)

РОЛЯ КУЛЬТУРНАЙ СПАДЧЫНЫ БЕЛАРУСІ Ў ДУХОЎНАЙ ЖЫЦЦЯДЗЕЙНАСЦІ ГРАМАДСТВА

У сучасны перыяд набывае надзвычайную актуальнасць задача захавання і ўзбагачэння гісторыка-культурнай спадчыны народа. Адной з галоўных прычын гэтага з’яўляецца тое, што ў сённяшнім свеце шырока разгортваюцца працэсы глабалізацыі, якія нярэдка прыводзяць да паступовай нівеліроўкі нацыянальна-культурных адрозненняў розных народаў свету, да няўхільнай уніфікацыі шматлікіх этнічных культур. Падобнае ўзмацненне глабалізацыйных тэндэнцый аб’ектыўна аказвае негатыўны ўплыў на стан і перспектывы далейшага развіцця народных культур, якія складаюць своеасаблівы духоўны падмурак любой этнічнай супольнасці свету. У выніку многія народныя традыцыі, звычаі, абрады страчваюць свае ранейшыя грамадскія функцыі, а часам і ўвогуле знікаюць. А гэта яскрава сведчыць пра культурнае збядненне той ці іншай нацыі, паколькі ў любым соцыуме традыцыі “надаюць жыццю пераемнасць і форму” [2, с.61].

Менавіта таму ў пачатку XXI ст. практычна кожная дзяржава імкнецца рабіць усё магчымае дзеля таго, каб захаваць і перадаць нашчадкам найлепшыя здабыткі гісторыка-культурнай спадчыны свайго народа. І зусім невыпадкова, што “сёння ахова спадчыны развітых краін характарызуецца паступовым пашырэннем аб’ёму аб’ектаў аховы і заахвочваннем даступнасці культурных каштоўнасцей як мага больш шырокім пластам насельніцтва” [5, с.269]. Ва ўсе гістарычныя эпохі ў этнакультурным развіцці кожнага грамадства даволі важную ролю адыгрывалі шматлікія аб’екты матэрыяльнай і духоўнай спадчыны, да якіх традыцыйна прынята адносіць замкі, палацы, помнікі гісторыі і культуры, храмы, манастыры, прадметы рэлігійнага культу, творы выяўленчага мастацтва, вуснай народнай творчасці, літаратуры і інш. Усе яны з’яўляюцца вынікам творча-стваральнай працы народа, у іх знайшлі яскравае адлюстраванне адметныя рысы нацыянальнага характару, менталітэту, маральна-духоўных каштоўнасцей і светапоглядных арыентацый нашых продкаў. Зыходзячы з гэтага, ёсць дастатковыя падставы разглядаць гісторыка-культурную спадчыну як “своеасаблівы летапіс жыцця народа Беларусі, вынік яго гістарычнага і духоўнага развіцця” [4, с.6].

У Законе Рэспублікі Беларусь “Аб ахове гісторыка-культурнай спадчыны” (9 студзеня 2006 г.) апошняя вызначаецца як “сукупнасць адметных вынікаў і сведчанняў гістарычнага і духоўнага развіцця народа Беларусі, увасобленых у гісторыка-культурных каштоўнасцях” [6]. Спецыфічнай рысай большасці аб’ектаў культурнай спадчыны з’яўляецца тое, што яны адначасова належаць і нашаму мінуламу (паколькі былі створаны ў больш-менш далёкія гістарычныя часы), і нашай сучаснасці (паколькі захаваліся да нашых дзён). Такія аб’екты звычайна абуджаюць у часткі людзей непадробную цікавасць да гісторыі сваёй Айчыны, падштурхоўваюць іх да інтэлектуальнага самаўдасканалення, а таксама даюць пэўны імпульс для творчай самарэалізацыі. Таму выглядае зусім слушным меркаванне асобных даследчыкаў аб тым, што “пачэснае прызначэнне кожнага грамадзяніна, кожнай асобы нашай краіны — трывала засвоіць усё багацце нацыянальна-культурнай спадчыны і ўдасканальваць яго” [1, с.18].

Сукупнасць усіх аб’ектаў культурнай спадчыны з’яўляецца адмысловай “матэрыялізаванай гісторыяй” роднага краю, што ў пэўным сэнсе дазваляе рэканструяваць адметныя рысы гістарычнага шляху нашага народа. У падобных аб’ектах у больш-менш гарманічным адзінстве існуюць розныя, часам супрацьлеглыя элементы, феномены, напрыклад, народныя і прафесійныя, свецкія і рэлігійныя, эстэтычныя і ўтылітарныя і інш. А гэта ў значнай ступені ўздзейнічае на спецыфіку тых грамадска значных функцый, якія выконваць ці павінны выконваць вышэйназваныя аб’екты. Прычым да ліку іх найбольш важных, істотных функцый варта аднесці найперш эстэтычную, выхаваўчую, пазнавальна-адукацыйную.

Улічваючы прыгажосць і гарманічнасць большасці аб’ектаў культурнай спадчыны, з’яўляецца зусім натуральным той факт, што яны аб’ектыўна могуць садзейнічаць эстэтычнаму выхаванню людзей (найперш моладзі), развіваць уменні, навыкі разуменьня і цаніць характэрнае выдатных архітэктурных помнікаў, жывапісных і скульптурных работ, фальклорных твораў і г.д. У пэўным сэнсе некаторыя аб’екты (напрыклад, замкі, палацы, храмы, манастыры) здольныя выконваць і функцыю этычнага выхавання, паколькі іх удумлівае сузіранне, вывучэнне гісторыі іх узвядзення, жыццёвага лёсу іх стваральнікаў можа ў рэшце рэшт спрынічыцца да фарміравання такіх важных для кожнай асобы маральна-духоўных якасцей, як дапытлівасць, гуманнасць, нацыянальная годнасць, гонар за сваю Радзіму. Усё гэта так ці інакш можа таксама спрыяць духоўнаму самаразвіццю многіх людзей, павялічваць іх імкненне да раскрыцця ўсіх сваіх крэатыўных здольнасцей.

Акрамя таго, аб’екты культурнай спадчыны маюць і немалы патэнцыял патрыятычнага выхавання, паколькі іх вывучэнне можа спрыяць фарміраванню сапраўдных патрыётаў сваёй Бацькаўшчыны, якія глыбока ведаюць гісторыю роднага краю, шануюць выдатныя культурныя здабыткі беларускага народа. У выніку падрабязнага знаёмства з падобнымі аб’ектамі нярэдка адбываецца паглыбленне нацыянальнай самасвядомасці маладых і сталых грамадзян, а таксама ўзмацняецца разуменне сваёй далучанасці да вынікаў плённай творча-стваральнай працы сваіх продкаў на працягу многіх стагоддзяў.

Усямерная папулярызацыя аб’ектаў культурнай спадчыны сярод шырокіх пластоў насельніцтва здольная абудзіць у зацікаўленых людзей гістарычную памяць, падштурхнуць іх да ўдзелу ў крэатыўным руху, да самастойнага вывучэння

духоўных здабыткаў свайго народа. Пры гэтым найбольшы істотны пазітыўны ўплыў на маральна-духоўны стан грамадства здольныя аказваць найперш самыя выдатныя аб'екты духоўнай спадчыны, якія прызнаны спецыялістамі не толькі сваёй краіны, але і аўтарытэтных міжнародных арганізацый. Такія найлепшыя ў плане мастацкіх якасцей аб'екты традыцыйна прынята называць шэдэўрамі доўлідства і выяўленчага мастацтва. Да ліку падобных высокамастацкіх твораў, сапраўдных “жамчужын” нацыянальнай культуры, адносяцца ў першую чаргу тыя помнікі, якія ўнесены ЮНЕСКА ў Спіс сусветнай спадчыны. Зараз з усіх беларускіх помнікаў сюды адносяцца толькі Замкава-паркавы комплекс “Мір” (Мірскі замак) і Нясвіжскі палацава-паркавы комплекс, хаця, безумоўна, заслугоўваюць унясення ў гэты Спіс і такія выдатныя культурныя аб'екты, як Полацкі Сафійскі сабор, Свята-Барыса-Глебская Каложская царква, Кафедральны касцёл Святога Францішка Ксаверыя (Фарны касцёл), Пінскі езуіцкі калегіум і інш.

Паколькі аб'екты гісторыка-культурнай спадчыны з'яўляюцца захаванымі па сённяшні дзень мастацкімі феноменамі, то яны маюць адпаведныя магчымасці спрыяць інкультурацыі індывіда, г.зн. яго далучэнню да пэўнай культурнай сістэмы, засваенню ім традыцый, звычаяў, абрадаў, духоўных каштоўнасцей і вераванняў роднага краю. Як вядома, працэс інкультурацыі мае сваёй галоўнай мэтай фарміраванне сапраўднага інтэлігента як высокаадукаванай і добра выхаванай асобы. Толькі той чалавек можа лічыцца сапраўды культурным, які глыбока ведае гісторыю сваёй краіны, валодае адпаведнай інфармацыяй пра яе знакамітыя помнікі, прыродныя і гаспадарчыя аб'екты, паважае свой народ і асноўныя артэфакты, феномены яго культуры. Прычым характэрным тут з'яўляецца той факт, што інкультурацыя можа паспяхова адбывацца не толькі ў дзіцячым, але і ў дарослым узросце, калі нярэдка яшчэ працягваецца засваенне асобных культурных норм, традыцый і навацый.

Такім чынам, усё вышэйсказанае сведчыць, што гісторыка-культурная спадчына адыгрывае выключна важную і неацэнную ролю ў духоўнай жыццядзейнасці нашага грамадства. А задача захавання і ўзбагачэння гэтай спадчыны ў бліжэйшай гістарычнай перспектыве будзе заставацца актуальнай і грамадска значнай, паколькі ў сучасны перыяд “роля культуры ў працэсе выхавання чалавека... становіцца вызначальнай” [3, с.278]. Таму зараз для ўсёй айчынай культуры было б вельмі карысным, каб практычна ўсе паўнапраўныя і дзейздольныя грамадзяне Рэспублікі Беларусь разглядалі пастаўленую задачу ў якасці свайго своеасаблівага грамадзянскага абавязку.

ЛІТАРАТУРА

1. Бадакоў, А.В. Адзінства менталітэту, нацыянальнай самасвядомасці і культуры нацыі / А.В.Бадакоў // Веснік Беларускага дзяржаўнага ўніверсітэта культуры. – 2002. – №1. – С.12—18.
2. Гидденс, Э. Ускользающий мир: как глобализация меняет нашу жизнь. Пер. с англ. / Э.Гидденс. – М.: “Весь мир”, 2004. – 120 с.
3. Культура Беларусі: 20 год развіцця (1991—2011): [манаграфія] / С.П.Вінакурава [і інш.]; навук. рэд. І.І.Крук. – Мінск: Інстытут культуры Беларусі, 2012. – 327 с.

4. Несцярчук, Л.М. Ахова гісторыка-культурнай спадчыны Беларусі: Асноўныя этапы фарміравання, сучасны стан, перспектывы / Л.М.Несцярчук. – Минск.: БелТА, 2003. – 286 с.

5. Чепайтене, Р. Культурное наследие в глобальном мире. / Р.Чепайтене. – Вильнюс: ЕГУ, 2010. – 296 с.

6. Закон Рэспублікі Беларусь “Аб ахове гісторыка-культурнай спадчыны Рэспублікі Беларусь [Электрон. ресурс]. – Режим доступа: <http://www.pravo.by/main.aspx?guid=3871&p0=h10600098&p2>.

Воронкова И.Е.

(Российская Федерация, г. Орел)

ПРОБЛЕМА НАЦИОНАЛЬНОЙ ИДЕНТИЧНОСТИ РОССИИ В УСЛОВИЯХ ГЛОБАЛИЗАЦИИ

В настоящее время существует значительный разброс мнений относительно оценки роли глобализации в судьбах человечества – от крайне негативных, с акцентом на стремление отдельных государств установить свое господство в мире, до позитивных, признающих процесс интеграции современного мира в некую единую систему, которая может стать своего рода «спасательным кругом» для решения проблем экологии, терроризма, роста военных расходов, гонки вооружений и т. д. Но, так или иначе, присоединяясь к мнению С.А. Бурьянова, заметим, что глобализацию невозможно «отменить или запретить» [1], поскольку она априори была заложена особенностями Земли, как одного из небесных тел в космическом пространстве – тела замкнутого и ограниченного.

Затрагивая практически все сферы жизнедеятельности государства, общества и человека, глобализация способствует формированию ряда проблем, в частности, проблемы национальной идентичности и идентификации. Как справедливо отмечал С. Хантингтон, «Люди и нации пытаются ответить на самый главный вопрос из всех, что могут стоять перед человеком: кто мы такие?» [2, с. 532]. Понятие национальной идентичности, находясь на пересечении научных дискурсов – философских, социологических, психологических, политических, исторических – имеет различные трактовки.

В одной из них нация трактуется как социокультурная общность, в которой индивид осознает свою принадлежность к этой общности и сама общность, в свою очередь, осознает свою специфику и самобытность; в другой – национальная идентичность воспринимается как заданная национальным образом мира и национальной историей идея, которой живет данный социум в определенную историческую эпоху и которую приемлет большинство. Учитывая, что ключевыми понятиями в данных определениях являются национальная специфика, национальная самобытность, национальная идея, можно прийти к выводу о том, что процесс глобализации, объективно усиливающий интеграцию мира, несет в себе прямую угрозу утраты культурной многоукладности и национальной самобытности, что вызывает в свою очередь рост антиглобалистского движения.

Тем не менее, остановить, как говорилось выше, глобализацию никто не в силах. Поэтому, на наш взгляд, полное право на существование имеет и третья точка

зрения на понятие национальной идентичности как социального феномена, который, в условиях глобализирующегося мира, имеет тенденцию к трансформации и поиску новых ориентиров развития индивида, нации, государства [3]. Вопрос в другом – в какой мере эти новые ориентиры будут способствовать сохранению национальной самобытности, культуры и ценностей?

В истории России мы можем отметить, по крайней мере, три попытки решить вопрос поиска национальной идентичности. Так, в бытность Петра I была поставлена задача европеизации страны – отказываясь от наиболее архаичных форм русского бытия, Россия стремилась утвердить за собой право называться великой европейской державой. Однако процесс модернизации (европеизации) был инициирован «сверху», проводился насильственным путем, поскольку общественное сознание не поспедало за переменами, а потому и не воспринимало их.

В XIX веке проблема поиска национальной идентичности – кто мы? – будет занимать умы многих русских философов и мыслителей. Уже в 1830-е гг. П. Я. Чаадаев напишет, что Россия, будучи «бездарным учеником» Европы, не принадлежит к Западу, как, впрочем, не принадлежит она и к Востоку, дав своего рода толчок разграничению общественной мысли на два течения – западников и славянофилов, первые из которых будут утверждать, что у России путь общеевропейский, но пойдет она по нему гораздо дальше и быстрее, вторые – говорить о своем, особом и самобытном, пути, способствуя развитию национального самосознания и формированию патриотизма.

Во второй половине XIX века, в связи с неудачами модернизации российского общества, вызванными дисбалансом внимания власти к различным сферам жизнедеятельности государства, устойчивые позиции в общественном сознании начинают занимать революционные радикальные идеи коренного переустройства основных институтов гражданского общества, создания качественно новой системы национального сознания, что вскоре приводит к событиям Октября 1917 года, которые, применительно к проблеме национальной идентичности, можно оценить как национальную катастрофу России, ибо по факту произошел полный отказ от воспроизводства и сохранения русских национальных духовных ценностей: «Мы наш, мы новый мир построим...».

Новый мир, а с ним и новая, советская идентичность, действительно были построены. Кодекс строителя коммунизма, атеистическое воспитание, принцип социалистического реализма и т. д., и т. п. стали ценностями российского/советского общества. Однако под напором той самой глобализации Советская империя рухнула, унеся с собой созданные ею ориентиры. В образовавшуюся брешь потоками хлынула западная, далеко не всегда высокопробная культура, а эксперименты с «шоковой терапией» в 1990-х гг. «замкнули» ситуацию, приведя к полной «национальной разобранности» России, так как реализация принятых властью решений шла вразрез со спецификой российского национального менталитета. Таким образом, очередная попытка найти свою национальную идентичность в европейской культурной традиции провалилась.

Сегодня мы вновь ищем основы своей национальной идентичности, пытаемся ответить на вопросы: существуют ли в современной России нравственные ценности, способные объединить ее граждан в национальную общность? Что это за ценности?

Насколько они выражены? Хватит ли россиянам сил и энергии для поступательного движения вперед?

Социологический опрос 2009 года показал, что, осознавая вызовы, стоящие перед страной – коррупция, давление со стороны ведущих западных держав, состояние поиска отечественной культуры, более 70% россиян связывают свою жизнь именно с Россией, говоря о необходимости духовного возрождения страны на основе утверждения закона, права, формирования общенациональных ценностей, нравственного климата, распространения православия, как носителя семейных ценностей и нравственности [4].

Примечательно, что возрождение культуры и искусства многие связывают с древней русской историей и православием, что напрямую перекликается с взглядами великих русских мыслителей и философов – Н. Бердяева, С. Булгакова, Б. Вышеславцева, И. Ильина, Н. Лосского и мн. др.

Так, С. Булгаков был уверен в том, что нации, как и отдельный индивид, «родятся», т. е. существует некая историческая грань, за которой «этнографическая смесь превращается в нацию с ее особым бытием, самосознанием, инстинктом, и эта нация затем ведет самостоятельную жизнь, борется, отстаивая свое существование и самобытность» [5, с. 392]. Философ утверждал, что познавать себя в национальном смысле – значит «не заглядывать себе за пазуху» или «рассматривать себя в лупу», а изучать национальное творчество. «Самый поворот внимания в эту сторону, его изошрение, пробуждение любви к родному, – писал Булгаков, – есть уже заслуга перед национальным сознанием, ибо на этом оно воспитывается» [5, с. 393]. Допуская возможность в процессе воспитания извратить национальное чувство, Булгаков, по большому счету, все же придерживается мысли о том, что в основе своей национальности лежит «подсознательный или, лучше, сверхсознательный инстинкт», который «из слепого становясь зрячим, переходя в сознание, переживается как некоторое глубинное, мистическое влечение к своему народу, как любовь... в мистическом смысле... как нахождение себя в единстве с другими, переживание соборности, реальный выход из себя...» [5, с. 393].

Призывал к исследованию русского характера через бессознательную сферу народной психологии и Б. Вышеславцев: «Нужно сказать, – говорил он в своей работе «Русский национальный характер», – что область бессознательного в душе русского человека занимает исключительное место». Проникнуть в это бессознательное он предлагал через русские сказки, где как в зеркале отражены страхи и мечты русского народа: боязнь бедности, труда, горя, страх разбитой мечты, вечные искания «нового царства и лучшего места», по сути характерные для целого ряда народов, но «нет народа, который до такой степени, – считал Вышеславцев, – любил бы ругать себя, изобличать себя, смеяться над собой... (Приходя к выводу, что – И. В.) Тот спасен от низменного и пошлого, кто почувствовал его ничтожество...» [6], а почувствовать ничтожество, на наш взгляд, можно лишь, познав величие.

Впрочем, возвращаясь к проблеме национальной идентичности в условиях глобализации, хотелось бы привести взгляд на эту проблему еще одного русского философа – Н. Лосского, считавшего оптимальным путь создания гармонии различных культур через «сочувственное вживание в чужие культуры», но и

формирования при этом разумной системы национального воспитания на конкретных принципах и примерах, образовавшихся в религии, истории, языке, литературе народа [7].

Что касается дня сегодняшнего, Россия вновь стоит перед выбором: принять стратегию изоляции от Запада, с большим вероятием открыть, тем самым, путь к глобальной конфронтации; войти в «сверхцивилизованное сообщество», пожертвовав своим статусом; выработать требуемые временем институты и органично вписаться в означенное сообщество, сохранив свою национальную идентичность. Примыкая к третьей позиции, согласимся с мыслями В. Н. Шевченко о том, что «сегодняшняя Россия, в которой вновь сошлись все самые разнообразные противоречия современного мира, в новых исторических условиях сможет открыть для себя путь самостоятельного исторического развития. И одновременно открыть иной путь глобализации мира, иной путь универсализма, основы которого, как нам представляется, заложены в культурно-исторической традиции российской цивилизации» [8].

ЛИТЕРАТУРА

1. Философско-методологические исследования глобалистики. [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://www.socionauki.ru> (дата обращения 29.10.2013).
2. Хантингтон, С. Столкновение цивилизаций и преобразование мирового порядка // Новая постиндустриальная волна на Западе: Антология / Под ред. В. Л. Иноземцева. – М., 1999.
3. Батырев, Д. Н. Проблема национальной идентичности в глобализирующемся мире. Автореферат диссертации по философии. – Ростов-на-Дону, 2009. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://cheloveknauka>. (дата обращения 25.10.2013).
4. Исследования национальной идентичности в эпоху фундаментальных вызовов. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://tudocs.exdat.com> (дата обращения 25.10.2013)
5. Булгаков, С. Н. Из размышлений о национальности//Вопросы философии и психологии. Книга III (103). – 1910. – Май-июнь. М., 1910.
6. Вышеславцев, Б. Русский национальный характер. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://krotov.info/lib> (дата обращения 1.11.2013).
7. Лосский, Н. О. Характер русского народа /Н. О. Лосский. – М., 1990.
8. Цит. по: Батырев Д. Н. Указ. соч.

Дзёрбіна Г.В.

(Рэспубліка Беларусь, г. Мінск)

ПРАВОВЫЕ АСПЕКТЫ ЗАХВАНАННЯ КУЛЬТУРНЫХ КАШТОЎНАСЦЕЙ, КУЛЬТУРНОЙ СПАДЧЫНЫ

Праблема захавання культурнай спадчыны кожнага народа і сусветнай культурнай спадчыны набыла сваю відавочную актуальнасць у апошнія шэсцьдзесят год, калі пытанні захавання і аховы культурных каштоўнасцей сталі прыярытэтнымі ў міжнародным праве. Прыярытэт міжнароднага права грунтуецца на тым, што найбольшая пагроза разбурэння і страты культурных каштоўнасцей сыходзіць ад узброеных канфліктаў, каланіялізму, акупацыі, прымусовага навязвання чужых каштоўнасцей, што можа быць спынена на міжнародным узроўні [1, pp. 42-43].

Неабходнасць спецыяльнага рэжыму аховы культурных каштоўнасцей была заснавана палажэннямі Гаагскіх канвенцый 1907 г. па гуманітарным праве, якія ўстанавілі, што у час ваенных канфліктаў ахова культурных каштоўнасцей (далей КК) павінна забяспечывацца па формуле “мастацтва вышэй вайны”. Даследаванні праблематыкі, як і практыка прававога рэгулявання, з’явіліся пасля Другой сусветнай вайны, калі істотна змяніліся самі прынцыпы міжнароднага права. Для постсавецкіх краін зварот навуцы да праблем захавання і аховы культурных каштоўнасцей пачаўся толькі з 1990-х гг.; Беларусь удзельнічае ў асноўных універсальных міжнародных канвенцыях.

Прызнана, што культурныя каштоўнасці маюць такія якасці, як унікальнасць, непаўторнасць і незаменнасць, адлюстроўваюць асновы духоўнага і культурнага самавызначэння, самаіндыфікацыі кожнага народу. Дуалістычная прырода культурных каштоўнасцей, якія адначасова з’яўляюцца каштоўным аб’ектам гандлёвага звароту, патрабуе асаблівага рэжыму прававога рэгулявання комплексам норм публічнага і прыватнага права.

Даследуюць праблемы культурных каштоўнасцей айчынныя і замежныя вучоныя: М. Багуслаўскі, В. Барышеў, Е. Довгань, Э. Кароль, Е. Леановіч, І. Лукашук, І. Мартыненка, С. Малчанаў, А. Мальдзіс, Т. Міхалёва, В. Нешатаева, Л. Паўлава, В. Пашкевіч, С. Рындзін, Д. Фінчлем, Л. Прота ды інш.

Сучаснае разуменне захавання і аховы культурных каштоўнасцей заснавана на канцэпцыі права агульнай спадчыны чалавецтва, часткай якой з’яўляецца сусветная культурная спадчына [2, с. 132-133]. Канцэпцыя грунтуецца на падставе асноўных міжнародных дакументаў аб правах чалавека і міжнародных канвенцый аб ахове культурных каштоўнасцей.

Палажэнні асноўных міжнародных дакументаў аб культурных правах чалавека і прынцыпах міжнароднага культурнага супрацоўніцтва [3] разумеюць культурнае супрацоўніцтва паміж краінамі як рэалізацыю культурных праў чалавека [4, с. 11-17].

Аснову канцэпцыі сусветнай культурнай спадчыны і прававога рэжыму культурных каштоўнасцей складаюць Гаагская канвенцыя 1954 г. аб ахове культурных каштоўнасцей у выпадку ўзброенага канфлікту, Канвенцыя ЮНЭСКО аб мерах, накіраваных на забарону і папярэджанне незаконнага вывазу, увозу і перадачы права ўласнасці на культурныя каштоўнасці 1970 г., Канвенцыя ЮНЭСКО аб ахове сусветнай культурнай і прыроднай спадчыны 1972 г., Канвенцыя УНІДРУА аб пакрадзеных або незаконна вывезеных культурных каштоўнасцях 1995 г. [5]. Беларусь з’яўляецца ўдзельніцай канвенцый, і нацыянальнае заканадаўства дзяржавы ў сферы захавання і аховы культурных каштоўнасцей фарміруецца ў адпаведнасці з іх палажэннямі.

Гаагская канвенцыя 1954 г. і Другі Пратакол да яе 1999 г. устанавілі асноўныя правілы аховы КК, крытэрыі, якія могуць быць пакладзеныя ў аснову вылучэння і класіфікацыі КК. Адначасова паважаючы культурны суверэнітэт дзяржавы выключна да кампетэнцыі кожнай дзяржавы адносяць выпрацоўку крытэрыяў для вызначэння культурных каштоўнасцей на сваёй тэрыторыі. Канвенцыя вызначае рухомыя, нерухомыя і змешаныя каштоўнасці, якія падзяляюцца на “значныя” і “вельмі значныя”. Па Канвенцыі 1972 г. “вельмі значныя” разглядаюцца як сусветная культурная спадчына.

Гаагская канвенцыя 1954 г. устанавіла агульную і спецыяльную ахову культурных каштоўнасцей. Спецыяльная ахова (узмоцненая) прымяняецца для аб'ектаў сусветнай культурнай спадчыны, якія ўключаюцца ў Міжнародны рэестр культурных каштоўнасцей і знаходзяцца пад спецыяльнай аховай.

Развіццё міжнароднага права дапаўняецца міжнароднымі дакументамі Савета Еўропы (СЕ), «еўрапейскім культурным правам», асноўныя прынцыпы якога накіраваны на сферу захавання і аховы КК [6, с. 13–14; 7, с. 12–19]. Беларусь удзельнічае ў Еўрапейскай культурнай канвенцыі СЕ 1954 г. з 1993 г. [8]. У дакументах СЕ пад культурнай спадчынай разумеецца сукупнасць рэсурсаў, атрыманых у спадчыну ад мінулага, якая адлюстроўвае каштоўнасці, веравызнанне, веды і традыцыі. Канвенцыяй уведзены новыя катэгорыі КК: “згуртаванне спадчыны”, “агульная спадчына Еўропы”, “спадчына культурнага асяроддзя”. У дакументах ЕС акцэнт зроблены на пошуку кампрамісу паміж захаваннем культурнай спадчыны і эканамічнымі, сацыяльнымі патрэбамі ўключэння КК у агульнае ўстойлівае развіццё рэгіёнаў.

Нацыянальную сістэму аховы культурных каштоўнасцей Рэспублікі Беларусь складае сістэма нарматыўна-прававых актаў, Канстытуцыя Рэспублікі Беларусь, законы “Аб ахове гісторыка-культурнай спадчыны”, “Аб культуры ў Рэспублікі Беларусь” і інш. [9]. Дакументы распрацаваны ў адпаведнасці з асноўнымі палажэннямі міжнародных канвенцый і зацвярджаюць прынцыпы прызнання гісторыка-культурнай спадчыны фактарам развіцця дзяржавы, адказнасці дзяржавы за яе захаванне, удзелу грамадзян у захаванні гісторыка-культурнай спадчыны. У заканадаўстве выдзелены катэгорыі культурных каштоўнасцей, гісторыка-культурных каштоўнасцей, гісторыка-культурная спадчына па крытэрыі значнасці для духоўнага, культурнага і гістарычнага развіцця народа Беларусі.

Рэстытуцыя (вяртанне законнаму ўласніку) культурных каштоўнасцей грунтуецца на прынцыпе міжнароднага супрацоўніцтва, накіраванага на ахову культурнай самабытнасці і культурнай спадчыны кожнага народа, прымяняецца рэстытуцыя ў выніку ўзброенага канфлікту і рэстытуцыя культурных каштоўнасцей у мірныя часы.

Пытанні рэстытуцыі ў выніку ўзброенага канфлікту рэгулююцца Гаагскай канвенцыяй 1954 г. і двума Пратаколамі да яе 1954 і 1999 гг. Абавязкамі дзяржаў з'яўляюцца прадухіленне вывазу, ахова вывезеных з акупаваных тэрыторый і вяртанне культурных каштоўнасцей пасля спынення ваенных дзеянняў.

Рэгуляванне рэстытуцыі ў мірны перыяд грунтуецца на Канвенцыі 1970 г. і Канвенцыі УНІДРУА аб выкрадзеных або незаконна вывезеных культурных каштоўнасцях 1995 г. Канвенцыя 1970 г. замацоўвае супрацоўніцтва дзяржаў супраць незаконнага вывазу, увозу і перадачы права ўласнасці на культурныя каштоўнасці.

Канвенцыя 1970 г. дазваляе рэстытуцыю культурных каштоўнасцей паміж дзяржавамі пры ўмове выплаты дзяржавай справядлівай кампенсацыі добрасумленнаму пакупніку. Канвенцыя УНІДРУА 1995 г. устанавіла права прыватных асоб на судовую абарону па справах аб вяртанні культурных каштоўнасцей, асноўным спосабам вяртання ўстаноўлены прыватна-прававыя працэдуры. Канвенцыя ўстанавіла тэрміны іскавой даўніны ў тры гады і агульны – не больш пяцідзесяці год. У сучасны перыяд іскавая даўніна разглядаецца як перашкода

да вяртання культурных каштоўнасцей законным уласнікам і прапануецца адмовіцца ўвогуле ад іскавой даўніны па спрэчках аб КК.

Праблемы рэстытуцыі ў Еўропе маюць сваю гісторыю, вастрыню якім дадалі пытанні “трафейнага мастацтва”, вывезенага ў часы Другой сусветнай вайны з Германіі на тэрыторыю СССР. Першапачаткова рэстытуцыя была прызнана законнай мерай адказнасці Венскім кангрэсам у 1815 г. Прэцэдент т.зв. “кампенсаторнай” рэстытуцыі адбыўся ў 1919 г., калі Германія па Версальскай мірнай дамоўце была абавязана кампенсаваць кнігамі германскіх бібліятэк страты Бельгіяй бібліятэкі, якая згарэла ў выніку абстрэлу г. Лювэну германскімі войскамі. Але кампенсаторная рэстытуцыя не ўвайшла у сістэму форм міжнародна-прававой адказнасці дзяржаў, якімі з’яўляюцца рэстытуцыя, кампенсацыя і сатысфакцыя, з-за супэрэчнасці канцэпцыі сусветнай культурнай спадчыны.

У час Другой сусветнай вайны Германія выкарыстала версальскі прэцэдэнт для абгрунтавання сваёй палітыкі захопу культурных каштоўнасцей акупаваных краін. Лонданская Дэкларацыя 1943 г. асудзіла падобныя дзеянні. У 1945 г. пачалася т.з. “Вялікая рэстытуцыя”, вяртанне культурных каштоўнасцей, вывезеных Германіяй у часы вайны з акупаваных краін. Асноўным прынцыпам было ўстаноўлена вяртанне культурных каштоўнасцей дзяржавам, а дзяржавы павінны былі вяртаць канкрэтным уласнікам на сваёй тэрыторыі. Саюзна кантрольны Савет, Вялікабрытанія і ЗША, вярталі краінам-уладальніцам сабраныя на тэрыторыі Германіі культурныя каштоўнасці на працягу 10 гадоў. Савецкая ваенная адміністрацыя ў Германіі з дапамогай “трафейных брыгад”, вывозіла з савецкай зоны акупацыі культурныя каштоўнасці ў Маскву, Ленінград і Кіеў, разглядаючы гэты працэс як кампенсаторную рэстытуцыю за культурныя каштоўнасці, страчаныя СССР, але прававога афармлення гэты працэс не атрымаў. Акрамя таго, вайскоўцы вывозілі і “асабістыя трафеі” [12; 13]. Перамешчаныя культурныя каштоўнасці змяшчаліся ў асобныя спецыяльныя фонды захоўвання і таму былі выключаны з культурнага і навуковага абароту [14, с. 80, 117-141].

У 1954 г., пасля прыняцця Гаагскай канвенцыі 1954 г., СССР перадаў ГДР большую частку перамешчаных каштоўнасцей, сярод іх карціны Дрэзданскай галерэі. Аднак у спецыяльных фондах засталіся ў тым ліку такія культурныя каштоўнасці як “золата Шлімана”, архівы з Бельгіі, Францыі, Нідэрландаў і інш. [12; 13]. З 1990-х гг. Германія спрабуе дамовіцца з Расіяй аб вяртанні культурных каштоўнасцей, не прызнае законнасць кампенсаторнай рэстытуцыі.

Сітуацыя з “трафейным мастацтвам” абвастрылася прыняццем Закона ад 15.04.1998 “ О культурных ценностях, перемещенных в Союз ССР в результате Второй мировой войны и находящихся на территории Российской Федерации”, які зацвердзіў законнасць кампенсаторнай рэстытуцыі, абвясціў усе культурныя каштоўнасці, якія знаходзяцца на тэрыторыі Расійскай Федэрацыі, яе ўласнасцю, за выключэннямі для краін-ахвяр, рэлігійных арганізацый, прыватных асоб. Закон 1998 г. разглядаецца як кансерватыўны з пазіцый міжнароднага права, супярэчыць канцэпцыі сусветнай культурнай спадчыны і Гаагскай канвенцыі 1954 г., лічыцца прынятым з мэтай абгрунтавання законнасці мінулага перамяшчэння культурных каштоўнасцей [13].

Рэстытуцыя “трафейнага мастацтва” звязана і з пытаннямі агульнай культурнай спадчыны і ўзаемных рэстытуцый постсавецкіх краін. Даследчыкі заўважаюць, што неадназначнасць праблемы рэстытуцыі для краін СНД перш за ўсё палягае ў прававым вызначэнні статусу культурных каштоўнасцей, перамешчаных на тэрыторыю СССР пасля Другой сусветнай вайны з тэрыторыі Германіі, якія папярэдне былі вывезены з тэрыторыі рэспублік нямецкімі акупацыйнымі ўладамі [13]. Узаемадачыненні Германіі і Расіі па рэстытуцыі, як адзначаюць даследчыкі, будуць уплываць на рэстытуцыю постсавецкіх краін.

Рэспубліка Беларусь бярэ ўдзел у рэгіянальных міжнародных пагадненнях краін СНД. Пагадненне аб вяртанні культурных і гістарычных каштоўнасцей дзяржавам іх паходжання 1992 г. прадугледжвае стварэнне Міжурадавай камісіі па распрацоўкі механізмаў па вяртанні культурных і гістарычных каштоўнасцей, стварэнне нацыянальных камісій па складанні вопісаў культурных і гістарычных каштоўнасцей, забяспячэнне экспертам нацыянальных камісій магчымасці знаёміцца з фондамі дзяржаўных музеяў, бібліятэк і архіваў іншых дзяржаў.

У сувязі з падрыхтоўкай да рэстытуцыі з пачатку 1990-х гг. у Беларусі працавала грамадская камісія “Вяртанне” пры Беларускай Фонде культуры, якая збірала усе магчымыя звесткі аб культурных каштоўнасцях Беларусі на тэрыторыях іншых краін, быў выдадзены шэраг зборнікаў.

Рухомыя культурныя каштоўнасці, у тым ліку “без мінулага”, актыўна удзельнічаюць у грамадзянскім абароце, у асноўным праз вываз на тэрыторыю іншых дзяржаў, часта ў выніку незаконнага перамяшчэння. У сучасным міжнародным праве і нацыянальных прававых сістэмах не распрацаваны спецыяльныя інстытуты, прававыя механізмы для рэгулявання прыватна-прававых адносін з удзелам КК, у сувязі з чым прымяняюцца агульныя правілы рэгулявання, як да звычайнай рухомай маёмасці з некаторымі элементамі абмежавання правоў уласнікаў у нацыянальных заканадаўствах.

Сучасны міжнародны зварот культурных каштоўнасцей стабільна ўзрастае і ўскладняецца. Артрынак з’яўляецца адным са старэйшых у свеце рынкаў. Значна паўплываў на патокі перамяшчэння КК з розных частак свету час Другой сусветнай вайны, што вызначыла павелічэнне судовых спрэчак. Транснацыянальныя карпарацыі, звязаныя з гандлем культурнымі каштоўнасцямі, аукцыёнамі зацікаўлены ў распрацоўцы праектаў тыповых кантрактаў, каб пазбегнуць супярэчнасцей з міжнароднымі правіламі кантролю за зваротам культурных каштоўнасцей (нормаў мытнага, крымінальнага, адміністрацыйнага права) і ўлічыць асаблівасці ўсталявання права ўласнасці на КК, пераходу праў на іх. Спецыфіку здзелак з культурнымі каштоўнасцямі складаюць прадмет дагавора (індывідуальна-вызначаная рэч з асаблівымі якасцямі), фарміраванне кошту з улікам экспертнай ацэнкі і шляхам аукцыённага гандлю, ускладанне рызыкаў пераважна на пакупніка (праверка паходжання, сапраўднасці аўтарства, фізічнага становішча), часткова на прадаўца, але не на гандлёвыя, аукцыённыя кампаніі.

З улікам складанасці ўдасканалення працэсу міжнародна-прававога рэгулявання спецыфікі гандлёвага абароту культурных каштоўнасцей даследчыкі прапануюць удасканальваць існуючыя нацыянальныя механізмы рэгулявання прыватнай уласнасці грамадзянскага права. У гэтых мэтах прапануецца прымяняць права, якое найбольш

цесна звязана з акрэсленымі адносінамі, што дазволіць улічыць як права краіны знаходжання культурнай каштоўнасці, так і права месца яе паходжання, і рэгістрацыі. Для ўдасканалення развязання спрэчак аб культурных каштоўнасцях прапануецца стварыць спецыяльны орган – Міжнародны Трыбунал па культурных каштоўнасцях – па мадэлі міжнародных камерцыйных арбітражных судоў, больш шырока ўжываць традыцыйныя альтэрнатыўныя формы: арбітраж і медыяцыю [14].

Сучаснай пагрозай захаванню культурных каштоўнасцей разглядаецца іх раскраданне і перапродаж за межы краіны. Вываз культурных каштоўнасцей з некаторых рэгіёнаў пастаўлены на паток, найперш з краін Афрыкі, з асобных месц Азіі, Лацінскай Амерыкі, з 1990 гг. застаецца такая пагроза і для краін Усходняй Еўропы. Асноўным механізмам захавання культурных каштоўнасцей і іх аховы з’яўляецца супрацьдзеянне незаконнаму вывазу і ўвозу культурных каштоўнасцей. У гэтых мэтах даследчыкі прапануюць звярнуцца да удакладнення катэгарыяльнага апарату і крытэрыяў стандартаў экспертнай ацэнкі, удасканаленне каталагізацыі КК. Удасканаленне прававога рэгулявання аховы культурных каштоўнасцей на міжнародным і нацыянальным узроўнях прапануецца як дапаўненне дзеючых міжнародных канвенцый і рэкамендацый ЮНЭСКО палажэннямі аб адказнасці аукцыённых дамоў і аукцыёнаў за выстаўленыя аб’екты [15].

Рэспубліка Беларусь з’яўляецца ўдзельніцай асноўных міжнародных канвенцый, нормы міжнародных канвенцый уключаюцца ў нацыянальнае заканадаўства ў працэсе імплементацыі, можна адзначыць, што нормы нацыянальнага заканадаўства адпавядаюць асноўным палажэнням міжнародных дакументаў.

Разам з тым праблемы нацыянальнага ўдасканалення прававога рэгулявання звязаныя з агульным развіццём міжнародна-прававой рэгламентацыі. Недакладнасць размежавання асноўных катэгорый у міжнародных канвенцыях, такіх, як культурныя каштоўнасці, культурная спадчына і культурны здабытак, незаконны вывоз культурнай каштоўнасці, незаконны ўвоз, адбываецца на нацыянальных заканадаўствах. Беларускімі даследчыкамі зроблены прапановы па ўдасканаленні заканадаўства, якія датычацца ўніфікацыі выкарыстання паняцця культурныя каштоўнасці ў больш дакладнай адпаведнасці з Гаагскай канвенцыяй 1954 г. Прапануецца замест тэрміна “гісторыка-культурныя каштоўнасці” ўжыванне больш універсальнага шырокага паняцця “культурныя каштоўнасці”, іншыя ўдакладненні катэгарыяльнага апарата, змены ў Крымінальным Кодэксе [16, С. 28-32].

Такім чынам, асноўным шляхам удасканалення нацыянальнага заканадаўства кожнай дзяржавы ў акрэсленай сферы застаецца трансфармацыя праз міжнародныя канвенцыі. Актуальнай з’яўляецца задача далейшай імплементацыі норм міжнароднага права ў нацыянальнае заканадаўства Рэспублікі Беларусь, якое рэгулюе ахову культурных каштоўнасцей на нацыянальным узроўні, у мэтах якой дзейнічае Нацыянальная камісія па імплементацыі міжнароднага гуманітарнага права.

ЛІТАРАТУРА

1. Декларация о культурной политике Всемирной конференции. Мехико. 26 июля- 6 августа 1982 г. // World conference on cultural policies Mexico 1982. – pp. 42-43.
2. Лукашук И.И. Международное право. Особенная часть. М., Изд.: БЕК, 1997. - 458 с.

3. Всеобщая декларация прав человека // Права человека: сб. междунар.- правовых документов / сост. Щербов В.В. Минск: Белфранс, 1999. С.132-133.; Международный пакт об экономических, социальных и культурных правах человека // Права человека: сб. междунар.- правовых документов / сост. Щербов В.В. Минск: Белфранс, 1999. С. 5-13; Декларация принципов международного культурного сотрудничества // Права человека: сб. междунар.- правовых документов / сост. Щербов В.В. Минск: Белфранс, 1999. С. 409-410;
4. Пашкевич О.В. Реституция культурных ценностей как реализация культурных прав человека // Журнал международного права и международных отношений 2008 -№4. С. 11-17.
5. Конвенция 1954 г. о защите культурных ценностей в случае вооруженного конфликта // Международные нормативные акты ЮНЕСКО.- М.: Логос, 1993. С. 282; Конвенция ЮНЕСКО о мерах, направленных на запрещение и предупреждение незаконного ввоза, вывоза и передачи права собственности на культурные ценности 1970 г. // Международные нормативные акты ЮНЕСКО.- М.: Логос, 1993. С. 283- 290, 610 – 611; Конвенция ЮНЕСКО об охране всемирного культурного и природного наследия 1972 г. // Международные нормативные акты ЮНЕСКО.- М.: Логос, 1993. С. 290 -302.; Конвенция УНИДРУА о похищенных или незаконно вывезенных культурных ценностях (Рим, 24.06.1995 г.) // Московский журнал международного права. 1996. - № 2. - С. 227 – 237;
6. Молчанов С. Н. К вопросу о правовом режиме культурных ценностей (опыт универсального подхода) // Охранные археологические исследования на Среднем Урале: сб. науч. статей. Вып. 4. Екатеринбург. 2001. – С. 4-13.
7. Молчанов, С.Н. Совет Европы и сохранение культурных ценностей, составляющих культурное наследие Совета Европы (вступительная статья) / С.Н. Молчанов // Сборник правовых актов Совета Европы о сохранении культурного наследия ; сост. С.Н.Молчанов. – Ч. 2. – Екатеринбург : Банк культурной информации, 2003. – С.13–14.
8. Михалева, Т.Н. Актуальные вопросы гражданства, безгражданства и беженцев при правопреемстве государств / Т.Н. Михалева // Журн. междунар. права и междунар. отношений. – 2006. – № 2. – С. 12–19.
9. Европейская культурная конвенция, 19 дек. 1954 г. // Совет Европы [Электронный ресурс]. – Режим доступа : <http://conventions.coe.int/Treaty/rus/Treaties/Html/018.htm>. – Дата доступа : 10.10.2013.
10. Канстытуцыя Рэспублікі Беларусь 1994 г. (рэд. ад 17.11.2004), Закон Рэспублікі Беларусь “Аб ахове гісторыка - культурнай спадчыны” 2006 г.(рэд. ад 8. 05.2012 г.), Закон Рэспублікі Беларусь “ Аб культуры ў Рэспублікі Беларусь” 1991 г. (рэд. ад 4.05. 2012).
11. Барышев, В. / В. Барышев // Журнал междунар. права и междунар. отношений. [Электронный ресурс]. – 2008.-№ 2. – Режим доступа: http://evolution.info/index.php?option=com_content&task=view&id=14117&Itemid=5.
12. Богуславский М.М. Судьба культурных ценностей. М, 2006. Спарк. - С. 117-141.
13. Король Э. Л. Проблемы реституции культурных ценностей в рамках сотрудничества стран СНГ/ Э. Король //Журнал междунар. права и междунар. отношений [Электронный ресурс]. - 2008. - № 4. - Режим доступа: http://evolution.info/index.php?option=com_content&task=view&id=14498&Itemid=5.
14. Нешатаева, В.О. Международно-правовое регулирование экономического оборота культурных ценностей: дис. . . канд. юрид. наук: 12.00.03. / В.О. Нешатаева. – М., 2010. - 172 л.
15. Рындин, С.С. “Культурная ценность” как объект охраны современного международного права. / С. С. Рындин. // ЕврАзЮж. - 2011. - № 6.
16. Павлова, Л.В., Довгань, Е.Ф. Исследование о соответствии национального законодательства Республики Беларусь нормам международного гуманитарного права по вопросу о защите культурных ценностей в период вооруженных конфликтов. Минск. 2009. Изд.: БДП, С. 28-32.

СЕКЦЫЯ 1.

ПРАБЛЕМЫ АРХІТЭКТУРЫ, ВЫЯЎЛЕНЧАГА І ДЭКАРАТЫЎНА-ПРЫКЛАДНОГА МАСТАЦТВА

ПАДСЕКЦЫЯ АРХІТЭКТУРЫ

Анищенко Е.В.
(Украина, г. Киев)

ШКОЛЬНАЯ АРХИТЕКТУРА УКРАИНЫ (НА МАТЕРИАЛАХ ПЕРВОИСТОЧНИКОВ 1893 – 1917 ГГ.)

Общественно-социальный прогресс ставит новые задачи перед образованием и обучением, актуализирует появление современных требований к системе учебно-воспитательных учреждений. В Украине проблемы школьного строительства всегда позиционировались как вопросы государственной значимости. В условиях информационного общества, так же как и на более ранних ступенях его развития, сеть школьных зданий Украины нуждается в количественном и качественном совершенствовании. Задачи школьной архитектуры значительно актуализировались в связи с необходимостью модернизации общеобразовательной школы. Среди социально-педагогических предпосылок актуальности преобразований в сфере современного школьного строительства можно выделить изменение содержания образования, методов и форм обучения, необходимость структурной организации ученических коллективов, ограниченность в составе общешкольных помещений, необходимость внедрения достижений науки и техники в образовательный процесс, неэффективное использование участков школ.

Как известно, история школьного строительства характеризуется непрерывным совершенствованием зданий, что обусловлено социальным, научно-техническим и культурным прогрессом страны. На наш взгляд, даже с учетом качественного и количественного развития строительства на современном этапе научный и практический интерес представляет ретроспектива проблемы школьной архитектуры. В контексте исследуемой нами проблемы достаточно противоречивым и в то же время представляющим неоспоримую ценность является период конца XIX – начала XX вв. Результаты нашего исследования [1, с. 96-97] свидетельствуют о том, что именно в этот период, в конце XIX – начале XX в., в Российской империи

актуализировалась проблема школьного строительства. Одновременно наблюдалось несоответствие школьных зданий санитарным нормам и в то же время многочисленные новые школы уже строились с соблюдением всех санитарно-гигиенических норм и достижений школьной архитектуры того времени.

Бесспорный научный интерес представляет информация, изложенная в «Историческом очерке Елисаветграда» (1897 г.). В частности, сообщалось о том, что городское управление Елисаветграда «в силу принятого на себя обязательства в течение 1886 и 1887 года приспособило помещение для полной гимназии, с актовой залой и квартирами для директора, инспектора и помощников классных наставников, для чего на существующем здании прогимназии был надстроен второй этаж и сделаны кроме того необходимые двухэтажные пристройки» [3, с. 153]. Избранная городской думой строительная комиссия под председательством городского головы А.Н. Пашутина и городского архитектора К.Э. Шостовского заведовала строительными работами. При гимназии была устроена домовая церковь. Исключительность открытия мужской гимназии и восприятие этого факта как важного события в жизни города подтверждает и повествование о «работах как по устройству здания, так и по внутренней обстановке», и подробности описания торжества. Сообщалось, что в день открытия учебного заведения здание «изукрасилось снаружи флагами, а внутри зеленью и цветами... К 12 часам дня в здании прогимназии собралось многочисленное общество, в числе которых были представители местной администрации, лица учебного, военного и судебного ведомств, представители городского управления почти *in corpore*, а также все ученики прогимназии в полной гимназической форме» [3, с. 154].

Следует заметить, что контроль над санитарным состоянием частных и государственных учебных заведений осуществлялся на министерском уровне. Это подтверждают многочисленные предписания об их сотрудничестве с санитарной частью Департамента Министерства народного просвещения (МНП) по всем вопросам, касающимся охраны здоровья и физического развития учащихся [4, с. 213]. В этой области тесно сотрудничали врачи, инженеры, педагоги, чиновники. Например, 26 июля 1907 г. распоряжением министра народного просвещения по врачебно-санитарной части учебных заведений были утверждены «Указания по соблюдению санитарных требований при составлении проектов на строительство средних учебных заведений Министерства народного просвещения» [6, с. 23-29]. В них содержалась подробная характеристика правил выбора местонахождения учебных сооружений, общий план обустройства классных комнат и других помещений, наладка отопления, вентиляции, водоснабжения. Считаю необходимым добавить, что установка вентиляционного оборудования в учебных заведениях происходила только с разрешения попечителей учебных округов [9, л. 2].

Значительную роль в деле строительства и оборудования учебных заведений играли земства. Так, в протоколах июльского заседания совещания инженеров Харьковского губернского земства (1908 г.) сохранилась информация о том, что всеми уездными и губернскими инженерами «произведены технические указания по наиболее рациональным и практическим конструктивным приемам строительства отдельных частей школьных зданий» [8, с. 15]. В декабре 1908 г. Харьковским губернским земским собранием были утверждены правила для строительства

школьных зданий в Харьковской губернии. Анализ указанных правил свидетельствует о комплексном подходе при составлении этого документа. В нем говорилось о выборе места для школы, ее общем устройстве, обустройстве классных и «раздевальных» комнат, учительских квартир, библиотеки и др. [8, с. 1-6].

Следует добавить, что согласно анализу экспозиции школьного отдела на I Всероссийской гигиенической выставке в Одессе (1893 г.) новые здания начальных школ отвечали «всем главным гигиеническим и педагогическим требованиям», а также «требованиям архитектурным и эстетическим» [2, с. 14].

В отдельных регионах на территории Украины строились школы в украинском стиле. Так, по данным 1914 г., в Волчанске (Харьковщина) было завершено «строительство земской семикомплектной школы в украинском стиле по проекту архитектора К.Н. Жукова с музеем «в верхнем этаже» [10]. Уникальные сооружения земских школ в Полтавской и Черниговской губерниях были возведены по проектам выдающегося украинского этнографа, художника, графика, искусствоведа, архитектора, педагога А.Г. Сластона на основе национальных традиций и действующего в то время нормативного обеспечения. Талант этого удивительного человека проявился не только в живописи и этнографии, но и в архитектуре, где он стал одним из основателей украинского архитектурного стиля. Сохранились сведения и о нетрадиционных зданиях гимназий (г. Черкассы), построенных по проектам украинского и польского архитектора В.В. Городецкого [5, с. 162].

В 1917 г. состоялось заседание объединенной комиссии при Государственном комитете по народному образованию. Согласно временным положениям о гимназии, начальных училищах (первой степени и выше), сформулированным указанным комитетом, санитарное состояние этих учреждений, их оборудование и др. должны были соответствовать минимальным гигиеническим требованиям, установленным местными земскими и городскими медико-санитарными советами и утверждались соответствующими органами земского или городского самоуправления [7, л. 31 об., 42, 52-53]. На наш взгляд, «минимальность» гигиенических требований можно объяснить сложной на тот момент социально-экономической ситуацией в стране, а также недооценкой роли гигиенического фактора в педагогическом процессе.

Выявлено, что в исследуемый нами период на территории Украины строительство школ осуществлялось по-разному. В отдельных случаях их строили без учета действующих требований, в других – они представляли собой почти образцовые здания учебных заведений. Исторический опыт массового строительства школьных зданий показал, что совершенствование структуры здания органически связано с непрерывно развивающимся педагогическим процессом и, как его следствием, материально-технической базой (функциональные группы, состав и площади помещений, оборудование).

Акцентируем внимание на том, что в зарубежной практике за строительство новых школьных зданий берутся архитекторы с мировыми именами, что свидетельствует о повышении престижа учебных зданий и их важности для общества. Появилась тенденция обсуждения проектов новых школ и реконструкций уже существующих с учителями, родителями школьников и самими школьниками. Становится очевидным, что без согласования проекта с субъектами учебно-

воспитательного процесса школьное здание не будет полноценно функционировать. Активно внедряются новейшие инженерные и энергосберегающие технологии, используются современные технологии ландшафтного дизайна. Постепенно школа становится экономически выгодным объектом.

На наш взгляд, для успешного решения проблем современной школьной архитектуры целесообразным является использование междисциплинарного подхода, который предполагает тесное сотрудничество чиновников, инженеров, экономистов, врачей, эргономистов, психологов, педагогов, менеджеров и др. Определяя архитектуру как искусственно созданную среду, в которой протекает жизнедеятельность человека, выдающийся архитектор А.К. Буров утверждал, что эта среда в каждую эпоху создается по-своему, сообразно тем общественным, социальным потребностям, которые возникают в данную эпоху. К сожалению, современные школы – это скорее дополнение к новым жилым комплексам, приятное для покупателей квартир, но совершенно не стоящее чрезмерных усилий на проектирование и строительство. Поскольку в стенах устаревших зданий весьма сомнительно будущее современных систем образования, в погоне за упрощением и удешевлением все-таки целесообразно использовать уникальный отечественный и зарубежный опыт проектирования и строительства школьных зданий, современные научные достижения в области школьной архитектуры.

ЛИТЕРАТУРА

1. Аніщенко О.В. Проблема наукової організації праці в історії розвитку педагогічної науки і практики в Україні (кінець XIX – XX століття): [Монографія] / Олена Валеріївна Аніщенко; наук. ред. Н.Г. Ничкало. – Ніжин: ПП Лисенко М.М., 2008. – 355 с.
2. Виреніусь А.С. Школьный отделъ на Первой Всероссийской гигиенической выставке 1893 года / А.С. Виреніусь. – СПб. : Тип. МВД, 1894. – 99 с.
3. Исторический очерк г. Елисаветграда. Составил и издал А.Н. Пашутин. – Елисаветград: Лито-Типогр. Бр. Шполинскихъ, 1897. – 311 с.
4. Лаурсонъ А.М. Частные заведения ведомства МНП. Собрание действующих законоположений и распоряжений о частныхъ учебныхъ заведенияхъ и домашнемъ обученіи / А.М. Лаурсонъ. – СПб., 1912. – 338 с.
5. Малаков Д. Архітектор Городецький : Архівні розвідки / Д. Малаков. – К. : Кий, 1999. – 235 с.
6. Никитинъ А.Ф. Справочная книга для школьныхъ врачей. Съ предисловіемъ Заведывающаго Врачебно-санитарной частью МНП проф. Г.В. Хлопина / А.Ф. Никитинъ. – СПб. : Изд. К.Л. Риккера, 1909. – 284 с.
7. Постановления, тезисы, законопроекты Государственного комитета по народному образованию. Соединенная комиссия, 1917 г. – Гос. архив Российской Федерации в г. Москве, ф. 1803, оп. 4, д. 1, л. 1-136.
8. Правила для постройки школьныхъ зданій въ Харьковской губерніи. – Х.: Тип. «Печатное Дѣло», 1909. – 20 с.
9. Циркуляры попечителя Киевского Учебного Округа, 1912-1913 гг. – Гос. архив высших органов власти и управления в г. Киеве, ф. 54, оп. 6, д. 1, л. 1-63.
10. Шкільна хроніка. Школа в українському стилі // Світло. – 1914. – №6. – С. 69.

ОСОБЕННОСТИ ИНТЕРЬЕРА БЕЛОРУССКИХ МЕЧЕТЕЙ

На территории современной Белоруссии период первоначального распространения ислама приходится на XIV–XVI века. Процесс был поощрён несколькими князьями Великого княжества Литовского, которые пригласили татар-мусульман из Крыма и Золотой Орды для несения службы по охране государственных границ. Первые мечети здесь появились в конце XIV века. Белорусские татары исповедуют суннизм. В конце XVI века татар насчитывалось около 100 000, которые имели почти 400 мечетей.

С XVII века количество мусульман стало уменьшаться. Во время правления короля Сигизмунда III на строительство новых мечетей необходимо было получить высочайшее разрешение. В начале XVII в. эта процедура усложнилась. Затем возникли настроения в лоне католической церкви, и начались массовые притеснения татар. Под угрозой смертной казни мусульманам запрещалось иметь жен христианок, нанимать слуг – христиан, строить новые мечети и ремонтировать разрушившиеся. В результате этих гонений в XVII в. многие татары выехали в Крым, Турцию, и к началу следующего столетия их осталось около 30 тысяч человек [5, с.133].

В начале XIX в. количество мечетей, действовавших в бывшей Речи Посполитой, уменьшилось по сравнению с XVIII в. В Трокском повете мечети действовали в Рейжах, Сорока Татарах, Винкшупах и Прудянах; в Виленском повете – в Лукишах, Немеже; в Лидском – в Некрашунцах; Ошмянском – в Довбучках; в Новогрудском повете – в Новогрудке и Ловчицах; в Минском – в Минске; Гродненском – в Багониках и Крушинянах; в Брест-Литовском – в Студенцах. Все они, за исключением Прудянской (была разрушена французскими войсками в 1812 г.) и Студянской (сгорела в 1915 г.), сохранились до начала второй мировой войны, а некоторые существуют и сегодня.

К началу XX столетия на территории Беларуси действовало более 20 мечетей. Кроме упоминавшихся поселений, мечети имелись в Сломине (с 1804 г., отстроена после пожара в 1882 г.), Мире (построена до 1795 г., обновлена в 1840 г.), Видзах (с 1860-1865 гг.), Мяделе (с 1840 г., отстроена заново в 1930 г.), Осмолове под Новогрудком (с 1834 г., перестроена в 1924-1925 гг.). Молитвенные дома действовали в Глубоком и Докшицах [3]. В 1939 году в Западной Беларуси было 17 мечетей и два молитвенных дома.

После Великой Отечественной войны действовала единственная мечеть в Ивье.

Конструкции в исламской архитектуре не всегда отличались последовательностью. При создании крупных пространств большое значение приобрела колонна с очень стройным стволом. На колоннах опирались арки различных форм – подковообразные, остроконечные, персидские и др. купол обычно делался высоким, но встречались и низкие. Стены декорированы стилизованным

геометрическим, растительным орнаментом и остро-декоративными по очертаниям надписями. Декоративные украшения сводов часто выполнялись из гипса. [4, С.70-73]

Одной из важнейших особенностей исламской архитектуры, особенно в строительстве мечетей, является наличие террас и галерей, а также дугообразная форма верхней части дверей, входов и крыш. Этот изгиб преимущественно наблюдается в куполах, нишах, арках и террасах.

Большинство цветов, используемых в архитектуре мечетей, являются светлыми, а темные краски используются вместо теней. В исламском искусстве широко используются синий, зеленый, золотистый, желтый и красный цвета. Синий и зеленый являются холодными и контрастирующими цветами, вызывающими в человеке ощущение бесконечности.

Еще одной из особенностей исламской архитектуры является применение искусства орнаментации с целью сочетать в строительстве мечетей прочность вместе с красотой и изяществом. Они использовали все материалы – дерево, железо, кирпич, гипс, черепицу, керамическую плитку и стекло. Пространственной организацией мечеть значительно отличается от христианского храма. В основе своей она имеет две части и состоит из обширного двора с колодцем для ритуальных омовений и из собственно молельни. Двор окружён колоннадой, к нему по периметру примыкает молельня в виде обширного многонефного пространства, разделённого рядами колонн. Со стороны, обращённой к Мекке, находится ниша в стене (михраб), где хранится Коран. Михраб (кибла) – это алтарь в мечети. Минбар (мумибир) – кафедра или церковный амвон, с него мула обращался к прихожанам, зачитывались светские документы и т.д.

Архитектура большинства белорусских мечетей была очень скромной «Строительство роскошных мечетей, – писал неизвестный автор «Risale-i-Tatar-i-Lech» (Трактат о польских мусульманах) в 1558 г., – связано с большими трудностями, потому как без разрешения правительства нельзя строить новые мечети». Все мечети были небольших размеров, деревянными, что объясняется немногочисленностью и экономической слабостью татарских общин. Автор «Risale» характеризует их так: «Есть здесь у нас очень бедные и низкие мечети, построенные из дерева наподобие мечетей, находящихся в селлах Румелии без минаретов и приютов, но зато мечети есть в каждом большом городе (местности)...» [1].

Самой заметной отличительной чертой белорусских мечетей от своих восточных “родственников” является их подобие на традиционную избу снаружи. Очень часто над ней возвышается невысокий минарет напоминающий скорее купол церкви или башню костёла.

Мечети строили в основном местные мастера и потому они были типичным образцом приграничного деревянного зодчества. Некоторые напоминали своим видом костелы (Крушиняны, Мир, Клецк, Некрашунцы, Ляховичи, Рейжи, Мядель) либо православные церкви (Слоним, Студенцы, Сорок Татар, Новогрудок, Ивье, Нежеж). Мечети же, возводимые мастерами-евреями, имели много схожих черт с окружающими их синагогами (например, мечеть в Осмолове).

От мечетей мусульманского Востока мечети татар Беларуси, Литвы и Польши сохранили только принципы культовой организации пространства (наличие михраба, который показывал направление к Мекке, минбара, мугиров с текстами

Корана или изображениями известных восточных мечетей). Это связано, в первую очередь, с отдаленностью белорусско-польско-литовских татар от мусульманского Востока, постепенным ослаблением связей с ним.



Ил. 1. Михраб. Мечеть Ивьё. 2013 г.



Ил. 2. Минбар. Мечеть Ивьё. 2013 г.

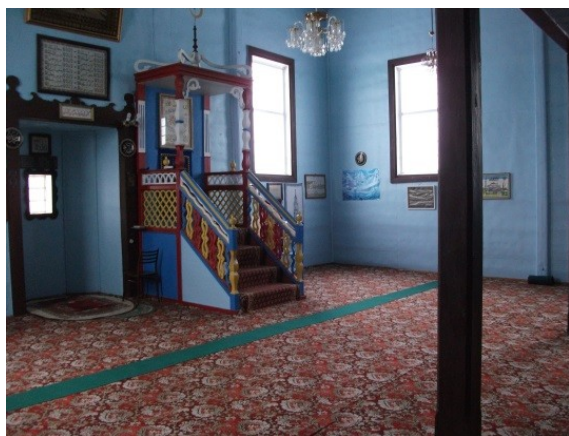
В оформлении михраба и минбара (ил. 1, 2) в белорусских мечетях заметны элементы оформления окон – резные наличники; элементы оформления мебели – токарные накладки; не говоря о “лаухе” – подставке под Коран – в форме традиционной табуретки.

Одна из отличительных черт архитектуры белорусских мечетей это деление молельни на две части (половины): мужскую и женскую. Женская часть мечети всегда строится слева от мужской и по размерам меньше. Мечеть в Ивьё является исключением, здесь женская часть находится справа от мужской. Стена, которая разделяет мужскую и женскую половины имеет окна, завешаны. Каждая половина имеет отдельный вход. Перед входом в молельный зал коридор (наподобие притвора), в котором верующие снимают обувь, для обуви поставлены лавки (Ил. 3).

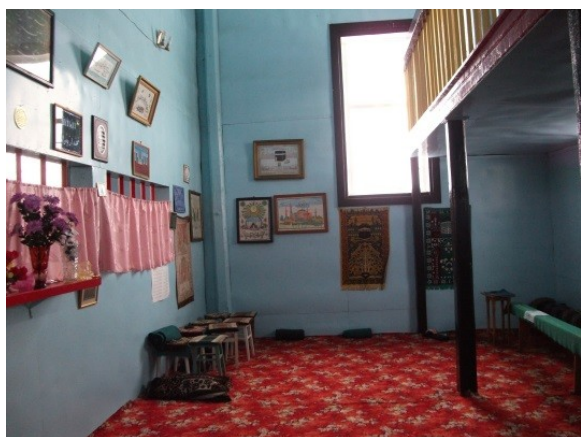


Ил. 3. Коридор. Мечеть Ивьё. 2013 г.

Служба проходит в мужской половине (ил. 4), т.к. там находится михраб (алтарь). Справа от него расположен минбар.



Ил. 4. Мужская часть мечети Ивье. 2013 г.



Ил. 5. Женская часть мечети Ивье. 2013 г.

В верхней части стены, что разделяет мужскую и женскую половины, находится балкон-галерея (наподобие хоров). На балконе размещается молодежь и место для муэдина (муэдин – помощник муллы, созывает верующих на молитву). Под балконом (ил. 6) стоит лава для пожилых.



Ил. 6. Балкон. Мечеть Ивье. 2013 г.

В женской части мечети тоже имеется балкон (ил. 5, 7).



Ил. 7. Балкон в женской части. Мечеть Ивье. 2013 г.

В женской половине находится полочка, для садаги (угощения милосердия: конфеты, фрукты, гальма). В отсутствие службы женщины на ней оставляют свои пледы, на которых сидят во время службы (ил. 8).



Ил. 8. Полочка для садаги (в будни). Мечеть Ивье. 2013 г.

Пол мечети покрыт коврами, сверху покрыты шерстяными зелеными дорожками (ил. 9) – михраби (килимы).



Ил. 9. Дорожки-михраби. Мечеть Ивье. 2013 г.

На стенах мечети развешены мугиры с высказыванием из Корана. Имеется полочка (ил. 10) с религиозной литературой (Коран, хамаил, суфорка).



Ил. 10. Полочка с литературой

В данное время в Беларуси действуют одиннадцать мечетей вместе с молельными домами: Видзы Браславский р-н, Ловчицы Новогрудский р-н, молитвенный дом Молодечно, Слоним, Клецк, Новогрудок, Смиловичи Червенский р-н, Ивье, так же есть временная мечеть в г. Минск, молитвенный дом в г. Гродно, г. Ошмяны и двухкомнатное помещение для собраний и пятничных молитв в г. Брест.

Работа по созданию интерьера мечети продолжается. Цель данного исследования – это реконструкция интерьера мечети из д. Довбучки Сморгоньского р-на, которая будет восстановлена в секторе “Местечко” в нашем музее.

ЛИТЕРАТУРА

1. Канапацкая, З.И. Ислам и татарская диаспора в Республике Беларусь /<http://elib.bsu.by/handle/123456789/10685>
2. Лакотка А.І. Бегаг вандраванняў, ці адкуль у Беларусі мячэці. – Мінск: “Навука і тэхніка”, 1994 – 143 с. з іл.
3. Национальный архив Республики Беларусь, ф.952, оп.1, д. 17, л.122.
4. Станьков, Я., Пехар, И. Тысячелетнее развитие архитектуры /перевод с чешского В.К.Иванова, под ред. канд. архит. В.Г.Глызачёва – М.: Стройиздат, 1984. – 293 с., ил. С.70-73
5. Рэлігія і царква на Беларусі. Энцыклапедычны даведнік /пад рэд. Г.П.Пашкова і інш. – Мн: “Беларуская энцыклапедыя”, 2001. С.133

Балуненко И.И.

(Республика Беларусь, г. Минск)

РУССКАЯ НАЦИОНАЛЬНАЯ ТРАДИЦИЯ ХРАМОСТРОЕНИЯ В СОВРЕМЕННОЙ ПРАВОСЛАВНОЙ ХРАМОВОЙ АРХИТЕКТУРЕ БЕЛАРУСИ

Значимая роль, отводимая проблеме возрождения традиции как в рамках постсоветского православия в целом, так и современной православной храмовой архитектуры, объясняется необходимостью устранить последствия культурного и мировоззренческого кризиса Русской Православной Церкви, обусловленного семью десятилетиями антиклерикальной политики СССР. Как отмечает Джон Бёрджесс,

исследователь антропологии постсоветского православия, «в настоящее время православная идентичность в России может быть возрождена лишь на основе разорванной традиции. Храмы можно восстановить и выстроить с нуля, раны и пробелы в общественном сознании залечить намного сложнее. Религия вынуждена исполнять новые функции, традиции должны быть подвержены переработке либо даже изобретены заново» [1, с. 7].

В современной православной храмовой архитектуре отмечается двойственное понимание храмостроительной традиции: как канонической с одной стороны и национальной с другой. Если каноническая традиция является системой устоявшихся способов выражения христианской догматики в архитектуре храма, то национальная традиция храмостроения играет роль медиума, переводящего универсальный язык христианских символов в формы, понятные носителям той или иной культуры, то есть является одним из способов выражения религиозной и национальной идентичности средствами архитектуры. В рамках современного православия устоялось не в полной мере соответствующее историческим реалиям представление о статичности и неизменности канонической традиции. Национальная храмостроительная традиция, напротив, воспринимается в качестве гибкой системы, реагирующей на происходящие в обществе социальные, политические, культурные и мировоззренческие изменения.

Сложившийся на рубеже XX и XXI вв. Беларуси общественно-политический и культурный контекст определяет основные тенденции в храмостроении, ориентированные как на белорусскую, так и на российскую национальные традиции храмовой архитектуры. Доминирование ориентации на российскую традицию храмостроения объясняется не только культурно-политической направленностью белорусского общества, но и подчиненным положением Белорусского Экзархата по отношению к Московской Патриархии Русской Православной Церкви, а также составом нормативной документации, регулирующей вопросы храмостроения: содержание белорусского Технического кодекса проектирования православных храмов и комплексов [2] является копией российского прототипа [3].

Особенностью данной тенденции является отказ от отражения в облике храма характеризующих XX век изменений мировоззренческого характера, которые проявились в секуляризации общества и определили как новейшие направления христианской теологии, так и основные тенденции мировой христианской архитектуры. М. Кеслер, руководитель «Арххрама», организации при Московской Патриархии, ответственной за разработку регулирующей храмостроение документации, отмечает: «мы живем в безбожном секуляризованном мире. Так как же может Церковь и церковная архитектура следовать поветриям «мира сего»? Напротив, она совершенно естественно противопоставляет себя, конечно, не миру людей, а миру сил зла и оберегает себя, оберегая то, что для нее свято и непреложно, в том числе и запечатленное во внешних формах храмовой архитектуры» [4, с. 19]. Так, одним из проявлений актуальной православной идентичности, в наибольшей степени влияющих на развитие храмовой архитектуры, стала концепция противостояния Западу, игравшему роль значимого Другого со времен конфликта западников и славянофилов [5, с. 54]. В этой координатой системе православные христиане рассматривают Западный мир не только как секулярный и профанный [6, с. 24, 7, с. 303], но и как зону

влияния конкурирующих христианских церквей – католической и протестантской – которые, в свою очередь, утратили верное понимание христианства, приняв еретические воззрения, и стали неподобающе светскими. Следовательно, католическая и протестантская храмовая архитектура понимается не только как чрезмерно секулярная, но также как фундаментально неприменимая для нужд православного богослужения. Этот образ мысли отразился в храмостроительной практике через стремление подчеркнуть оригинальность православной храмовой архитектуры, преувеличить её отличия от католических и протестантских образцов, в основном путём активного использования исторических стилей, развивавшихся в относительной либо полной изоляции от западно- и центральноевропейской архитектуры и игнорирования исторических построек, не вписывающихся в эту парадигму, например, православных храмов базиликального типа.

Характерным признаком этой тенденции является трансформация представления о канонической традиции – архетипе, выраженном в композиционной структуре крестово-купольного храма, в представление об архитектуре владимиросудальского стиля как эталоне крестово-купольного типа храма; то есть идея внестилиевой канонической традиции подменяется идеей особой каноничности определенных исторических архитектурных стилей, некогда распространенных на территориях, входящих в состав современной России. Эта тенденция прослеживается во всех постсоветских странах, где национальные церкви относятся к юрисдикции Русской православной церкви: России, Беларуси и, в меньшей степени, Украине. Внимание к русскому архитектурному наследию можно связать со слиянием дискурсов православия и русского национального возрождения [7, с. 305-306; 1, с. 11], возникшим в конце 1960-х годов как реакция на антиклерикальную политику и космополитизм СССР. Взаимное влияние обоих дискурсов было исследовано Д. Поспеловским, который уделил особое внимание активному использованию изображений владимиросудальской храмовой архитектуры в прессе национального движения [8]. Русский национализм стал интегральной частью православной самоидентификации не только в России, но и в Беларуси, где православие связано в основном с «руссо-центристской» версией национальной идентичности [6, с. 30].

Обращаясь к опыту древнерусского храмового зодчества, современные архитекторы ограничиваются в основном воспроизведением образности Московского княжества и севера Руси. Влияние русской традиции храмового зодчества прослеживается в храмах патр. Тихона (2000, Вилейка, Минская обл.), Тихона Задонского (Витебск), а также в напоминающем архитектуру Московского государства XV в. храме Архистратига Михаила (2009, Минск, арх. Ю. Потапов). Архитектурное решение православного комплекса на улице Пригыцкого в Минске, в состав которого входят собор иконы Божией Матери «Всех скорбящих Радость» (1994-наст.вр., арх. Н. Дятко) церкви св. Евфросинии (1996, арх. Н. Дятко), базируется на интерпретации собирательного образа храмов Владимиро-Суздальского княжества. Несоответствие архитектуры храма св. Евфросинии традициям белорусского храмостроения усиливается тем обстоятельством, что св. Евфросиния, которой посвящен храм, внесла существенный вклад в развитие храмового зодчества Полоцкого княжества. Если здание храма св. Евфросинии

выделяется простотой наружных форм и выверенными пропорциями, то собор «Всех скорбящих Радость» воспринимается чрезмерно массивным. Впечатление гипертрофированного масштаба усиливается непропорционально малыми относительно площади стен оконными проемами. Н. Дятко рассматривает архитектуру владими́ро-суздальского стиля в качестве воплощения храмостроительного канона, который следует понимать не в качестве системы жестких ограничений, сковывающих воображение архитектора, но как стимул творческой изобретательности. Н. Дятко демонстрирует изобретательский подход в интерьере храма св. Евфросинии: традиционные кубические пропорции стен воспринимаются вытянутыми в вертикальном направлении благодаря увеличению диаметра и высоты барабана купола.

Влияние Владимиро-Суздальской образности можно проследить в архитектуре спроектированных Л. Макаревичем Крестовоздвиженской церкви в деревне Святая Воля (1992, Брестская обл.) и Свято-Ильинской церкви в Адаховщине (1996, Брестская обл.). Лаконичное решение наружного объёма храмов оживляют характерные для творческой манеры данного архитектора утонченные, зачастую вытянутые в вертикальном направлении пропорции и экспрессия архитектурной пластики, выражающаяся в вертикальном членении фасадов сильно выступающими из плоскости стен рёбрами, арками, колоннами и другими крупными элементами со сложным профилем, создающими выразительную игру светотени. Вдохновленный архитектурой столпообразных храмов проект церкви Александра Невского в Барановичах (1998, Брестская обл.) отличается более активным использованием средств архитектурной пластики, вертикальное направление подчеркивается рисунком и ритмом выступающих ребер и длинными узкими оконными проемами, расположенными в верхней части стены. Рельеф на стенах храмов Серафима Саровского (1994, Белоозерск, брестская обл.) и св. Георгия (1999, Вычулки, брестская обл.) выражен в меньшей степени, но окрашенные в белый выступы оттеняет желтая штукатурка стен. В решении храма Федора Тирона (2001, Пинск, Брестская обл.) доминирует контраст белой стены и темных проемов, черных луковичных куполов и купольного покрытия храма. В решении каждого храма отмечается выбор одно доминирующего средства архитектурной выразительности, формирующего восприятие объекта: обильной архитектурной пластики, светового или цветового контраста, сложного объёмно-пространственного решения. Единственной главенствующей чертой подчиняются остальные выразительные элементы, в том числе ключевая для авторского стиля Л. Макаревича сложная пластика фасадов.

Архитектура храма Александра Невского в Гомеле (2006) отсылает к памятникам Новгородской земли, в первую очередь к облику церкви Спаса на Ильине улице (1374, Вел. Новгород). Вдохновленная новгородской архитектурой часть объекта располагается в предалтарном сегменте храма, формируя обрамляющее купол пространство. Композиция храма сформирована из невысокой протяженной базилики, над входом в которую располагается колокольня, и возвышающегося над ней крестово-купольного объёма. Облик храма оживляют вкрапления красного цвета, подчеркивающие отдельные элементы фасада. Влияние новгородской архитектуры XIV века прослеживается в облике храмов Введения во

храм Пресвятой Богородицы (2000, Богуши, Гродненская обл.), Константина и Елены (2005, Жодишки, Гродненская обл.) и Леонида Преподобного (2006, Орша, Витебская обл.), отличающегося динамикой наружного объёма, достигнутой за счёт возведения разовысотных пристроек и вкраплений красного и зеленого цветов на белых плоских фасадах.

Начавшееся на территории Беларуси после восстания 1863 года активное возведение храмов в псевдорусском стиле являлось одним из средств культурной экспансии Российской Империи, целью которой была стабилизация политической ситуации в западной части государства. В малых городах и деревнях велось активное строительство так называемых «муравьёвок», с характерным трехчастным объёмом и шатровым завершением колокольни. Многие из этих храмов сохранились до наших дней, служа прообразом для архитекторов в регионах, где их концентрация наиболее высока, в первую очередь в центральной и восточной Беларуси. Ярко выраженные параллели с архитектурой «муравьёвок» просматриваются в решении храмов Косьмы и Домиана (по наст. вр., Драчково), Георгия Победоносца (2012, Молодечно, Минская обл.), Успения Пресвятой Богородицы (2000, Красное, Гомельская обл.), Рождества Христова (2008, Лепель, Витебская обл.), Косьмы и Домиана (1995, Любоничи, Могилевская обл.), Вознесения Господня (2000, Фаниполь, Минская обл., арх. А. Лукьянчик), свт. Николая (1995, Буда-Кошелёво, Гомельская обл.). В храме Воздвижения Креста Господня (1999, Костюковичи, Могилёвская обл.) объёмно-пространственная структура «муравьёвки» дополнена трехапсидным алтарём, выходящим далеко за пределы кубического сегмента храма; относительная частота возведения трехапсидных алтарей является региональной особенностью современной храмовой архитектуры Могилёвской области.

В архитектуре современных белорусских храмов также распространён эклектический синтез псевдорусского стиля с элементами барокко, классицизма либо стиля модерн. Характерными примерами сочетания стилей являются: Богоявленская церковь (1998, Глуск, Могилевская обл., арх. В. Балейко) с элементами барокко на фронте здания и в декоре фасадов, а также готической розой над главным входом, храм св. Троицы (2000, Мядель, Минская обл. арх. А. Лукьянчик), напоминающий в плане греческий крест храм Покрова Пресвятой Богородицы (2001, Тарасово, Минская обл., арх. Л. Шулаев) с классическим фронтоном на каждом из фасадов. Храм св. Софии Слуцкой (Минск, 2011, арх. А. Лукьянчик) сочетает многоуровневое шатровое завершение, характерное для деревянной храмовой архитектуры, с классическим декором фронтона и карниза. В храме св. Николая (1996) в деревне Чисть возле Молодечно типичный силуэт «церкви-муравьёвки» объединён с фронтонами в стиле барокко, венчающими каждую из стен основного объёма церкви. Спроектированный Л. Макаревичем храм Жен-Мироносиц (2007) в Барановичах отсылает к архитектуре русского ретроспективизма, которому придало новое звучание характерное для творческой манеры Л. Макаревича активное использование возможностей экспрессивной архитектурной пластики, не отягощённой мелкими элементами декора. В узнаваемой авторской манере Л. Макаревич реконструировал и ретроспективистский собор Петра и Павла в г. Береза (Брестская обл.), существенно обогатив его объёмно-пространственное решение боковыми пристройками и вытянув в вертикальном

направлении приземистые пропорции. Л. Макаревич является одним из немногочисленных белорусских храмостроителей, способных не только к имитации, но к творческому переосмыслению и переработке архитектурного наследия, дальнейшему развитию традиционных форм. Храм Успения Пресвятой Богородицы (2008, Белоучи, Минская обл., арх. Г. Чирван) также являет пример эффективного использования архитектурного языка ретроспективизма. Храм отличают уравновешенная ассиметричная композиция, выверенные пропорции, сложный профиль элементов декора, а также довольно редкий пример использования темного кирпича в качестве отделочного материала.

Обращение к русско-византийскому направлению псевдорусского стиля в современном храмостроительстве Беларуси распространено в меньшей степени. Влияние русско-византийского стиля прочитывается в храме св. Афанасия Брестского (2008, Минск, арх. А. Лукьянчик), Сретения Господня (Бобруйск, Могилевская обл.), представляющего собой восьмигранную ротонду, покрытую куполом большого диаметра.

Архитектуру мемориальной церкви Всех Святых (2008, Минск, Ю. Погорелов), отсылающую к образу церкви Вознесения в Коломенском (1532), отличает подчеркнуто экстравертный, агрессивный характер отношений с окружением, выражающийся в гипертрофированном масштабе здания, брутальности его архитектурного решения, схематичной проработке деталей. Храм выступает не просто в качестве доминанты, точки притяжения, обогащающей городскую среду, он активно спорит с контрастирующей модернистской застройкой, выражая идею противостояния секулярному миру.

Расположенный рядом с мемориальной церковью Всех Святых деревянный храм Троицы Живоначальной (2006, Минск), возведен в традиции деревянных храмов севера России. Обращение к русской традиции деревянного зодчества отмечается в храмах Александра Невского (2010, Хожево, Минская обл.), Собора Белорусских Святых (1998, Любань, обл.), свт. Пантелеимона (2006, Бакшты, Гродненская обл.), Иоанна Предтечи (2008, Дудutki, Минская обл., арх. А. Лукьянчик). Русская традиция деревянной архитектуры вытеснила самобытную белорусскую в храмостроительстве городов и крупных населенных пунктов. Можно предположить, что архитектурное наследие севера России воспроизводится в тех храмах, что были возведены согласно архитектурному проекту.

Малое распространение характерных черт исторического белорусского храмостроения в современной храмовой архитектуре Беларуси не объясняется исключительно ориентацией Православной церкви на русскую национальную идентичность и активным использованием русской храмостроительной традиции в белорусском храмовом зодчестве второй половины XIX века. Если осознание национальной традиции русского храмостроения происходило в середине XIX – начале XX вв. и завершилось до революции 1917 года, то аналогичные процессы в белорусской архитектуре были невозможны из-за особенностей политической ситуации.

Псевдорусский стиль обладает большей способностью влиять на процессы в храмовой архитектуре уже по причине своей завершенности и всесторонней проработки. Уже в первой половине XIX века отмечено возобновление интереса к

храмовой архитектуре Древней Руси и Византии, связанное в первую очередь с потребностью в создании общего для всей территории Российской империи культурного поля, в стандартизированном облике храма, который можно было бы использовать как инструмент унификации подчиненных Российской Империи территорий, где успела сформироваться собственная уникальная традиция православного храмового зодчества. Синтез концепции русской национальной архитектуры из множества исторических локальных школ происходил в общеевропейском контексте изобретения традиций, связанном с формированием национальных государств [Изобретение традиции, с.]. Национальная самоидентификация белорусов и сопутствующие ей культурные процессы тормозились политическим вмешательством Российской империи, противодействовавшей как изучению специфики архитектуры белорусских земель, так и синтезу собранных сведений в собственный национальный стиль, который мог бы стать альтернативой псевдорусскому. Таким образом, создание храмостроительной эстетики, основанной на интерпретации национальной традиции храмостроения, является актуальным направлением дальнейшего развития сакральной архитектуры Беларуси.

ЛИТЕРАТУРА

1. Burgess, J.P. *Orthodox Resurgence: Civil Religion in Russia* / J.P. Burgess // *Religion in Eastern Europe*. – 2009. – Vol. 29, № 2. – P. 1–14.
2. Культурные здания и сооружения: здания, сооружения и комплексы православных храмов, правила проектирования = Культурныя будынкi збудаваннi: Будынкi, збудаваннi комплексы праваслаўных храмаў: ТКП– 453.02–83–2007. – Введ. 17.09.07. – Минск: РУП «Стройтехнорм», ТКС 04 «Проектирование зданий и сооружений», 2007. – 44 с.
3. Свод правил по проектированию и строительству. Здания, сооружения и комплексы православных храмов. Свод правил: СП 31-103-99 – Введ. 27.12.1999. – Москва: Госстрой РФ, 1999 – 46 с.
4. Кеслер, М. Храмовое зодчество: особенности, смыслы, задачи / М. Кеслер // *Храмоздатель*. – 2013. – № 2 (3). – С. 12-19.
5. Ачкасов, В.А. Миф Запада в российской политической традиции: поиск идентичности / В.А. Ачкасов // *Россия и Грузия: диалог и родство культур: сборник материалов симпозиума*. / Санкт-Петерб. философск. общ-во; под ред. В.В.Парцвания – СПб, 2003. – № 1. – С.48–55.
6. Lastouski, A. *Russo-Centrism as an Ideological Project of Belarusian Identity* / A. Lastouski // *Belarusian Political Science Review*. – 2011. - №1. – P. 23–46.
7. Pospelovsky, D. *Russian nationalism and the Orthodox Revival* / D. Pospelovsky // *Religion in Communist Lands*. – 1987. – Vol. 15 № 3. – P. 291–309.
8. Pospelovsky, D. *The Resurgence of Russian Nationalism in Samizdat* / D. Pospelovsky // *Survey*. – 1973. – Vol. 19 № 1. – P. 51–74.

*Беляева С.С.
(Республика Беларусь, г. Минск)*

ОСОБЕННОСТИ ДЕКОРА НАРОДНОГО ЖИЛЬЯ СТАРОДОРОЖСКОГО РАЙОНА

Стародорожский район граничит с Бобруйским районом на востоке, на юге – с Любанским, на западе – со Слуцким и с Пуховичским районом – на севере.

На территории района в наше время преобладают деревянные дома. Сруб делался «в обло», встречается и так называемый «чистый» угол. Дома, построенные в 1950-60-х годах, сохранились до нашего времени, хотя во второй половине прошлого столетия сруб обшивался досками, углы закрывались, соответственно изменялся облик дома, изменяя свой экстерьер.

Зашивка фронтонов вертикальная, преимущественно вразбежку, концы досок заостряются или ровно обрезаются. На территории Стародорожского района распространены и многочастные фронтоны. Верхняя часть зашивается, как правило, параллельно или перпендикулярно скатам крыши, нижняя – вертикально. В отличие от соседнего, Любанского района, в декоре фронтонов Стародорожского района почти не встречаются элементы сияния. Слуховые отверстия заменяются богато украшенными фронтонными окнами.

Стародорожский домовый декор отличается своеобразное украшение наличников. Варианты украшения окон разнообразны, довольно много индивидуальных вариантов декора. Фризовая надоконная доска широкая, с прямым карнизом. Фриз может быть гладким, однако благодаря своим пропорциям наличник четко выделяется на фоне стен. Распространенным вариантом декора является расположение крупного ромба по центру надоконной доски либо заполнение фриза накладной пропиленной резьбой.

Одна из характерных деталей декора домов Стародорожского района – массивные короны над оконными наличниками. При этом можно выделить три основных вида украшения корон. К первому можно отнести короны с раскреповкой и сердцевидной прорезкой в центре, выступы по бокам прорезки часто дополняются узкими карнизами; боковые части короны фигурно вырезаются в виде завитков, волн, изогнутых трехлепестковых ростков и т.п. Ко второму – с треугольной центральной частью, напоминающей широкую стрелу, по бокам которой края фигурно обрабатываются. Третьим вариантом являются разнообразные фигурные прорезки корон, которые условно можно обозначить как создающие растительный рисунок, однако контуры таких прорезок очень неопределенны.

Встречаются наличники с лучковым завершием, карниз которых украшается ленточными мотивами в виде зубцов, овов и пр.

Распространенность тех или иных вариантов декора домов в пределах района варьируется достаточно сильно. Например, в восточной части Стародорожского района преобладают наличники с треугольной центральной частью короны, при этом она вызывает ассоциацию со стрелой, направленной вверх, боковые завитки приобретают большую выразительность и пышность. Фризовая доска дополняется

накладными пропильными узорами. Так, в д. Кармазы зафиксированы следующие варианты украшения надоконного фриза:

1. В поле фризовой доски размещаются два вытянутых S-образных горизонтальных завитка с отростками либо доска делится на две части, в которых помещаются крупные S-образные завитки.

2. Поле доски заполняет пропильный узор из овалов, соединенных между собой.

В этой же деревне бытуют наличники с коронами, где в композицию включаются орнитоморфные мотивы (две птицы по бокам выступа-стрелы), дополняемые фигурными прорезками в нижней части. Распространены и наличники с лучковым завершием, а также с горизонтальными боковыми планками и пятиугольным «ломаным» завершием.

По мере продвижения на юго-восток, к границе района, несколько меняются детали декора оконных наличников. В д. Положевичи на стреле короны крепится плоский либо объемный небольшой ромб (преимущественно вертикальный), несколько изменяются узоры на фризовой доске: поле фриза занимает прямоугольная накладная планка с четырьмя щелевидными прорезками по бокам от круга (по две с каждой стороны); два волнитообразных завитка с отростками помещаются по сторонам своеобразной «луковицы».

В декор наличников включаются и орнитоморфные мотивы, которые иногда ясно «прочитываются» в абрисах резной короны (д. Кармазы), иногда изображения настолько сильно стилизованы, что их трудно вычленивать среди завитков короны. В д. Новые Дороги встречена корона, вырезанная в виде двух птиц с поднятыми крыльями. В д. Положевичи композиция оконного наличника в одних случаях дополняется двумя накладными изображениями птиц по центру, в других – птицы размещены на фризе наличника по бокам от накладного ромба. Встречаются совсем простые изображения, выполненные явно позже, нежели сами наличники. Например, в д. Горки над карнизом прибиты две фигурки голубей (?), обращенных друг к другу и небрежно раскрашенных белой и голубой краской, в д. Залужье голубки украшают фронтон дома и наличники, причем если на фронтоне изображены сидящие птички, то на фризе наличника – с поднятыми крыльями по бокам сердечка. Единичны случаи орнитоморфных изображений на вильчиках, как, например, в д. Залужье, где навершие вильчика оформлено в виде сидящей птицы.

Антропоморфные мотивы, как и орнитоморфные, встречаются эпизодически. Такие изображения зафиксированы в деревнях Кривоносы, Рухово и Пасека, при этом наибольшее их количество сосредоточено в д. Рухово. Сильно стилизованная антропоморфная фигура помещается в центре короны наличника. В зависимости от очертаний она может «читаться» как женская фигура с поднятыми вверх руками, либо приобретать черты орнитоморфного изображения. На одном из домов до нашего времени сохранился вильчик с антропоморфной фигурой.

Ближе к южной границе района насыщенность архитектурного декора слабеет, что на наш взгляд можно объяснить удаленностью от оживленных путей сообщения. Часто встречаются наличники без резных корон либо вообще без украшений. Высота очелья колеблется: встречаются высокие и узкие фризовые доски, в украшении дома используются геометрические фигуры (трехчастная композиция из

ромбов), встречаются резные короны, близкие по стилю к гомельскому типу. Контуры корон «сглаживаются», становятся маловыразительными. Так, центральная стрела становится шире и ниже, завитки по бокам приобретают вид волн. Прорезки также либо отсутствуют, либо применяются в очень небольшом количестве (д. Горки). В верхней части фронтона появляются солнечные полудиски (д. Синегово).

Деревня Солан в целом не выделяется из общей картины, однако здесь сохранился дом мастера-резчика Волкова (к сожалению, имя мастера выяснить не удалось). Дом напоминает резную шкатулку, однако на момент фотофиксации (сентябрь 2010 г.) уже начал разрушаться. Богатые резные наличники, обрамляющие окно с четырех сторон, двойные причелины, зашивка углов дома создают единую композицию. Беседка возле дома украшена просечным металлом и контрастирует с резьбой ворот и калитки.

В западной части района доминируют наличники барочного типа (как с раскреповкой, так и без нее) с геометрическим рисунком (ромбами). В восточной и юго-восточной части района преобладают наличники с однотипными резными коронами, при этом надоконная доска украшается по-разному: волнообразными завитками, растительными мотивами, в некоторых из которых угадывается крин, и т.п. Несмотря на общие черты для всего домового декора Стародорожского района, на его территории выделяются небольшие ареалы, в которых просматриваются детали, присущие только тому или иному населенному пункту (или нескольким пунктам). При этом наибольшей насыщенностью декоративного убранства домов отличается северная часть района вдоль трассы Слуцк – Бобруйск. Видимо, наличие путей сообщения во многом повлияло на развитие домового декора Стародорожского района в том плане, что мастера-столяры легко могли доехать во многие населенные пункты. Необходимо учесть также и то, что именно вдоль трассы и недалеко от нее располагаются наиболее крупные населенные пункты, где было больше возможностей для заработка. Более пышным декором отличаются и деревни, где были свои мастера (показательна в этом отношении д. Рухово). Тем не менее, в декоре деревянного народного жилья присутствуют общие черты, благодаря которым можно очертить границы стародорожского домового декора, которые совпадают с границами района.

*Верговская М.С.
(Украина, г.Киев)*

К ИСТОРИОГРАФИИ ИЗУЧЕНИЯ ТРАДИЦИОННОГО СТРОИТЕЛЬСТВА УКРАИНСКОГО ПОЛЕСЬЯ ПОЛЬСКИМИ ИССЛЕДОВАТЕЛЯМИ

Важная роль в исследовании народной архитектуры Украинского Полесья принадлежит польским ученым. В XIX веке возрастает интерес к народной культуре, значительное внимание уделяется полесским территориям, которые входили в состав Польши. Этот период ознаменовался появлением многочисленных описаний и заметок, преимущественно о Волынском Полесье. Заслуживают внимания заметки востоковеда Юзефа Сенковского, который, путешествуя в Турцию, Сирию и Египет,

проехал Полесье, Волынь, зафиксировал очень интересную информацию о народном строительстве. Описывая способ строительства жилища, он отмечает, что дома строили обычно деревянные, иногда глинобитные или мурованные. Он обращает внимание на планирование жилища: хата на две половины, одна чистая беленая, а другая с большой печью, а из нее вход в комору [1, с. 34-35].

Короткие ведомости о полесском жилище находим в сообщении неизвестного автора «Заметки галичанина с путешествия в Литву и Беларусь летом 1822 года» [1, с. 36].

Отдельные заметки об усадьбе и жилище Волыни находим у Юзефа Крашевского, Михаила Грабовского [1, с. 48-57].

В богатом наследии известного польского этнографа и фольклориста Оскара Кольберга есть материалы о полесском жилище и обычаях, связанных с ним. Он сообщает, что у полещуков под одной крышей с хатой объединяется хлев, коровник и стодола (гумно). Он отмечает, что хаты курные и дым выводится через окна, двери и отверстия в крыше. А для освещения в них обустроены «бовдуры», в которых зажигают лучину [10, с. 68-69].

Значительное внимание описанию жилища Волынского Полесья посвящает Тадеуш Стецкий. Он отмечает, что хаты строят в сруб и покрывают чаще дранкой, реже соломой. Под одной крышей с хатой ставят хозяйственные постройки. Также он фиксирует народные обычаи, связанные со строительством [1, с. 101-102].

Известный польский этнолог и антрополог Евгениуш Франковский в 1910-1914 годах проводил исследования Полесья и Северной Волыни, где собрал богатый этнографический материал [13, с. 249]. Результаты исследования в Ковельском, Луцком, Ривненском и Овручском уездах он опубликовал в нескольких статьях, где много внимания уделяется строительству. Он детально описывает конструкции рубленой курной хаты с четырехскатной крышей, покрытой соломой [8, с. 165-168]. Обращает внимание на способы врубков: «на облап» или полесское название «в угол», с верхним глубоким вырезом, а также «в рыбий хвост» без выпусков [7, с. 155-156].

Хозяйственные постройки, такие как хлев, коровник, стодола, возовня, в отличие от хаты, имели каркасные конструкции в столбы [7, с. 155-156].

Также он отмечает, что под одной крышей с хатой строили и хозяйственные постройки, таким образом, получался ряд из 5-7 построек [7, с. 155-156].

Исследователь замечает, что уже в то время давние традиции исчезают и Полесье переживает период трансформации [7, с. 155-156]. Он фиксирует и варианты построек, из которых видно, что трехкамерное жилище формировалось из двух отдельных построек (хаты и коморы) [8, с. 165].

Особый интерес у исследователя вызывают давние способы освещения хат. Этому вопросу он посвящает отдельную публикацию, где подает информацию о «свитаче», зафиксированном в селе Сновидовичи Овручского уезда [6, с. 164-165].

Значительный вклад в украинскую этнологию внес Казимир Мошинский. Изучая народную культуру славян, он уделяет внимание традиционному строительству, пытаясь проследить его генетическое развитие. В этом контексте подается и материал Полесского региона. Обследуя полесские села в экспедициях, К. Мошинский в первую очередь обращал внимание на народную

архитектуру – исследовал жилище и хозяйственные постройки, обмерял, выполнял зарисовки [2, с. 305].

Особый интерес у исследователя вызывают постройки для хранения и обмолота хлеба – стодолы (гумна). Он называет три типа таких построек. Первый наиболее распространенный – это большая длинная четырехугольная постройка с четырехскатной крышей на сохах, крытой соломой. Второй тип представляет шестиугольную постройку с рубленой низкой пирамидальной крышей и навесом на столбах перед воротами. Такие постройки К. Мошинский зафиксировал в селах Старое Село и Дроздынь. К третьему типу относится прямоугольная длинная стодола с сенями. Пример такой постройки он зафиксировал в селе Выры [12, с. 122, 124-126].

К. Мошинский рассматривает конструкции крыш, выводя их происхождение из «шалаша», поднятого на стенах. Он называет такие конструкции: на сохах, которые уже выходят из употребления, но еще встречаются; на стропилах, которые наиболее распространены; и срубные, которые попадаются очень редко. Исследователь подает детальное описание способов покрытия крыш соломой и дранкой [11, с. 489-505]. Он уделяет внимание сошным и срубным конструкциям стен, а также их сочетанию [11, с. 505-515]. В описи конструкции потолка отмечено, что у славян потолок лежит на поперечных балках. Он укладывается из досок, жердей или кругляка. На Полесье сверху на потолок насыпают песок для утепления [11, с. 521-525]. Описывается обустройство дверей и окон [11, с. 525-528]. Не остаются без внимания ученого и типы печей, их происхождение он пытается вывести из открытого огня [11, с. 529]. Он рассматривает детально курные печи без дымохода. Приводится иллюстрация такой печи из Сарненского уезда [11, с. 531-535].

Хозяйственные постройки К. Мошинский рассматривает по функциональному назначению. Так, для хранения продуктов и других запасов, как отмечается в исследовании, служили «шпыхиры». Автор называет такие характерные для Полесья постройки как клеть, истобка [11, с. 540-543], а также рассматривает оборogi, хлевы, шопы, стодолы [11, с. 543-547].

Значительное внимание ученый посвящает планировке жилища и разным типам пристроек к нему. Он предполагает, что достройка стен к навесу возле хаты привела к формированию сеней и двухкамерного жилища [11, с. 555]. Также приводится пример древнего генетического этапа формирования сеней, когда сени построены из жердей, прислоненных к входной стене [11, с. 550]. К. Мошинский утверждает, что трехкамерное жилище образовалось из однокамерной хаты и расположенной напротив входа клетки, а также сеней, которые постепенно сформировались, заполняя пространство между ними. Как пример, исследователь приводит хату и «шпыхир» из с. Переброды Столинского уезда (теперь Рокитневский район Ривненской области), которые стоят друг против друга [11, с. 566].

Народное строительство Полесья изучал польский исследователь архитектуры Збигнев Дмоховский. Будучи студентом Отдела архитектуры Варшавской Политехники под руководством Оскара Сосновского, он инвентаризовал народную архитектуру, дворы, постройки и др. [9, с. 92]. Летом 1933 года Отделом польской архитектуры и истории искусства Варшавской Политехники была проведена экспедиция по изучению народной архитектуры на Полесье. З. Дмоховский

участвовал в этой экспедиции и опубликовал ее результаты. Были обследованы села Переброды Столинского уезда, Переходичи, Вежица, Старое Село, Березово, Дроздынь и Глинное Березовского уезда. Для выбора такого маршрута были использованы опубликованные ранее материалы К. Мошинского. Был собран очень богатый материал с детальным описанием конструкций стен и крыш жилых и хозяйственных построек, дополненный чертежами [4, с. 93-98].

Исследователь акцентирует внимание на большой ценности полесского материала для изучения архитектуры, поскольку именно этот край сохранил строительную архаику, которая в других регионах уже исчезла. На основе собранного полевого материала он выделяет два основных типа крыш, которые характерны для Полесья – это крыша на сохах и срубная крыша [5, с. 10-25]. Происхождение крыши он связывает с куренем [3, с. 21].

Исследователь пытается проследить генетическое развитие планировки жилища, рассматривая ряд примеров построек, которые демонстрируют промежуточные варианты формирования двухкамерного и трехкамерного жилища. В частности, образование двухкамерного жилища из однокамерного и плетеных сеней, а также – трехкамерного из двух однокамерных и заполнения пространства между ними [3, с. 8-13].

З. Дмоховский считает, что хозяйственные постройки произошли значительно позже жилища и часто перенимали его строение. Значительное внимание он уделяет исследованию «клубень» – это шестиугольные постройки с рубленой крышей и семисторонние с крышей на ключинах [3, с. 17-19].

Рассмотренный материал показывает, какое богатое наследие оставили польские исследователи в изучении народной архитектуры Украинского Полесья. Ученые первой трети XX века зафиксировали большой комплекс архаичных явлений традиционного строительства. Эти материалы очень важны для современных и будущих исследований.

ЛИТЕРАТУРА

1. Болтарович, З. Україна в дослідженнях польських етнографів XIX ст. – Київ, 1976. – 140 с.
2. Махнач, А. І. Этнаграфічныя экспедыцыі К.Машынскага па Беларусі // Працы гістарычнага факультэта БДУ. – Вып. 4. – Мінск, 2009. – С. 301-308.
3. Dmochowski, Z. Sprawozdania ze studjów nad poleskiem budownictwem drzewnym w r. 1934/5. – Warszawa, 1935. – 24 s.
4. Dmochowski, Z. Sprawozdanie z pomiaru inwentaryzacyjnego na terenie pow. Stolińskiego 17.VIII – 12.IX 1933 // Biuletyn historii sztuki i kultury. – Warszawa, 1933. – № 2. – S. 93-98.
5. Dmochowski, Z. Ze studiów nad poleskim budownictwem drzewnym. – Warszawa, 1937. – 61 s.
6. Frankowski, E. Jak lud nasz oświecił chatty // Ziemia. – Warszawa, 1913. – №11. – S. 164-166.
7. Frankowski, E. Z Polesia Wołyńskiego // Ziemia. – Warszawa, 1914. – №10. – S. 155-156.
8. Frankowski, E. Z Polesia Wołyńskiego // Ziemia. – Warszawa, 1914. – №11. – S. 165-168.

9. Knopek, J. Zbigniew Roman Dmochowski. Rzech o osiągnięciach polskich // Studia polonijne. – T. 33. – Lublin, 2012. – S. 91-98.
10. Kolberg, O. Białoruś-Polesi // Kolberg O. Dzieła wszystkie. – Tom 52. – Warszawa, 1968. – 571 s.
11. Moszyński, K. Kultura ludowa słowian. – T. 1. – Warszawa, 1967. – 745 s.
12. Moszyński, K. O kulturze ludowej południowo -wschodniego Polesia // Ziemia. – Warszawa, 1925. – № 6–7. – S. 120-131.
13. Wolski, K. Eugeniusz Frankowski 1884-1962 // Polska Sztuka Ludowa. – Warszawa, 1962. – №4. – S. 249-251.

Кароза А.И.

(Республика Беларусь, г. Брест)

ВОПРОСЫ ИЗУЧЕНИЯ ФОРТИФИКАЦИОННЫХ СООРУЖЕНИЙ Г. БРЕСТА

Брест в фортификационном отношении является уникальным городом. Система обороны города прошла многовековой путь своего развития от средневекового замчища до мощных железобетонных сооружений советских укрепрайонов. Примечательным фактом является то, что последние фортификационные сооружения – ДОТы, были построены в 1940-1941 годах на месте первых Берестейских укреплений начала 11 века.

Первые городские укрепления появились на высоком мысе у впадения реки Мухавец в реку Зап. Буг, с юга защищённые дугообразным рвом. В Ипатьевской летописи упоминается о строительстве в 1259 году укреплений князем Владимиром Васильковичем. Тогда же (1276-1288 гг.) на юго-восточном мысе замчища была возведена башня донжон, четырёхугольная в плане с размерами 5,9х6,3 м. О дальнейшем укреплении города, планировочной структуре и конструктивных особенностях Берестейского замка подробных сведений нет. Очевидно он неоднократно перестраивался и развивался согласно общей тенденции укреплений Восточной Европы того времени. В 1525 году замок был полностью уничтожен пожаром, но в «Описании староства Берестейского» 1566 года упоминается как заново отстроенный. Замковые укрепления середины 16 века представляли собой вал, окружённый с двух сторон руслами рек, а с юга – водяным рвом изогнутой формы. На валу возвышалось пять башен, одна из которых имела проезд, одна часы, одна колокол. В замке имелся цейхауз, укрытия для людей, туалеты, водяной насос с трубами для подачи в замок воды. В 1564 году внешние валы бастионного очертания имеет и весь город (т. н. «бастионы Сапеги»). Дальнейшая модернизация укреплений производилась занимавшими город шведами и русским князем И.А. Хованским.

О совершенстве укреплений Бреста говорит то, что замок выдержал не одну осаду, множество междоусобных войн, военные столкновения между литовскими князьями и польскими королями, набеги крестоносцев и крымских татар.

За последующие почти 200 лет замок перенёс коренные преобразования и к середине 18 века скорее уже утратил своё оборонительное значение.

Дальнейшая история Брестского замка, как и всего города, трагична. В 1830 году, после нескольких инвентаризаций и разработок ряда проектов, царь Николай I

утверждает план Карла Ивановича Оппермана о строительстве Брест-Литовской крепости. Древний город подлежал практически полному уничтожению, на его месте должна была возникнуть первоклассная крепость, жители выселялись в форштадты, каменные строения приспособлялись под нужды крепости. В 1833 году, за три года до утверждения окончательного плана долговременной фортификации, начинается строительство земляных сооружений Брест-Литовской крепости. На месте бывшего замка возводится небольшой кавальер, внутри которого размещается комендантский парк. Брест-Литовская крепость вступила в строй как первоклассная крепость Российской империи 26 апреля 1842 года. Однако её строительство и усиление продолжалось до 1939 года. В 1869 году строится форт «Граф Берг» – первое передовое укрепление. В 70–80-х годах 19 века строится первый фортовый обвод из девяти передовых укреплений (цифирные форты), находящихся на расстоянии 3,5 – 4 км друг от друга и цитадели. С 1909 года строится второй фортовой пояс (литерные форты). Первая Мировая война показала всю несостоятельность крепостей данного типа как фортификационных сооружений, поэтому с 1939 года крепость входит в состав 68-го укрепрайона. На территории Крепости и её фортов, вплоть до мая 1941, строятся фортификационные сооружения нового типа: ДОТы, артиллерийские полукапонеры. В послевоенное время сооружения Брестской крепости в качестве фортификационного объекта не использовались. В настоящее время Брестская крепость в границах валов является памятником историко-культурного наследия всемирного значения. С каждым годом к данному объекту возрастает интерес со стороны туристов, властей, жителей города, инвесторов. Несмотря на это, до сих пор не было проведено исследований освещающих различные аспекты сооружений Брестской крепости.

Исследование исторических фортификационных сооружений необходимо проводить комплексом научных методов: картографический анализ, анализ документов, натурные обследования (обмеры, фотофиксация), археологические раскопки.

В первую очередь необходимо изучение проделанной ранее работы других исследователей. Изучить все имеющиеся упоминания о строительстве, реконструкции объектов историко-культурного наследия, исторических событиях и личностях, связанных с ними. До настоящего времени нет работы, которая бы рассматривала историю Брестских укреплений полностью и во взаимосвязи, как и нет работы, рассматривающей все периоды развития оборонного зодчества в нашей стране. Первые сведения о Берестейском замке содержатся в «Описании Староства Берестейского», составленного в 1566 году. Также имеется ряд отдельных упоминаний об исторических укреплениях, в основном распоряжения о выделении денежных средств на усиление замка и упоминания о случавшихся пожарах (собрание летописей и пр.). Из текстовых документов более позднего периода стоит отметить описания города, составленные российскими военными в ходе исследований предшествовавших проектированию Брест-Литовской крепости в 1810 и 1822 годах. Весьма интересными представляются работы П. М. Шпилевского «Путешествие по родному краю» и Х. Зоненберга «История города Брест-Литовска». Изучали фортификации Бреста до крепостного периода Т. Жук-Рыбицкий, П. А. Раппопорт, М. А. Ткачёв, П. Ф. Лысенко. Подробное и

систематизированное описание древних укреплений приведено в работе Кулагина. Крепостные сооружения описаны в трудах В. В. Яковлева, В. Ф. Шперка, Ф. Энгельса, К. И. Величко, Д. М. Карбышева и др. Колоссальный труд по изучению истории строительства крепости, а затем и укрепрайона в Бресте, проделан С.В. Пивоварчиком. Немаловажную роль в изучении истории Брестской крепости сыграла работа С. С. Смирнова «Брестская крепость».

Представления о местоположении, планировочной структуре укреплений, конструктивных и инженерных особенностях дают картографические источники. Первым изображением Берестейского замка является гравюра Эриха фон Дальберга «Осада Бреста шведами» 1567 года. На плане Бреста инженера Георга Фон Фюрстенхофа 1740 года замок имеет уже другие очертания: внутри вала бастионного очертания и укрепленного стенами с двух сторон отмечены два водоёма и одно каменное строение. В экспликации укрепления отмечены под номером 12 как «Старый замок». Не датированная карта, созданная не позднее 1795 года, отображает сомкнутое укрепление с 4 сохранившимися бастионами и одним сильно подмытым течением Буга. Внутри укрепления существует некая подпорная стенка, предохраняющая его от полного размыва и затопления, некоторое количество хаотично расположенных зданий и две каменные конструкции в восточной части – одна может быть колодцем, другая – небольшой подпорной стенкой. На дальнейших планах, выполненных во время Российской империи, очертания укреплений на данном участке не изменяются. Укрепления города и старого замка отчётливо видны на планах города и проектируемой крепости 1807, 1823, 1828, 1830, 1855 годов, составленных российскими военными инженерами. К сожалению, не найдено ни одного документа, по которому можно судить о внешнем виде Берестейского замка.

Сооружения Брест-Литовской крепости представлены на многочисленных картах, планах работ, проектах отдельных сооружений и земляных укреплений. Часть материалов опубликована в научных и популярных изданиях, сети интернет, находится в открытом доступе в музеях. Большинство документов хранится в белорусских, российских и польских архивах. Большое значение для изучения как самих сооружений крепости, так и исторических событиях, связанных с ними, имеют многочисленные фотографии, картины, литографии, аэрофотосъёмка. Следует отметить, что подавляющее большинство снимков времён Первой и Второй мировых войн сделано немецкими фотографами и военнослужащими.

Полномасштабные археологические раскопки на территории Брестской крепости (древнего города) или Берестейского замка никогда не проводились. Первыми серьёзными археологическими изысканиями можно назвать работу польского учёного Томаша Жук-Рыбицкого, основателя первого музея в Бресте. Непосредственно раскопки проводились в 1938 году на территории Волынского укрепления, на месте старого замка. Всего за археологический сезон 1938 года и начало 1939 года было сделано два раскопа. Продолжить работу и планомерно изучить находки не удалось по причине начала Второй Мировой войны. Оба раскопа были законсервированы должным образом.

Масштабными археологическими работами, давшими большой результат, стали исследования Петра Фёдоровича Лысенко, начатые в 1968 году. В результате было открыто городище 13 века, ставшее основой уникального музея археологического

«Берестье». В 2006 году в результате строительных работ на территории центрального острова были найдены остатки костей животных. При археологическом исследовании места нового строительства П. Ф. Лысенко была найдена глинобитная печь с остатками керамики, датируемые последней третью 10 века.

В настоящее время проводятся инициированные властями города раскопки под руководством П. Ф. Лысенко. Раскопки начаты в конце археологического сезона и проводятся со многими нарушениями.

Серьёзная работа по изучению фортификационных сооружений Бреста проведена в рамках работы международного проекта «Брест-2019». За 2013 год коллективом группы Инвентаризации и документации были решены следующие практические задачи:

1. Проведено натурное обследование территории крепости. Выявлено 217 объектов историко-культурного наследия.
2. Осуществлена их идентификация, оценка состояния, фотофиксация и каталогизация.
3. Выполнены рекогносцировочные обмеры 95 зданий и сооружений (обмеры, фотофиксация).

По итогам проведенных работ создаются альбомы инвентаризации объектов историко-культурного наследия. В четырёх (по количеству укреплений) альбомах приведены генеральные планы всей крепости и каждого укрепления, историческая справка, список сохранившихся сооружений с указанием года постройки, общей площади, этажности, технического состояния, наличия инженерных коммуникаций, владельца (пользователя). Далее последовательно следуют листы с планами сооружений, фотоснимками фасадов и интерьеров зданий и сооружений, ситуационной схемой расположения данного сооружения на территории укрепления, указателем ориентации сооружения относительно севера, масштабной линейкой, отметкой максимальной высоты помещения.

Для облегчения понимания устройства сооружений и создания в последующем рекламной продукции создаются 3-Д модели.

По завершению работ и оформлению альбомов, все результаты будут предоставлены в мемориал «Брестская крепость – герой».

В рамках вышеуказанного проекта и диссертационного исследования автора на тему «Архитектурно-планировочная организация туристских комплексов, создаваемых на основе исторических фортификационных сооружений Беларуси», ведётся регулярное наблюдение за территорией Брестской крепости: состоянием объектов историко-культурного наследия, деятельностью посетителей мемориала и всей территории крепости, процессами, происходящими в крепости и на прилегающих территориях. Проведены опросы туристов, посещающих мемориал «Брестская крепость-герой», ряда специалистов в области архитектуры и градостроительства, охраны памятников истории и культуры, организации туризма. В рамках проекта «Брест 2019» проведены два крупных экспертных семинара и ряд встреч со специалистами из Беларуси, России, Украины, Австрии, Германии.

Проведённые исследования и изучение имеющихся материалов дают новые сведения об истории фортификационных сооружений, их местоположении, этапах развития, исторических событиях, связанных с ними, позволяют понять их значение

как объектов историко-культурного значения, оценить современное состояние и место в структуре города. Результаты исследований будут полезны при разработке концепций и проектов развития территории Брестской крепости и прилегающих территорий, при организации культурного туризма.

ЛИТЕРАТУРА

1. Белорусские земли в системе фортификационного строительства Российской империи и СССР (1772-1941) / С. А. Пивоварчик. – ГрГУ, 2006
2. Никитчик, А. Д. Берестейский кроссворд Дальберга – гравюра "Urbsetcastellum" / А. Д. Никитчик, Т. А. Никитчик (по материалам сайта www.ibrest.ru)
3. Смирнов, С. С. Брестская крепость / С. С. Смирнов. – Москва: Раритет. 2000. – 406 с.
4. Описание старства Берестейского 1566 г // Документы московского архива министерства юстиции. Т. 1. – Москва: «Товарищество типографии А. И. Мамонтова 1897 г.» (по материалам сайта www.ibrest.ru)
5. Шпилевский, П. М. Путешествие по Полесью и Белорусскому краю / П. М. Шпилевский. – СПб., 1858. – 242 с. (по материалам сайта www.ibrest.ru)
6. Лысенко, П. Ф. Берестье / П. Ф. Лысенко. – Мн.: Наука и техника, 1985. – 399 с. ил., 4 отд.л.черт.
7. Зоненберг, Х. История города Брест-Литовска. 1016 – 1907. По достоверным источникам и правдоподобным умозаключениям. – Брест-Литовск., 1907. – 104 с. (по материалам сайта www.ibrest.ru)
8. Яковлев, В. В. История крепостей / В. В. Яковлев. – М.: ООО «Фирма «Издательство АСТ», 2000. – С. 147-148.

*Подгурская С.С.
(Украина, г. Хмельницкий)*

ФЕНОМЕН БЕЛОРУССКОГО БАРОККО: ОСОБЕННОСТИ АРХИТЕКТУРНОГО СТИЛЯ

Пышность и парадность, яркость цветовой гаммы и экстравагантность орнамента, асимметрия конструкций и декоративная театрализация композиций, тонкий колорит и эффективность освещения представляют неповторимый и вычурный стиль «барокко». Социальной основой данного стиля стала дворянская культура эпохи абсолютизма, призванная прославлять могущество знати и церкви. Этимология термина носит спорный и неоднозначный характер: существует версия о происхождении «барокко» от итальянского «*bagoschio*», слово, которым называли грязные финансовые операции в эпоху Средневековья. Теоретики Классицизма считали стиль проявлением безвкусицы, а французские энциклопедисты и европейские философы сознательно игнорировали, ассоциируя с излишеством. Позже, благодаря научному труду швейцарского исследователя-искусствоведа Генриха Вёльфина «Ренессанс и барокко» (1913), стиль получил право на существование. Автор определял красоту как понятие совершенной, ясной и приемлемой формы, но также говорил о существовании параллельной и неоднозначной красоты, основанной на загадочности и таинственности, которая никогда не открывает лица и каждую секунду приобретает новый образ [7, с. 38].

Проблеме развития стиля посвящено огромное количество научных трудов отечественных и зарубежных исследователей, среди них имена: Александровича В., Байдикова П., Барвинского В., Борева Ю., Билецкого П., Бычко И., Возняк М., Голубца М., Дубчак Л., Дмитриевой Н., Ерёмкина И., Заковича М., Ковальчук Н., Крымского С., Левчук Л., Макарова А., Марценюк С., Наливайко М., Нельговского Ю., Николенко О., Овсяичука В., Степовика Д., Угриновича Д., Чижевского Д., Шестакова В., Шевчука В., Шейко В., Щербаковского В., Яворницкого Д., Яковлева Е. и многих других.

В мировых геополитических регионах апогей барокко определяется хронологической последовательностью: первая половина XVII века – Италия, вторая половина XVII века – Польша, Австрия, Латинская Америка, первая половина XVII – 30-80-е годы XVIII века – Беларусь, вторая половина XVII – первая половина XVIII века – Украина, XVIII век – Россия.

Барокко было господствующим стилем в искусстве Беларуси XVII–XVIII веков. Период стал объединяющим этапом новой и старой культуры, отражаясь в новых формах духовной жизни в сочетании со старыми традициями. Гуманистические идеи писателей М. Гусовского, Ф. Скорины, Я. Вислицкого остались доминирующими, трансформируясь в образе новых эстетических концепций, что послужило основой для поиска барочных форм в их национальном декоре. Искусство белорусского барокко условно можно поделить на три периода: ранний (конец XVI – первая половина XVII века), средний (вторая половина XVII – 30-е гг. XVIII века), поздний (30–80-е годы XVIII века).

Характер барокко нашёл частичное отображение практически во всех видах белорусского искусства данного периода, но в большей степени проявился в архитектурном стиле. Архитекторы приглашались главным образом из Италии, магнатами и католической церковью, для возведения больших построек. Для раннего периода белорусского барокко в культовом строительстве были характерны формы относительно приземистые, но уже в конце XVII – первой половине XVIII века использовались формы, устремленные вверх с подчеркнутой стройностью композиции. Архитектура Беларуси первоначально несла оборонный характер, представленный замками, в которых позже, под влиянием католических орденов, проявились черты барокко [1, с. 249]. Переплетаясь с местными архитектурными традициями предшествующих периодов, белорусское барокко получило особую интерпретацию: для него характерны простота решения объемов здания, сочетание живописного силуэта со строительными формами крепостной архитектуры, совмещение обычной барочной декорации с местными сюжетами, связь с народным зодчеством. Большую часть монументальных культовых строений Белоруссии XVII – XVIII веков составляли костёлы и монастыри, которые по схематическим признакам построения можно разделить на две основные группы – однонефные и трехнефные – базиликальные, включающие башенные композиции с куполом. В период раннего барокко архитектура фасадов культовых зданий имела небольшой набор декоративных элементов. В эпоху зрелого и позднего барокко отмечается членение фасадов, введение лепнины, архитектурные детали становятся легкими и изящными. Одним из культовых сооружений этого периода является Николаевский собор в Витебске (1716 г.).

К 30 годам XVIII века сложилась своеобразная архитектурно-художественная система, «виленское барокко» – условное название позднего этапа развития стиля барокко в храмовой архитектуре. Архитектурно-художественная система «виленского барокко» получила распространение во второй половине XVIII века, благодаря деятельности выпускников архитектурного отделения Виленского университета. У истоков «виленского барокко» стоял архитектор Ян Кристоф Глаубиц (? – 1767). Перестраивая существующие храмы литовской столицы, Глаубиц черпал вдохновение в современных постройках Австрии и Баварии. Особенную популярность стиль получил среди греко-католиков, отсюда его второе название – униатское барокко. Примерами «виленского барокко» могут служить на территории современной Беларуси: перестроенный Софийский собор в Полоцке (1738–50), Петропавловская церковь в Березвечье под Глубокиим Витебской обл. (1756–1763), Униатская церковь в Борунах (1747–1757), Униатская церковь в Вольно (1768), Покровская церковь в Толочине (1769–1779), Богоявленская и Крестовоздвиженская церкви в Жировичах (1769), Успенский собор и Рынковая церковь в Витебске (1772), Костел кармелитов в Глубоком, построенный в 1639–1654 и перестроенный в 1735 по проекту Глаубица [2, с. 14].

Для архитектурных памятников характерен утончённый вертикализм силуэтов, пластичность, «волнистость», декорирование скульптурными элементами. Деревянные статуи, резные алтари стали неотъемлемой частью белорусских храмов [1, с. 249].

Большую группу культовых зданий Беларуси составляют синагоги, строившиеся преимущественно в XVII–XVIII вв. Существовали каменные синагоги в Старом Быхове (начало XVII в.), Пинске (1640 г.), Слониме (1642 г.), Новогрудке (1648 г.), Столине (конец XVII в.), Клецке (конец XVIII в.).

Таким образом, можно говорить о белорусском барокко как самостоятельном направлении, проявившемся в архитектурном стиле данного периода, и представленном многообразием форм, вычурностью элементов с присущими ему характеристиками эпохи.

ЛИТЕРАТУРА

1. Бичко, А. К. Теорія та історія світової вітчизняної культури: Курс лекцій. – К.: Либідь, 1992. – 392 с.
2. Габрусь, Т. В. Стылістычныя аспекты архітэктуры віленскага барока // Барока ў беларускай культуры і мастацтве / Пад рэд. В. Ф. Шматава. – Мн., 1998. – С. 14–166.
3. Голенченко, Г. Я. «История Беларуси. Вопросы и ответы» / Г. Я. Голенченко, В. П. Осмоловский. – Минск: «Беларусь», 1993.
4. Дмитриева, Н. А. Краткая история искусства. Вып 2. Северное Возрождение: Страны западной Европы XVII и XVIII веков; Россия XVII века. – 3-е изд., доп. – М.: Искусство, 1991. – 318 с.: ил.
5. Кучерюк, Д. Ю. Культура слов'ян. Україна в контексті культурно-історичних доль слов'янства / Історія світової культури. Культурні регіони. – К.: Либідь, 2000. – 518 с.
6. Левчук, Л. Т. Історія світової культури. Культурні регіони. Навч. посібник. 3-е вид. перероб. і доп. Київ: Либідь, 2000. – 520 с.
7. Ніколенко, О. М. Бароко і класицизм як художні системи XVII століття. (Матеріали до уроку-огляду). Всесвітня література в середніх навчальних закладах України. К.: «Педагогічна преса» №11 (271), Листопад, 2002. – С. 36-38.

8. Ніколенко, О. М. Бароко. Класицизм. Просвітництво. Література XVII-XVIII століть: Посібник для вчителя. – Харків. Веста: Видавництво «Ранок», 2003. – 224 с.
9. Угрінович, Д. М. Мистецтво та релігія. – М.: Політгиздат, 1983. – 288 с., ил. С. 102-107, 168-169.
10. Энциклопедический справочник. Гродно. Мн. «Белорусская Советская Энциклопедия» имени Петруся Бровки, 1989.
11. Яковлев, С. Г. Мистецтво і світові релігії: Навч. посібник. – К.: Вища шк. Головне вид-во, 1989. – 223 с. С. 163, 165.

Полутренко У.Б.
(Украина, г. Ивано-Франковск)

ЗАМОК ЧЕРТОРЫЙСКИХ В ЧЕРНЕЛИЦЕ: ПЕРСПЕКТИВЫ ВОССТАНОВЛЕНИЯ И ВКЛЮЧЕНИЯ В РЕКРЕАЦИОННО-ТУРИСТИЧЕСКОЕ ПРОСТРАНСТВО ЗАПАДНОЙ УКРАИНЫ

Замки и крепости – молчаливые свидетели минувших веков – романтический и, одновременно, суровый символ древности. Замки строились государством (так называемые королевские), городами и частными лицами. Крупные феодалы и шляхта сооружали фортификационные укрепления на территории главных своих городов для защиты от многочисленных монголо-татарских нашествий и нападений соседей-феодалов. Часто неприступные замки и крепости строились на завоеванных территориях, чтобы укрепить власть и продемонстрировать могущество нового властелина. Западная Украина обладает многими достопримечательностями оборонной архитектуры. В частности, на окраине покутского села Чернелица Городенковского района величественно возвышаются руины старого польского замка. Это – памятник архитектуры местного значения «Замок XVII в.»; охранный № 251 [1], согласно Постановлению Совета Министров УССР № 970 от 24 августа 1963 г. [2]. Однако, из-за недостаточности мер по охране фортификации, Чернелицкий замок на сегодня находится в полуразрушенном состоянии и продолжает разрушаться, под воздействием антропогенных и природных факторов. Поэтому, чтобы остановить процесс разрушения этой неповторимой достопримечательности оборонной архитектуры, необходимо проведение комплекса реставрационных работ и преобразования замка в туристический музейно-рекреационный центр Городенковского района.

Целью статьи является исследование истории и современного состояния памятника оборонной архитектуры XVII в. – Чернелицкого замка, изучение европейского опыта восстановления фортификационных укреплений, с перспективой его включения в рекреационно-туристическое пространство Западной Украины.

Село городского типа Чернелица расположено на крайнем востоке Ивано-Франковской области, на правобережье реки Днестр, примерно в 22 км от районного центра Городенка. Вследствие своего выгодного географического расположения, вблизи (около 4 км) такого водного коммуникационно-торгового пути, как Днестр, Чернелица была заселена с древнейших времен. Благодаря этой важной водной магистрали, население Чернелицы поддерживало активную связь со своими

близкими (Раковец, Марьямполь, Галич) и дальними соседями (Польша, Венгрия). Такая ситуация оказала решающее влияние на экономическое и культурное развитие поселения. И в начале XVII в. польские феодалы Черторыйские, которым принадлежала значительная часть покутских земель, на территории села начали строительство замка [3]. Однако, во время национально-освободительного движения украинского народа под руководством Б. Хмельницкого (1648 – 1654), замок был поврежден. В 1659 г. отремонтировал крепость и завершил строительство, восстановив также бастионы, один из Черторыйских, брацлавский воевода Михал. В 1672 и 1676 гг. турки сильно повредили Чернелицкий замок. Во времена польско-турецкой войны (1685 – 1691) крепость имела важное оборонительное значение. Ввиду того, что стратегическую крепость Речи Посполитой на юго-востоке – Каменец-Подольский – захватили турки, Чернелицкий замок был не только местом хранения продуктов и фуража – здесь собирались войска, хранились запасы оружия, строили лодки для переправы через Днестр [4]. Замок неоднократно посещал польский король Ян III Собеский, который лично командовал войсками Речи Посполитой в вооруженном противостоянии с Портой в конце XVII в.

Замок Черторыйских сооружен в восточной части поселения Чернелица, на невысоком скалистом возвышении над потоком [3]. Чернелицкий замок был защищен системой обороны бастионного типа и занимал площадь 2,5 га. Твердыня была квадратной в плане с четырьмя угловыми бастионами, два из которых (северо-западный и юго-западный) – заполненные землей. Оборонительные стены крепости, сделаны с колотого камня, были толщиной около 2 м и высотой примерно 6 м. В стенах были устроены бойницы для ручного оружия.

Посредине западной стены было построено двухэтажную въездную башню (квадратную в плане), которая имела сквозной арочный проезд, облицованный камнем. Архитектурный декор башни – в стиле ренессанса. Главный и дворовой фасады въездной башни украшали гербы владельцев замка [4]. В частности, внешний фасад и сегодня украшает большой герб «Рогоп», вырезан из камня, но поврежден в том месте, где должен быть высечен год. Внутренний фасад башни украшает частично надбитый герб «Pilawa», расположен над аркой въездных ворот. Толщина стен башни была порядка 2 м, а высота – около 9 м [5]. Во внешней стене башни, с правой стороны от сквозного проезда, устроена бойница для пушки, а слева – вход в подземелье, который позже замуровали и также сделали бойницу. Внутреннее пространство башни на первом ярусе по обе стороны от проезда, находится в запущенном состоянии, так как в определенный период использовалось под конюшню. Второй этаж въездной башни (частично разрушен в настоящее время) имел жилое помещение [3]. С правой стороны от въездной башни расположен привратный корпус длиной около 17 м, толщина стен которого более 2,5 м, а высота – примерно 3,5 м. Привратный корпус имеет два отдельных помещения: одно из них примыкает к въездной башни и связанное с ней порталом, вход в другое – находится со стороны внутреннего замкового двора [5].

Часть замкового двора, окруженного крепостными стенами, использовалась как овощной огород и сад. В юго-западной части двора был сооружен дворец из колотого камня, от которого до сих пор остались только фундаменты [3].

Период расцвета твердыни в Чернелице пришелся на время проживания в ней первых владельцев – Черторыйских. Позже замком владели Галерские, Потоцкие, Станецкие, Ценские. Последним владельцем замка с польского рода, проживавшего в нем, был Мауриц Ценский, после смерти которого в 1817 г. его сын покинул Чернелицу. С тех пор замок начал приходить в упадок и все больше разрушаться. В советское время, рядом с замком располагалась местная больница, некоторые здания которой были пристроены к замковым стенам. Во времена независимости Украины медицинское учреждение переехало в другое помещение и с тех пор только местный скот пасется на замковом дворе [6]. Такое безразличное отношение к памятнику архитектуры недопустимо и требует немедленного глубокого его исследования, с целью проведения восстановительных работ на всей территории Чернелицкого замка. Это позволит не только сохранить его, но и обрести вторую «жизнь». Чтобы понять возможности функционального использования замка, автор проанализировала мировой опыт.

В Европе постоянно развиваются и формируются новые способы сохранения, реконструкции и использования фортификационных сооружений. Чаще всего оборонительные сооружения приспособливают под учреждения отдыха и туризма. Например, в замке-отеле Ashford (Ирландия) также открыты рестораны с историческими интерьерами, традиционной ирландской кухней и оздоровительный центр [7]. Еще одним примером является замок Hotel de la Cite (Франция), где помимо гостиничных номеров, предусмотрено конференц-залы, рестораны традиционной французской кухни, бар-библиотека с живой музыкой, винный погреб, открытый бассейн с подогревом, теннисные корты, площадка для гольфа, возможность совершать пешеходные прогулки, кататься на лошадях и велосипедах, а также – на горных лыжах (горнолыжные трассы в Пиренеях) [8]. Кроме того, фортификации с давних времен используют как историко-мемориальные и музейные помещения. Например – замок Leeds (Англия), в котором собрана прекрасную коллекцию декоративной мебели, керамики, картин, фарфора, создан уникальный музей собачьих ошейников XV – XVII вв.; сохранен парк «Wood Garden», заложенный еще в начале XVIII в. Ежегодно в замке Leeds проводят фестиваль воздушных шаров, концерты на открытом воздухе, слет ретро автомобилей, фейерверк-шоу [9]. Подобным примером является замок Buchlovice (Чехия), где помещения оформлены в стилях рококо, барокко и ампир. Неотъемлемая часть всего комплекса – ступенчатый парк, где собрано экзотические деревья, дорогие скульптуры и коллекцию фуксий (около 1200 видов). В 2013 г. в замке Buchlovice проводилась выставка цветов, старинных фотографий, современных изысканных свадебных платьев и праздничной одежды 20 – 40-х гг. XX в. [10]. В другом уголке Европы – замке Kaltenberg (Германия) каждые выходные проходят рыцарские турниры, карнавалы и ярмарки с участием рыцарей в доспехах, дам в пышных нарядах, трубадуров, фокусников, жонглеров, музыкантов, акробатов и местных ремесленников [11].

На основе анализа европейского опыта по восстановлению подобных объектов оборонной архитектуры, автором предлагается:

- сформировать туристические маршруты для осмотра достопримечательностей оборонной архитектуры, проходящие через населенные

пункты, расположенные вблизи Днестра: с. Раковец, с. Лука, пгт. Коропец, с. Марьямполь, г. Галич. Отправная точка – с территории Чернелицкого замка, поскольку в древние времена Чернелица была своеобразным водным пунктом связи с другими поселениями, а также учитывая стремительное развитие туристических сплавов по Днестру;

- способствовать развитию спортивно-оздоровительного туризма: рыбалки, любительской фотоохоты, путешествий со сбором ягод и грибов, рафтинга по реке Днестр, спортивного пейнтбола, стрельбы из лука и арбалета;

- усилить развитие экологического туризма в пгт. Чернелица, благодаря созданию гостиничных номеров в отреставрированном дворце Черторыйских и использованию усадеб местных жителей и агроотелей. Это будет способствовать охране туристических ресурсов (прежде Чернелицкого замка), развитию сельских хозяйств, создаст дополнительные рабочие места, активизирует местный рынок труда, повысит культурный уровень жителей и экологическое сознание, создаст возможность полноценного отдыха малообеспеченных людей;

- организовать развитие познавательного туризма: экскурсии по музею истории оружия XV – XIX вв. и обзор периодических выставок (современного искусства, живописи, графики, фотографии, скульптуры, декоративно-прикладного искусства, макетирования и т.п.) в помещениях привратного корпуса Чернелицкого замка; конные, мото- и велопрогулки, пешеходные маршруты к замкам в с. Раковец, г. Галич и с. Марьямполь, речному форту в с. Лука, дворцу в пгт. Коропец;

- предусмотреть формирование делового туризма, устроив проведения конференций и симпозиумов в конференц-зале на втором ярусе въездной башни Чернелицкого замка;

- сформировать фестивально-анимационный туризм на базе замка Черторыйских: создать трехуровневые сады на территории замкового двора, на верхней и нижней террасах которых проводить выставки цветов, цветочных декораций и топиарного искусства, а на средней – устроить самшитовый лабиринт, в центре которого будет располагаться открытый театр и танцполе (предназначены для проведения театральных постановок из жизни и быта времен средневековья, исторических реконструкций рыцарских турниров, анимационных шоу и вечерних фаер-шоу, тематических фестивалей, фолк-концертов и мастер-классов по этно-танцам);

- способствовать развитию краеведческого туризма, благодаря созданию постоянных музейных экспозиций, для демонстрации образцов древней и современной одежды, причесок, украшений и других предметов быта жителей Покутья, в построенных павильонах на юго-восточном и северо-восточном бастионах;

- усилить развитие рекреационного туризма, устроив на юго-западном бастионе грот, а на северо-западном – беседку со смотровой площадкой, откуда экскурсанты смогут осматривать всю территорию замкового двора.

В результате проведенного анализа документальных материалов и натуральных обследований Чернелицкого замка – памятника оборонного зодчества XVII в. – установлено, что степень сохранности твердыни является неудовлетворительной.

Проблема консервации и реставрации памятника архитектуры требует проведения реабилитационных работ. В то же время, развитие туристической инфраструктуры пгт. Чернелица и близлежащих населенных пунктов (как приоритетного направления в комплексном возрождении историко-культурного наследия) – необходимо для ее включения в туристско-рекреационное пространство Западной Украины. На основе проведенного исследования, предложены следующие пути привлечения Чернелицкого замка в туристическое пространство: спортивно-оздоровительный, экологический, познавательный, деловой, фестивально-анимационный, краеведческий и рекреационный. Эти меры будут способствовать привлечению инвестиций в развитие Чернелицкого замка и прилегающих территорий, развитию туристической индустрии, сохранению и восстановлению уникальных памятников аутентической архитектуры Западной Украины.

ЛИТЕРАТУРА

1. Закон України від 12 лютого 2010 року N 1887-VI «Про Перелік пам'яток культурної спадщини, що не підлягають приватизації» [Електронний ресурс]. – Режим доступа: mincult.kmu.gov.ua/mincult/doccatalog/document?id=278185.
2. Постанова Ради Міністрів Української РСР від 24 серпня 1963 року N 970 «Про впорядкування справи обліку та охорони пам'яток архітектури на території Української РСР» [Електронний ресурс]. – Режим доступа: mincult.kmu.gov.ua/mincult/doccatalog/document?id=278177.
3. Страницы древней истории села Чернелица [Электронный ресурс] // Українські реферати [сайт]. – Режим доступа: <http://myreferat.net/referats/22/6229/?page=3>.
4. Памятники градостроительства и архитектуры Украинской ССР: справочник / [сост. электронной версии П.Г. Власенко] / [Электронный ресурс] // Фотопрогулки по Украине и вокруг [сайт]. – Режим доступа: http://ua.vlasenko.net/_pgs/pgs-html/pgs2-229.html.
5. Обмірні креслення пам'ятки архітектури XVII ст. замку в с. Чернелица Івано-Франківської обл. / Проектно-технічна документація / Обмірні креслення. – Львів: Держбуд УРСР / Українське спеціальне науково-реставраційне виробниче управління / Львівська міжобласна спеціальна науково-реставраційна виробнича майстерня. – 1970. – 35с.
6. Бречко Р. Чернелицкий замок [Электронный ресурс] // Україна Інкогніта [сайт]. – Режим доступа: <http://ukrainaincognita.com/node/3628>.
7. Замок Эшфорд (Ashford Castle) [Электронный ресурс] // Live internet [сайт]. – Режим доступа: http://www.liveinternet.ru/users/natalia_komissarov/post_167778345/.
8. Hotel De La Cite Carcassonne [Электронный ресурс] // Эволюсьон Вояж [сайт]. – Режим доступа: <http://www.evolutionvoyages.com/web/france-hotels/213.htm>.
9. Дворцы и замки Англии – Лидс (Leeds Castle) [Электронный ресурс] // FishkiNET [сайт]. – Режим доступа: <http://fishki.net/50128-dvorcy-i-zamki-anglii---lids-leeds-castle-64-foto--3-video.html>.
10. Zámek Buchlovice / Замок Бухловице [Электронный ресурс] // <http://420on.cz> [сайт]. – Режим доступа: <http://420on.cz/dictionaries/attractions/862>.
11. Европа скатывается в Средневековье / Замок Кальтенберг (Бавария, Германия) [Электронный ресурс] // [km.ru](http://www.km.ru) [сайт]. – Режим доступа: <http://www.km.ru/turizm/2012/05/21/turisticheskie-marshruty-i-napravleniya/rytsari-i-turisty>.

Симонова Е.В.
(Российская Федерация, г. Орел)

СОХРАНЕНИЕ ПАМЯТНИКОВ АРХИТЕКТУРЫ: ПРАВОВОЙ АСПЕКТ

Сохранение памятников архитектуры в настоящее время является довольно острым вопросом в контексте сохранения культурного наследия. Ведь речь идет о духовном, культурном, социальном и экономическом капитале невосполнимой ценности. Без исторического прошлого невозможно будущее ни современной науки, ни образования, ни культуры. Находясь на одной ступени с богатствами природы, памятники архитектуры являются главным основанием, как для национального самоуважения, так и для мирового признания. Наконец-то современное общество почувствовало какой огромный потенциал включает в себя культурное наследие, какова необходимость его сбережения и эффективного использования как одного из главнейших ресурсов мировой экономики. Несомненно, что утрата памятников архитектуры является процессом не только невосполнимым, но и необратимым.

К сожалению, следует констатировать тот факт, что фактическое состояние большинства памятников истории и культуры в нашей стране, которые находятся под охраной государства, безостановочно ухудшается и оценивается экспертами как неудовлетворительное.

Памятники архитектуры, находящиеся в России, настолько многочисленны, что в природном и культурном наследии мира составляют весомую долю, так же вносят важнейший вклад в устойчивое развитие России и цивилизации в целом, что и предопределяет высокую ответственность нашего народа и государства в целом за сохранение своего наследия и его передачу следующему поколению.

В соответствии со статьей 3 Федерального закона от 25.06.2002 N 73-ФЗ (ред. от 23.07.2013) «Об объектах культурного наследия (памятниках истории и культуры) народов Российской Федерации» к объектам культурного наследия (памятникам истории и культуры) народов Российской Федерации (далее – объекты культурного наследия) относятся объекты недвижимого имущества (включая объекты археологического наследия) со связанными с ними произведениями живописи, скульптуры, декоративно-прикладного искусства, объектами науки и техники и иными предметами материальной культуры, возникшие в результате исторических событий, представляющие собой ценность с точки зрения истории, археологии, архитектуры, градостроительства, искусства, науки и техники, эстетики, этнологии или антропологии, социальной культуры и являющиеся свидетельством эпох и цивилизаций, подлинными источниками информации о зарождении и развитии культуры.

То есть объектами культурного наследия могут быть монастыри, церкви, усадьбы, особняки, надгробия, монументально-скульптурные композиции, а также картины, иконы, фрески, изделия из бронзы, дерева, мрамора, ткани (декоративно-прикладное искусство), монеты, рукописи, книги, предметы народного быта и др. Довольно часто к памятникам истории и культуры относят здания и сооружения, хотя и не имеющие художественной ценности, но дорогие тем, что с ними связаны

жизнь и деятельность великих людей, а также различного рода исторические события.

Эксперты называют памятниками истории и культуры объекты, которые находятся на учете и под охраной местных или центральных органов охраны памятников и имеющие особый документ – паспорт. Основанием для признания зданий и объектов памятниками являются обычно время постройки (хронологический), авторство известных зодчих, связь с окружающей застройкой (экологический), а также с историческими событиями и различными деятелями (мемориальный).

В настоящее время приходится констатировать тот факт, что большинство памятников отечественной истории и культуры вовсе уничтожено или находится под угрозой уничтожения или резко снизило свою ценность вследствие воздействия хозяйственной деятельности различных субъектов как прямого, так и косвенного, а также из-за плохой охраны от разрушительных воздействий природной среды.

Сложившаяся ситуация во многом является следствием того, что в последнее время резко снизились объемы и качество работ по поддержанию памятников, т. е. ремонт, реставрация, наблюдается повсеместная бесхозность, критическое снижение общей эффективности государственного и общественного контроля в этой сфере, снизилось финансирование. Отметим, что по оценкам специалистов Российской академии наук, состояние находящихся на государственной охране памятников истории и культуры почти на 80% характеризуется как неудовлетворительное. Около 70% от их общего числа нуждается в принятии срочных мер по спасению от разрушения, повреждения и уничтожения в результате проявления различных негативных явлений и процессов, включая экологические. Среди них такие широко известные в России архитектурные комплексы, как внесенные в список Всемирного наследия ЮНЕСКО памятники белокаменной архитектуры Владимирской области; кремль Великого Новгорода, Нижнего Новгорода и Астрахани; Кирилло-Белозерский монастырь в Вологодской области и многие другие. Чрезвычайно остро стоит проблема сохранения памятников деревянного зодчества. Только за период с 1996 г. по 2001 г. было безвозвратно утрачено по меньшей мере 700 недвижимых объектов культурного наследия народов России.

Состояние большинства исторических поселений специалисты также оценивают как близкое к критическому. Наметившаяся в последнее время тенденция, ведущая к необоснованному, и во многих случаях незаконному сносу исторической застройки и новое строительство на исторических территориях, приобрела поистине массовый характер.

В Уфе только за период 1999-2004 годы было снесено 50 исторических зданий, в том числе памятники, стоящие на охране государства, а также вновь выявленные памятники, на которые также распространяется действующая система охраны. К сожалению, этот процесс происходит повсеместно. Особенно заметно это проявляется в отношении деревянных строений. Наиболее остро эта проблема стоит в Архангельске, Вологде, Нижнем Новгороде, Казани, Уфе. Также ситуация обстоит и в Ульяновске. Поистине катастрофическое положение в отношении архитектурного наследия сложилось в жемчужине Сибири – Тобольске, где под

угрозой разрушения находится практически вся деревянная и каменная застройка так называемого Нижнего города.

Во многих городах не так давно начали действовать проекты по расселению аварийного жилья. В ходе данных мероприятий стали известны факты, что многие ветхие здания включены в список исторических памятников и охраняются государством. Следовательно, жители этих домов не могут рассчитывать на переселение. И как выход из сложившейся ситуации в администрациях городов стали создаваться рабочие группы, которые пересмотрели статус аварийных зданий, а именно: депутаты предложили исключить их из списка исторических памятников. Расходы в свою очередь покрываются средствами от продаж земель, освободившихся от аварийных построек. Вот таким образом происходит разрушение исторической городской среды.

В крупных городах происходит значительное сокращение числа подлинных памятников истории и культуры путём замены их на более или менее точные копии из современных строительных материалов.

Стоит также обратить внимание на проблему коммунального хозяйства в исторических малых городах. Нельзя получить истинное удовольствие от знакомства с памятниками архитектуры, если вокруг мы видим жилые дома 1917 года постройки, хотя и не являющиеся объектами культурного наследия, но представляющими интерес как элемент архитектурного ансамбля в цепочке музеев в историческом центре города.

Серьезные проблемы сложились и в области выявления, изучения, государственной охраны и сохранения объектов археологического наследия. Существовавшая в предшествующие десятилетия система организации и управления в этой сфере требует уточнения и корректировки для учета новых российских реалий. Необходимо, в частности, четко разграничить функции и полномочия и регламентировать взаимоотношения органов государственной власти, местного самоуправления, РАН и ее специализированных научных организаций, а также исполнителей соответствующих работ в сфере археологической деятельности. Думается, что эту задачу можно решить в случае утверждения Правительством Российской Федерации соответствующего положения.

В соответствии со статьей ст. 33 Федерального закона «Об объектах культурного наследия (памятниках истории и культуры) народов Российской Федерации» объекты культурного наследия подлежат государственной охране в целях предотвращения их повреждения, разрушения или уничтожения, изменения облика и интерьера, нарушения установленного порядка их использования, перемещения и предотвращения других действий, могущих причинить вред объектам культурного наследия, а также в целях их защиты от неблагоприятного воздействия окружающей среды и от иных негативных воздействий.

Главным необходимым условием обеспечения сохранности объектов культурного наследия в настоящее время является совершенствование государственной политики на основе всестороннего учета состава и состояния объектов культурного наследия, современных социально-экономических условий развития общества, реальных возможностей органов власти, местного самоуправления, общественных и религиозных организаций, иных лиц,

особенностей национально-культурных традиций народов Российской Федерации и множества других факторов.

Государственная политика по обеспечению сохранности объектов культурного наследия должна исходить из признания приоритетности сохранения историко-культурного потенциала, как одного из главных социально-экономических ресурсов существования и развития народов Российской Федерации, и реализовывать комплексный подход к решению вопросов государственной охраны, непосредственного сохранения, распоряжения и использования объектов культурного наследия всех видов и категорий.

Существующая система государственной охраны объектов культурного наследия была сформирована на основе принципов, определенных в 60-х – 70-х годах прошлого века, и обеспечивала сравнительно приемлемое состояние важнейших памятников в условиях социалистической плановой экономики. Колоссальные экономические и социальные изменения в России, произошедшие за последние 20 лет, потребовали коренной модернизации этой системы. Важным шагом на этом пути стало принятие в 2002 г. долгожданного закона, о котором говорилось выше, Федерального закона «Об объектах культурного наследия (памятниках истории и культуры) народов Российской Федерации», который ввел целый ряд важных новых понятий и норм, предопределяющих регламентацию охраны, сохранения и использования объектов культурного наследия. Однако его полноценное практическое использование требовало разработки и утверждения нескольких подзаконных актов, в частности Положений о Едином государственном реестре объектов культурного наследия, о государственной историко-культурной экспертизе объектов культурного наследия и др.

Необходимо отметить, что в ходе осуществленной в соответствии с принципами административной реформы реорганизации структуры федеральных органов исполнительной власти не был создан предусмотренный Федеральным законом от 25 июня 2002 г. № 73 ФЗ федеральный орган исполнительной власти, специально уполномоченный в области государственной охраны объектов культурного наследия, хотя отдельные полномочия Российской Федерации в этой сфере и были возложены на Минкультуры, Росохранкультуры и Роскультуры.

Между тем, создание такого органа не противоречит идее жесткого разграничения правоприменительных функций органов исполнительной власти (в том числе, функций по непосредственному осуществлению государственной охраны) и соответствующих надзорных функций.

В сфере культурного наследия, как особо общественно значимой, жесткий государственный надзор за исполнением законодательства целесообразно дополнить институтами широкого общественного контроля, в частности, практикой общественных экспертиз и обсуждений.

Таким образом, закон отразил наиболее актуальные проблемы сохранения культурного наследия в новых экономических и социально-политических условиях. Вместе с тем для реализации закона необходимы подзаконные акты, в которых более детально разработаны вопросы сохранения исторических центров городов (система охранных зон, размеры допустимых «вторжений» в историческую среду центра

города), более четко регламентированы отношения новых владельцев памятников и государственных учреждений охраны.

По мнению многих деятелей культуры, приватизация памятников культуры может спасти культурное наследие России. На западе передача памятников истории и культуры в частную собственность – довольно распространенная практика. Например, в Чехии тот, кто владел собственностью (предположим, замком) до 1945 года, может получить его обратно, а затем продать или отдать в ренту. Те же, что остаются у государства, выставляются на специальные аукционы. В России же сама по себе приватизация памятников разрешена еще в 1994 году. Однако без ответа остается вопрос об отнесении памятников по подведомственности к федеральным либо региональным властям.

Отметим, что вся история в области охраны объектов культурного наследия, а это более трех веков, испытала на себе все «плюсы» и «минусы» рыночной экономики последних десятилетий.

Наша страна является полноправным членом таких авторитетных международных организаций, как Организация Объединенных Наций по вопросам образования, науки и культуры (ЮНЕСКО), Международный Совет музеев (ИКОМ), Международный Совет по вопросам памятников и достопримечательных мест (ИКОМОС). Многие уникальные памятники России находятся под покровительством этих организаций.

Современные отечественные исследования содержат новые методические подходы к охране культурного и природного наследия, которые соответствуют международному уровню. В перспективе российской практики охраны наследия – сохранение уникальных территорий с комплексной регенерацией памятников истории и культуры, традиционных форм хозяйствования и природопользования.

Российское культурное наследие только тогда станет полноправной частью наследия мирового, когда российское общество осознает необходимость сохранения своего национального достояния и в стране будет создано действенное охранное законодательство.

ЛИТЕРАТУРА

1. Великанов, Ю. С. Сохранение наследия России / Ю. С. Великанов. – СПб., 2001.
2. Вопросы охраны и использования памятников истории и культуры. М., 1990.

Смадич И.П.

(Украина, г. Ивано-Франковск)

РАЗВИТИЕ НОВЫХ ФОРМ РЕКРЕАЦИИ ЗАПАДНОЙ УКРАИНЫ НА ОСНОВАНИИ МЕГАЛИТИЧЕСКИХ СВЯТИЛИЩ ПРИКАРПАТЬЯ

Приоритетными направлениями развития Карпатского региона являются рекреация и туризм. Сегодня особенно актуальными становятся проблемы усовершенствования архитектурной организации рекреационного пространства региона и создания новых видов туризма. Одним из его направлений должны послужить открытия археологов уникальных мегалитических святилищ на

территории Прикарпатья. Вопрос стоянок людей палеолита достаточно актуален в мировой научной практике. Исследования в области археологии, антропологии, религиоведения, лингвистического и изобразительного искусства и научные открытия связаны с местами стоянок и находками на месте этих стоянок. Они позволяют составить целостную картину жизни и быта людей эпохи палеолита. Как отмечают исследователи [2], именно в эту пору человек делает важное открытие – наблюдая за цикличностью процессов и смены времен года, люди создали календарь. В разных группах он имел различия, единственным было неизменным, календарь указывал время, отведенное на различные процессы земледелия, и регулировал смены времен года. С тех пор календарь был основным мерилем жизни людей, с ним связывали целые религиозные культы (период солнцестояния и т.п.), а также строили священные капища в честь этих праздников. В Украине таких стоянок обнаружено более 1000. Однако как в стране в целом, так и в Карпатском регионе в частности, они остаются наименее изученной группой историко-археологических памятников. Целью статьи является определение роли мегалитических святилищ в мировом рекреационном процессе, а также исследование возможности включения выявленных аналогов в рекреационный процесс Западного региона на примере Косовского и Верховинского районов. При этом решались задачи:

- упорядочить ранее исследованную информацию о наличии и основные аспекты расположения мегалитических святилищ на территории Прикарпатья;
- определить виды рекреации и туризма объектов, построенных вокруг археологических находок в мировой и отечественной практике;
- провести анализ зон локализации данных находок и предложить создание на их основании системы рекреационной инфраструктуры;
- обосновать развитие новых форм архитектурной организации рекреационного пространства Карпатского региона.

Основные определения. Исследования мегалитических святилищ на территории Прикарпатья в 80-х годах XX века проводил М. Н. Капчук. В начале XX века украинские исследователи Л. Н. Держипильский, М. Кугутяк, Л. Крушельницкая, С. Наливайко, М. Бандрицкий опубликовали ряд работ на эту тематику. Также различным аспектам темы культовых достопримечательностей Карпат посвятили свои труды Б. Томенчук, Л. Мацкевий, М. Рожко, М. Стефанович, Г. Марченко, В. Грабовецкий, С. Пушик. Благодаря исследованиям Л. Держипильского и М. Кугутяка, такие святилища были натурно обследованы на территории Гуцульщины и выдвинута гипотеза общей структуры и распланировочная схема возведения мегалитических святилищ в нашем регионе, а также выявлены общие правила выбора места возведения данных культовых сооружений. Они выполняли роль, как календаря, так и места поклонения богам, отвечавшим за природные стихии и процессы. Исследование имеет междисциплинарный характер – использование определений и понятий, как по архитектуре, так и по туризму, рекреации, истории, антропологии, археологии, лингвистике и т. д. Главным является понятие мегалитические святилища. Определение «мегалиты» используется с середины XIX века и означает

доисторические сооружения из больших каменных блоков, соединенные без применения цемента или известкового раствора. В предельном случае это один модуль. Данный термин не является исчерпывающим, поэтому под определение мегалитов и мегалитических сооружений подпадает достаточно расплывчатая группа зданий. В частности, мегалитами называют обтесанные камни больших размеров, в том числе, которые и не используются для сооружения захоронений и памятников [6]. Как известно, святилище (дословно святое место) – место сбора определенной части или всего племени, для проведения определенных ритуалов или действий (поклонение богам, жертвоприношения и т. п.), которому предоставлялось священное значение [6]. Итак, мегалитические святилища – это священные места для проведения определенного культа в построении или обозначении которых использовались мегалиты определенного характера. На основе классификации видов туризма Ю. А. Грабовского и А. В. Скалия [12], а также проанализировав все имеющиеся составляющие природно-ресурсного и историко-культурного потенциала Карпат в данной сфере следует, что многие виды туризма в Карпатском регионе носят полиаттракционный характер. Полиаттракционный туризм – туризм на основании нескольких имеющихся элементов-доминант (климатические, природные, культурные условия), используемых отдыхающими в равном количестве на территории проведения отдыха.

Косовский район имеет большое историко-археологическое наследие. По данным археолога М. Кугутяка, человек обжил территорию Гуцульщины еще в палеолитический период (35–100 тыс. лет до н. э.). Комплексная научная экспедиция Ивано - Франковского национального университета им. В. Стефаника под руководством М. Кугутяка в течение 2006–2011 гг. зафиксировала на территории Косовского и Верховинского районов 33 мегалитических памятников сакрального назначения. Возраст находок 28–11 тыс. лет. Наибольший интерес вызывает астрономически-календарное святилище с центром в г. Лисина Космацкая, которое является аналогом знаменитого Стоунхенджа в Великобритании, мегалитическое Терношорское святилище плодородия, а также комплекс мегалитических святилищ на горном хребте Сокильском [5]. Данные находки стали первым этапом открытий, которые дали ответы на вопросы жизни, быта и верований людей эпохи палеолита. Труды Н. Кугутяка «Каменные древности Космача» [3, 5] показывают, что основным фактором при выборе места формирования поселения, было наличие в районе соляных копей. Именно соль была основным стратегическим продуктом и предметом богатства и торговли. Весь уклад жизни, верований согласовывался с положением солнца над горизонтом, временами года. Поэтому особое место в жизнедеятельности наших предков имели календарных святилища – «служба точного времени». Отправной точкой при строительстве данных капищ были дни летнего и зимнего солнцестояния [5]. Именно по основным азимутам в направлении север-юг и запад-восток и формировались поселения и соседние капища. Предполагаем, что данные святилища были полифункциональными. Они выступали и как места поклонения богам стихий (жертвенники), звездным светилам, в которые верили люди, и как календари для измерения времени, соответственно формируя

свой уклад жизни согласно изменению времени года, и как маяки для сигнализации соседним поселениям о приближении непогоды или нападении врагов.

Проанализировав места найденных святилищ и сопоставив общие черты для их устройства, можно четко утверждать, что местоположение мегалитических святилищ находилось на самой высокой точке рельефа близ расположенных поселений-стоянок (вершина горы, высокогорья). На местах найденных мегалитических святилищ можно проследить рукотворные накопления Мегарон. С места найденных мегалитических святилищ можно визуально увидеть соседние, что подтверждает гипотезу автора о функции святилищ как маяков. В ходе исследований в 2006–2011 годах Н. Кугутяком, Л. Н. Держипильским, В. Кифишиным было обследовано около 30 мегалитических святилищ на территории Косовского и Верховинского районов. После картографического анализа данных находок методом наложения основных азимутов, календарных дат равноденствия (рис. 1, 2), четко видно сопоставление азимутов восток-запад с календарным экватором и линиями солнцестояния. Н. Кугутяком было выдвинуто утверждение, что данные находки образуют систему астрономически-календарных святилищ.

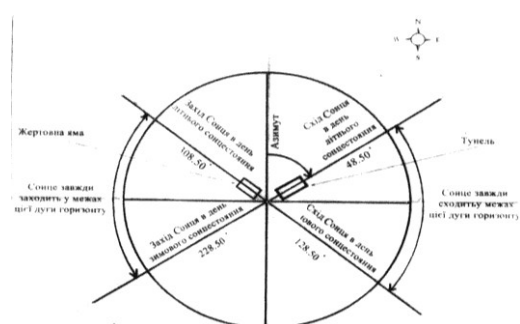


Рисунок 1. Ориентированные азимуты для точек восхода и заката солнца на широте Лысины Космацкой (Т. Маланюк и Р. Сливка)

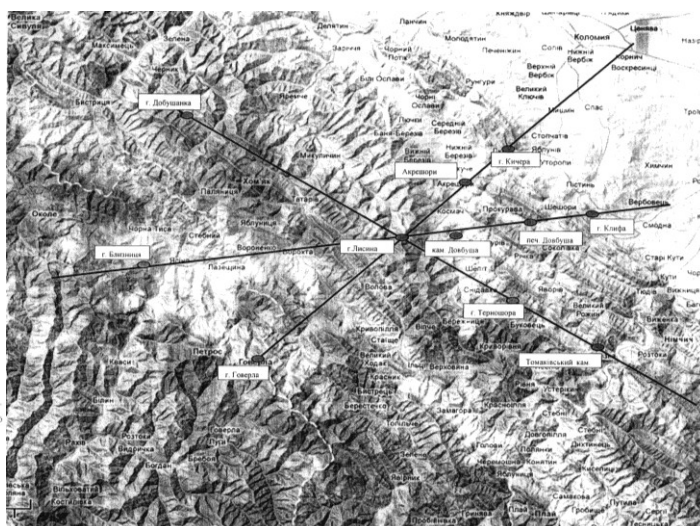


Рисунок 2. Ориентированные азимуты и рэперы астрономически - календарного святилища (Н. Кугутяк)

Также благодаря данному анализу намечено возможные

Данные археологические находки дают научную подоплеку для архитектурно-пространственной организации и развития новых видов рекреации в регионе на основе мегалитических святилищ. Нами предложены концептуальные направления усовершенствования туристической инфраструктуры, для чего на эту схему наложена топографическая карта региона. На получившейся карте ярко видны основные транспортные связи и границы населенных пунктов. По данной схеме основной следует считать находку на горе Лысина, а также радиально ближайšie к

ней находки (Камни Довбуша, пещеры Довбуша, Терношора). Однако по транспортной схеме видно, что формирование туристических маршрутов с транспортной доступностью будет проводиться по двум зонам: г. Кичера – г. Клифа – печ. Довбушанка – кам. Довбуша, с центром в селе Прокурава; кам. Довбуша – г. Лисина – г. Терношора – г. Плешинки, с центром в селе Брусторы (рис. 3).

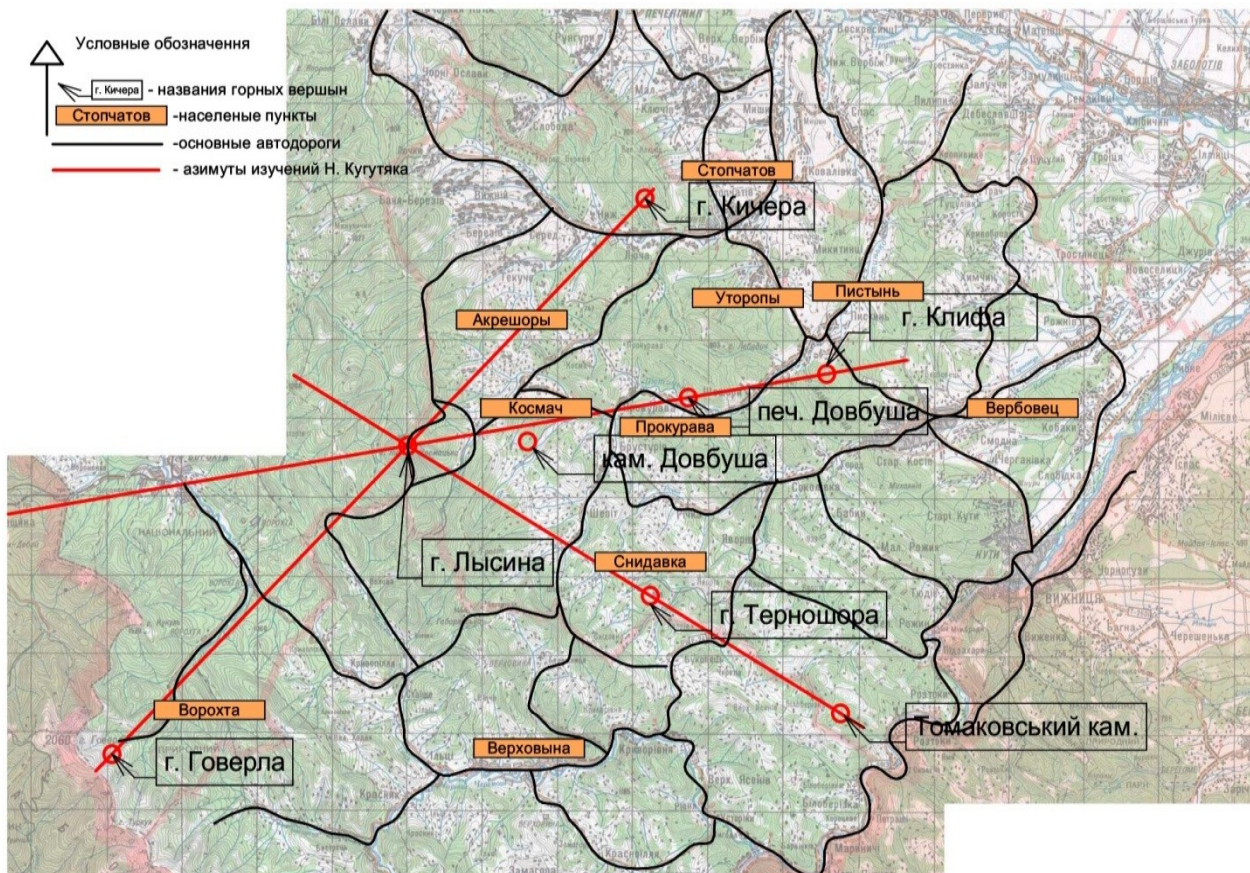


Рисунок 3. Схема транспортной доступности основных мегалитических святилищ на территории Косовского и Верховинского районов (работа автора).

Как видим, именно камни Довбуша в обеих зонах, и формируют центр возможной рекреационной зоны мифологически-познавательного направления.

Путем картографического анализа удалось выделить основные зоны и обнаружить условные центры развития архитектурно-распланировочной структуры рекреации в селах Косовского и Верховинского районов Ивано-Франковской области. В общей структуре рекреационной индустрии Прикарпатья они в настоящее время работают не активно, нет продуманной программы их дальнейшего развития. Создав инфраструктуру туризма на основании выявленных памятков культуры эпохи палеолита, мы не только предоставим рекреационное направление развития данных населенных пунктов и их окрестностям, но и создадим условия для привлечения инвестиций в регион. В свою очередь это создаст условия для популяризации и направления усилий для дальнейшего исследования мегалистических святилищ и других исторически сформировавшихся архитектурных памятков Прикарпатья.

ЛИТЕРАТУРА

1. Кугутяк, М. Древности Гуцульщины / М. Кугутяк. – Львов : Манускрипт, 2011. – Т. 1. – 447 с.
2. Крушельницкая, Л. Этнокультурный развитие населения восточно региона в сутки средней и поздней бронзы / Л. Крушельницкая // Этногенез и этническая история населения Украинских Карпат: Археология и антропология. – Т. 1. – Львов, 1999. – С. 49–62.
3. Бандрицкий, М. Археология Косовщины и смежного с ним края / М. Бандрицкий // Древности Косовщины. – Ивано-Франковск, 1997. – С. 63–82.
4. Держипильский, Л. М. Античне астрономическо-календарное святилище / Л. М. Держипильский // Роль природоохранных учреждений в сохранении биоразнообразия, этнокультурного наследия и сбалансированному развитию территории: Материалы международной научно-практической конференции, посвященной 10-летию НПП «Гуцульщина» (г. Косов, Ивано-Франковская область 18–19 мая 2012 года). – С. 265–271.
5. Наливайко, С. Украинский индоарика / С. Наливайко. – К. : Эвшан-зелье, 2007. – Т.1. – 447 с.
6. Санскритско-украинский толковый словарь экзотерических терминов [Электронный ресурс]. – Дата доступа: 17.05.2013 г.
7. Кобилух, В. Гуцульщина в праистории и санскрите / В. Кобилух // История Гуцульщины. – Чикаго – Львов, 2000. – С. 8–52.
8. Держипильский, Л. Н. Положение имен Косовщины / Л. Н. Держипильский // Гуцулы и Гуцульщина. – Косов, 2011. – № 3 (4). – С. 50–56.
9. Клапчук, М. Н. Новые данные о палеолите и мезолите в Прикарпатье / М. Н. Клапчук // Советская археология. – М. : Наука, 1983. – № 4.
10. Грабовский, Ю. А. Спортивный туризм: Учебное пособие / Ю. А. Грабовский, А. В. Скалий, Т. В. Скалий. – М. : Учебная книга, 2009. – С. 120–135.

Устюгова В.В.

(Российская Федерация, г. Пермь)

СТИЛЬ МОДЕРН В ПРОВИНЦИИ: НА ПРИМЕРЕ ГУБЕРНСКОЙ СТОЛИЦЫ ПЕРМЬ РУБЕЖА XIX-XX ВЕКОВ

Рубеж XIX–XX веков в европейской культуре характеризуется различными понятиями – *Fin de siècle*, «конец века» и в то же время *Belle Époque*, «прекрасная эпоха», в искусстве время расцвета изысканного стиля модерн, в поэзии – символизма. Стиль модерн утверждается как выход из тупика по отношению к декадансу, эстетике упадка и меланхолии «конца века». Модерн зарождается в декоративно-прикладных искусствах, как элегантный и в то же время многоликий стиль, призванный преобразить окружающую жизнь. Являясь порождением мировой технической революции, новых технологий, промышленного роста, конкуренции, товарного разнообразия, он был связан с этими новыми явлениями общественной жизни, изменениями в жизни и мышлении. Стиль модерн сумел внедриться не только в столичный, но и провинциальный быт; рассчитанные не на бытование в повседневности, произведения модерна, от архитектурных сооружений до поздравительных открыток, активно внедрялись и меняли обыденное сознание.

В провинциальных городах распространяются различные направления архитектурного модерна. Также предельно широкого находит в провинции его жанровое своеобразие. Новый архитектурный стиль реализовал себя в строительстве

частных особняков и доходных домов, общественных сооружений и торговых домов, банков и магазинов. В России поиски нового национального стиля впервые воплотились в постройке церкви в подмосковном имении Абрамцево. Между тем культовым постройкам не принадлежал приоритет в реализации программы модерна. Тоже можно сказать о государственных постройках: вольности и красоты стиля были не «к лицу» государственным учреждениям. Законодателем мод выступил частный особняк: архитекторы и инициаторы-заказчики из среды купеческой элиты строили дома для себя и были вольны в выборе средств и форм. Вместе с тем купцы и промышленники обильно вливали средства в строительство общественных зданий в стиле модерн – магазинов, торговых домов, домов купеческих и промышленных обществ, театров и т.д.

Государственное строительство в стиле модерн в Перми выразилось в сооружении учебных заведений, больниц, вокзалов. Среди них известные и сохранившиеся памятники: училище для слепых, Екатерино-Петровское городское училище, здания Кирилло-Мефодиевского общества и Императорского музыкального училища. К общественно-значимым постройкам в стиле модерн принадлежало здание вокзала Пермь II, в настоящее время не сохранившееся. Среди культовых построек, в осуществлении которых проявились черты нового стиля, часовня Стефана Великопермского, Успенская церковь на Старом Егошихинском кладбище, Феодосьевская церковь, часовня в честь Казанской иконы Божьей Матери (в строительстве которой приняли участие Н. Рерих, М. Нестеров и, возможно, В. Васнецов).

Многие новые культовые и общественные здания строились на рубеже XIX–XX веков в неорусском стиле, хотя большинство сохраняли черты так называемого «уральского кирпичного стиля». Чрезвычайно примечательным, но, к сожалению, не сохранившимся, памятником нерусского стиля в Перми являлось Летнее здание Биржи на набережной Камы в «Козьем загоне». Ажурный теремок с красивыми башенками под старорусский стиль попал на знаменитую фотографию С. М. Прокудина-Горского.

«Лицо» модерна в российском варианте это частный особняк. В провинции частный особняк представлен самыми выразительными образцами. Дом «чайно-сахарного короля» С. М. Грибушина архитектора А. Б. Турчевича был построен в 1890-х годах (считается, что именно этот дом фигурирует в романе Б. Пастернака «Доктор Живаго»). Краеведы называют это направление «живописным модерном». По сути, он представляет собой ретроспективное направление, не лишенное мотивов и элементов флореального модерна. Особняк С. М. Грибушина имеет классическую симметрию плана и членение фасада, не противоречащую органически-декоративной стилистике модерна. Дом богато декорирован лепными деталями, венками, гирляндами, розетками, барельефами женских головок. Ограда ворот выполнена в характерном для модерна ассиметричном растительном рисунке.

Автором этого особняка является архитектор, общественный и театральный деятель Александр Бонавентурович Турчевич, происходивший из рода польского дворянства, родившийся на Киевщине. Он принадлежал в категории деятелей-универсалов, ставшей столь типичной в эпоху модерна. За его разнообразные и масштабные культурные начинания его называли «пермским Лентовским». Еще в

1888 году А. Б. Турчевич открывает «Строительно-техническое бюро А. Б. Турчевича». В результате по проектам архитектора построено более 150 зданий, около 50 церквей. Это постройки в Перми, Осе, Кунгуре, Сарапуле, Екатеринбурге.

Практика строительства доходного дома не получила широкой реализации в провинции, в Перми в частности. Между тем гостиницы, торговые учреждения, магазины в стиле модерн в Перми активно возводились. Это магазин Рижского Товарищества «Проводник», Торговый дом купцов Ижболдиных, «Королевские номера». (В «Королевских номерах» провел последние недели жизни великий князь Михаил Александрович Романов, младший брат Николая II. Именно отсюда он был тайно увезен и убит в ночь с 12 на 13 июня 1918 года.) Это здания нового жанрового и стилевого характера в Перми. В постройках торговых домов присутствует обилие скульптурных украшений, цветных стекол, большие остекленные плоскости, причудливые металлические флагштоки, козырьки над входами, решетки.

О степени распространения стиля модерн в провинции говорят не только сохранившиеся в Перми архитектурные памятники, бывшие некогда купеческими особняками и магазинами в торговых домах; в фондах Пермского краеведческого музея представлены многочисленные образцы стиля – мебели и литья, декоративно-прикладного искусства и тканей, произведений книжной графики и изобразительного искусства. Не менее представительными являются коллекции Пермской художественной галереи.

«Бель эпок» для провинции это не просто стилизованные виньетки, которые провинциалы могли видеть в книгах и журналах. Это достаток, позволяющий самым разным слоям населения проводить жизнь в соответствии со своими представлениями, иметь в любом мещанском доме множество редких утилитарных и декоративных вещей, вплоть до серебряных совочков в стиле модерн (для сбора мусора со стола).

Обставлять свои дома горожане стремились в современном духе. В Пермском краеведческом музее сохранились образцы мебели «бель эпок», принадлежавшей людям самых разных сословий. Причем мебель в стиле модерн производилась, в том числе в Пермском уезде. При Юговском медеплавильном заводе Пермского уезда существовал мебельно-столярный промысел, выпускались образцы мебели в растиражированном в провинции стиле модерн. Эти изделия представлялись на Всероссийской кустарной выставке в Петрограде в 1913 году. Мебель юговских кустарей имела распространение в Сибири вплоть до Харбина; изготовлялась простая мебель и стильная из дуба, обстановки для столовых и пр.

Многие образцы утилитарных и декоративных домашних вещей сделаны на Урале: на Каслинском, Билимбаевском и Кусинском заводах. Отливали по моделям П. К. Клодта, Е. А. Лансере, А. Л. Обера, Ф. П. Толстого. Вершиной искусства каслинских мастеров того времени явился чугунный павильон-дворец в византийском стиле, отлитый к началу Всемирной выставки в Париже в 1900 году, признанный шедевром литейного искусства и получивший «Гран-при». В коллекции Пермского краеведческого музея собраны более камерные образцы литья рубежа веков. Это ажурные, с растительным прорезным орнаментом-кружевом предметы –

вазы для фруктов, ажурные тарелки, шкатулки, полочки, тарелочки для визитных карточек, подставки для карманных часов.

Предметы повседневного обихода тех лет – масленки, хлебницы, кофейники, колокольчики для вызова слуг, копилки, чернильницы, – имеют характерный «росчерк» модерна, украшены причудливыми природными мотивами, хранят экспрессию «стихии жизни». Изделия польской гальваники – чайники, сахарницы, молочники, подстаканники, с гравировкой растительными мотивами, ручками в виде стеблей S-образной формы, – имеют клейма Королевства Польши: NORBLIN, Фраже и др.

В фонде декоративно-прикладного искусства взор в первую очередь приковывают к себе светильники. Они поражают разнообразием и красотой. Коллекция включает в себя около 200 предметов, начиная с простейших и кончая осветительными приборами для церквей, парадных комнат. На некоторых изделиях имеются знаки фабрик Отто Мюллера и Эриха Гретца в Берлине, Хуго Шнайдера в Лейпциге, братьев Брюннер в Вене. Это изысканные свечные фонари и керосиновые лампы с подставками из фарфора и фаянса. Они принадлежали людям самых разных социальных слоев, семьям профессоров, железнодорожных служащих, аптечных провизоров. В их формах угадывается ритм плавных тягучих линий, они декорированы узорами экзотических цветов с их утонченной формой и мотивами не менее экзотических диких «колючек» и «сорняков». Настоящие произведения искусства, они свидетельствуют о разнообразии и богатстве вкусов городских элит. Светильники, бытовавшие в более демократических кругах населения, поступившие, например, из поселка рабочих-шахтеров луневских каменноугольных копий, проще и скромнее, между тем и они украшены выпуклым цветочным орнаментом в стиле модерн.

Фонд декоративно-прикладного искусства изобилует утилитарными вещами, например, кузнецовскими или гарднеровскими сервизами, и изделиями, имеющими лишь приблизительное утилитарное назначение, как например, вазочки из бисквитного фарфора. Белоснежный и бледных пастельных тонов бисквит, кротко украшенный незамысловатыми деталями, удачно характеризует быт «прекрасной эпохи». Он состоял из множества изысканных подробностей, незначительных пустячков, легких «пуантов», между тем из них как мозаика складывалась разнообразная, не лишенная всевозможных оттенков, жизнь того времени.

В Перми были свои художники, архитекторы, дизайнеры, работавшие в новом стиле. Выдающимися из них стали А. Н. Зеленин, А. К. Денисов-Уральский, братья А. А. и П. А. Сведомские, П. И. Субботин-Пермяк. Алексей Нестерович Зеленин учился в Академии художеств в Петербурге и продолжил свое образование в Париже. По возвращении в Пермь он вел большую преподавательскую и творческую деятельность. Большую память оставил о себе Алексей Нестерович, как о замечательном иконописце, участвуя в создании икон и росписей для многих церквей и монастырей Перми и губернии. По проекту Алексея Нестеровича в 1913–1915 годах в селе Нырб Чердынского уезда вокруг часовни над местом содержания «ныробского узника» Михаила Никитича Романова, сооружен сквер с художественной оградой. Это ограда на каменных столбах-«домиках», украшенных майоликой, неизменно навеивает мотивы произведений И. Билибина, художников

художественно-промышленных мастерских в Абрамцево и Талашкино, других мастеров русского модерна.

В настоящее время уцелевшие произведения художника хранятся в Пермской государственной художественной галерее и Пермском краеведческом музее. Это акварельные и пастельные работы, графика и темпера, изразцы для печей и декоративная посуда. Выполненные из фарфора и украшенные глазурованными росписями, декоративно-прикладные изделия художника вполне сравнимы с хранящимися в Пермской художественной галерее произведениями М. Врубеля, например, блюдом «Морской царь», другими работами художников рубежа веков.

Благодаря всем этим вещам мы наглядно и осязательно представляем себе повседневность начала века. Они вдыхают жизнь в навеянные письменными источниками представления. Прохлада витиеватого металла, теплота резного камня, мягкость плюша, элегантная сдержанность фарфорового бисквита – грани материального и визуального облика «прекрасной эпохи».

Лицом города были красивые дома в новом стиле. мода того времени определяла не только внешний облик горожан, но и использование красивых вещей в убранстве интерьеров. Не все во времена Belle Époque стремились одеваться по модерновой моде, однако все стремились одеваться модно и нарядно – и жители деревень, и городские обыватели, и представители ранжированных кругов. В манере одеваться присутствовало отрадное разнообразие.

Яркими образцами женского туалета стиля модерн служат экспонаты провинциального музея, вносящие живое разнообразие в общее развитие моды начала века. Это мода свидетельствует, что платья с рукавами «жиги» сменяются силуэтом S-образной формы и, наконец, «отуреченными» костюмами, которые появлялись не только на столичных модницах, но и на горожанках-провинциалках во многом благодаря проникновению бакстовских влияний русских балетных сезонов. Печатная реклама торговых домов подтверждает, что в магазинах «царило» необыкновенное разнообразие прихотливых товаров и еще большее прихотливых их названий – термалама, креп-буа, бархат имир, вуаль-де-суа, фэй-дешин, шантеклер, французский муслинет, бумажные гейши. Затейливы аксессуары моды начала века, поясные пряжки, булавки для шляп и пр., и не менее затейливы шкатулки, футляры и подставки для хранения этих дамских «пустячков».

Провинция жила своей наполненной жизнью, она жила одним временем со всей эпохой и в то же время ценила внутреннее пространство своего частного существования, обживала его вместе с множеством нужных и ненужных, экспрессивных и изысканных вещей. Эти редкие предметы облика «прекрасной эпохи», к счастью, сохранились. Выразительные произведения архитектуры, изобразительного и декоративно-прикладного искусства являются доказательствами широкого бытования идеалов модерна в провинции.

СОВРЕМЕННЫЕ ГРАДОСТРОИТЕЛЬНЫЕ СТРАТЕГИИ И ТРАДИЦИОННЫЕ ЦЕННОСТИ

В мировой градостроительной теории и практике сегодня происходит активный поиск новых стратегий градостроительного проектирования и новых моделей города, которые бы позволили уйти от практики функционального зонирования и массового индустриального домостроения, приведших к дезинтеграции городов и обострению проблем – как чисто архитектурных, так и социальных, коммуникативных и др. После десятилетий градостроительной политики, ориентированной на составление долгосрочных генпланов, территориальное расширение городов за счет возведения новых спальных районов, жесткое функциональное зонирование территорий, прогрессивные архитекторы выдвигают новые идеи урбанистического развития, в которых позиционируется связь реалий сегодняшнего дня с традиционными ценностями городской среды. Современные урбанистические стратегии ориентированы на сдерживание территориального развития городов и чрезмерного переуплотнения застройки, на создание развитой многофункциональной инфраструктуры жилых модулей, привлекательных общественных пространств и комфортной благоустроенной среды, учитывающей интересы разных возрастных и социальных групп населения, использование энергосберегающих технологий. Антропологическая и гуманистическая направленность новых урбанистических теорий проявляется в выборе адресата архитектуры – отдельного человека, городских сообществ, в которых сняты социальные границы.

В основе многих современных теорий и манифестов лежит обращение к традиционной градостроительной культуре, утраченной в эпоху индустриализации, возрождение ее принципов и ценностных критериев. В качестве приоритетов нового урбанизма прогрессивные архитекторы позиционируют традиционную городскую ткань и те базовые модели города, в которых мерой измерения выступает человек с его индивидуальными психофизиологическими требованиями. Архитекторы Морис Кюло и Леон Крие выделяют в качестве базовых генетических элементов традиционной городской ткани квартал, улицу и площадь, «которые должны необходимым образом войти в любую попытку реконструкции европейского города, разрушенного «современным» урбанизмом» [1]. Архитекторы подчеркивают, что эти базовые для европейской культурной традиции понятия должны быть воспроизведены как комплексные элементы городской типологии, а не в стилизованном виде. Возрождение в новых градостроительных условиях улицы, квартала и площади в их традиционном понимании поможет, как считают Кюло и Крие, повышению социальной активности людей в городе, интенсификации разных уровней коммуникации, отличных от современных медиа.

Приоритетами градостроительной деятельности в разные периоды истории было сооружение стилистически и композиционно целостных ансамблей, для которых необходимо было расчистить территорию, снести старую застройку, проложить новые планировочные оси. Современная урбанистика апеллирует в

большей степени к уплотнению уже существующей среды с сохранением ее исходных планировочных осей, существующих связей и построек, реорганизации, модернизации, созданию новой инфраструктуры, обеспечивающей высокие эксплуатационные качества существующей архитектурной среде.

В новейших проектных стратегиях градостроительного развития городов, изменившихся со времен индустриализации 1960–1970-х гг. и учитывающих опыт средового подхода и концепции контекстуальности, актуализируется категория диалога как альтернативы ансамблевости. В стратегиях, основанных на диалоговом мышлении, позиционируется установка на развитие историко-культурного потенциала города и морфотипов городской структуры при ориентации на интенсивное развитие и совершенствование жилой среды, инфраструктуры, коммуникаций, на современные градостроительные концепции, социальные задачи, инновационные технологии. Новые градостроительные образования формируются из памятников разных эпох и стилей, ориентируясь не на критерии композиционного и стилевого единства, а на принципы полифонии, при которой каждый голос, каждая тема, вплетаясь в непрерывную ткань городской среды, сохраняет вместе с тем свою самостоятельность и относительную независимость. В мировой практике ориентация на сохранение «духа места» осуществляется в соединении с «духом времени», т.е. установкой на развитие исторического потенциала современным архитектурным языком. Основанные на диалоговом мышлении проектные стратегии позволяют реализовать преемственность эпох в среде города, создать многоголосое единство из разновременных его составляющих. В отсутствии стилевого единства современной застройки городов диалоговое мышление проявляется в согласовании строящихся объектов, не нарушающем условия восприятия каждого из них, не вызывающем масштабных и диспропорций и стилевых искажений, в формировании гармоничной, привлекательной для людей среды, в которой создана современная инфраструктура и возрождены традиционные для исторической среды психофизиологические характеристики. Новым течением в мировой урбанистике является проникновение идей ландшафтного проектирования, в корне изменяющего подход к формированию градостроительных структур, панорам и силуэтов застройки. Урбанистический ландшафт трактуется зодчими – представителями новейших теорий в урбанизме, как культурный ландшафт, в котором естественная и искусственная среда, разнообразные пласты исторической памяти и культурные слои находятся в гармонии, в котором композиционно-масштабные связи, объемно-пространственные соотношения составляют художественно осмысленное единое целое.

В мировой градостроительной практике последних десятилетий наблюдается снижение актуальности составления долгосрочных генпланов, концепции функционального зонирования, и обращение к разработке индивидуальных инфраструктурных решений для каждого конкретного города и района, максимально полно учитывающих реальные потребности жителей и условия контекста с участием специалистов разных областей знаний – социологов, психологов, экологов, философов. Все большее место в проектировании занимает исследовательский процесс для поиска максимально эффективных решений, оптимизации архитектурных проектов с учетом исходных условий проектирования, требований разных социальных групп людей, их реальных запросов и пожеланий.

Предпроектный исследовательский процесс позволяет выявить приоритеты проектирования, наиболее полно учесть все условия задания и повысить эффективность проектов. Прогрессивный опыт подхода к градостроительному проектированию как исследовательской проблеме накоплен голландскими архитекторами, которые включают в круг своих профессиональных задач не только проектирование зданий, но и программирование среды, разработку сценариев жизни в городском пространстве, рассчитанных на конкретных людей. Архитекторы выступают одновременно в качестве инженеров, социологов, культурологов, художников и исследователей, используют возможности работы со специалистами разных профилей. Новым трендом современных урбанистических стратегий является активное использование инициатив жителей в решении тех или иных проектных задач. Эта практика сегодня широко применяется при проектировании общественных пространств, жилой среды и отдельных объектов в разных странах мира (Голландии, Бельгии, США и др.).

Актуальным трендом современной градостроительной деятельности является трансформация потерявших значение промышленных объектов и территорий в новые объекты и общественные пространства. Зброшенные промзоны, неэффективно используемые складские и хозяйственные сооружения города представляют перспективный потенциал для развития общественных зон с насыщением их разными функциями и коммуникативными связями. Трансформация как стратегия архитектурной практики обусловлена требованием непрерывной модернизации среды, реконструкции зданий в связи с появлением новых функций, изменением градостроительных и социальных условий, приспособлением к новому историческому контексту. Актуализация трансформации в архитектуре связана с особенностью современного проектного мышления, которое ставит одной из приоритетных задач создание среды, способной постоянно изменяться в соответствии с нуждами общества, ориентируется на создание гибких незавершенных урбанизированных структур, отказывается от жестких моделей с четким прогнозированием результата.

Суть подобных мероприятий как художественных акций состоит в соединении в одном произведении исторической и современной тем, сохранении следов исторической памяти и ауры места, смешении эстетических норм и типологий, интерпретации и художественном обыгрывании образов, позволяющих ощутить наложение времен. Художественные образы объектов, созданных по программе трансформации заброшенных построек и территорий, строятся на использовании образных и стилевых сопоставлений, смысловых метаморфоз, неожиданных перерождений.

Одна из актуальных проблем, стоящих перед современной градостроительной практикой, – модернизация построек и жилых районов, возведенных в период массовой индустриализации, направленная на повышение эксплуатационных и эстетических качеств жилой среды, обеспечивающих психологический комфорт, художественную выразительность, удовлетворяющих многообразным потребностям человека.

В мировой урбанистике сегодня находят развитие идеи, основанные на трактовке города как «гипертекста», представляющие новые перспективы

регенерации урбанизированных территорий, развития городов при одновременном сохранении их сложившегося исторического потенциала. Эти идеи прослеживаются в рожденном на рубеже столетий методе деконструкции, который осуществляется путем трансформации старой среды с сохранением ее исходных морфотипов, следов, обеспечивающих урбанистическую память места. Метод осуществляется наложением новой структуры на существующее городское пространство с сохранением старых построек и связей, подвергающихся реконструкции. Примером применения этого метода является проект Factory Housing Бернарда Чуми, в котором автор использует идею создания новой структуры, надстраиваемой над сохраняемой без разрушения старой застройкой. В проекте предусмотрено параллельное развитие современного многофункционального слоя с новой инфраструктурой и старого города, позволяющее возродить утраченные следы истории [2]. От средового подхода, ориентированного на продолжение «духа места», обыгрывания внешних черт исторических построек, метод деконструкции отличается использованием современной логики градообразования при одновременной апелляции к глубинным пластам памяти. Метод деконструкции направлен на обогащение городского пространства утраченными значениями и использование форм, не повторяющих стилиевые приемы прошлого, но отсылающих к различным слоям истории. Современные проекты реконструкции урбанизированного ландшафта, использующие методику деконструкции, предусматривают использование стратегий смешения в одном объекте различных функций, социальных связей, композиционных приемов и масштабов (для достижения эффектов сложности и разнообразия впечатлений, преодоления монотонности).

Актуальной проблемой современной урбанистики является создание моделей жилой среды, альтернативных традиционным микрорайонам, в которых исчезают традиционные пространства для отдыха, прогулок, встреч, общения с соседями. Причинами этого является характер архитектурных решений районов с высотной, немасштабной человеку застройкой, пустынными придомовыми территориями, иногда отсутствие дворовых пространств, появление пространств ограниченной доступности, приводящих к появлению у человека чувства отчужденности, враждебности внешней среды.

В последние десятилетия в отечественной практике появляются примеры комфортной жилой среды, включающей разнообразные общественные функции. Это, как правило, замкнутые жилые районы с индивидуальным образным решением и продуманной инфраструктурой, которые являются своего рода городом в городе. Миниполис «Каскад» в Минске, сочетающий в себе жилые, офисные и общественные функции (рук. арх. Б. Школьников, начало строительства 2008 г.), является примером нового подхода к организации жилой среды с концептуально осмысленной социальной программой. Продуманная замкнутая инфраструктура комплекса ориентирована на создание экологически и психологически комфортной жизненной среды района, в которой обеспечены возможности реализации различных общественных функций. Центральная идея проекта – формирование гармоничного жилого пространства с разнообразными возможностями, доступными для разных групп населения. Структура миниполиса предусматривает сочетание современного жилья со свободной планировкой, развитой и продуманной системой коммуникаций,

транспортной и инженерной инфраструктурой, наличием сервисных услуг, обширными дворовыми пространствами с прогулочными и парковыми зонами, игровыми площадками. Выразительная архитектура, характеризующаяся живописным силуэтом, легкими лаконичными формами, высококачественными отделочными материалами, способствует созданию комфортной среды района, притягательного многофункционального общественного пространства на его территории.

Новые прогрессивные идеи формирования жилой среды реализуются коллективом архитекторов ЦНИИП градостроительства (рук. арх. Н. Власюк) в экспериментальном проекте создания жилого модуля на основе использования зданий малой этажности. Приоритетами проекта являются уплотненная малоэтажная застройка, формирование многофункциональной среды и развитых общественных зон, создание кварталов с использованием энергосберегающих технологий. Проект демонстрирует альтернативу микрорайонной застройке городов, ориентируясь на повышенный жизненный комфорт, используя новые градостроительные идеи и возрождая традиционные качества жилой среды.

ЛИТЕРАТУРА

1. Кюло, М. Единственный путь для архитектуры / М. Кюло, Л. Крие // Проект international. – 2012. – № 32. – С. 201.п
2. Пучков, М.В.. Деконструкция и реконструкция урбанизированных территорий / М.В. Пучков // Academia. Архитектура и строительство. – 2009. – № 3. – С. 57–60.

Шкрабова Т.А.

(Республика Беларусь, г. Гомель)

БЛАГОУСТРОЙСТВО СЕЛЬСКИХ НАСЕЛЕННЫХ ПУНКТОВ ГОМЕЛЬЩИНЫ В 1960–1980-Е ГГ. XX В.

Благоустройству сельской местности в Беларуси на современном этапе придается огромное значение. За последнее десятилетие новым явлением стало строительство агрогородков и повышение комфортности проживания в сельской местности. Именно в БССР были заложены основы улучшения качества жизни в сельской местности. Таким образом, актуальность темы очевидна. Период выбран не случайно. В 1960-1980-е гг. XX в. происходили значимые изменения в благоустройстве населенных пунктов в БССР, в том числе и на Гомельщине. Они были связаны с общим социально-экономическим развитием СССР в целом.

Цель исследования – характеристика благоустройства сельских населенных пунктов Гомельщины в 1960 – 1980-е гг. XX в.

В качестве источника использовался архивный материал фонда 1041 Государственного архива Гомельской области. Были проработаны такие виды документов как справки, отчеты, переписка. Также использовались материалы периодической печати газет «Чырвоны Кастрычнік», «Перамога Кастрычніка», «Ленінец», «Камунар», «Дняпровец», «Авангард» (Буда-Кошелевский р-н, Ветковский р-н, Октябрьский р-н, Добрушский р-н, Рогачевский р-н, Речицкий р-н).

Важным показателем благоустройства является санитарное состояние населенных пунктов. Не только в городах Гомельщины, но и в сельской местности жители старались поддерживать порядок. В подтверждение можно привести деревню Смоловка Октябрьского района Гомельской области начала 1970-х гг. Тут жители сохраняли порядок не только около своего домовладения, но и на прилегающей к нему территории. Нигде не было разломанной ограды, сброшенных как попало на улице дров или колодца с прогнившей крышкой или срубом [1, с. 1].

Однако часто в сельской местности жители, проживая в новых условиях и комфортабельных домах, продолжали захламливать свою усадьбу, улицу мусором, пеплом, помоями, оставлять после себя мусор на берегу реки, в зеленой зоне. Например, в Ветковском районе Гомельской области домашние животные свободно разгуливали по селу, загрязняя его улицы [2, с. 4].

К концу 1960-х гг. сельские населенные пункты в БССР в основном были электрифицированы и радиофицированы. Тем самым был сделан значительный шаг вперед по пути сближения условий жизни населения городов и деревни [3, с. 44]. В сельскую местность на Гомельщине в 70–80-е гг. XX в. также постепенно проникают бытовые удобства (канализация, водопровод, газ – авт.). Например, в начале 1970-х гг. в колхозе «Искра» Добрушского района на улицах был проложен водопровод. Гордостью сельчан стала средняя школа, которая была построена на средства колхоза [4, с. 4]. В деревне Дворец Рогачевского района в середине 70-х гг. XX в. сдан в эксплуатацию административно-культурный комплекс, в котором разместилась контора совхоза «Дворец», сельсовет, почтовое отделение связи, библиотека. Большой смотровой зал был рассчитан на четыреста мест [5, с. 2].

Все больше входил в быт деревень Гомельщины природный газ. В Речицком районе им пользовались к концу 1960-х гг. уже одна тысяча двести семьдесят девять семей сельчан. Жители Жмуровского сельсовета имели к этому времени уже сто сорок газовых плит, деревни Озерщина – восемьдесят семь, совхоза «Подлесье» – восемьдесят, «Борщевки» – шестьдесят три. «Голубое топливо» сельчанкам понравилось, так как его применение экономило время и было очень удобно в использовании [6, с. 2].

Характеризуя благоустройство сельской местности в БССР необходимо отметить значительные изменения, происходившие в 60–80-е гг. XX в. Первые послевоенные десятилетия село активно восстанавливалось. Все эти изменения происходили не одновременно, а на протяжении десятилетий. Это было связано с появлением новых строительных материалов, красок, электричества и много другого. В 50–60-е гг. XX в. существовали определенные трудности в сельской местности. С середины 1960 – 1970-х гг. ситуация меняется.

В сельской местности на Гомельщине велось строительство не только объектов, связанных с производством сельхозпродукции, но и социально важных для населения. Так, к апрелю 1970 г. была введена в эксплуатацию школа на сто девяносто два ученических места в Жлобинском районе, четыре клуба на восемьсот пятьдесят мест в Брагинском, Жлобинском, Лоевском, Мозырском районах, три детских дошкольных учреждения на двести пятнадцать мест в Буда-Кошелевском, Жлобинском, Речицком районах, три бани на сорок мест – Буда-Кошелевский, Ельский, Житковичский районы, три комбината бытового обслуживания в

Брагинском, Жлобинском, Октябрьском районах, три магазина на семь рабочих мест в Жлобинском, Наровлянском, Светлогорском районах. В стадии строительства находились сорок девять школ на одиннадцать тысяч человек, семьдесят клубов на шестнадцать тысяч мест, тридцать одно дошкольное учреждение на две тысячи двести мест, восемьдесят восемь бань на тысячу двести мест [7, л. 20].

Большое значение имело расстояние от сельского населенного пункта до областного или районного центра, либо наличие рядом шоссейной или железной дороги. Чем ближе село к городу, тем быстрее оно благоустраивалось. Например, село Урицкое – центр колхоза имени Урицкого Гомельского района. В конце 1960-х – начале 1970-х гг. по типовым проектам двух- и трехэтажными домами застраивались его новые улицы. За несколько лет было построено двадцать четыре таких дома, современный торговый центр, средняя школа, Дом быта, больница. Сельские жители пользовались услугами универсального, промтоварного, продуктового магазинов, кафе, швейной мастерской, парикмахерской [8, с. 4]. Поселок центральной усадьбы совхоза «Коммунар» Буда-Кошелевского района в конце 1960-х гг. своим внешним видом, внутренним оформлением также уже напоминал настоящий городок. В 1969 г. последние работы велись перед открытием большого торгово-бытового центра, а также готовили к сдаче в эксплуатацию продуктовый и промтоварный магазины. Рядом располагалась столовая на шестьдесят посадочных мест. Сельчане также могли пошить одежду или обувь, отремонтировать их, сделать себе модную прическу [9, с. 2]. В целом эта тенденция отражала общесоюзное направление в сближении уровня жизни в городе и сельской местности.

Кроме близости от города, на развитие сельской местности оказывало влияние наличие крупных сельскохозяйственных комплексов. Например, в поселке Новая Гута Гомельского района в начале 80-х гг. XX был построен свиноводческий комплекс. Облик деревни изменился. В деревне появились многоэтажные дома со всеми удобствами. На работу стали приезжать люди со всех областей Беларуси, из близлежащих областей Украины и России. Рабочим предоставляли жилье. Люди из города приезжали сюда на постоянное место жительства, так как можно было получить жилье. Таким образом, в меньшей степени, но имело место и такое явление как переселение из города в сельскую местность [10, с. 30]. Этому способствовало строительство в пригородах агропромышленных предприятий («Совхоз-комбинат «Сож» Гомельский район, «Белоруснефть-Особино» Буда-Кошелёвский, «Птицефабрика «Рассвет» Гомельский район, «Гомельская птицефабрика» Гомельский район, – авт.).

В сельской местности на Гомельщине до 60-х гг. XX в. общественного транспорта не было. Сельская администрация выделяла машины для поездок в город (для закупки промышленных товаров, для посещения культурных мероприятий). Например, в 80-е гг. XX в. в поселке Новая Гута Гомельского района от животноводческого комплекса сельчанам предоставлялся автобус, на котором они ездили за покупками в другие города – Чернигов, Киев. В дальнейшем с улучшением состояния дорог и развитием транспорта возросла интенсивность культурно-бытовых связей города и деревни [3, с. 101]. В 1960–1980-е гг. наиболее популярным средством передвижения на селе был велосипед и мопед. В 60–80-е гг.

XX в. в сельской местности Гомельщины сохранялись традиционные средства передвижения: сани, повозки.

В сельской местности на Гомельщине в 1960–1980-е гг. XX в. свое развитие получила стационарная торговля. Хотя изначально имелись и свои трудности. В архивных документах начала 1960-х гг. «О состоянии торгового и бытового обслуживания сельского населения» зафиксирована «не готовность к зимнему периоду торговых сетей, затовариванию и оседанию ходовых товаров в центральных магазинах сельпо, перебои в снабжении населения необходимыми товарами в Калинковичском районе». В Жлобинском районе «в ряде магазинов отсутствуют товары первой необходимости (мыло туалетное, керосин, ведра, килька, консервы, сахар, конфеты), товары находились без выкладки, навалом, покрытые пылью, не имели товарного вида, в магазинах было грязно, холодно (как например, в совхозе «Вперед»)» [11, л. 2–28]. С другой стороны, в Добрушском районе «для торговли в весенне-летний период были завезены необходимые товары: сахар, соль, спички, мыло, керосин, мука ржаная на период распутицы. Печеным хлебом рабочие совхозов обеспечивались бесперебойно. В среднем для сельского населения ежедневно завозилось двадцать три тонны печеного хлеба. Магазины и бытовые мастерские работали в такой период времени, когда сельское население было свободно от сельскохозяйственных работ. В районе работает две автолавки и восемнадцать гужевых развозок по обеспечению сельского населения, которое не имело торговых предприятий. Автолавки работали строго по графику и имели широкий ассортимент промышленных и продовольственных товаров» [11, л. 160]. Часто ревизоры указывали торговым точкам на отсутствие надлежащей визуальной рекламы и красивой выкладки товаров не только в сельской местности, но и в городах.

Таким образом, наибольшие сдвиги в плане благоустройства сельской местности Гомельщины наблюдались в 1970–1980-е гг.: активно шло расширение инфраструктуры в селе. В новых кирпичных домах сельчан появились коммунальные удобства (газ, водопровод), улучшилось санитарное состояние, появлялись и развивались торговые точки в селе, транспорт.

ЛИТЕРАТУРА

- 1 Вескам – прыгажэць // Чырвоны Кастрычнік. – 1973. – 7 крас. – С. 1.
- 2 Салодкіна, Н. Добраўпарадкаванне сяла і здароўе / Н. Салодкіна // Перамога Кастрычніка. – 1975. – 22 крас. – С. 4.
- 3 Корзун, И. П. Преодоление различий между городом и деревней в быту и культуре. Историко-этнографическое исследование по материалам БССР / И. П. Корзун. – Минск : Наука и техника, 1972. – 159 с.
- 4 Чаусаў, Н. Прыгажэе паселак / Н. Чаусаў // Ленінец. – 1972. – 24 чэрв. – С. 4.
- 5 Новы комплекс у Дварцы // Камунар. – 1975. – 20 сак. – С. 2.
- 6 Грудзінкін, У. «Блакiтнае палiва» – весцы / У. Грудзiнкiн // Дняпровец. – 1969. – 1 студз. – С. 2.
- 7 Отчет о выполнении плана развития народного хозяйства области за 1970 год // Государственный архив Гомельской области (ГАГО). – Фонд 1041. – Оп. 2. – Д. 402. – Л. 20.
- 8 Сяло Урыцкае // Чырвоны Кастрычнік. – 1973. – 5 крас. – С. 4.
- 9 Іваноў, У. Камунар будуюцца / У. Іваноў // Авангард. – 1969. – 9 студз. – С. 2.

10 Каспяровіч, Г. І. Этнакультурнае развіццё беларусаў у 20 – 80-ыя гады ХХ ст. : аўтарэф. дыс. ... д-ра гіст. навук : 07.00.07 / Г. І. Каспяровіч ; АН Рэсп. Беларусь, Ін-т мастацтвазнаўства, этнаграфіі і фальклору ім. К. Крапівы. – Мінск, 2002. – 40 с.

11 Сведения, справки и переписка сельского облплана с Госпланом БССР, предприятиями и организациями области о выполнении планов по бытовому обслуживанию за 1964 год // Государственный архив Гомельской области (ГАГО). – Фонд 1041. – Оп. 2. – Д. 295. – Л. 2, 28, 160.

Юрчишин Г.Н.

(Украина, г. Ивано-Франковск)

РЕГИОНАЛЬНАЯ АРХИТЕКТУРНО-ХУДОЖЕСТВЕННАЯ ШКОЛА В КОНТЕКСТЕ ИССЛЕДОВАНИЯ, ИЗУЧЕНИЯ И СОХРАНЕНИЯ НАРОДНЫХ ТРАДИЦИЙ УКРАИНЫ

История региональной архитектуры, истоки которой идут со времен становления Галицко-Волынского государства, отражена в исследованиях известных краеведов В. Грабовецкого, П. Арсенича, Ю. Целевича, З. Соколовського, В. Шпильчак, В. Головатого и других. Имеющиеся наработки позволяют проследить процесс становления архитектуры края как самобытной уникальной среды жизнедеятельности прикарпатцев со специфическими условиями и образом хозяйствования, традициями народного строительства и культуры, этническими особенностями. Именно с анализа аутентичной архитектуры узнаем о самобытной культуре, быте и искусстве местного народа, его верованиях и традициях. Данные факты указывают на актуальность демонополизации подготовки архитекторов, необходимости создания региональных школ, которые полнее бы раскрыли и учли в подготовке архитектурных кадров эти особенности. Тот огромный пласт архитектурно-художественного наследия, который закладывался народными мастерами-строителями и профессиональными зодчими, стал фундаментом, на котором формируется региональная архитектурная школа. Немало талантливых зодчих оставили свои творения на живописной земле Прикарпатья. Сегодня крайне необходимо создать совершенно новую шкалу профессиональных ценностей и новую эстетическую концепцию истинно национальной архитектуры, в которой объединялись бы функциональный и художественно-идеологический смысл с архитектурно-художественными формами и современным мировосприятием человека.

Возрождение украинской культуры немыслимо без исследования и сохранения национального архитектурно-художественного наследия. Становление Украины как европейского государства, формирования ее имиджа и международного авторитета, фундаментальные социально-экономические и политические преобразования, переход на рыночные отношения и демократические общественные устои открытого общества не будут успешными без профессиональной деятельности людей творческих профессий: архитекторов, художников, дизайнеров. В этот переходный период возникла необходимость согласования проблем общегосударственного значения с частным капиталом и независимыми заказчиками, «свободными» учеными, проектировщиками и строителями. Это коренным образом изменило

взаимоотношения между участниками архитектурно-градостроительной деятельности, для гармонизации которых необходимы принципиально новые организационные и юридические основы, в том числе правовое обеспечение, нормативная база и обоснованный научно-техническое сопровождение. Формирование архитектурной среды Прикарпатья происходило на протяжении веков и обусловлено факторами, которые имеют сложные социальные, экономические, исторические и культурно-художественные составляющие. В истории цивилизации зодчество всегда занимало особое, доминирующее место среди других искусств, воплощая фундаментальные идеи своей эпохи и перенося их на века вперед. Самоценность образа архитектурного сооружения продолжает жить и работать на зрителя даже в условиях, когда исчезают или трансформируются причины, повлекшие их появление – это одно из основных свойств, которые синтезируют архитектуру с другими видами искусств [2]. В региональной архитектуре, кроме основных законов образного формообразования, функционируют дополнительные воздействия, поскольку на территории определенного региона проживают различные этнические группы. Каждый этнос является носителем своей культуры, искусства и характерной архитектуры, адаптированной к местным природно-климатическим условиям, хозяйственной деятельности, геополитической составляющей и даже менталитета жителей. Призвание зодчих – грамотно и взвешенно учесть все имеющиеся составляющие при разработке стратегий развития на перспективу и в повседневной проектной работе. Одним из уникальных регионов Украины является Прикарпатье. Современная архитектура края служит звеном непрерывной цепи в системе образного формообразования, которое видоизменяется во времени. Основные характеристики архитектуры обусловлены также ландшафтно-пространственными различиями. Поэтому «среда» – ключевое понятие методов, результатов и целей творческой деятельности архитекторов, которые формируются сегодня как специалисты. Архитектура выполняет также информативную функцию, которая имеет не только общекультурное содержание, но и идейно-художественный и эмоционально-эстетический смысл. Таким образом она удовлетворяет не только утилитарные потребности общества средством материальных структур, но и обеспечивает необходимые благоприятные условия для осуществления процессов, необходимых для социума. Раньше люди творческих профессий – архитекторы, художники, ремесленники, работая над своими творениями, решали в основном локальные задачи, общая же конструкция создаваемой ими «второй природы» – среды жизнедеятельности человека, формировалась стихийно. Сейчас значительно расширились горизонты пространственного восприятия среды. Помимо удовлетворения потребностей отдельных членов общества, необходимо решить проблему проектирования среды обитания в целом, гармонично объединив все его составляющие: функционально-прагматические, материально-физические, социальные и эмоционально-художественные. Войны, разрушения, конъюнктурные интересы отдельных кланов и лиц наносили непоправимый вред архитектуре Прикарпатья. Достаточно вспомнить сотни разрушенных советской властью храмов, уникальных памятников истории и культуры, которые не вписывались в коммунистическую «идеологию и культуру». В этом аспекте неопределимым является труд исследователей архитектурно-художественного наследия края, которые по

крупницам на основе архивных и литературных источников, археологических раскопок восстановили утраченные историей достопримечательности, установили взаимосвязи и закономерности развития народной культуры региона. Формирование архитектурной среды Прикарпатья происходило на протяжении веков, и было обусловлено факторами, которые имеют сложные социальные, экономические, исторические и культурно-художественные составляющие. Решение этих сложных задач требует подготовки архитекторов новой формации, специалистов, способных дать ответы на все вызовы общества по проблемам улучшения качества архитектуры и эстетического освоения современности. Обеспечить новое национальное единство форм жизни, «достойно войти в Европу» и представить образ жизни украинского народа, мир его идей способна только архитектура, которая имеет собственный выразительный язык. В создании такого формально-образного языка архитектуры невозможно переоценить значение академического образования. Радикальная перестройка современной архитектурной школы в соответствии с актуальными социокультурными требованиями имеет не только важное теоретическое значение, но и большой практический смысл в решении общих и частных задач украинской архитектуры [2]. На протяжении многих веков осуществлялся сложный процесс формирования идентичности украинской архитектуры мастерами-строителями и профессиональными зодчими. Прикарпатская земля украшена прекрасными образцами архитектурных произведений, которые не просто служат людям, но и укрепляют веру, традиции и культуру нации. Региональная архитектура обладает уникальными художественно-композиционными, конструктивными и типологическими особенностями, которые совершенствовались от поколения к поколению. Шлифуя мастерство строителя и художественный вкус зодчего, формировался неповторимый образ галицкой архитектуры, истоки которой идут со времен становления Галицко-Волынского государства. Она стала объектом изучения и исследования для многих ученых, духовенства и ценителей архитектурно-художественного наследия, она обогатилась благодаря фундаментальным исследованиям Владимира и Даниила Щербаковских, М. Драгана, Г. Павлуцкого, В. Сичинского, С. Таранушенко, Кричевского, современным исследователям: И. Могитича, Я. Тарасу, И. Довгалюку, А. Данилюк, В. Мельнику и многим другим, которые провели большую исследовательскую, научную и просветительскую работу в области изучения и сохранения архитектурного наследия Западной Украины, яркой страницей которой является сакральная деревянная архитектура региона. На Прикарпатье оставили потомкам свое творческое архитектурное наследие немало талантливых народных мастеров-строителей. Так, храм св. Дмитрия в селе Белые Ославы Надвирнянского района (1835 г.) смастерили плотники Иван Биряк, Григорий Бойко, Василий Щербюк под руководством Семена Костива. Церковь в селе Стримба (1840 г.) построил Михаил Момот, храм Святого Пророка Илии для монастыря отцов студитов в селе Дора (1938 г.) возвели плотники И. Яворский и П. Григорчук [1]. Несмотря на любительский подход в работе мастера-строителя чувствуется его глубокая одухотворенность проникновения в материал. Для народного мастера характерны наблюдательность и философская оценка анализа окружающего мира и карпатской природы, желание познать ее законы и перенести на свои архитектурные творения. Тысячелетняя история Галицкой церковной архитектуры раскрывает перед

нами огромное разнообразие как монументальных каменных храмов и соборов, так и величавых и камерных деревянных церквей, построенных в традициях украинской народной архитектуры. В Государственный реестр недвижимых памятников архитектуры Украины занесено 151 сооружение (Постановление Кабинета Министров Украины от 3 сентября 2009 г. № 928). Среди них есть уникальные аутентичные деревянные церкви: Рождества Пресвятой Богородицы в поселке Ворохта (1615 г.), колокольня и церковь святого Николая (1760 г.) в селе Сливки Рожнятовского района, Святодуховская церковь (1598 г.) и Рождества Пресвятой Богородицы (XII–XIV вв.) в городе Рогатин и многие другие. Известный художник, академик И. Грабарь так возвышенно торжественно описывал украинскую церковь: «Вот где самобытное искусство Прикарпатской Руси торжествует свое наивысшее достижение! Здесь в этих стремящихся к небу стройных силуэтах храмов, в детской простоте их конструкций, что придает им вид удивительных игрушек, оказалось все чрезвычайное очарование этого подлинно народного искусства» [1].

Лучшие образцы храмов отмечаются нарядностью и красотой своих форм при простоте конструктивного решения, гармоничным соотношением частей сооружения и всех его элементов при лаконичной строгости и совершенстве. Основы архитектурной школы Прикарпатья заложены как народными зодчими, так и профессиональными архитекторами. Например, храм св. Архангела Михаила в Ланчине (1922–1924 гг.) строился по проектам архитектора А. Лушпинского, церковь св. Параскевы в Фитькове возведена в 1928 году по проекту известного в Галичине львовского архитектора Евгения Нагорного, храм Благовещения Пресвятой Богородицы в селе Заречье спроектировал в 1930 году архитектор Лев Левинский. В первой половине XX века рядом с народными мастерами работали талантливые архитекторы Ф. Януш, Я. Кудельський, А. Захаревич, И. Левинський, Я. Лемпицкой, Р. Меус, Г. Шльосс, А. Каменобродський, Т. Ковальський, Г. Вайтцман, Т. Галевский, Е. Баудиш, Г. Кошиць, К. Заремба, В. Мюльн, Ю. Лапицкий и другие, которые являются авторами зданий в Ивано-Франковске и области [3].

К сожалению, немало уникальных памятников архитектуры края разрушены войнами, временем и равнодушием людей, из-за чего значительная часть ее авторов канула в вечность. Однако даже и сохранившееся архитектурно-художественное наследие дает нам право с гордостью утверждать, что архитектура региона является уникальным и самобытным явлением украинской национальной культуры. Она неповторима по своему природно-ландшафтному и этнокультурному характеру, который сформировался в пределах Гуцульщины, юго-восточной Бойковщины, Покутья и Ополье. В каждой из этнических групп заложены основополагающие закономерности формообразования, которые отражают национальную специфику художественного языка украинской культуры. История архитектуры Прикарпатья в определенной степени исследована и отражена в научной и публицистической литературе, однако это неисчерпаемый источник для научного исследования еще многих исследователей края. Именно потребность в высококвалифицированных кадрах, в архитекторах, которые владеют современными методами проектирования, знают основные тенденции и достижения мировой архитектурной практики и одновременно смогут учесть традиции народного строительства региона, сохранить аутентичные памятники и приумножить эти достижения новыми выразительными

зданиями, обусловила формирование учебных программ специальности. Другой важный фактор, указывающий на необходимость создания региональной архитектурной школы, – это приоритетное для Прикарпатья направление – развитие рекреационно-туристической отрасли, которая призвана сохранить структуру и стабильность природных экосистем и способствовать росту социально-экономического развития региона. Динамическое ее развитие возможно только в условиях современного подхода к решению градостроительных задач, проектирования и строительства современных эстетических зданий и сооружений, которые лаконично вписывались бы в прекрасные Карпатские пейзажи, и носили отпечаток аутентичной архитектуры региона. Архитектурная организация этой среды должна учитывать как мировые тенденции, так и отечественную практику проектирования, что ставит высокие требования к подготовке специалистов указанной специальности.

Задача архитектурного образования, как и образования в целом, заключается в наращивании качества учебного процесса и росте образовательного уровня, формировании непрерывной дифференцированной системы с увеличением количества образовательных ступеней, соответствия общим мировым стандартам при сохранении и развитии достижений национальной школы.

Архитектурное образование направлено на развитие личности, в частности, учитывает специфику конкретной профессии, творческого метода, который составляет синтез методов ученого, инженера, художника и организатора. Многогранная роль архитектуры в жизни общества требует от архитектора владения методами проектирования, которые предоставят возможность решать сложные проблемы организации социальных процессов и общественных функций в оптимальной пространственной среде. Сегодняшний специалист должен иметь развитое пространственное воображение и творческое креативное мышление, отвечать на непредвиденные вызовы общества, сохраняя при этом естественно-экологическую систему страны. Развитие науки и техники в области архитектуры и градостроительства позволяет реализовать самые смелые проекты, поднять инженерную мысль и творческие замыслы, требующие изменения организации проектирования. Однако основополагающим принципом формирования региональной архитектурной школы является глубокое проникновение в традиции народного зодчества, умение их развивать и сохранять для следующих поколений.

ЛИТЕРАТУРА

1. Герасимьюк, М. Бесценные сокровища нашего края. Памятники архитектуры и градостроительства / М. Герасимьюк. – Надворная : Надвинянська типографія, 2006. – С. 77.
2. Шаповал, Н. Г. Прикладная теория архитектурной композиции : учеб. пособие / Н. Г. Шаповал. – К. : КНУБА, 2000. – С. 9.
3. Шпильчак, В. Станиславов – Киев : Город древний и современный / В. Шпильчак, С. Соколовский, М. Головатий. – М. : Мир , 2001. – 296 с., ил.

«НИКОЛАЙ-ДО»– НАЦИОНАЛЬНОЕ СОКРОВИЩЕ ЯПОНИИ

История русской миссии в Японии открывается прибытием в город Хакодате в 1861 г. в качестве настоятеля храма при русском консульстве архиепископа Николая (Касаткина)¹. Деятельность Российской духовной миссии в Японии под началом святого равноапостольного Николая в миссионерском отношении оказалась наиболее плодотворной – она стала основой национальной православной церкви. Николай Японский, создатель и первоиерарх Японской церкви, почивший в 1912 г., был причислен к лику святых 31 марта 1970 г., как равноапостольный святитель, просветитель всея Японии.

Одним из самых ключевых моментов в становлении православия в Японии явилось строительство кафедрального собора Воскресения Христова в Токио. Постройка была начата в 1884 г. и продолжалась в течение семи лет. Строительство собора было трудным вследствие частых землетрясений и пожаров в Токио. Торжество освящения храма состоялось 2 марта 1891 г. [9, с. 205–206]. Данный собор сейчас в Японии широко известен как «Николай-до» («Храм Николая»).

Изначально это величественное здание в русско-византийском стиле должно было расположиться на высоком холме Суругадай. Однако на данном участке холма не хватало места для строительства, поэтому пришлось делать искусственную насыпь большой высоты, укрепляя ее сосновыми сваями [6].

На холме Суругадай во времена средневековья возвышалась пожарная каланча, которая одновременно служила маяком для входивших судов в порт. Потому место было исключительно эффективным и во многом соответствовало традициям древнерусского зодчества (храм на Руси обычно располагался на возвышенности, являясь архитектурной доминантой). Считается, что на всем Дальнем Востоке не было собора равного по величелипию и масштабам Воскресенскому [8, с. 28].

Собор был построен англичанином Джошуа Кондором (в 1878–1907 гг. он построил более 50 зданий в Токио) по чертежам русского архитектора М. А. Щурупова. Купол собора был выложен медными листами, которые со временем, окислившись, потеряли первоначальный блеск и приобрели зеленоватый оттенок [1, с. 8]. Высота собора составляла 35 м., колокольня была на 5 м. выше.

Позолоченные кресты на храме и колокольне были видны за 20 км при подъезде к Токио. Собор был выше даже императорского дворца, что вызывало, учитывая особое почитание императора, неоднозначную реакцию у японцев и даже нападки: *«Неуважительно, что собор возвышается над императорским дворцом, это проявление произвола со стороны России»* [7, с. 241].

В плано-архитектурной основе храма был заложен равноконечный греческий крест. Главным украшением храма стал покрытый позолотой резной многоярусный иконостас. Иконы для иконостаса были написаны придворным живописцем В. М. Пешехоновым. В соборе находились так же иконы, хоругви и плащаницы,

¹ архиепископ Николай Японский (1836–1912).

созданные в Воскресенском Новодевичьем монастыре в Санкт-Петербурге и присланные в дар храму митрополитом Палладием. Главный алтарь собора был освящен в честь Воскресения Христова, правый придел – в честь Крещения Господня, левый – в честь святых первоверховных апостолов Петра и Павла [6]. При соборе были созданы библиотека, центр по переводу книг, издательский отдел и иконописная мастерская.

Внутреннее убранство собора по достоинству было оценено одним из известных путешественников того времени Д. И. Шрейдером. В своих путевых очерках он отмечал: *«Церковь просторна, светла и поразительно чиста. Внутри ее строго выдержан тот же русско-византийский стиль, который бросился мне в глаза еще раньше при первом взгляде на фасад храма. Стены богато украшены роскошными картинами духовного содержания, – работы русских иконописцев и японских мастеров-христиан»* [12, с. 562].

В день освящения собора Николай Японский отмечал в своем дневнике: *«Пел хор в 150 человек от семинаристов и учениц женской школы, и так хорошо, что на другой день несколько японских газет отметило это пение. Большое впечатление и на христиан, и на японцев-зрителей произвел крестный ход, который обыкновенно совершается при освящении храма. Многотысячная толпа народа в молчании смотрела на это торжественное шествие; многие из неверующих японцев даже обнажали головы»* [2, с. 188].

К торжеству освящения собора был приурочен визит в Японию наследника российского престола цесаревича Николая. Но в Токио он так и не приехал. В г. Оцу на цесаревича напал фанатик-полицейский Цуда Сандзо, считавший, что русские имеют агрессивные замыслы в отношении Японии [8, с. 29].

Особую ценность собору предавали иконы *«Вознесение Господне»* и *«Воскресение Христово»*, написанные первой женщиной-иконописцем Ямаситой Рин (в крещении Ирина). В ожидании посещения Японии цесаревичем Николаем, архиепископ Николай поручил Рин нарисовать икону *«Воскресение Христово»* для российского наследника. Данная икона – единственная работа Рин, которая до сих пор хранится в России в коллекции Эрмитажа.

Икона была нарисована на деревянной пластине, покрытой холстом в технике масляной живописи. В середине ее размещены изображения Христа, восставшего из гроба, и двух ангелов. Рядом – надпись на японском языке *«Harisutosufukkatsu»* («Воскресение Христово») и кириллицей – *«Иисус Христос»* [1, с. 37]. На обратной стороне – описание собора Николай-до и текст на русском и японском языках: *«Его Императорскому Высочеству, Наследнику Российского Императорского Престола, Государю Цесаревичу и Великому Князю Николаю Александровичу почтительнейшее приношение Японской Православной Церкви, в знак усерднейшей её молитвы о здравии и благоденствии Его. 6 мая 1891, Токио»* [1, с. 37–38].

Первоисточником для написания иконы стал рисунок художника В. Крюкова. Для самой иконы и киота к ней была использована доска из дерева хиноки, которую взяли из разобранного буддийского храма XVII в. На золотом поле лицевой стороны киота изображены золотом цветы-символы четырех времен года: вишня, лилия, астра, нарцисс. Лак, смешанный с порошком из чистого золота был положен в

десять слоев. Украшения сделал в 1891 г. мастер лакозолотых дел Такаи Ясухару [10, с. 90].

Николай Японский предполагал вручить икону цесаревичу в день его посещения Токио, 20 мая 1891 года. Однако из-за инцидента в Оцу («инцидент в Конан») икону Николаю II вручали в день отплытия в Россию 19 мая на борту крейсера «Память Азова» в порту г. Кобэ [9, с. 241].

Почти все иконы Рин – это копии, сделанные с литографических рисунков, которые в Японии были широко распространены. Созданным образам Иисуса Христа, Богородицы, архангелов Гавриила и Михаила Рин придала японские черты. Для большинства японцев такой образ был близок и облегчал понимание Библии. Это отвечало и замыслам Николая Японского, который мечтал, чтобы у православных японских христиан кроме храма появилась и своя икона, которая стала бы им понятной и почитаемой [15, с. 6].

1 сентября 1923 г. Великое землетрясение Канто разрушило почти весь Токио. Не устоял и храм. Колокольня рухнула и пробила купол, а пожар, сопровождавший землетрясение, полностью уничтожил внутреннюю часть Николай-до. За 6 последующих лет удалось воссоздать собор, но его облик несколько изменился. В результате работ японского архитектора Окада Синтиро по укреплению собора купол стал немного выше первоначального, а колокольня – на 5 метров ниже [11, с. 50].

15 декабря 1929 г. епископ Сергей (Тихомиров) совершил торжественное освящение восстановленного собора. К этому времени был создан новый одноярусный иконостас из темного дерева, украшенный копиями произведений В. М. Васнецова и М. В. Нестерова. В центральном приделе на восточной стене были помещены изображения Богоматери и святого Иоанна Предтечи, выполненные маслом на холстах [6]. С этого времени и до середины 90-х гг. XX в. внутреннее убранство собора преимущественно оставалось неизменным.

Во время бомбардировок Токио в 1945 г. собор выкрасили в черный цвет, что помогло избежать последствий воздушных налетов [11, с. 50]. А в 1962 г. собор был признан национальным сокровищем Японии.

На соборе Японской православной церкви в 1973 г. за собором Николай-до был закреплен статус кафедрального храма. Важным событием в жизни Японской православной церкви явилось строительство у южной стены собора часовни в честь Николая Японского. Это стало символом самостоятельности Японской Православной Церкви [6].

В 90-х гг. токийский муниципалитет выдал специальное разрешение на реставрацию памятника культуры Японского государства. Кампания по сбору средств на реставрацию собора началась в ноябре 1990 г. Реставрационные работы были запланированы на шесть лет: четыре года на ремонт колокольни, купола и стен; два года на реставрационные работы внутри храма [6]. Для украшения интерьеров храма митрополитом Феодосием¹ (Нагасима) были приглашены лучшие мастера из России. В 1996–1998 гг. Японию посещала одна из ведущих мастеров-иконописцев иконописной мастерской при Московской Духовной Академии

¹ Епископ Японской православной церкви с 1972 по 1999 г. с титулом архиепископ Токийский, митрополит всея Японии.

В. С. Глазовская. По просьбе митрополита Феодосия для Николай-до ею были написаны три иконы в древнерусских традициях: икона Божией Матери «Знамение» (диаметром 2,6 м), Архангела Гавриила и Архангела Михаила (диаметром 1,8 м). В 1997 г. были украшены платиной все три иконостаса собора [6].

Деятельность русской православной миссии сыграла особую роль в становлении религиозной, духовной и художественной культуры Японии. Благодаря активной миссионерской позиции Николая Японского удалось создать многочисленные культурные памятники, которые стали национальной гордостью японского народа.

ЛИТЕРАТУРА

1. Uspensky M. An Orthodox icon by Yamashita Rin the Japanese painter of the Meiji period / M. Uspensky // *Japan Review*. – 1995. – №6. – P.37-50
2. А. М. Под сенью византийского купола: О русском соборе, построенном в японской столице руками английского зодчего / А. М. // *Япония сегодня*. – 1999. – №7. – С.8
3. Бесстремьянная, Г. Е. Кафедральные соборы Японии / Г. Е. Бесстремьянная // *Церковь и время*. – 2006. – № 3(36). – С.175–204.
4. Боголюбов, А. Храм Воскресения Христова в Токио / А. Боголюбов // *Три искусства*. – 2001. – № 2. – С. 28–29.
5. Ермакова, Л. М. Вести о Япон-острове в стародавней России и другое / Л. М. Ермакова. – М. : Языки славянской культуры, 2005. – 269 с.
6. Кафедральный собор Воскресения Христова – «Николай-до» (Токио) [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://mission-center.com/ru/mission-world/218-japan/4945-mission-jap-hr-voskreseniy-tokio_ – Дата доступа: 26.10.2013 г.
7. Накамура, Синтаро. Японцы и русские. Из истории контактов / Синтаро Накамура. – М. : Прогресс, 1983. – 301 с.
8. Николай-до: Святитель Николай Японский. Краткое жизнеописание. Выдержки из дневников / Сост., расшифровка текста и коммент. А. Чех. – СПб. : Библиополис, 2001. – 220 с.
9. Побединская, А.Г. Икона «Воскресение Христово»: Ямасита Рин и Николай Касаткин / А. Г. Побединская, М. В. Успенский // *Страницы истории русской художественной культуры*. – СПб. : 1997. – С. 234–242.
10. Саблина, Э. Б. 150 лет Православия в Японии: История Японской Православной Церкви и ее основатель Святитель Николай / Э.Б. Саблина. – М. : АИРО-XXI Санкт-Петербург «Дмитрий Буланин», 2006. – 525 с.
11. Томокадзу, О. Христос на японских островах / О. Томокадзу // *Приморский благовест*. – №5 (194). – 2012. – С.6.
12. Шрейдер, Д.И. Япония и японцы. Путевые очерки / Д. И. Шрейдер. – СПб. : А. Ф. Девриен, 1895. – 658 с.

ПАДСЕКЦЫЯ ВЫЯЎЛЕНЧАГА І ДЭКАРАТЫЎНА-ПРЫКЛАДНОГА МАСТАЦТВА

*Андрушко Л.Н.
(Украина, г. Львов)*

САКРАЛЬНО-СИМВОЛИЧЕСКОЕ ЗНАЧЕНИЕ КОЛОРИСТИКИ УКРАИНСКИХ НАРОДНЫХ РУШНИКОВ КОНЦА XIX – НАЧАЛА XX В.

Художественное совершенство и разнообразие украинских народных рушников зависят не только от создания совершенной орнаментальной композиции, от выбора техники исполнения, но и в значительной степени от тонкого ощущения цвета. Колористическое решение украинских полотенец заслуживает особого внимания. Щедро, красочно, с большим художественным вкусом украшенные украинские рушники, характерные ярким, насыщенным, иногда многоцветным, но одновременно гармоничным колоритом.

Как предмет исследования, полотенце фигурирует в работах многих ученых – этнографов, фольклористов, историков, искусствоведов, исследователей вышивки, орнамента и дохристианских верований. В науке сложилась своеобразная "рушниковая мозаика", накоплено большое количество действительно важной информации, которая, однако, не представляет органического единства всех аспектов его смысла и значения. Даже утверждение о том, что рушник является предметом не только материальной, но и духовной культуры, почти обязательное во всех публикациях, не способствует целостности трактовки, поскольку не раскрывает природы его дуальности и полифункциональности, а затем, по-видимому, и полисемантической. Данной проблеме уделяли внимание такие исследователи: Р. Захарчук-Чугай [3], Л. Булгакова [1], Т. Кара-Васильева [5, 4], О. Никорак [7], С. Сидорович [9], и другие.

Задача данной публикации – опираясь на достижения предыдущих исследований, рассмотреть на примере колористического решения рушник как сакральное произведение народного искусства и одновременно как явление художественной и духовной традиции украинского народа.

Благодаря утонченному художественному вкусу, украинские женщины превращали предметы быта с помощью обычных ниток и ткани в произведения высокого эстетического звучания. Колорит полотенец никогда не был пестрым, случайно подобранным, но имел четкую продуманность декоративного решения. Такие рушники производят впечатление максимальной совершенства и гармонии или как элемент костюма, или как составляющая художественного ансамбля интерьера крестьянской избы. Красочность, многоцветность, нарядность украинских рушников настраивают зрителя на оптимистический лад, создают ощущение радости, торжества.

Рушник всегда отражал искусство женщины, которая имела свое понимание красоты цвета. Некоторые элементы индивидуального творчества добавляли рушникам неповторимое своеобразие, создавали разнообразную вариантность в рамках выработанной системы. Народный рушник был воплощением общепринятых идеалов и творческой фантазии мастера.

Слаженная цветовая гамма обусловлена употреблением растительных красителей, которые давала местная флора. В народе сохранилось много секретов окрашивания нитей природными красителями – из плодов растений, листьев деревьев, из цветов, коры, корней. Для закрепления цвета нитки запекали в ржаном тесте, тогда они не теряли окраску на протяжении многих лет. Доминантные и распространенные цвета в украинском полотенце – красный и черный на белом фоне. Конечно, мастера использовали другие цвета, согласно традициям конкретной территории, но красный и черный были решающими, часто даже единственными в полотенце.

Как отмечал Ф. Вовк, на севере без раздела царит красный цвет в виде вышитых красными нитками полосок и в средней полосе к красной краске добавляют синюю, вместо которой в последние время употребляют черную, потому что синяя нитка линяет. В некоторых местностях Подолья царит везде только черный цвет, а в других местах, так же как и на Буковине, в южной Галиции и особенно у гуцулов, кроме черной, появляются желтая, зеленая, красная и другие цвета, и узор становится необыкновенно полихромным" [2, с. 295]. Такое определение достаточно обобщенное, но в основных чертах отражает ареал распространения цветов.

Большой декоративности орнамента достигали народные мастера, благодаря умелому сочетанию контрастных цветов, разбивке крупных форм на мелкие цветные участки и акцентированию в композиции на одном ведущем цвете. Колористическое решение полотенец происходит по принципу или контраста, или подчинения некому основному доминантному цвету.

Семантика цвета равнозначна семантике знака, поэтому важно ее правильно толковать. Цвет влияет на эмоционально-эстетическое восприятие композиционных схем на рушниках, творит вместе с композиционными орнаментальными схемами цельный художественный образ рушника, который становится самобытным произведением искусства. Цветная символика несет людям важную информацию. Понять значение цвета не легко. "И цвет, и число – явления якобы не культурные, а природные (особенно цвет). Они словно не зависят от человеческого мировоззрения, от исторических эпох и национальных культур. Возникает иллюзия, что те же цвета во все времена и у всех народов "прочитываются" одинаково. Однако это не так. Разные эпохи и культуры делят спектральную шкалу по-разному. Одни цвета "не замечаются" или выглядят обобщенно, суммарно, нечетко, другие – выделяются и активно символизируются" [10, с. 263]. Для древних славян наиболее "действенными", высокочастотными и высокосимволическими цветами являются золотой, белый, красный, черный [10, с. 264]. Символика цвета формировалась на раннем этапе развития культуры и была тесно связана с физиологией человеческого тела. Осознание сильных физиологических процессов шло наряду с эмоциональным сознанием "сильных" цветных символов – белого, красного, черного.

Возможно, что привлечение к цветовой символике красного цвета – это уже вторая стадия диалектического развития. На первой стадии, по-видимому, использовали только два цвета (белый и черный), которые отражали простейшие бинарные соотношения: Небо и Земля, День и Ночь, Счастье и Несчастье, Жизнь и Смерть, Мужчину и Женщину. Впоследствии в процессе развития общественных отношений появился красный цвет. Еще позже, когда общественное сознание требовало системного языка, начали использовать широкую гамму цветов-символов.

Красную охру, как известно, применяли со времен палеолита: ею красили тело, посыпали захоронения, покрывали каменные орудия труда. Понятна также символическая генеалогия красного цвета – цвета крови. Охра в первобытных ритуалах скорее символизировала кровь. Став одним из четырех наиболее священных цветов, красный разделил с ними их основное значение: верховности (центральности) и магической силы. Красный цвет, отдав царственность преимущественно золотому, остается неотделимым от теплой, телесной символики крови, принявшим значение священности земной [10 с. 269].

В Полтавских рушниках конца XIX – начала XX в. красный цвет очень насыщенный. Он наиболее эмоциональный в декоративной композиции. Сетчатые заполнения цветов, лепестков создают будто мерцание, сплошные густые стежки придают красному интенсивности. От густоты стежков нитей зависит насыщенность цвета, его яркость: он то ярко-красный, то розовый, разбавленный белым фоном. Мастерицы интуитивно используют физический закон оптики. Белый цвет отражает солнечные лучи, а красный их впитывает, благодаря этому создается впечатление некоторой пространственной глубины. Орнаментальный мотив дерева-цветка четко очерченный контуром, усиливает звучание красного цвета [4, с. 50]. Для многих рушников центральной Полтавщины характерны легкость, изысканность, из-за того, что они выполнены ажурной техникой и имеют широкие вставки ажурного белого кружева. На Киевщине и в прилегающих местностях композиции становятся монументальными, чувствуется преобладание красного, благодаря тому, что ажурные заполнения исполняются плотным стежком. В Восточной Полтавщине красный цвет дополняется синим, иногда желтым. Интенсивное звучание красному цвету придает зеленый. На Черниговщине и Киевщине красный цвет дополнен синим, в Днепропетровской области – черным и желтым. На Волыни, Северном Полесье и в отдельных районах Беларуси красный цвет доминирует не только в рушниках, но и в других тканях интерьерного назначения, а также в одежде.

Красный цвет, средства его выражения и размещения имеют значительное эмоциональное воздействие на зрителя. Красный будто пульсирует в ритме гладкотканых полос, пробуждает сложный комплекс ощущений. Следует отметить, что ритм цветовых акцентов и сочетаний – явление не случайное и формируется конкретно природной средой, фиксируется на генетическом, подсознательном уровне и является определяющим для конкретного человеческого сообщества. Исследовательница рушников Западного Полесья Т. Лупий отмечает, что под простотой рушников, украшенных красными полосами, скрывается глубинная внутренняя сущность традиционной культуры. Сакральный красный цвет, который есть во всех архаических ритуалах, воплотился в особом ритме полос. "Если отделка красными полосами является древним способом магической ритуальной маркировки тканей, то именно их

ритм, генетически заложен и так созвучен участникам ритуала определяет их автохтонность, причастность к данной человеческой общности» [6, с. 15].

Постепенно потеряв свое значение, красный цвет становится частью художественной традиции, утвердившись именно на полотенцах, которые имели большую символическую и обереговую функции в обрядах.

Вторым важным цветом декоративных рушников является черный. Его употребляют значительно меньше, чем красный, часто для очертаний отдельных элементов по контуру рисунка, разделяя линии, благодаря чему мотив приобретает выразительность и декоративность звучания.

На Полесье, древней древлянкой земле, всегда вышивали полотенца только черными нитками, редко с небольшим добавлением красного. Некоторые дореволюционные исследователи объясняли это географическими условиями, так как здесь, мол, был активным промысел изготовления красок только из черных и красных красителей. Этот аргумент не выдерживал критики: древляне давно умели получать из сока лесных растений и полевых цветов разные краски. Однако на полотенцах и других вышитых предметах стал традиционным только черный цвет. Возможно черный цвет был следствием трагедии после восстания 945 года. Согласно "Повести временных лет" в окрестностях Коростеня состоялось первое в Киевской Руси антифеодалное восстание древлян. Местные жители под руководством удельного князя Мала дали решительный бой Игоревым воинам, а самого князя разорвали пополам на изогнутых берегах. В следующем году Ольга отправилась походом на древлян, коварно захватила город и жестоко расправилась с его жителями. На несколько веков перестала существовать когда-то могучая древлянская столица [8, с. 295].

В селах Бехи (Житомирщина), Василькович, Немиров еще недавно в вышитых рушниках преобладал черный цвет. Черная гамма символизировала женскую тоску по своим верным мужьям: веками вышивка древлянок была однотонной с незначительным добавлением красного цвета. Живучей эта традиция оказалась именно в этих трех деревнях. Черный цвет отличается от других священных цветов своей хтоничностью. В черном улавливается мужская семантика.

Рушники ткали всегда из белых нитей. Исключением являются "кумачовые" рушники, фон которых – красный. На Полтавщине в некоторых селах украшали рушники белыми нитками по белому фону ("белью"), достигая декоративного эффекта с помощью света и тени. Такая техника создает по рисунку высокий рельеф с светотеневым моделированием. В зависимости от направления света орнамент по-разному то отбивает, то поглощает его, усиливая богатство восприятия. Для контрастности добавляли суровые нити или нити, подкрашенные в пепельные тона. Вышивки белым по белому в с. Клембовка (Винниччина), в отличие от вышивок на Полтавщине, отличаются компактностью мелко разработанных мотивов, применением таких филигранных техник, как "соловьиные глазки", "зерновой вывод". Очень деликатно, с чувством меры и большим художественным талантом вводят цвета, которые диктуют иное звучание и эмоциональное восприятие. Белый цвет в древней ведической традиции считали священным. Если золотой был "царским" цветом владык, то белый цвет называли цветом "жреческим". В нем слабее значение власти, однако сильнее значение священности, причастности к

божественному [10 с. 271]. В некоторых селах Подолья в конце XIX – начале XX в. для подчеркивания основных мотивов орнамента графической линией мастерицы используют так называемые "поквитнення", когда красный цвет обводится черным, а черный – красным. Чтобы избежать однообразия в орнаменте, применяют ритмичное чередование красного и черного цветов в квадратном или шахматном порядке.

Зеленый цвет – это цвет растительности. Но это не значит, что все изображения растений должны обладать именно зеленой окраской. Мотив Древа Жизни в центральных областях Украины – красного цвета. На Гуцульщине, Буковине, Подолье в полотенцах есть незначительные вкрапления зеленого, который усиливает звучание красного.

Прослеживаем закономерность: на древних полотенцах архаический мотив орнаментики – остается преобладание красного цвета. В новейших рушниках (20–30 годы XX в.) наблюдаем многоцветность. Каждый рушник наделяли соответствующим символическим смыслом. Корни символики цвета достигают древнейших времен и связано это с гносеологией и познавательным процессом мышления.

Итак, колорит украинских народных полотенцев XIX – начала XX в. характеризуется ограниченной гаммой цветов, гармоничностью, нарядностью, умелым сочетанием цветов, четкой продуманностью декоративного решения. На художественную выразительность полотенцев, кроме материала, большое влияние оказывал художественный талант их авторов. Украинские народные полотенца отмечаются насыщенностью красок, богатством светотеневых эффектов, ажурностью кружевных вставок, жизнерадостностью, декоративностью, особым чувством меры, которая и определяет эмоциональную наполненность произведений народного искусства, их красоту и привлекательность, то есть то, что возвышает их над уровнем обыденности и дает право называться художественными произведениями.

ЛИТЕРАТУРА

1. Булгакова, Л. Поліський рушник XX ст. // Полісся України: Матеріали історико-етнографічного дослідження. – Вип 2. Овруччина 1995 / Л. Булгакова. – Львів, 1999. – С. 329–340.
2. Вовк, Х. К. Студії з української етнографії та антропології / Х. К. Вовк. – К.: Мистецтво, 1995. – 336 с.
3. Захарчук-Чугай, Р. В. Народне декоративне мистецтво Українського Полісся. Чорнобильщина / Р. В. Захарчук-Чугай. – Л.: Інститут народознавства НАН України, 2007. – 336 с.
4. Кара-Васильєва, Т. В. Полтавська народна вишивка / Т. В. Кара-Васильєва. – К.: Наук. думка, 1983. – 136 с.
5. Кара-Васильєва, Т. В. Українська народна вишивка / Т. В. Кара-Васильєва, А. О. Заволокіна. – К.: Либідь, 1996. – 93 с.
6. Лупій, Т. Ф. Рушники західного Полісся кінця XIX – першої половини XX століть. Технологія. Семантика (Художні особливості): автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. мист.: / Т. Ф. Лупій. – Львів, 2002. – 20 с.

7. Никорак, О. Українська народна тканина XIX – XX ст.: Типологія, локалізація, художні особливості / О. І. Никорак. – Львів: Інститут народознавства НАН України, 2004. – Ч. 1: Інтер'єрні тканини – 2004. – 584 с., іл.
8. Півість врем'яних літ: Літопис (за Іпатським списком) / [пер. з давньоруської, післяслово, комент. В. В. Яременка]. – К.: Рад. письменник, 1990. – 558 с.
9. Сидорович, С. Й. Художня тканина західних областей УРСР / С. Й. Сидорович. – К.: Наук. думка, 1979. – 153 с.
10. Українські замовляння / [упоряд. М. Н. Москаленко; авт. передм. М. О. Новикова]. – К.: Дніпро, 1993. – 309 с.

Бабицкая О.П.

(Российская Федерация, г. Новокузнецк)

ХУДОЖЕСТВЕННОЕ ТВОРЧЕСТВО В КОНТЕКСТЕ СОЦИАЛИЗАЦИИ КРЕАТИВНОЙ ЛИЧНОСТИ

Личность – продукт общественного развития и включения индивида в систему социальных отношений. Подобное включение индивида в социум осуществляется посредством активной предметной деятельности и общения [4, с. 144], т. е. социализации. Размышляя об активной предметной деятельности, в процессе которой происходит становление личности, учёные приходят к выводу, что ее самым оптимальным вариантом, ее вершиной является творчество. И более эффективного включения индивида в систему социальных отношений не найти в истории мировой цивилизации.

Включение индивида в конкретную систему социальных отношений есть социальное действие. Социальное действие – это такое действие индивида, которое имеет значение для других людей (Вебер). Люди воспринимают действие, следовательно, они тоже действуют. От реципиента можно ожидать ответного действия, следовательно, социальное действие – это всегда взаимодействие [5, с. 70].

Выбор личности Дюбюффе обусловлен его колоссальной инновационной деятельностью. Жан очень рано, еще в юности, посвящает себя живописи, пробует свои силы в литературе и музыке. В 41 год Дюбюффе наконец решает окончательно посвятить себя только живописи. Он открывает «сырое искусство» («art-brut»). «Сырое искусство» – это новые объекты исследования, ведущие к новой методологии и новому мировоззрению. Через 25 лет Дюбюффе делает новое «открытие», создает пенополистирол. Из этой новой «глины», с помощью подогретых инструментов он смело ваяет монументальные формы, чтобы сделать плоскую манеру «hourloupe» объемной [9, с. 85]. Его оригинальным идеям нет конца. Полиморфное наследие Ж. Дюбюффе включает в себя около 10 тыс. произведений. В пожилом возрасте он не оставляет мечту перестроить мир по своим собственным канонам! А это уже несколько выходит за рамки художественного творчества. В его творчестве явно выражены элементы научного творчества. Это – проблемное, поисковое и порождающее, т. к. его цели и задачи связаны с познанием и преобразованием мира.

Правомерность рассмотрения творчества в контексте социализации личности определяется и тем очевидным обстоятельством, что творчество является

важнейшим инструментом познания и преобразования мира. Именно благодаря творчеству человек открывает новые горизонты научного знания, уточняет свои представления об окружающей действительности, преобразует ее и самого себя. По Бердяеву Н. Н. «человек оправдывает свою жизнь творчеством» [1, с. 61-62].

Произведения Дюбюффе дают наглядное представление о непростом творческом пути этого ниспровергателя авторитетов.

Творчество архиважно не только для максимальной социальной адаптации индивида, но и для самого общества, для конкретного социума, претерпевающего трансформацию под воздействием творчества многих творческих личностей.

Убежденность в особой роли творчества как фактора социализации индивида находит подтверждение и в философской литературе последних двадцати лет. Так, если в «Кратком словаре по философии» 1979 года сам термин «социализация» вообще отсутствует, то в «Философском словаре» 1986 года дано развернутое определение социализации, в принципе аналогичное процитированному ниже определению. Именно в этом «Философском словаре» можно найти важные подходы к проблеме творчества и социализации индивида: «мера социализации каждого отдельного человека индивидуальна: она тем значительнее, чем выше его социальная активность, потребность в творчестве и развитии своих способностей» [8, с. 441]. Уже в 17 лет Дюбюффе учится в академии Жюлиана, где общается с пионерами авангарда Р. Дюфи, А. Массоном, М. Джакобом, Т. Тцара, Ф. Леже, Ж. Гри.

В «Большом энциклопедическом словаре» «социализация – процесс усвоения человеческим индивидом определённой системы знаний, норм и ценностей, позволяющих ему функционировать в качестве полноправного члена общества; включает как целенаправленное воздействие на личность (воспитание), так и стихийные, спонтанные процессы, влияющие на его формирование» [2, с. 1131]. Влияние социальной среды, ее мировоззрение стало рано сказываться на личности Дюбюффе, его творчестве, направлении креативной деятельности, изменении его интересов. Так, махровый академизм учебного процесса академии хорошо поспособствовал общей нелюбви к традиционному искусству в рядах авангардистов под влиянием социальной среды и творческого климата художников, поэтов. В этом видится процесс взаимодействия, восприятия этой среды. Следствием этого взаимодействия можно считать следующие поступки Дюбюффе. Обескураженный, он уничтожает большую часть своих картин, забрасывает живопись и отправляется сначала в Буэнос-Айрес, а затем занимается семейным бизнесом – продажей вина. По возвращении в Париж, который становится столицей абстрактного искусства, Дюбюффе стремится к народной культуре «простого человека». Он начинает изготавливать марионетки, маски, увлекается аккордеоном.

Дюбюффе можно назвать интеллектуалом, он много пишет и читает, его любимые авторы А. Мишо, Р. Пенже, К. Симон и Селин. Он познает мир и впитывает в себя все новое, это позволяет ему создавать новые технологии. Дюбюффе создает технику «hautes pates» («поднявшееся тесто») и становится самым великим «кулинаром» искусства. Заменяя традиционные краски на маслянистую массу, смешанную с гипсом, веревками, шлаком, старыми газетами и пр., он создает новый материал. С поиском материала Дюбюффе изобретает варварскую, «взъерошенную» живопись, над которой насмеяется весь Париж. Чтобы убежать от

насмешек, он с женой переезжает в сельскую местность. Растительность и каменистые земли региона дают ему новые сюжеты. Он постоянно ищет что-то новое, необычное, например, создает картины, комбинируя крылья чешуекрылых бабочек [10, с. 84-85].

В творчестве, как известно, находит свое выражение – среди многих других мотивов и побудительных причин – глубоко скрытая в человеческой природе жажда проявлять себя, «оформлять» свою силу, утверждаться в своей способности властвовать над природными материалами и стихиями, убеждаться в своем могуществе мастера, художника. В творчестве человек не может притвориться, он неизбежно обнаруживает себя и свою сущность, запечатлеваемые в созданном им, ибо в творчестве он делает всё сам. Утверждение этой своей активности и возможность ее выражения есть вопрос нравственно-психического здоровья и социокультурного статуса человека, а сам смысл подобной деятельности имеет прямое отношение к решению вопроса о предназначении человека и его космическом статусе [7, с. 34]. Это наблюдаем у Дюбюффе. В то время, как его творчество проходит от скандала к признанию, этот сумасброд старается открыть новый стиль. Это – «Париж – цирк». Появляется новый Дюбюффе! Из его детского воображения на картинах появляется законченный весельчак, окрашенный городской жизнью. И вот – снова резкое изменение манеры в 1962 году. Так появляется непере译имый неологизм «hourloupe». На его полотнах на фоне скупых цветов кружатся грубо изображенные персонажи. Дюбюффе изобрел новый язык, технику спонтанно – бессознательного рисования, где перемешиваются фигуративное и абстрактное искусство.

Следует отметить, что искусство является особым видом творчества. Искусство рассматривается как метасистема, запечатлевающая и хранящая в себе историю и программу духовного формирования человечества, в которой раскрывается его предназначение и роль в системе мира (Т. Е. Шехтер) [3, с. 53]. Именно в творчестве в полной мере раскрылся и реализовался потенциал личности Ж. Дюбюффе, который сформировал себя как мужественную личность в процессе креативной деятельности и общения с другими художниками, музыкантами, оказавшими на него большое влияние. Человек творящий, ищущий, открывающий, сомневающийся не имеет пределов в постижении тайн и загадок природы, он может и должен быть хозяином своего бытия.

Замечательным свойством искусства является то, что оно осуществляет одновременно множество функций. Например, познавательная – картина дает представление о природе, стране, традициях, времени и т. д. Коммуникативная функция требует зрителя с его мнением, оценкой. В момент их взаимодействия объект искусства становится объектом культуры. В отличие от искусства культуру создают и авторы произведения и его потребители, ибо она возникает лишь в акте коммуникации между ними [6, с. 85]. Следовательно, искусство можно рассматривать как фактор инновационной деятельности человека, в процессе которой осуществляется интерактивное взаимодействие с окружающим миром, изменяющим и его, и самого творца.

Вебер выделил три мотиватора социального действия: цель, ценность, аффект. Цель – это рационально обоснованный, желаемый результат действия, например –

получить новый метод, новый материал, новые технологии и т. д. Ценность – это всегда инновация. В творчестве создается что-то новое, т. е. инновация. Поскольку художник тратит свои силы, талант, время на создание этого произведения, значит для него это ценно, для него это важно, это есть ценность. Аффект – это эмоциональный побудитель к действию. Обобщенно мотивацию к социальным действиям можно интерпретировать как желание достичь некоторого результата. Такое желание может включать не только цель, но и ценности и/или аффекты [5, с. 71-72]. Всё это и формирует креативную личность.

По мнению Дюбюффе, «art-brut» – это творчество в наиболее чистом его проявлении: спонтанный психический всплеск из глубины разума и сознания, запечатленный на бумаге и воплощенный в материале. Он обращается к искусству душевнобольных людей, изолированных от общества, считая только их истинными художниками, обладающими тем субъективизмом, который придает человеку подлинную индивидуальность. Это доказывает, что искусство касается таких глубин человеческой души, что может вызывать сильные эмоции, трансформировать мировоззрение человека, его ценности.

Эмоциональность обладает огромной силой воздействия на нас и на окружающий мир, т. к. меняются цели и ориентации нашей деятельности, содержание нашего отношения к событиям, явлениям, отдельным людям. Это меняет наше отношение к миру, самооценку и понимание своего места в жизни. Эмоциональное восприятие искусства – это деятельность по созданию новых смысловых образований, органично сопрягающих духовный опыт, запечатленный в произведении, и внутренний потенциал человека. При таком соединении рождается психологическая целостность, которая становится новым качеством личности, органичным компонентом её духовного мира и сохраняется в её опыте дольше, нежели любая другая информация [9, с. 329-330]. Как видим, таким примером служит личность французского художника Дюбюффе. Значимость фигуры Дюбюффе для искусства и культуры видна из его творческого наследия, о чем говорилось выше.

Особенность талантливой личности коренится во врожденной одаренности человека, но реализация этой способности и одаренности все-таки зависит от развития личности в целом. Заметим, что творец нового всегда обладает сильным воображением, отличается гибкостью ума, глубоким мышлением. Разносторонние способности, высокий уровень критичности, большая сила воображения и воли позволяют преодолевать все препятствия на пути реализации его творческих амбиций.

В XX веке не найти такого экспериментального творчества, такого богатого находками как у Дюбюффе.

Рассматривая взаимосвязь искусства (творчества) и социализации индивида, можно сделать вывод: именно художественное творчество развивает в индивиде его индивидуальность, самобытность, утонченность, неповторимость, поскольку именно в этой деятельности человек в полной мере реализует свое призвание, находит оптимальное применение своим природным задаткам, наклонностям, способностям, интересам. Искусство, творчество объективно требует от творческой личности напряжения всех ее физических, интеллектуальных и духовных сил. В творчестве в

полной мере раскрывается и реализуется потенциал личности, создаются необходимые условия для дальнейшего интенсивного развития этого потенциала. Творчество – надежный индикатор обнаружения и проявления призвания личности [1, с. 56].

ЛИТЕРАТУРА

1. Аронов, А. Л. Творчество в контексте социализации личности / А. Л. Аронов // Вестник МГУКИ. – 2004. – № 2. – С. 54-62.
2. Большой энциклопедический словарь. М. – 1998. – 1456 с.
3. Карпов, А. В. Традиции современного искусства в мире гуманитарного знания / А. В. Карпов // Современное искусствознание в системе гуманитарного знания / под науч. ред. А. В. Карпова. – СПб.: СПбГУП, 2012. – С. 47-64.
4. Краткий словарь по социологии. М.: Политиздат. – 1989. – 478 с.
5. Лапин, Н. И. Общая социология: Учеб. пособие для вузов / Н. И. Лапин – 2-е изд., доп. – М.: Высш. шк., 2009. – 452 с.
6. Межуев, В. М. Круглый стол № 1. От текста в культуре к культуре как тексту / В. М. Межуев // Филология – Искусствознание – Культурология: новые водоразделы и перспективы взаимодействия: Материалы Междунар. науч. конф. (2-4 апреля 2009 г., Белые Столбы) / М-во культуры РФ, Рос. Ин-т культурологии и др.; отв. ред. Н. А. Кочеляева, К. Э. Разлогов. – СПб.: Нестор-История, 2009. – С. 84-87.
7. Самохвалова, В. И. Творчество и энергии самоутверждения / В. И. Самохвалова // Вопросы философии. – 2006. – № 5. – С. 34-46.
8. Философский словарь / Под ред. И. Т. Фролова. – М.: Политиздат. – 1986. – 590 с.
9. Шехтер, Т. Е. О «нелинейных» смыслах искусства. Вместо заключения / Т. Е. Шехтер // Современное искусствознание в системе гуманитарного знания / под науч. ред. А. В. Карпова. – СПб.: СПбГУП, 2012. – С. 328-335.
10. Beaudoin, A. C. Dubuffet préférait le pain au gâteaux, le vin de pays au Château-Lafite, l'accordéon au piano et les pensées du coiffeur à celles du docteur ... / A. C. Beaudoin // Paris Match. – P., 2001. – № 2533. – P. 76-85.

*Боярко-Долженко В.А.
(Украина, г. Львов)*

СУДЬБА ТРАДИЦИОННОГО ХРОНОТОПА ПРАВОСЛАВНОЙ ИКОНЫ В УКРАИНСКОЙ ЖИВОПИСИ ПОЗДНЕГО СРЕДНЕВЕКОВЬЯ

Художественное время и пространство имеет особенное значение для православной иконы. Тут эти измерения наиболее слитны и несут глубокое богословское значение, уподобляя художественную модель трансцендентному макрокосму. Канонический хронотоп иконы был создан цареградским искусством и внедрен в средневековой живописи стран византийского культурного ареала. Его использовали в качестве основы многие века, но особенности историко-культурного контекста и местных художественных школ привели к различным трансформациям. Их определение колеблется от вариаций утвержденных каноном клише до качественно новых форм, выходящих за границы канона. Возрождение и активное развитие иконописи, которое переживает Украина в последние десятилетия, требует должного понимания истории отечественной живописи, ее теоретических основ и

художественного языка, особенностей иконописной картины мира – его времени и пространства.

Во второй половине XX в. к хронотопу средневековой живописи обратились представители московско-тартусской семиотической школы – Ю. Лотман [5] и Б. Успенский [11]. Его исследовали также Л. Жегин (теоретик искусства, близкий к семиотике) [3] и Б. Раушенбах [7]. Иную линию исследования представляют труды первой половины XX в., исполненные на грани богословия и искусствоведения П. Флоренским, Е. Трубецким и Л. Успенским. Анализ хронотопа иконы с позиций богословия продолжают во второй половине XX в. М. Тарабукин, И. Языкова, В. Лепяхин, В. Кутковой, В. Бычков и др. Глубокую научную обработку украинской средневековой живописи совершили в XX в. М. Голубец, И. Свентицкий, В. Свентицкая, Г. Логвин, Л. Миляева, В. Овсейчук, В. Степовик, В. Ярема. Однако, разрозненные обращения к хронотопу отдельных произведений до сих пор не дают общих выводов относительно его эволюции в украинской иконописи. Специальное исследование трансформации канонического время-пространства в украинской живописи второй половины XIII–XV вв. еще не было произведено, что определяет научную новизну прилагаемого материала.

В основе хронотопа украинской средневековой живописи – система канонических форм время-пространства, разработанная в византийском богословии, эстетике и искусстве X–XI вв. [9, с. 124]. На украинской почве она претерпела трансформацию сквозь призму мировоззренческих представлений Древней Руси. В течение избранного периода украинская живопись развивалась синхронно с цареградской [13, с. 290], воспринимая, кроме прочего, изменения пространственных структур. Весомы также влияния романского и готического стилей [13, с. 275; 8, с. 26], ярко выраженные в иконописи Западной Украины.

Для украинской средневековой иконы важно соответствие многих параметров древнеславянской картины мира той модели хронотопа, которую канонизировала византийская традиция. Прежде всего, нравственное значение пространственных направлений и сторон света, оппозиции "середина – периферия", неоднородности времени и существования бытия в неизменном безврестье. Характерное для язычников обожествление природы сказалось в активном обращении украинских мастеров к пейзажу, его натуралистичным формам [8, с. 53].

Время-пространство украинской живописи второй половины XIII–XV вв. – система художественных средств, направленных на достижение результата, определенного православной доктриной. В ее основе – требование целостности и замкнутости микрокосма иконы, соответствие его внутренней структуры структуре макрокосма, семантической и символической обоснованности каждого изображения в произведении, стремление психоэмоционального воздействия на зрителя [1, с. 159]. Целостность и замкнутость время-пространства украинской иконы подтверждает условная сферичность художественного пространства и принадлежность ему начальной и конечной точки физического, сюжетного и композиционного движения. С приближением к краям композиции увеличивается угол поворота изображений по вертикальной оси, что создает центростремительное притяжение пространства произведения. В понимании композиционно-пространственного принципа это притяжение сказывается в так называемых

"падающих сооружений", как в иконе второй половины – конца XV в. "Рождество Богородицы" с Жогатина (НМЛ). Кривизна сферического пространства проявляется также в системе пространственных смещений. Они вызваны сопоставлением выпуклости ближнего и вогнутости дальнего планов композиции [3, с. 61], ликвидацией содержательно пустых отрезков [4, с. 210] и информационной деформацией объектов [11, с. 273]. Совокупность этих признаков создает высокую активность художественного пространства и неразрывно связанного с ним в сакральном произведении художественного времени. Отметим, что взаимосвязь пространственных и временных смещений в пределах исследуемого периода не предусматривает их взаимоответственности. Так целостному пространству иконы часто противопоставляют фрагментированное художественное время, высокой динамике среды – равномерное течение основного действия. Время-пространственные смещения использовались с целью акцентирования семантических центров произведения, замкнутого со всех сторон сферической границей.

Движения фигур длительное время соответствуют тесному пространству близкого переднего плана. Свободное освоение персонажами трехмерного пространства опережает соответствующее развертывание сцены. В XV в. мастера вводят движение из глубины произведения, что вызывает обращение к ортогоналям и углубляет художественное пространство. За незначительными исключениями, продолжение движения за пределы композиции в украинской средневековой живописи четко ограничено. При этом начальная точка перемещения также принадлежит иконному пространству. В формулах процессов это утверждает преобладание движения слева направо как воспринимающегося только-что начатым, в противовес обратному направлению, что потенцирует вхождение в произведение из безграничного внешнего пространства [6, с. 45]. Как препятствие выхода подвижной фигуры за пределы композиции используют статические фигуры, монолиты декораций, противопоставление пространственных направлений. Сказанное присуще и композиционному движению, которое сдерживается формальными средствами у границ иконы. Движения по диагонали в творчестве украинских иконописцев приобретают равновесие, потенциальная динамика композиционных линий замедляется. Это соответствует упорядоченности и неизменности отображаемого макрокосма.

Онтологическая связь микрокосма с денотатом проявляется также в символической перспективе как совокупности пространственно-композиционных принципов, акцентирующих "семантические сгустки" художественного пространства [11, с. 287]. Украинская сакральная живопись использует такие средства символической перспективы, как иерархическая система масштабных соотношений, композиционного размещения, ближнего и дальнего видения, ракурсов и динамики объектов, концентрирования точек схода на главном изображении [11, с. 280-288]. Взаимосвязь символической и геометрической перспективы иконы заключается в подчинении средств пространственного построения системе семантических соотношений, определенному сакральному в центре композиции. Таким образом, с помощью линейных перспектив создают образ

отдельного объекта, а благодаря символической перспективе – образ целостного мира.

Богословская значимость этих принципов обусловила полноту их использования в украинской средневековой живописи. Однако, с середины XV в. в контексте реалистических художественных поисков наблюдаем отчетливый отход от символической перспективы по нескольким направлениям. Наиболее значимый из них – обращение к однородности художественного пространства. Оно приводит к разрушению аксиологичной структуризации пространства произведения. Вследствие этого происходит смещение центрального образа, отождествление его размеров и способа изображения с другими героями сцены. Второе выразительное направление отхода – обращение к человеческой части природы Иисуса Христа и воспроизведение в антропоморфных образах психологических и кинетических характеристик. Динамика и свобода движения, которую представляет фигура Спасителя в ряде евангельских сцен, нередко преобладает над соседними изображениями. Происходит противопоставление образа "расширенного" и "суженного" художественного времени [2, с. 154], вечности и временного среза.

Иная форма соотнесения иконописного микрокосма с трансцендентным макрокосмом – скрытый геометризм и ритмико-числовая основа композиции [12, 48-50]. Кроме определенного визуального воздействия она несет символическую функцию. Наиболее выразительное звучание формы круга, треугольника, арки приобретают в лаконичных композициях XIII – середины XV в. Обогащение иконы дополнительными изображениями часто умаляет звучание этих форм в композиции. Формирование ее внутренней динамики и эмоциональности происходит путем сознательных деформаций центральной геометрической формы, как в "Благовещение" из Витрилова. Сюда же относим смещение центральной вертикальной оси в иконе "Сошествие во ад" из Жогатина. Ее "падение" служит импульсом, запускающим механизм внутренней динамики всей композиции. Применение этого средства, противоречащего уравновешенности традиционной иконографии, стало возможным во второй половине – конце XV в. в контексте отхода от канонических принципов хронотопа иконы.

Новую форму взаимоотношений в пределах однородного, безличного и наперед заданого художественного пространства прорабатывало тогдашнее готическое искусство. Однако, использование в украинских памятниках прямой перспективы считаем результатом не только западноевропейских влияний. Большое значение здесь принадлежит поздневизантийскому искусству, предлагающему образцы соответствующих построений и корректного помещения в них фигур. Помеченные палеологовской стилистикой примеры "интерьерных коробок" – в сцене "Сошествие Святого Духа на апостолов" и "Поругание Христа" трактуем проявлением влияний византийской живописи. Использование прямой перспективы для противопоставления "природных рам" иконы ее внутреннему пространству [11, с. 258-261], а также для изображений дальнего плана в системе перцептивной перспективы [7, с. 174] также принадлежит средневековому методу.

Иное происхождение у перспективной организации фрески "Благовещение" церкви-ротонды в Горянах. Примечательно, что здесь ведущее значение прямой перспективы не противоречит принципам символической, где точки схода

концентрируются на погрудных изображениях действующих лиц. Последовательное уменьшение объектов по мере их отдаления от зрителя предлагает предметный ряд фрески часовни Св. Троицы в Люблине и фигуры иконы "Преображение" с Цеперова. Тональную перспективу, родственную прямой, обнаруживают иконы многочастного "Моления" из Дрогобыча. Эти исключительные образцы утверждают отход от канонического метода православной иконописи в русле новейших художественных поисков.

В расширенном пространстве позднесредневековой живописи художественное время, обогащенное психологизмом и кинетичностью персонажей, приобретает "суженные" формы. На смену "вечному настоящему" каноничной иконы мастера внедряют одномоментную фиксацию движения или эмоции. "Умное деяние", самоуглубленная молитва ликов расширяет художественное время иконы до безвременья Небесного Царства. Этому противопоставляется физическая динамика, психологическая экспрессия человеческих образов, утверждающих изменчивость материального мира. В ряде произведений эта динамика разрушает традиционные границы композиции, что приводит к потере каноничной целостности художественного пространства.

Комплекс форм отхода от хронотопа православной иконы свидетельствует про сложную стилистику украинской живописи позднего Средневековья. Основа художественного времени и пространства исследованных памятников утверждает ведущее значение нормативных принципов византийской живописи согласно с ее эволюцией XI–XV вв. Западные влияния проявляются, за редкими исключениями, фрагментарно – в отдельных изображениях. Особое внимание к построению ландшафтной среды, обусловленное обожествлением природы в ментальности бывших язычников, создало благоприятную почву для реалистических исканий в области времени и пространства.

ЛИТЕРАТУРА

1. Бычков, В. Малая история византийской эстетики. – К.: Путь к истине, 1991. – 408 с.
2. Волков, Н. Композиция в живописи. – М.: "Искусство"; 1977. Книга 1. Текст. – 263 с.
3. Жегин, Л. Ф. Язык живописного произведения. – М.: Искусство, 1970. – 125 с.
4. Лихачев, Д. С. Поэтика древнерусской литературы. – Л.: Наука, 1967. – 372 с.
5. Лотман, Ю. М. СЕМИОСФЕРА. Культура и взрыв. Внутри мыслящих миров. Статьи. Исследования. Заметки (1968-1992). – СПб.: Искусство – СПб, 2000. – 704 с.
6. Писанко, М. М. Движение, пространство и время в изобразительном искусстве. – К.: Выща школа, 1995. – 63 с.
7. Раушенбах, Б. Пространственные построения в древнерусской живописи. – М.: Наука, 1975. – 184 с.
8. Свентицкая, В. Наследие веков: Украинская живопись XIV – XVIII вв. в музейных коллекциях Львова / В. Свентицкая, О. Сидор. – Львов: Камэнар, 1990. – 72 с.
9. Стэповык, Д. История украинской иконы X – XX столетий. – К: Лыбидь, 1996. – 440 с.
10. Тарабукин, Н. Смысл иконы. – М.: Из-во Православного Братства Св. Филарета Московского, 2001. – 224 с.
11. Успенский, Б. А. Семиотика искусства: Поэтика композиции. Семиотика иконы. Статьи об искусстве. – М.: Языки славянской культуры, 2005. – 360 с.

12. Шамардина, Н. В. Математические основы иконописной композиции в контексте традиции неоплатонической арифмологии // Универсум платоновской мысли: Неоплатонизм и христианство. Апологии Сократа. СПб., 2001, С. 42 – 50.

13. Ярема, В. Иконопись Западной Украины XII – XV вв. – Львов, Друкарськи куншты, 2005. – 505 с.

*Гаркус О.З.
(Украина, г. Косов)*

ТРАДИЦИИ И НОВАТОРСТВО В ТВОРЧЕСТВЕ МИРОСЛАВА ВИНТОНЯКА

Вторая половина XX века внесла значительные изменения в развитие народного искусства Гуцульщины, в том числе и в развитие художественного металла – Мосяжництва. За время господства советской власти из ассортимента продукции мастеров, фабричных предприятий, цехов исчез тип изделий, где по форме, декору, просматривался крест или крещатые мотивы. Прежде всего, это — згарды, шелесты, энколпионы, нагрудные кресты. Заметным процессом в возрождении этого типа изделий было создание отдела художественного металла в Косовском техникуме народных художественных промыслов, где через расширение тематического диапазона, вариативность и интерпретацию традиционных композиционных схем гуцульского металирства, стало возможным создание новых образцов украшений.

С 2000-2010 гг. наметилась общая тенденция авторского ювелирного искусства на Гуцульщине, где центром и основной движущей силой выступает Косовский институт прикладного и декоративного искусства ЛНАИ, выпускники которого продолжают работать с металлом. Хорошим примером развития традиционного металла Гуцульщины является творчество молодого мастера – художника Мирослава Винтоняка. Мастер не только следует классическим образцам мосяжного искусства, но и творчески интерпретирует формы и декор, проектирует, сохраняя образно-пластический язык гуцульского металла.

Родился Мирослав в 1983 г. в г. Косов, учился в Косовской средней школе № 1, в 1998 г. поступил в Косовское училище прикладного и декоративного искусства. Позже продолжил обучение в Косовском государственном институте прикладного и декоративного искусства на аккредитационных уровнях бакалавр и специалист. Закончил обучение в 2005 г., получив диплом специалиста. Первой дипломной работой Мирослав зарекомендовал себя как хороший исполнитель, безусловно овладевший технологией изготовления и декорирования. Это был курительный набор «Для гуцула» (люлька, протычка, ил. 1). Тело трубки выполнено из латунной жести, декорированной чеканными



орнаментальными полосами, к которой крепится с помощью завесы дефованая двухсферная крышка с чеканными продольными полосами. Колено трубки состоит из двух чеканных форм, скрепленных жестким припаем, и завершается гребнем декорированным традиционными «подковами», «кружочками», «точками». Характерный для гуцульских трубок удлиненный «чубук» состоит из двух частей, – латунной трубки, декорированной «плетенкой», и деревянного «мундштука». «Протычка» выполнена из латуни, декорированная насеченными орнаментальными полосами с «треугольничками», «кружочками», «точками», которые ритмично повторяются по форме изделия. За период обучения в институте Мирослав совершенствуется в мастерстве исполнения в материале, одновременно мощно растут его художественные качества, проявляется его талант как проектанта. В результате обучения он выполняет на дипломную работу ювелирный гарнитур «Легенда» (ил. 2). Работа состоит из нагрудного украшения и сережек.



Композиционная схема нагрудного украшения достаточно сложна, делится на десять структурных центров, каждый из которых перестроенный по одинаковому принципу, что в целом влияет на целостность и создает ощущение гармонии. Кажется, что массивные составляющие украшения достаточно тяжелые, но благодаря пустотелости элементов, удачно примененных технологических хитростей, хорошо продуманных соединений, оно достаточно легкое, мобильное, подвижное.

После завершения обучения Мирослав обустривает дома мастерскую, занимается изготовлением украшений из металла. Образование и высокое мастерство молодого мастера направлены на изготовление украшений, построенных на образцах гуцульского мосяжництва, поэтому и выбор материала, который он использует, не случаен. Всегда основным материалом в изделиях служит латунь, иногда со вставками меди, изредка серебро. Ассортимент изделий достаточно широк: згарды, шелесты, серьги, крестики, нагрудные украшения, пряжки, трубки. У

Мирослава вырабатывается собственный стиль, художественный язык, выкристаллизовывается набор технологических приемов, почерк мастера. Осматривая творчество М. Винтоняка, трудно не обратить внимание на целый ряд крестиков, композиции которых основаны на мосяжных крестиках Гуцульщины (ил. 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10). Крестик на ил. 3 полностью имитирует классический образец гуцульского, отличается некоторой закругленностью треугольных завершений рамен креста и увеличенными и закруглёнными крестиками на навершиях.



3



4



5

Отличается также гравировка, выполнение которой является более аккуратным, выдержанным. Гравированный рисунок на малых крестиках навершиях видоизменен автором, перекрестие рамен и распятие осталось традиционным. Еще одним примером цитирования классических образцов является крестик на ил. 4, он полностью повторяет форму древних медных гуцульских крестов с закруглёнными геометрическими структурами. На перекрестии наложена сильно упрощенная фигура, в которой только угадывается форма распятия, она полностью повторяет форму креста. Вообще, фигура распятия на гуцульских крестиках отличается от других упрощенным строением, перпендикулярно к телу вытянутыми и равными руками, условным изображением лица.

Наряду с цитированием традиционных образцов мастер создает новые типы крестиков (ил. 6, 7, 8, 9, 10) самых разнообразных форм, однако с соблюдением четкой композиционной линии, определяет характерный для Гуцульщины стиль и характер исполнения в материале. При выполнении в материале Мирослав применяет современные средства и технологии, позволяющие выполнять отдельный образец без применения литья, где нужно сначала изготовить мастер-модель из воска и вылить ее из металла. Мастер использует способ выпиливания из листового металла деталей (тела крестика и накладки). Детали спаиваются твердым припаем. Такой способ позволяет быстро и качественно создать форму с четким контуром и гранями, после чего мастер украшает их гравировкой, насечкой, «швайсыкуваннием» (ил. 6, 7). На фото 8 крестик выполнен с помощью напайки трех слоев металла, что придает ему рельефность и сложность формы.



6



7



8

Основа креста традиционной формы с расширенными треугольными навершиями декорированными гравировкой, лучи сложной формы в виде стилизованных перекрестий. На них накладывается меньший по размерам крест с

круглыми окончаниями, оформленными гравированными двойными линиями крестообразной формы, расположенными по диагонали. Диагональное направление на навершиях поддерживает направление с треугольными навершиями нижней формы, создает впечатление цельности композиции. Завершает композицию третья накладка в виде равнолучевого креста с отполированной чистой поверхностью, которая служит доминантой, где завершения крестика выполнены с диагональными срезами, которые поддерживают диагонали по всей структуре изделия. Интересны решения центральных частей крестиков на ил. 9, 10, где фигура распятия в крестообразном обрамлении напоминает антропоморфные изображения и придает общему виду еще больше архаичности. Солярные мотивы на навершиях крестов напоминают нам о синтезе гуцульских верований, где тесно переплелось языческое начало с христианской религией. Мирослав удачно передает в современном звучании аутентичную принадлежность изделия, комбинирует, трансформирует мотивы, орнаменты, тектонику формы, сохраняя региональную стилистику.



9



10



11

Следует обратить внимание и на нагрудные украшения мастера, например, «Шелесты» (ил. 11) выполнены в техниках выколотки, насечки, волочения, кручение, пайки. Украшение имеет традиционную структуру, бубенчики (шелесты) равномерно распределены «перелижками», которые в свою очередь соединены между собой круглыми звеньями, что придает изделию подвижность, а округлые формы – живость, мобильность. В бубенчики вставлены металлические шарики, которые при ходьбе создают звук подобный шороху, откуда и происходит название.

Запираются «Шелесты» маленькими «чепражками», стилизованными из традиционных «Чепраг». Традиционно на таких украшениях использовались большие массивные «Чепраги», они одновременно выполняли функцию противовеса для удержания равновесия украшения при ношении. В данном изделии этого не нужно, благодаря утонченности перелижков, тонкостенным бубенчикам, украшение достаточно легкое. В изделиях Мирослава много различных типов «чепраг», например изделия на ил. 12, 13 разработаны на классических образцах. Основой композиционной схемы являются солярные символы, они используются попарно, служа половинками защелки.



12



13

Чепраги выполняются техникой пропила, декорированием гравировкой, насечкой, швайсыкуванием. Отличается Чепрага (ил. 13) богато орнаментированной плоскостью, равномерностью нанесения декора, изяществом линий, четкостью и аккуратностью исполнения. Молодой мастер работой доказывает умелое, ювелирное владение инструментом, ощущением гармонии, материала.

Традиция гуцульского художественного металла в Косове продолжает развиваться в работах молодых художников. При этом устойчивыми остаются характерные эстетические категории формообразования, направление художников к новаторским поискам и создание индивидуальной творческой манеры [1, с. 23].

Мирослав наглядно демонстрирует плодотворность взаимодействия академической школы и народного искусства Гуцульщины, создает современные украшения, используя вековые традиции. Выбор материала, первоисточника ставит перед мастером задачи формального значения, что делает возможным сохранение традиции. Качество природы самого материала открывает пластические возможности в поиске формы, тактичной трактовке декора, несет не только образно-символическое, но и функциональное значение. Мирослав Винтоняк прочно зарекомендовал себя выразителем творческих тенденций среди ювелиров нового поколения, в работах которого мы видим традицию и новаторство.

ЛИТЕРАТУРА

1. Стельмашук, Г. Художественный металл Олега Гаркуса: традиции и инновации / Галина Стельмашук. – Киев: Образование, 2012.

*Гранецкая Л.
(Молдова, г. Бэлу)*

МНОГОЗНАЧНОСТЬ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ОБРАЗА КАК МЕТОДИЧЕСКАЯ ПРОБЛЕМА

Современное состояние преподавания музыки в школе характеризуется устойчивыми тенденциями обновления содержания образования. По-прежнему актуальны вопросы: как сделать, чтобы музыка не оставалась чуждой ребенку, а стала неотъемлемой частью его души и его жизни? С этой целью корректируются методы и приемы преподавания музыки. На современном этапе реформа современного образования выдвигает новую концепцию, смещая акцент с простого

накопления знаний в сторону формирования *компетенций*. Считаем, что одной из основополагающих компетенций учащихся должна стать *компетенция, связанная с раскрытием музыкального содержания, постижением художественного смысла музыки*. Мы обозначим ее как *компетенция интерпретации музыкального образа*. Поскольку любое исполнение/познание музыки есть своеобразная личностная интерпретация, то ученик должен обладать компетенцией не в слушании или исполнении музыки, а именно в *интерпретации музыкального образа*. Прежде, чем подойти к разработке методологии формирования *компетенции интерпретации музыкального образа*, необходимо дать эпистемологическое обоснование следующим эстетическим категориям: *музыкальное содержание/музыкальный образ/художественный образ*.

Л. П. Казанцева, изучив многовековой культурный, музыкальный, художественный, научный опыт, отвечает на вопрос «*что есть музыка, в чем сущность музыкального содержания*» следующим образом: *музыка – выражение чувств и эмоций человека; выражение ощущений; выражение интеллекта; выражение внутреннего мира человека; выражение таинственных глубин человеческой души; выражение невыразимого, подсознательного; выражение сущности Бытия; выражение экзистенциального, Абсолюта, Божественного; отображение действительности; музыка – движение; выражение положительного; выражение человека и мира; отображение действительности в эмоциях и идеях человека; специфический самоценный мир; эстетизированные звучания; комбинация звуков; музыка – все что звучит* [4, стр. 7-11].

Энциклопедия выделяет различные аспекты *художественного образа*, демонстрирующие его причастность сразу многим сферам познания: в *онтологическом аспекте художественный образ* есть факт идеального бытия; в *семиотическом аспекте художественный образ* и есть не что иное, как *знак*, т. е. средство смысловой коммуникации в рамках данной культуры или родственных культур; в *гносеологическом аспекте художественный образ* есть вымысел, он ближе всего к такой разновидности познающей мысли, как допущение; ещё Аристотель заметил, что факты искусства относятся к области вероятного, о бытии которого нельзя сказать ни «да», ни «нет». Нетрудно заключить, что допущением, гипотезой, *художественный образ* может быть только вследствие своей идеальности и воображаемости; в *эстетическом аспекте, художественный образ* представляется целесообразным жизнеподобным организмом, в котором нет лишнего, случайного, механически служебного и который производит впечатление красоты именно в силу совершенного единства и конечной осмысленности своих частей. Если в качестве «организма» образ автономен и в качестве идеального предмета объективен, то в качестве допущения он *субъективен*, а в качестве знака межсубъективен, коммуникативен, реализуем в ходе «диалога» между автором-художником и адресатом и в этом отношении является не предметом и не мыслью, а обоюдосторонним процессом. В. К. Суханцева подтверждает, что «музыкальное произведение как явление и категория музыкального процесса предполагает наличие а) авторства, б) строго фиксированной звукописи, в) адекватного воспроизводства в восприятии и интерпретации [7]. Е. Назайкинский считает, что

художественный смысл варьирует от исполнителя к исполнителю, от слушателя к слушателю, тем самым утверждая мысль о *множественности музыкального смысла* [5, с. 21]. А. Сохор утверждает, что музыкальное произведение актуализируется в сознании воспринимающего не совсем в том виде, как оно существовало в сознании автора. Следовательно, правильнее говорить не об одном содержании, а о нескольких: *авторском, исполнительском, слушательском* [8]. Исследования с позиции философии, эстетики, музыковедения таких понятий как *содержание, образ, смысл*, аргументировали необходимость их дифференциации. *Художественно-творческая деятельность композитора, исполнителя, слушателя предполагает различие трех типов образов: музыкального, художественного, исполнительского.* (А. Сохор, Л. Мазель, В. Цуккерман, Г. Нейгауз, Н. Кретцшмар, О. Гараз, Л. Гранецкая) (рис.1)

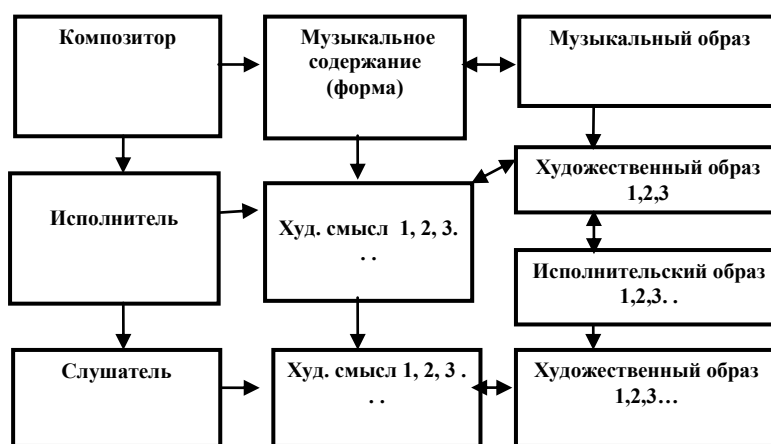


Рис. 1. Соотношение понятий музыкальный образ, художественный образ, исполнительский образ.

Естественно, в художественном творчестве ценно только то, что подсказано процессом подлинного переживания, и только тогда может возникнуть искусство. Истинное погружение в *художественный образ*, его постижение тесно связано с процессом переживания, с умением пропустить через себя, прочувствовать интонации музыкального произведения. Раскрытие *художественного образа* музыкального произведения является необходимым условием для яркого, эмоционального исполнения произведения. Мы должны научить своего ученика слушать и слышать, исполнять музыкальное произведение и интерпретировать его.

Немаловажным с точки зрения психопедагогики фортепиано, является развитие у учеников *мотивации*. В настоящее время мотивационная сторона обучения младших школьников в классе фортепиано, на наш взгляд, наименее управляема. Формирование мотивации подчас идет стихийно, являясь скорее результатом достижений передовых преподавателей, чем предметом специальной, целенаправленной, систематической работы. Вместе с тем, по мнению ряда ученых (Б. Г. Ананьев, В. К. Вилюнас, С. Л. Рубинштейн и др.), проблема мотивации, связанная с исследованием причин, побуждающих поступки и различные формы человеческой деятельности, является одной из центральных в науках о человеке.

Важно то, что осознание мотивов человеком совершается не автоматически, а в результате особой активности, когда осознанные мотивы обретают *личностный смысл* (А. Л. Леонтьев, А. Пиличяускас). Задача педагога детской музыкальной школы состоит в том, чтобы суметь заинтересовать ребенка процессом овладения инструментом, тогда необходимый для этого труд постепенно станет потребностью. Поскольку мотивация выступает особым «энергообразующим» (В. В. Медушевский) началом, то ее специальное развитие рассматривается как важнейшая задача музыкально-образовательного процесса. Изучение музыкального произведения учениками музыкальной школы должно быть *осознанным*, полными *личностного смысла* и проходить по различным этапам. Ученик, являясь, по сути, уже исполнителем (пусть маленьким, начинающим), в процессе диалога с музыкальным произведением (знакомясь с авторским стилем, средствами музыкальной выразительности и т. д.) выявляет музыкальное содержание на основе созданного *личностного художественного образа*.

Проблема создания художественного образа музыкального произведения в музыковедческом, эстетическом аспекте изучалась такими учеными, как Б. Асафьев, А. Сохор, М. Бонфельд, Е. Назайкинский, О. Гагаз; в методическом аспекте – Г. Нейгаузом, К. Игумновым, Л. Баренбоймом, А. Гольденвейзером, С. Карась; психологический аспект проблемы освещен в трудах Б. Теплова, В. Петрушина, Г. Цыпина, I. Gagim и т. д.

Считаем, что с методической точки зрения, проблема познания музыкального содержания путем создания личностного художественного образа требует постоянного поиска новых путей решения, обновления методологической базы – новых дидактических технологий, методов, приемов. Наша первоначальная цель на уроке заключается в том, чтоб привить любовь к музыке. Средством для развития восприимчивости к музыкальному процессу является пробуждение индивидуальных склонностей ребёнка – с учетом его возрастных особенностей, уровня умственного и духовного развития. Исходя из этого, необходимо вести определенную репертуарную политику, учитывающую различные аспекты: программные требования, художественная значимость произведения, стилистическое и содержательное разнообразие, методическая, техническая целесообразность, темперамент, характер ребенка и его вкусовые предпочтения.

Деятельность ученика должна быть организована таким образом, чтобы он сам мог находить решения. Радость открытия и связанное с этим переживание успеха, становятся побуждением к дальнейшей работе. Ребёнок не будет трудиться ради самой работы. Мотивы другие: получить хорошую оценку, заслужить похвалу родителей, педагога, удовлетворить жажду проявить себя, увлечься творчеством. Последнее условие должно со временем стать основополагающим. Поэтому необходимо использовать методы, направленные на развитие творческого потенциала ребенка, прививающие желание самостоятельно работать, проявлять личную инициативу в поиске новых путей реализации исполнительского замысла.

Раскрывая специфику музыки, Б. Асафьев [1] подчёркивал, что музыкальная интонация (а музыка есть искусство интонируемого смысла) никогда не теряет связи ни со словом, ни с танцем, ни с мимикой (пантомимой) человеческого тела. Любой музыкально-пластический знак или интонация – это одновременно и дыхание, и

напряжение мышц и биение сердца. «Простым жестом взмахом руки, – пишет Г. Нейгауз – можно иногда гораздо больше объяснить и показать, чем словами» [6]. С детьми младшего возраста используется метод *пластического интонирования*. «Пластическое интонирование» – один из способов, одна из возможностей «*проживания*» образов, когда любой жест, движение становятся формой *эмоционального выражения содержания*. Жест, движение, пластика обладают особенным свойством *обобщать эмоциональное состояние*. Способность учителя найти такие обобщающие движения, которые бы выразили главное душевное состояние, отраженное в музыке, решает очень многое, ибо эти движения могут стать настолько понятными, настолько «заразить» детей эмоциями, что буквально отпадает необходимость в продолжительных беседах по поводу характера музыки. Воспроизведение художественного образа в пении, пластике возбуждает и развивает эмоциональную память, чувство детей, создается гармония между сознательным и бессознательным ребенка. Также этот метод влияет на развитие слуховой памяти. Интонирующее движение-жест интегрирует в себе и характер звуковедения, и направление движения мелодии, силу и скорость звучания, гармонические и тембровые краски и тем самым отражает внутреннее ощущение (представление) музыки, её интуитивное понимание. Этот метод очень хорошо влияет на развитие ассоциативной памяти. Дети лучше запоминают именно те пьесы, работа над которыми велась с помощью жестов, легче запоминаются особенности пьесы, мелодия, ритмическое содержание пьесы. Раскрытие музыкального образа напрямую связано с развитием у детей музыкальных представлений, творческого воображения. Далее не менее важно, чтобы нотные знаки стали для ученика символами осмысленных музыкальных комплексов. Чем теснее нотные знаки связаны с музыкальными представлениями ученика, чем в большей мере они воздействуют на его воображение, тем интереснее ему читать ноты и тем большими будут его успехи в этом направлении. Сложность текста должна соответствовать уровню развития его музыкального слуха, в особенности внутреннего слуха. И наоборот, неумение разбираться в тексте почти всегда связано с недоразвитостью слуха, с отчужденностью ученика от музыки. Учить чтению нотного текста – значит, прежде всего, всесторонне развивать ученика как музыканта.

Другой прием работы над музыкальным произведением, позволяющий более полно проникнуть в художественное содержание, состоит в особом, поэтапном его изучении [3]. Предложенные этапы работы над произведением, помимо традиционных этапов изучения (знакомство, разбор, изучение на память, интеграция, подготовка к выступлению), предусматривают активное прохождение учеником трех основополагающих этапов существования музыкального искусства: композитор – исполнитель – слушатель. В нашем конкретном случае ученик проходит следующие этапы: слушатель – композитор – исполнитель. В первую очередь ученик выступает в роли слушателя. Он постигает с помощью слуха (в идеале – внутреннего слуха) образный строй произведения, выдвигает свою концепцию художественного содержания (эмоции, настроения, общее впечатление). Далее ученик, параллельно с изучением нотного текста, углубляется в образное содержание пьесы, становясь в роль/позицию композитора. На данном этапе ученик анализирует музыкальный язык произведения: *форму, мелодию, ритм, темп,*

гармонию и т. д., актуализируя те эмоции, настроения, переживания, которые испытывал композитор. Заключительным шагом в разучивании произведения выступает этап, условно названный нами «исполнитель». На данном этапе ученик находит необходимые исполнительские средства (туше, штрихи, динамику, педаль, удобную аппликатуру и т. д.), исходя из предыдущих переживаний и умозаключений, т. е. из уже сформировавшегося личностного художественного образа.

Одним из целесообразных методов в работе над художественным образом является «метод стимулирования воображения» [2]. Из личного опыта могу сказать, что прибегая в работе над музыкальным образом к различным ассоциативным, образным зарисовкам, колористическим аналогиям мы пробуждаем у детей творческую фантазию, приучаем слышать и видеть в музыкальных произведениях различные художественные содержания. Исходя из музыкальной речи (средств музыкальной выразительности) мною подбирается различный художественный «подтекст» к музыке, тем самым, побуждая мыслительную и творческую деятельность ребенка.

Резюмируя все вышесказанное, необходимо подчеркнуть, что раскрытие художественного образа музыкального произведения, как необходимое условие его интерпретации, с нашей точки зрения базируется на следующих условиях: необходимость подлинного творческого переживания исполняемой музыки; развития у детей (с ранних лет обучения) способности понимать классическую музыку, развивать мотивационную сторону личности исполнителя через пробуждение индивидуальных наклонностей, добиваться постоянного поиска новых путей решения, обновления методологической базы – новых дидактических технологий, методов, приемов.

ЛИТЕРАТУРА

1. Асафьев, Б. В. Музыкальная форма как процесс / Б. В. Асафьев. – Ленинград: Советский композитор, 1971. – 335 с.
2. Gagim, I. Știința și arta educației muzicale / I. Gagim. Chișinău: Editura Arc, 1996. – 223 s.
3. Granețkaia, L. Tehnologii didactice de analiză interpretativă a imaginii muzicale în procesul formării pianistice a profesorului de muzică, автореф. дисс. канд. пед. Наук, 13.00.02, / L. Granețkaia. – Бэлць, 2008.
4. Казанцева, Л. П. Основы музыкального содержания / Л. П. Казанцева. – Астрахань, 2009. – 368 с.
5. Назайкинский, Е. В. Логика музыкальной композиции / Е. В. Назайкинский. – М.: Музыка, 1982. – 319 с.
6. Нейгауз, Г. Г. Об искусстве фортепианной игры / Г. Г. Нейгауз. – Изд. 5, М.: Музыка, 1988. – 240 с.
7. Суханцева, В. К. Музыка как мир человека. От идеи вселенной – к философии музыки / В. К. Суханцева. – К.: Факт, 2000. – 171 с.
8. Сохор, А. Вопросы социологии и эстетики музыки / А. Сохор. – Ленинград: Советский композитор, 1981. – Ч. 2. – 294 с.
9. Пиличяускас, А. А. Познание музыки как воспитательная проблема / А. А. Пиличяускас. – М.: Мирос, 1992. – 38 с.

Дарохін П.А.
(Рэспубліка Беларусь, г. Мінск,)

ДЗЯЦІНСТВА Ў КАРЫКАТУРЫ БССР 1970–1980-Х ГГ.

Тэма дзяцінства ў карыкатуры БССР дадзенага перыяду, як і ў карыкатуры СССР увогуле, распрацавана слаба. Таму падаецца важным звярнуць увагу на адлюстраванне дзяцей і дзяцінства ў карыкатуры. У цэлым у дадзены перыяд у масавай культуры вобраз дзяцінства трансфармуецца, дзяцінства ў пэўнай ступені адасабляецца ад дзяржаўнай ідэалогіі, звяртаецца ўвага на нефармальныя адносіны, уздымаюцца пытанні, якія ў папярэдні час былі па-за ўвагай мастацтва, – такія, як цяжкасці школьнага жыцця, дзіцячая субкультура і гумар, каханне і агрэсія. Аб гэтым распавядаюць публікацыі таго часу, кнігі і фільмы. Адносіны да дзяцей змяніліся на больш агульнагуманістычныя. Але цікава, як выглядае дзяцінства ў карыкатуры, накіраванай на дарослую аўдыторыю, калі пры гэтым яно павінна выклікаць пэўны камічны эфект.

Дзеці ў тагачаснай карыкатуры прадстаўлены рознымі ўзростамі – гэта немаўляты, дашкольнікі, школьнікі няпэўнага ўзросту (каля 9-11 гадоў) і падлеткі. Немаўляты звычайна не з’яўляюцца самастойнымі суб’ектамі сюжэту, яны або сімалізуюць нараджэнне ці ў цэлым вызначаюць жанчыну як маці (як для асобнага сюжэту, так і для “фона”), або выяўленыя разам з маці ў нейкіх канфліктных сітуацыях з бацькам.

Дзеці нярэдка з’яўляюцца ў карыкатурах, прысвечаных асацыяльным паводзінам іх бацькі, у асноўным, п’янству. У падобных сюжэтах дзеці звычайна падаюцца як ахвяры, але ў некаторых выпадках і як “саўдзельнікі”, напрыклад, на малюнку Р. Грамыкі [2] школьнік атрымоўвае пэўную выгаду ад п’янства бацькі. Яшчэ адной сутнаскай хібай у адносінах дзяцей у карыкатуры з’яўляецца залішняя апека. Яна можа быць звязана з празмернай заклапочанасцю ў адносінах да дзіцяці, якога адпраўляюць у лагер, або нават да фактычна дарослых сына або дачкі, якіх бацькі бачаць недастаткова самастойнымі і адносяцца да іх як да маленькіх. Папулярнай у 1970-я гг. з’яўляецца і адваротная тэма – недастатковая ўвага выхаванню дзіцяці, якая звычайна вырашаецца ў адносна мяккай форме пераносу функцый бацькоў на бабулю і дзядулю.

У асноўным персанажамі карыкатур робяцца дзеці прыкладна малодшага школьнага ўзросту. Паводзіны дзяцей рэдка маюць негатыўную ацэнку, хутчэй з гумарам карыкатурысты адносяцца, напрыклад, да захаплення дзіцямі тэлевізійнымі спартыўнымі трансляцыямі. Як антытэза дадзенай з’явы можа разглядацца малюнак С. Раманава [8], дзе футбол глядзіць вясковая бабуля, якую кліча ўнук.

Дастанкова распаўсюджаным прыёмам выкарыстання вобразу дзіцяці ў карыкатуры з’яўляецца сітуацыя, пры якой дзіця паўтарае паводзіны дарослага, тым самым выпадкова выкрываючы іх смешны і недарэчны бок, або калі дзіця наадварот паказвае станоўчую, пажаданую мадэль паводзінаў у адрозненні ад дарослага.

Асноўнай тэмай у карыкатуры з’яўляецца менавіта школьнае жыццё дзяцей, але тут дзеці – не суб’екты сюжэту, яны толькі дазваляюць раскрываць нейкую асноўную тэму карыкатуры. Збольшага гэта гаспадарчыя або кадравыя праблемы

школы: дрэнная работа харчблока, недаробкі ў будаўніцтве, недастатковая колькасць настаўнікаў.

Змяняецца і вызначэнне піянерскай арганізацыі, калі раней вызначэнне дзіцяці як піянера рабіла яго носьбітам камуністычнай ідэялогіі, выключна станоўчым персанажам, то цяпер стаўленне да піянераў хутчэй нейтральнае, як да звычайных савецкіх школьнікаў (тым больш, што гэта і адпавядала рэчаіснасці), так на малюнку М. Гурло [3] прадстаўлены піянерскі лагер, дзе піянеры займаюцца тым жа, чым звычайныя дзеці на прыродзе, ажно да сутычак адзін з адным і дробнага хуліганства, цяжка было б уявіць такое бачанне піянерскага лагера ў 1950-я гг.

Адносна рэдка з'яўляюцца ў карыкатуры падлеткі, часцей усяго звязаныя з тэмай малалетняй злачыннасці (хуліганства), або таго ж п'янства. Але высмейваюцца і сэксуальная цікавасць да супрацьлеглага полу [1] і такая прыкмета часу, як акселерацыя [4]. У цэлым трэба адзначыць, што дзяўчынкі ў карыкатуры (як паўнаважасныя ўдзельнікі сюжэту), сустракаюцца значна радзей, чым хлопчыкі, што можна патлумачыць разуменнем іх як менш актыўных і менш схільных да парушэння прадпісаных паводзінаў. Асноўным хібам маладых дзяўчат у карыкатуры бачыцца схільнасць да моды, зрэдку гэта распаўсюджваецца і на школьніц. Яскравым прыкладам таму – карыкатура В. Тамаева [5], дзе настаўніца з вялікай колькасцю ўпрыгожванняў крытыкуе вучаніц за нашэнне завушніц.

Дастаткова пашыраным быў ў дадзены час такі прыём, калі карыкатурыст, дзеля дасягнення камічнага эфекту, супрацьпастаўляе непасрэднае дзіцячае ўспрыманне звычайнай “дарослай” інфармацыі, якое ў асноўным выяўлялася праз літаральнае чытанне ідыём і метафар. Такі прыём час ад часу сустракаўся ў асобных карыкатурах, але ў рэшце рэшт зрабіўся пэўным паджанрам савецкай карыкатуры. Як стылізацыя пад “дзіцячае” разуменне дарослай рэальнасці у “Вожыку” (і ў часопісах іншых рэспублік) ўзнікае рубрыка “Вачыма дзяцей” (1973 г.). Асаблівасцю гэтай рубрыкі можна назваць і тое, што не толькі тэкставая частка, але і самі малюнкi былі выкананыя ў прымітыўнай “дзіцячай” тэхніцы. Тэхніка “дзіцячага прымітыву” зрабілася дастаткова папулярнай падчас Перабудовы ў такіх карыкатурыстаў, як С. Сцельмашонак і С. Харэўскі (у сваю чаргу не без уплыву карыкатуры краін Захаду, у тэхніцы якой тады назіраліся тыя ж тэндэнцыі). У дадзеным выпадку сувязь падобнай тэхнікі непасрэдна з уяўленнямі аб дзіцячасці выклікае пэўны сумнеў. Тым не менш можна заўважыць, што менавіта ў дзіцячай творчасці можна было назіраць меншую заідэалагізаванасць, творчую свабоду, абсурдызм, лаканічнасць і абагуленасць вобразаў, што зрабілася запатрабаваным у карыкатуры часоў Перабудовы. Ды і сама карыкатура яшчэ з канца 1970-х гг. у сваёй графічнай мове, умоўнасці выяў набліжаецца да дзіцячага малюнка.

Не толькі дзіцячы малюнак уплываў на дарослую карыкатуру, але і карыкатура звярталася да дзіцячай тэмы, прычым узнікаюць спробы стварыць карыкатуру не пра дзяцей, а для дзяцей. Хоць з 1957 г. у БССР існаваў дзіцячы часопіс “Вясёлка”, але ён не быў скіраваны непасрэдна на дзіцячы гумар, таму ў 1970-я гг. у сатырычным часопісе “Вожык” з'яўляецца рубрыка “Вясёлы калючык”, прысвечаная дзіцячай тэматыцы, а ў 1987 г. пры Мінскім Палацы піянераў адчыніўся дзіцячы гурток карыкатурыстаў “Усмешка” пад кіраўніцтвам Б. Сырэнскага [6].

Такім чынам, у дадзены перыяд часу ў карыкатуры БССР тэма дзяцінства атрымала пэўнае развіццё і як дапаможны сродак раскрыцця хібаў, характэрных для “дарослага свету”, і як самастойная тэма. Усё больш разумелася самакаштоўнасць дзяцінства як асобнага перыяду, а ў дзеях часцей пачалі бачыць маленькіх асобаў са сваімі станоўчымі бакамі і хібамі, індывідуальнымі асаблівасцямі.

ЛІТАРАТУРА

1. Малюнак Ю. Пучынскага. №10 с.5 // Вожык : часопіс сатыры і гумару / Дзяржаўны камітэт Рэспублікі Беларусь па друку. – Мінск, 1973.
2. Малюнак Р. Грамыкі. №3 с.5 // Вожык : часопіс сатыры і гумару / Дзяржаўны камітэт Рэспублікі Беларусь па друку. – Мінск, 1974.
3. Малюнак М. Гурло. №13 с.6 // Вожык : часопіс сатыры і гумару / Дзяржаўны камітэт Рэспублікі Беларусь па друку. – Мінск, 1974.
4. Малюнак М. Рудкоўскага. №22 с.8 // Вожык : часопіс сатыры і гумару / Дзяржаўны камітэт Рэспублікі Беларусь па друку. – Мінск, 1977.
5. Малюнак В. Тамаева. №21 с.9 // Вожык : часопіс сатыры і гумару / Дзяржаўны камітэт Рэспублікі Беларусь па друку. – Мінск, 1983.
6. Гурток Усмешка. №22 с.9 // Вожык : часопіс сатыры і гумару / Дзяржаўны камітэт Рэспублікі Беларусь па друку. – Мінск, 1987.
7. Макаревич Г.В., Безрогов В.Г., Иванченко Г.В. Образ ребёнка в учебнике для начальной школы. [Электронны рэсурс]. – 2009. – Рэжым доступа: <http://childcult.rsuh.ru/article.html?id=66850> – Дата доступа: 22.03.2013.
8. У нас в гостях белорусский журнал сатиры и юмора “Вожык”: [Альбом]. - М.: Сов. художник, 1974. - [39] с. – (Мастера сов. карикатуры).

*Есиненко М.Д.
(Украина, г. Киев)*

ПОРТРЕТНЫЙ ЖАНР В ТВОРЧЕСТВЕ ЛЮДМИЛЫ ЯСТРЕБ

Людмила Ястреб является знаковой харизматической личностью и неординарной украинской художницей. Ее творческий вклад в историю отечественной живописи второй половины XX века отмечен привкусом драматической жертвенности. Как показывает изучение литературных источников первой декады XXI века, непризнанное при жизни творчество Л. Ястреб, сегодня получило наибольший резонанс в среде украинских художников-нонконформистов.

Как сообщается в энциклопедических источниках, термин «нонконформизм» возник в XVII веке (лат. non + conformis – не соответствующий), но приобрел острую социальную актуальность только в середине прошлого века в связи с возникновением общественного явления нонконформистской культуры на территориях бывшего СССР (в виде движения, так называемых «шестидесятников»¹

¹ В 1960-е годы «шестидесятники» были представителями интеллектуальной оппозиции коммунистическому режиму.

и андеграунда), активизацией студенческих революций в США и на территории Западной Европы [1, с. 171-172]. Общественное явление нонконформистской культуры стало в тот исторический период выразителем альтернативных идей и оппозицией официальному искусству соцреализма на территории Украины.

Немногочисленное по объёмам наследие художницы, которая прожила короткую, но яркую жизнь, оказало ощутимое влияние на дальнейшее развитие современного украинского искусства. Творческие эксперименты Л. Ястреб в период 1960–1980-х годов не остались в стороне от исторического опыта, накопленного в международной практике модернистского искусства XX века. Уже на последнем курсе Одесского художественного училища в живописных подходах студентки Л. Ястреб появляются признаки индивидуальной художественной манеры.

Начав самостоятельный путь в изобразительном искусстве, неопытная художница искала себя не в следовании стереотипам академической живописи, а в собственном осмыслении художественной изобразительности. Началом обновления творчества стали произведения рубежа 1960–1970-х годов, в которых стилистический эксперимент в области формообразования меняет реалистическое воплощение на изысканную формальную условность.

Сущность творческого переосмысления Л. Ястреб заключалась в неожиданном открытии неосознанного ранее духовного пространства художественных идей. В живописной практике Л. Ястреб этого периода переоценка художественных ценностей проявилась, в первую очередь, в решительном отходе от документального копирования реальности, а во вторую – в создании формальных отвлеченных импровизаций. На практике новые творческие идеи воплощались благодаря использованию открытых оттенков цвета, с помощью условного моделирования объемов, усиления хроматических контрастов и декоративного обобщения всех элементов композиции.

Как показывает исследование эмпирического материала, в начале творчества любимыми жанрами художницы были пейзаж и портрет. В то же время специфика портретного жанра Л. Ястреб 1960–1980-х годов была сосредоточена на двух основных проблемах. С одной стороны, художница стремилась создать обобщенный символический типаж современной женщины («Арлекин» (1974), «Две женщины на фоне арки» (1976), «Женщина с младенцем» (1978), «Вдвоем», «Девушки под аркадой», «Девушка и солнце», «Женщина под аркой», «Троица», все – 1979 года). С противоположной стороны, молодую художницу, которая одновременно оставалась привлекательной женщиной и неординарной личностью, интересовали интерпретации собственного образа, реализованные ею в виде оригинальных автопортретов («Ястребиное» (1960), «Женщина в арке» (1972), «Женщина у окна» (1974), «Автопортрет» (1976), «Автопортрет» (1978)). Можно отметить, что стремление к самопознанию оказалось решающим при создании серии названных автопортретов. В первую очередь художница пыталась передать состояние неповторимого внутреннего мира непостижимого для нее самой.

Художественная цель – изобразить не тело, а духовный мир – предполагается в самом названии автопортрета – «Ястребиное» (1960), на котором изображена молодая женщина с отрешенным невозмутимым взглядом, направленным не на зрителя, а сквозь него. Л. Ястреб наблюдает за своим образом беспристрастно будто

в нескольких измерениях одновременно. Ее сдержанная самооценка исходит из себя самой и концентрируется внутри образа. Сдержанный холодный колорит усиливает впечатление драматического одиночества образа. Взгляд Людмилы кажется устремленным в собственное будущее, она предвидит свою преждевременную смерть. В этом произведении художница пыталась передать не внешнее портретное сходство, а многогранность внутреннего мира. Сегодня это произведение хранится в одесской квартире Виктора Маринюка – вдовца художницы¹.

Иным художественным содержанием наполняется полотно «Автопортрет» (1968), которое 18 декабря 2010 стало лотом 15 Аукциона «Авангард», Акционного Дома «Золотое сечение». Произведение отличается от предыдущего портрета монументальным моделированием живописных форм, условностью рисунка, применением формальных оттенков открытого цвета, усиленной декоративностью.

В этой работе Л. Ястреб использует творческий опыт и принципы работы художественной школы Михаила Бойчука. Можно предположить, что апелляция художницы-шестидесятницы к авангардным традициям начала XX века послужила символическим аргументом для причисления ее картины к проекту произведений классического авангарда². В упомянутом «Автопортрете» Л. Ястреб уверенно объединила опыт живописного формообразования кубизма³ с принципами декоративного моделирования народного украинского искусства. Сегодня названный «Автопортрет» (1968) хранится в частной коллекции.

Как сообщает одесский искусствовед Татьяна Басанец в статье «Ответственность за время», группа молодых художников, к которой принадлежала Людмила, была приглашена Союзом художников СССР в Дом творчества «Паланга» [3, с. 193]. Там собрались живописцы из всех республик Советского Союза, которые принадлежали к кругам неофициального искусства бывшего СССР. Уникальная возможность общаться и практически обмениваться идеями с единомышленниками, которые одновременно являлись носителями различных этнических культур, с коллегами из Азербайджана, Грузии, Киргизии, Ленинграда, Львова, Молдовы, Москвы, Новгорода, Северной Осетии, Пскова, способствовала стремительному высвобождению потенциальных способностей Л. Ястреб, дальнейшему профессиональному росту и утверждению ее творческой индивидуальности [4, с. 14].

С другой стороны, Л. Ястреб была неплохо ознакомлена с образцами мирового искусства. Т. Басанец сообщает, что во время посещения Пушкинского музея в Москве

¹ Запись интервью с В. Маринюком от 23.11.2010 года.

² Аванга́рд (фр. *avant-garde* — передовой отряд), аванга́рдизм — обобщающее название течений в мировом, прежде всего в европейском искусстве, возникших на рубеже XIX и XX веков.

³ Куби́зм (фр. *Cubisme*) — модернистское направление в изобразительном искусстве, зародившееся в первой декаде XX века, которое характеризуется использованием подчеркнуто геометрических условных форм, стремлением «раздробить» реальные объекты на стереометрические примитивные формы. Возникновение кубизма традиционно датируют 1906-1907 годами и связывают с творчеством Пабло Пикассо и Жоржа Брака. Термин «кубизм» появился 1908, после того, как художественный критик Луи Восель назвал новые картины Брака «кубическими причудами» (фр. *bizarrieries cubiques*).

художница заинтересовалась творчеством французских художников XVII–XVIII веков, особенно Ф. Буше, А. Ватто, П. Рубенсом, Ж. - О. Фрагонара, А. Ватто [3, с. 189].

Внимание Л. Ястреб также привлекла выставка 1975 года, проходившая в залах Государственного музея изобразительных искусств имени Александра Сергеевича Пушкина, на которой экспонировался портрет «Моны Лизы» Леонардо да Винчи (ок. 1503)¹. Выставка стала событием в культурной жизни СССР и привлекла внимание многих любителей искусства и художников в частности. Активизация общественного интереса к культуре эпохи Возрождения коснулась и Л. Ястреб.

Типаж мадонны активно разрабатывался ею именно в период 1974–1979 годов. Современное исследование показывает, что образ мадонны, которую во времена Ренессанса изображали на фоне аркад, часто присутствует в импровизациях Л. Ястреб, а именно в произведениях: «Арлекин» (1974), «Две женщины и фоне арки» (1976), «Девушки под аркой» (1979), «Женщина под аркой» (1979), «Женщина в арке» (1972).

Мотив женщины, окруженной со всех сторон архитектурной аркадой, эволюционирует в зрелом периоде творчества Л. Ястреб с 1970 по 1979 годы. Впервые мотив арки появляется в студенческой работе «Зимний пейзаж с деревом» (1970). В период 1970–1980-х годов, когда художница перешла к принципам формального формообразования, Л. Ястреб часто использовала образ аркады в виде символического нимба. С течением времени впечатления от реальной природы были творчески переосмыслены до уровня схематической формы. Признаки формализма Л. Ястреб проявились именно в том, что художественное содержание образа менялось со временем, но его условная конфигурация осталась постоянной.

Как отмечают коллеги Л. Ястреб, именно поиски женского образа определили отсчет ее авторского стиля². Примерно в середине 1970-х годов Л. Ястреб практически овладела основами художественного синтеза всех обработанных ею ранее изобразительных методов и приемов. Эксперименты этого периода усложнились смысловым наполнением и стали более непредсказуемыми визуально. В период 1970–1980-х годов Л. Ястреб окончательно отходит от практики объективного воспроизведения природы в сторону формального эксперимента, воссозданного по воображению без натуры.

Искусство Людмилы Ястреб – одно из самых оригинальных явлений украинской живописи второй половины прошлого века. Оно формировалось в условиях принадлежности к группе молодых одесских художников-нонконформистов, которые обогащали друг друга не только модерными творческими идеями, но в трудное время были моральной поддержкой в противостоянии идеологической диктатуре советского режима. Ознакомление с живописными произведениями художницы и проведенный искусствоведческий анализ показал, что наибольшее влияние на формирование художественного мировоззрения Л. Ястреб оказали две культурные традиции – народное украинское искусство и уроки европейской классики XVII–XX веков, что впоследствии и

¹ Запись интервью с В. Маринюком от 23. 11. 2010 года.

² Запись интервью с В. Стрельниковым от 07. 06. 2013 года.

определило изобразительную систему ее авторского видения. Сегодня трудно переоценить вклад Л. Ястреб в утверждение одесской школы неофициального искусства, который оказал влияние на формирование эстетических ценностей целого поколения украинских художников.

ЛИТЕРАТУРА

1. Вишеславський, Г. Нонконформізм: андеграунд та «неофіційне мистецтво» / Г. Вишеславський // Художня культура. Актуальні проблеми. – 2006. – Вип. 3. – С. 171-198.
2. Воротняк, Н. Відзеркалення крилатої жінки / Н. Воротняк // Вісті Одеси –1995 – № 5 [6]. – С. 8-9.
3. Чорний квадрат над Чорним морем. Матеріали до історії авангардного мистецтва Одеси. XX ст.: [зб.] / Одеська державна наукова бібліотека ім. М. Горького; [упоряд. Є. М. Голубовський, Ф. Д. Кохріхт, Т. В. Щурова; відп. ред. О. Ф. Ботушанська]. – Одеса: Друк, 2001. – 264 с.: іл.
4. Художники Одессы. Выпуск первый: комплект из 14 открыток / фото В. Серова 1978-1980 гг. – Одесса, 1980. – 14 с.

Ефимова А.В.
(Украина, г. Львов)

ТЕРМИНОЛОГИЧЕСКИЕ АСПЕКТЫ СОВРЕМЕННЫХ ХУДОЖЕСТВЕННЫХ ПРАКТИК В ГОРОДСКОЙ СРЕДЕ: PUBLIC ART И ОСОБЕННОСТИ ЕГО ИНТЕРПРЕТАЦИИ.

За последние несколько десятилетий феномен стал весьма актуальным художественным явлением, которым заинтересовались как профессиональные искусствоведы, культурологи, социологи и арт-менеджеры, так и разного рода СМИ. Весомым фактором формирования проблематики являются постоянные дискуссии относительно понятия «public art» и, соответственно, о том какие произведения можно определять этим термином. Поскольку, практики public art занимают существенное место и в постсоветском культурном пространстве, сегодня актуально исследовать специфику указанного термина, его классификации и поиск оптимального подхода к применению в научном глоссарии.

Социокультурные трансформации второй половины XX века, что сопровождалась так же стремительными урбанизационными процессами, обусловили появление на Западе новых художественных практик public art - искусства, представленного в открытом пространстве города с целью эстетизации этого пространства и донесения современного искусства до широких масс незаинтересованной аудитории.

Эти арт-практики рассчитаны на коммуникацию со зрителем и актуализацию различных вопросов, как самого современного искусства, так и пространства в котором оно представлено. Им свойственна постмодернистская стратегия «встраивания» различные контексты с учетом значительного количества факторов (пространственных, социальных, историко-политических, культурно-идеологических и др.). Поскольку произошли значительные сдвиги от традиции использования скульптурного объекта в качестве главного средства

художественного выражения в открытом публичном пространстве к более широкому диапазону художественных практик [5], public art, как дефиниция сегодня включает объекты визуального искусства, интерактивные проекты, дизайн городской среды, перфомансы, инсталляции и любые другие формы.

Так, культурно-художественное явление public art начало формироваться еще в конце 1950- начале 1960-х годов, когда в США и Западной Европе актуализировалась тенденция освоения искусством открытых городских пространств, в том числе организация скульптурных выставок под открытым небом. Такие проекты обусловили появление нового, в то время, термина «public sculpture» (публичная скульптура), однако в связи с динамичным развитием искусства, появлением новых форм, видов и жанров, довольно быстро возникла необходимость трансформации терминологии и поиска нового заменителя. Достаточно сложным вопросом на сегодня остается то, когда именно термин «public art», заменил термин «public sculpture» [5], однако большинство исследователей датируют его концом 1960-х годов. Так, в каталоге выставки «Sculpture in the environment» («Скульптура в среде», Нью-Йорк, 1967 г.) исследователь Ирвинг Сандлер отмечает о «новой эстетической традиции современного искусства в публичных пространствах» (public art), отделяя ее от привычного к этому искусству мастерских и галерей (studio art) [5].

На первых этапах (1960–1970-е гг.), термин public art характеризует в основном модернистскую скульптуру, которую художники из мастерских и галерей перемещали в открытое пространство, особо не учитывая ни характер этого пространства, ни потребности социума. Это, в свою очередь, вызвало существенную критику, поскольку они противоречили самой идее public art – как искусства, направленного на взаимодействие с обществом. Среди художников, кураторов и критиков возникает предложение заменить термин «public art» на более общий и нейтральный – «искусство в общественных пространствах» («art in public spaces»). Несмотря на то, что это терминологическое образование получило распространение, оно корректно только для определения первого этапа становления public art .

Так, американский исследователь Мивон Квон хронологически классифицировал public art по трем основным парадигмам:

- art in public places (искусство в общественных пространствах);
- art as public spaces (произведения искусства как публичные пространства);
- art in the public interest или «новый жанр public art» (искусство в общественных интересах) [7].

Как отмечалось, искусство в общественных местах «art in public places» – это, в основном, модернистская абстрактная скульптура, размещенная под открытым небом с целью декорировать или визуально подчеркнуть городские пространства. Первый подход доминировал в 1970-х гг. и определял, прежде всего, эстетическую функцию искусства в общественных местах.

В свою очередь, концепт «art as public spaces» – искусство, как общественное пространство, предусматривает соответствие между искусством, архитектурой и городским ландшафтом [7]. Каждое произведение тесно взаимодействует с местом установки и не может трактоваться завершённым и открытым для восприятия без учета контекста пространства. Последнее, в свою очередь, благодаря произведению трансформируется: public art подчеркивает или дополняет его культурный,

социальный или исторический смысл. В этом контексте можно рассматривать «site – specific art» (искусство, ориентированное на специфику места) и «street art» (уличное искусство). В частности, последнее – это также форма современного искусства в публичном пространстве, но оно принципиально некоммерческое, независимое от культурных учреждений и зачастую несанкционированное; оно может актуализироваться в совершенно разных формах: традиционные граффити, постеры, трафареты, инсталляции и даже флэш-мобы [1, с. 60]. Собственно, если обратиться к терминологии, то понятия «street art» и «public art» часто подменяются (особенно в украинских литературных источниках) [2, с. 140]. Однако, «уличное искусство» – это лишь один из жанров public art.

В 1995 г. американские художники и критики объединились, чтобы проанализировать спектр социально-активных практик в сфере public art, которые развиваются и актуализируются в постмодернистском обществе. Эти практики существенно отличались от господствующей ранее идеи public art как искусства, воплощенного в материальных объектах и были определены как «новый жанр public art». Этот термин позволил провести границу между неподвижным объектом и рядом практик, предусматривающих решение социальных целей и направленных на эскалацию общественного сознания [5]. К таким практикам относятся флэш-мобы, хэппенинги, community art и др.

Так, многогранность понятия «public art» и отраженных в нем течений объясняет сложность его перевода на украинский и русский языки. В частности, прилагательное «public» в английском языке имеет более широкое семантическое и может быть соотнесенным к следующим вариантам: искусства как такового; способа представления искусства публике; роли самой публики в создании и принятии произведения; представлений художника о характере своей работы и т. п. Поэтому, очевидно, что найти подходящий эквивалент в других языках достаточно сложно.

К примеру, во французской интерпретации (как и некоторых других европейских языках), прилагательное «public» чаще соотносится не с пространством, в котором реализуется художественный проект (espace public), а с формой взаимодействия между художником и государством, которое реализует общественный заказ (commande publique). Следует отметить, что в данном случае нет противопоставления государства обществу, а речь идет о социально значимых проектах, которые государство поддерживает, основываясь на интересах социума [3].

В свою очередь, понятие «public art» в Австрии имеет собственный эквивалент и изначально определялось термином «Kunst im öffentlichen Raum», что в переводе означает «искусство в общественном пространстве». Однако, несмотря на концепции и тенденции развития public art, начал применяться термин «öffentliche Kunst» («общественное искусство»). Подобная ситуация сложилась во многих странах Европы.

В то же время в Польше достаточно распространенным является эквивалент «sztuka publiczna» (искусство публичное), который использует ученый М. Краевский [6].

Тенденция применения термина «art in public spaces» – искусство в общественном пространстве, прослеживается также в России и Украине, где public art начал актуализироваться в конце XX – начале XXI в. В частности, к проблеме терминологии обращается русский исследователь Г. Фирсов. Он ограничивает сферу

применения указанного термина, поскольку считает, что попытка отождествить «public art» и «искусство в общественном пространстве» приводит к потере хронологического, культурологического и эстетического смыслов первого; он фактически становится синонимом монументального искусства [3]. Но еще один российский исследователь П. Шугуров сопоставляет понятие «монументальное искусство» и «public art» и, совершив сравнительный анализ этих терминов, определяет, что монументальное искусство по своей сути является наиболее профессиональной сферой public art [4].

Такие концепции повлияли также на украинских исследователей, которые в своих работах фрагментарно обращаются к проблеме терминологии художественных практик public art. Так, в частности Н. Мусиенко поддерживает концепцию Г. Фирсова по использованию термина без перевода, мотивируя это недостаточным семантическим наполнением буквального перевода, что, соответственно, нивелирует важный момент взаимодействия с общественностью. Исследовательница так же ссылается на то что без перевода в отечественный научный глоссарий вошло понятие «contemporary art» [2, с. 136].

Адаптацию англоязычной терминологии предлагает социолог Д. Заяц. В своих научных работах он использует дословный перевод public art – «публичное искусство», обуславливая это тем, что «из-за отсутствия соответствующего заменителя это терминологическое образования выдается наиболее адекватным», а также трактует его как попытку охарактеризовать и обозначить социальный поворот в современном искусстве, который полноценно оформился как особый способ творчества в 1980–90 гг. [1, с. 26].

Учитывая основные концепции public art, исследователь также применяет такой термин как «публичное искусство напоминание» как разновидность public art, что главным образом нацелено на актуализацию социальной памяти в публичном пространстве города. Эта форма искусства направляет творческие усилия на то, чтобы раскрыть структуру социальных отношений между художником, как производителем символов, системой – главным заказчиком и переводчиком смысла, и публикой – потребителем смысла [1, с. 73].

Таким образом, проанализировав специфику интерпретации термина public art, прослеживается ряд трудностей, связанных с его адаптацией в Украине: он достаточно редко применяется как в научных источниках, так и даже в СМИ. В частности, более распространены такие понятия как «street art», «городская скульптура» и «искусство в общественном пространстве», которые являются лишь структурными элементами масштабного культурного феномена. Это, в свою очередь, обусловлено отсутствием комплексного исследования проблематики этого феномена как в Украине, так и в других постсоветских странах, поскольку из-за длительной изоляции от мирового художественного процесса к нам эти тенденции дошли значительно позже. Однако если мы хотим сотрудничать и взаимодействовать в мировом культурном пространстве, важно выстроить единую понятийную структуру.

Существенной проблемой является и то, что на данном этапе терминологический инструментарий в Украине в целом несколько ограничен, все более распространенным стает применение терминов иноязычного происхождения,

а не поиск собственных эквивалентов. Однако, необходимы попытки адаптации новых культурных понятий, поэтому, учитывая опыт других стран, термин public art в украинском языке также должен иметь определенный эквивалент. Отметим, что проблема терминологии касается также ряда других англоязычных понятий, которые соотносятся с public art. Если взять к примеру «street art», то этот термин является сформированным и распространенным в украинском культурном пространстве, а также уже длительное время имеет устоявшийся эквивалент – «уличное искусство». Последний довольно часто используется в научных и публицистических источниках и постепенно заменяет свой англоязычный прототип, является характерным примером адаптации современной художественной терминологии в Украине.

Поскольку достаточно трудно найти полноценный заменитель термина public art, можно частично поддержать предложение Д. Зайца и применять дословный перевод – «публичное искусство», так как он в значительной степени характеризует указанное явление, хотя и несколько ограничивает его масштабы. Или, несмотря на определенные разногласия относительно трактовки прилагательного «публичный», можно предложить еще один вариант адаптации – «общественное искусство». Заметим, что это словосочетание может показаться недостаточно точным и малоинформативным, так как, несмотря на то, что прилагательное «общественный» в украинском языке имеет достаточно широкое значение, в художественном контексте оно несколько теряет свою суть.

Но, несмотря на попытки адаптации, любой из предложенных вариантов (термин «публичное искусство» или «общественное искусство») еще долгое время будет сопровождаться английским прототипом, так как тенденция применения терминов англоязычного происхождения в целом прослеживается во всех сферах современной культуры. Поэтому эти вопросы остаются открытыми для исследования с позиций не только искусствоведения и культурологии, но и, в первую очередь, современной филологии.

ЛИТЕРАТУРА

1. Заєць, Д. Публічне мистецтво та актуалізація соціальної пам'яті у міському просторі Харкова / Д. Заєць // [Електронний ресурс] – режим доступу – <https://sites.google.com/site/laborskult/projects>
2. Мусієнко, Н. Public Art у просторі сучасного міста. Київська практика / Н. Мусієнко // [Електронний ресурс] – режим доступу – http://www.nbuv.gov.ua/portal/soc_gum/Spdr/2010_7/136-149.pdf
3. Фирсов, Г. Г. Споры о понятии public art как отражение различных течений внутри самого public art / Г. Г. Фирсов // [Електронний ресурс] – режим доступу – <http://propublicart.ru/publication?id=12>
4. Шугуров, П. Монументальное искусство и public art / П. Шугуров // [Електронний ресурс] – режим доступу – http://www.33plus1.ru/Decor/Fine_Monumental_Art/ARTICLE/090215_Shugurov_Monumental_Public-art.htm
5. Harding, D. Public art – contentious term and contested practice / D. Harding // [Електронний ресурс] – режим доступу – <http://www.davidharding.net/article07/article0701.php>
6. Krajewski, M. Co to jest sztuka publiczna, Kultura i Społeczeństwo, nr 1/2005. – P. 2–35.
7. Kwon, M. For Hamburg: Public Art and Urban Identities // M. Kwon // [Електронний ресурс] – режим доступу – http://www.art_omma.org/issue6/text/kwon.htm.

РОЛЬ СМИ В РЕЦЕПЦИИ ПРОИЗВЕДЕНИЙ СОВРЕМЕННОГО ИСКУССТВА

Для современного художественного процесса характерны несколько важнейших признаков, среди которых: постоянное усложнение жанровых схем, имевших ранее четкие типологические признаки, выход за их пределы, поиск новых выразительных средств, заимствуемых, в том числе, из смежных областей художественного творчества. Кроме того, благодаря появлению новых информационных технологий (интернет, интерактивные медиаресурсы), деятели искусства в последние десятилетия легко находят общий язык со своими коллегами, живущими на других материках, принадлежащими к иным культурным традициям. Возникает гигантский творческий «котел», в котором «плавятся и куются» новые жанры, стили, форматы, создаются прежде небывалые арт-продукты. Факт их появления дает повод более не считать «законодателем мод» и творцом вкусов небольшую группу авангардных художников, живущих в отдельно взятой стране отдельного континента (в нашем случае – Европы), как было, скажем, еще в первой половине XX века, а позволяет говорить о появлении понятий типа «глобальная архитектура нового кино» – ситуации, когда состояние того или иного вида художественного творчества отслеживается критиками и публикой посредством внимательного наблюдения за мастерами, живущими в разных уголках Земли, постоянно перемещающимися по миру и обладающими главным, с точки зрения «мультикультуры», свойством – способностью обновлять, творя, весь интонационный словарь эпохи, создавать произведения, адекватные по степени своей выразительности самой жизни.

В исследовании принципов синтетического художественного продуцирования невозможно обойти вниманием вопрос о причинах «популярности», широкого распространения полисинтетических произведений в современной художественной культуре. Следует отметить, что с каждым годом количество произведений, создаваемых на основе синтеза различных жанров, неуклонно возрастает. Среди причин подобного роста, помимо стремления художников к созданию новых образных систем языка искусства, к поиску оригинальных выразительных средств, следует выделить трансформацию взаимоотношений художника и реципиента. К изменениям в связи «художник – реципиент» привела сама эволюция искусства XX века, с ее многочисленными арт-экспериментами, постепенно поставившими художника в зависимое положение от реципиента. Сегодня именно реципиент, часто совершенно неискушенный в тонкостях художественного ремесла, является своего рода «законодателем» в области искусства. Объяснений сложившейся ситуации несколько. Во-первых, в виду необычайной интенсификации жизненных ритмов, рецепция искусства, как процесс, требующий времени и подготовки, переходит в разряд «вторичных». Во-вторых, девиация в приоритетах отношений художника и зрителя происходит под воздействием понятия «модности» того или иного художественного явления, произведения. И здесь огромное влияние искусство

испытывает со стороны СМИ, формирующего моду на арт-объекты, художественные направления и т. п. В-третьих, зависимость художника от реципиента обуславливается неуклонным увеличением объема информации, обрушивающегося на человека через самые разные каналы, в связи с чем уменьшается «удельный вес» искусства в данном потоке. Поверхностное и рассеянное восприятие художественных произведений, «апатию, с которой они потребляются», «нейтрализацию радикального» отметил еще в 1961/1962 годах Т. Адорно в работе «Социология музыки» [1].

Процессы, пронизывающие взаимоотношения художника и реципиента в течение XX века, медленно вели к возникновению ситуации поверхностной и всеобщей мультирецепции. Под мультирецепцией можно подразумевать восприятие человеком множества явлений, объектов, деталей, обрывков информационных потоков, фраз, разрозненных образов, случайных частей желаемого целого, которое, подобно картинкам, возникающим в калейдоскопе, никогда не совпадает с первоначальной картинкой. Традиционные настройки восприятия под влиянием передовых мастеров искусства значительно мутировали, исказились, приобрели иной смысл и оказались упразднены. Для современного реципиента характерен интерес «ко всему» при отсутствии серьезного интереса к чему бы то ни было. Смещение рецептивных настроек происходило постепенно и шло от полного отрицания художниками значимости мнения реципиента (XIX в.) к стремлению ко всяческому одобрению со стороны последнего (последняя четверть XX в.). К концу XX века, когда техническое репродуцирование произведений искусства стало достаточно легким, роль реципиента возросла еще больше. И художник, и реципиент оказались в условиях необходимости рекламирования любого продукта, в том числе и художественного; в условиях необычайно высокой интенсивности жизни; в условиях, когда ценность предмета всегда определяется его стоимостью. Эти условия привели к тому, что художник и реципиент поменялись местами: теперь художник ищет внимания публики, добивается попадания в источники информации, которые реципиент не отвергнет, старается прослыть «модным» и потому упоминаемым в СМИ. Новая эстетическая категория «модное» способствовала опровержению любого деления искусства на разряды, стиранию жанровых границ и упразднению традиционного набора художественных приоритетов.

Переход к мультирецептивным установкам и, как следствие, к еще большему расширению интеграционных процессов в искусстве, отчасти связан с появлением мультикультурализма. Под этим термином подразумевается общественное явление, предполагающее тесное взаимодействие различных культур (народов, этносов), придерживающихся своих уникальных традиций, стремящихся к сохранению исключительности, но живущих внутри одной страны, региона. В результате постепенного «перемешивания», отдельные культуры утрачивают свои и приобретают некоторые признаки, присущие соседям. Мультикультурализм тесно коррелирует с постмодернизмом, для которого также характерно размывание границ между объектами и в целом между сферами человеческого бытия, проникновение еще недавно чуждых элементов в традиционные системы, в том числе и художественные. Этому способствует, как уже говорилось выше, мощное информационное воздействие на сознание и подсознание человека, результатом

которого становится относительное безразличие реципиентов ко многим областям существования. Искусство здесь не является исключением. Следует отметить, что лишь немногие представители современного общества способны в достаточной мере разбираться в разнородных явлениях искусства (например, быть готовыми к восприятию музыки композиторов-классиков, регги, этнических напевов и т. п.). Остальные контактируют и воспринимают «экзотический» для них художественный продукт лишь поверхностно. Ж. Бодрийяр пишет о том, что к концу XX века эстетика перешла на уровень «трансэстетики», а «искусство растворилось не в возвышенной идеализации, а в общей эстетизации повседневности жизни, оно исчезло, уступив место чистой циркуляции образов, растворилось в трансэстетике банальности» [2, с. 19–20]. Наступила ситуация бесконечного тиражирования и воспроизведения объектов, не имеющих никакой ценности, аксиология пережила кризис, ценностью теперь обладает все и не обладает ничто. Именно поэтому, по мнению Бодрийяра, невероятно усиливается роль рекламы искусства. «Стоимость растет тогда, когда отсутствует суждение о ней. Мы присутствуем при экстазе ценности» [там же, с. 30]. Таким образом, рецепция произведений искусства превращается в некое «инерционное» действие, а публика, которая еще менее ста лет назад была презираема художниками и внимания которой он так настойчиво добивается сегодня, теперь оказывается индифферентной. Для современной публики интересно всё, но ничего ее не восхищает. Но в то же время неизбежная экономическая составляющая художественного процесса обуславливает необходимость привлечения публики, поскольку именно публика сегодня определяет становление и развитие новых художественных тенденций.

В контексте исследования теоретических аспектов синтеза искусств чрезвычайно важно понимание причин популярности в современном искусстве синтетических методов и способов репрезентации арт-объектов, жанров и т. п. В этой связи следует отметить очевидность повышения шансов воздействия на современного человека у тех мастеров, которые прибегают к художественному синтезированию, считающих своей главной задачей синэстезию, нежели тех, кто выбирает путь внутривидовой художественности (пусть даже углубленной). Синтетическому произведению искусства проще удивить, поразить, заставить думать, анализировать. Именно художественный синтез таит возможности к преодолению индифферентности публики, потенциал создания действительно актуального произведения, отвечающего требованиям новейшего времени и мультирецептивным художественным установкам. Художники не перестают искать в художественном синтезе формулу возможного успеха своего творчества в условиях рассеянного внимания публики и даже вопреки ему. Педро Альмодовар, для творчества которого характерна тяга к формальным экспериментам, полисемантичности сюжетов, говорит о необходимости для современных художников исследовать ранее созданные жанры с целью их адаптации к собственному творчеству: «Сейчас не самый подходящий момент, чтобы создавать какие-то новые жанры, наши взоры больше обращены в прошлое. Поэтому сейчас и возможны самые невероятные смещения стилей» [3, с. 52–53]. Эkleктизм, намеренный синтез жанров и стилей составляют суть творческого метода многих современных мастеров. В ситуации зависимости творца от реципиента, художники

ищут разные приемы привлечения реципиента. К одному из таких приемов можно отнести, например, художественный минимализм – демонстрацию художником умения виртуозно структурировать хаотически несовершенный мир вокруг, используя небольшой набор выразительных средств. При этом тот же минимализм не отрицает такие синтетические приемы, как техника коллажа. Современная социокультурная ситуация вынуждает художников овладевать передовыми информационными и рекламными технологиями, в частности электронными ресурсами, для самостоятельного «продвижения» себя, своего продукта среди активных интернет-пользователей. Как и публика, современные художники осваивают все ноу-хау, отчего произведения становятся сложнее, приобретают новые уровни; степень решаемых в синтетических произведениях задач при кажущейся простоте неуклонно возрастает. В свою очередь это также провоцирует новые попытки синтеза, компилирования, указывая искусству направление движения в сторону глобального синтеза.

ЛИТЕРАТУРА

1. Адорно, Т. Избранное: Социология музыки / Т. Адорно. – СПб.: Университетская книга Москва, 1999. – 203 с.
2. Бодрийяр, Ж. Прозрачность зла / Ж. Бодрийяр. – М.: Добросвет, 2000. – 257 с.
3. Стросс, Ф. Интервью с Педро Альмодоваром / Фредерик Стросс. – СПб.: Азбука-классика, 2007. – 67 с.

Кенигсберг Е.Я.

(Республика Беларусь, г. Минск)

ПРОСТРАНСТВО ИСКУССТВА: ЗАРУБЕЖНЫЕ ВЫСТАВОЧНЫЕ ПРОЕКТЫ БЕЛОРУССКОЙ ГОСУДАРСТВЕННОЙ АКАДЕМИИ ИСКУССТВ

Белорусская государственная академия искусств (БГАИ) поддерживает и активно развивает партнерские связи с разными странами. Обмен выставками, научными публикациями, стажировки студентов и сотрудников, проведение лекций и мастер-классов и другие международные мероприятия содействуют развитию мобильности и взаимной интеграции разных культур. В 1996 г. БГАИ заключила соглашение о сотрудничестве с Академией искусств Мюнстера (земля Северный Рейн-Вестфалия, Германия), в результате которого проводился обмен выставками. В том же 1996 г. в городах Райне, Охтруп, Бергкамен (земля Северный Рейн-Вестфалия, Германия) экспонировался художественный проект «Беларт. Современное искусство из Беларуси» («Belart. Zeitgenössische Kunst aus Belarus»), где куратор и большинство художников-участников являлись представителями БГАИ. Таким образом, именно 1996 г. можно считать точкой отсчета показа проектов современного искусства БГАИ за рубежом.

Преподаватели, сотрудники, студенты, магистранты, аспиранты БГАИ ежегодно принимают участие в художественных выставках, организуемых музеями, галереями, дипломатическими учреждениями за пределами Республики Беларусь.

Среди значимых событий современного искусства последних лет, в которых принимали участие представители БГАИ, следует назвать Павильон Республики Беларусь на 54-й Венецианской биеннале 2011 г., выставку современного белорусского искусства в Зале П. Кардена в Париже (Франция, 2002), фестиваль белорусской фотографии «Трансляция» (Паланга, Литва, 2007), выставки «Отражения» (Киев, Украина, 2010), «Belart.by. Молодые художники Беларуси» (Москва, РФ, 2010), выставку белорусской фотографии в рамках Дней культуры Республики Беларусь в Эстонской Республике (Таллинн, Эстония, 2013), презентацию иллюстраций П. Татарникова к «Слову о полку Игореве» в рамках Фестиваля славянской культуры и письменности, посвященного 1150-летию славянской письменности (Вена, Австрия) и др.

Собственные проекты современного искусства за рубежом государственная академия искусств регулярно проводит лишь последние несколько лет. Так, в 2012 г. выставка фотографии «Движение света» была показана в рамках V Международного фотографического конкурса «Волжское биеннале-2012» (Нижний Новгород, Российская Федерация), исследовательский художественный проект «Иллюзия движения» экспонировался на VI Международной Ташкентской фотобиеннале (Ташкент, Узбекистан).

В 2013 г. БГАИ при поддержке Посольства Республики Беларусь в Австрийской Республике и «Приорбанк» ОАО представила несколько собственных творческих проектов в Австрии, Хорватии и Венгрии. Следует отметить, что работа по подготовке экспозиций продолжалась около двух лет. Просматривались и отбирались работы, производилась фотосъемка произведений графики, живописи и объектов, фотоработы печатались и клеились на пластике для удобства монтажа, графика оформлялась в паспарту. Выбирались лучшие видеоработы и фильмы последних лет. Производился сбор материалов для видеопрезентаций творческих школ БГАИ. Готовились и переводились на немецкий и английский языки пресс-релизы, этикетаж, экспликации, подписи к видеопрезентациям, титры к фильмам и видео, материалы для плакатов и пригласительных. Создавались пакеты документации для локальных организаторов экспозиций, информационные и фотоматериалы для прессы. Оформлялось разрешение на вывоз работ за пределы страны. Выставки формировались таким образом, чтобы их можно было сокращать, расширять, приспособлять к условиям того или иного зала.

Выставочный проект, получивший название «Kunstraum.by» для экспонирования в Австрии и «Artspace.by» для экспонирования в Хорватии и Венгрии, представлял творческие работы студентов, выпускников и сотрудников Белорусской государственной академии искусств. Графическая часть экспозиции являла собой лучшие работы разных лет. В произведениях философская обобщенность идей соседствует с художественной неповторимостью образов, почти фотографическая точность изображения – с абстракцией, изящество черно-белого изображения – с насыщенной цветовой палитрой. Авторы разрабатывают собственные идеи, опираясь на образные миры исторических и литературных ассоциаций, на свои впечатления, на национальное своеобразие белорусского искусства. Разнообразие графических техник подчеркивает высокое мастерство художников. В акварельных листах Л. Абрамовой предмет и среда находятся в

самых тесных отношениях, линия перетекает в цвет, цвет – в линию, каждая деталь точно вписана в общий контекст. В произведениях Ю. Алисевича, участника Павильона Республики Беларусь на 54-й Венецианской биеннале 2011г., раскрывается гармоничный мир, совершенство которого не вызывает возражений, а насыщенность элементами можно сравнить со сложностью структуры ДНК. Работы Р. Сустова отличаются точным чувством баланса элементов композиции как одного листа, так и целой серии. Ю. Яковенко артистично прячет в сложных знаково-кодовых системах, нерукотворных мерцающих фактурах, филигранных штрихах свое отношение к миру. Характерные особенности индивидуального творческого стиля П. Татарникова, одного из немногих художников-графиков в мире, завоевавших две премии «Золотое яблоко» (2001, 2009) Международной биеннале иллюстрации в Братиславе, – умение передавать мелодику литературного источника графическими средствами, выразительность пластического языка, гармония цветовых сочетаний. Не менее интересны работы И. Бернацкой, Д. Букатиной, Д. Виталева, М. Дорожко, А. Зинкевича, П. Карповича, А. Лариной, А. Лебединской, Н. Макеевой, А. Малышевой, Я. Молчан, Е. Пастушенко, Ю. Мацур, Т. Мигас, Э. Пешкова, С. Пискун, Р. Поляковой, Е. Семчишин, Н. Сергун, И. Сидорова, Т. Стасевич, Е. Суховерховой, М. Трилецкого, Е. Тукача, Т. Шелест, С. Шевченко. Многие из авторов являются лауреатами престижных международных конкурсов станковой и книжной графики, экслибрисов, участниками крупных международных выставок.

Фотографическая часть экспозиции была представлена несколькими исследовательскими проектами М. Борозны и Е. Кенигсберг. Творческий метод авторов основан на динамичном обозрении окружающей реальности, опознавании и фиксации проявлений культуры и искусства, выразительно звучащих метафор. Сочетание традиционных и экспериментальных технологий, пластических взглядов, внутренняя творческая программа и стремление выразить ее понятным для большинства языком – основные отличительные черты проектов.

Источником вдохновения для создания живописи и витражных световых объектов выпускника кафедры монументально-декоративного искусства Б. Смольского служат свет, его преобразования и изменчивость, разнообразие форм и необычность структур. Именно свет, проникающий сквозь стекло, ломающийся в отражениях, меняющийся в цвете, выступает соавтором художника. Сочетание техники классического витража и современной абстрактной композиции привлекает и удерживает зачарованный взгляд зрителя. В живописных работах плоскость холста является своеобразным пространством для перехода в другое измерение, где существует иная перспектива и иной путь к свету.

Проект «Kunstraum.by» специально готовился для показа в выставочном центре г. Гумпольдскирхен вблизи Вены. Город с относительно небольшим количеством жителей известен своими культурными мероприятиями и входит в число излюбленных туристических маршрутов Австрии. Выставка экспонировалась с 20 марта по 1 апреля 2013 г., в дни пасхальных праздников, когда поток посетителей был особенно велик. Проект получил резонанс в местной и белорусской прессе [1, 2, 3].

После успешного показа в Гумпольдскирхене проект «Kunstraum.by» с 18 по 25 апреля 2013 г. демонстрировался в Российском центре науки и культуры в Вене. Вследствие небольших размеров зала, число работ пришлось существенно сократить, но на мониторе транслировалась специально подготовленная электронная презентация произведений студентов, выпускников, сотрудников и преподавателей БГАИ [4, 5, 6, 7].

Благодаря данным двум показам, была достигнута договоренность об организации экспозиции в Загребе (Хорватия), где Посольство Республики Беларусь аккредитовано по совместительству. Выставка «Artspace.by», показанная в Хорватском школьном музее Загреба с 10 по 23 июня 2013 г., стала первой крупной белорусской культурной акцией Беларуси в Хорватии за последнее время. В объемном выставочном зале и галерее сотрудники музея подготовили профессиональную экспозицию из графики, фотографии и витражных световых объектов. На большом экране постоянно транслировалась расширенная электронная презентация актуальных произведений студентов, выпускников, сотрудников и профессорско-преподавательского состава БГАИ. В статье ««Artspace.by» из Беларуси в Загребе», опубликованной в журнале «Летопись» Союза Российских соотечественников Республики Хорватия, Е. Заричная Йиндра пишет: «Белорусская школа графики считается одной самых сильных в Европе, неслучайно директор Хорватского школьного музея, профессор Бранка Манин с восхищением говорила о разнообразии графических техник (...) и о высоком мастерстве молодых белорусских художников-графиков, об экспрессии и своеобразии их работ». И далее: «И можно подолгу стоять у этих фотографий, каждая из которых не только остановила мгновение, но и преломила его, представила в авторском видении, создала особое настроение и втянула зрителя в себя» [8].

Проект «Artspace.by», после успешного показа в Загребе, поступил в распоряжение Посольства Республики Беларусь в Венгрии и экспонировался в Будапеште.

С 13 апреля по 25 мая 2013 г. в галерее Союза художников федеральной земли Форарльберг (дворец Турм-унд-Таксис, г. Брегенц) в рамках международного проекта «Zur Zeit» («В настоящее время») демонстрировались аудиовизуальные работы студентов и выпускников факультета экранных искусств и факультета дизайна и декоративно-прикладного искусства БГАИ Е. Гаевской, Е. Кузиной, А. Пасканной, Е. Силутиной, Я. Анкудович, А. Мохагегширази, И. Юхневича, О. Птичкиной, Н. Слободчикова, А. Мухи, А. Каминской, а также видеозапись экспериментальной постановки мелодрамы Г. Бенды «Ариадна на Наксосе» (1775), осуществленной на сцене студенческого театра БГАИ в 2005 году. Постановка представляла собой синтез искусств: сценического действия, компьютерной графики и оркестровой музыки, исполненной ансамблем «Камерные солисты Минска» (дирижер и автор идеи проекта Д. Зубов). Выставка пользовалась большим вниманием зрителей и местной прессы [7]. «На переднем плане работ едва ли находится совершенство, намного важнее шутка, эксперимент, поиск новых пространств и визуализация идей», – сообщает газета «Vorarlberger Nachrichten» в статье «Кошкина пижама и безделье перед телевизором» (перевод автора) [9].

Работы, представленные на выставках, были разными по времени создания и по стилистике: от непосредственной визуализации изображения до исследовательского проекта. Произведения складывались в общее яркое изображение, столь же разнообразное, как жизненный и творческий опыт его создателей. В творчестве белорусских художников прослеживаются традиции европейской и национальной художественных школ, стремление к преодолению культурных барьеров, свобода высказываний. Возникающая в результате неоднозначность и многолинейность художественных конструкций, отсылающих к естественной и драматичной изменчивости жизни, ориентирована на коммуникацию и диалог с тем зрителем, который ищет ответа на вопрос о возможности существования иллюзий в сложном и многоцветном пространстве сегодняшней жизни.

ЛИТЕРАТУРА

1. Weißrussisch-Österreichische Begegnung in Gumpoldskirchen // Mein Bezirk [Электронный ресурс]. – 2013. – Режим доступа: <http://www.meinbezirk.at/gumpoldskirchen/kultur/weissrussisch-oesterreichische-begegnung-in-gumpoldskirchen-d514529.html>. – Дата доступа: 02.04.2013.
2. Studenten und Dozenten der Akademie der Künste präsentieren ihre Arbeiten in Österreich // Österreichisch-Weißrussische Gesellschaft [Электронный ресурс]. – 2013. – Режим доступа: www.oewg.org/?p=740. – Дата доступа: 02.04.2013.
3. Eine Ausstellung der Kunstwerke von Studenten und Lektoren der Belarussischen Akademie der Künste eröffnete im niederösterreichischen Gumpoldskirchen // Радио Беларусь [Электронный ресурс]. – 2013. – Режим доступа: <http://www.radiobelarus.tvr.by/node/3601>. – Дата доступа: 22.03.2013.
4. Graphic works of Belarus Academy of Arts on display in Vienna // Belarus.by [Электронный ресурс]. – 2013. – Режим доступа: http://www.belarus.by/en/press-center/press-release/graphic-works-of-belarus-academy-of-arts-on-display-in-vienna_i_0000005798.html/ – Дата доступа: 20.04.2013.
5. Кенигсберг, Е. Выставка творческих работ студентов, выпускников и сотрудников Белорусской государственной академии искусств в Вене, Австрия / Е. Кенигсберг // Белорусская государственная академия искусств [Электронный ресурс]. – 2013. – Режим доступа: <http://bdam.by/by/news/4730.html>. – Дата доступа: 24.04.2013.
6. Выставка графических и фоторабот студентов и преподавателей Белорусской госакадемии искусств открылась в Вене // БелТА [Электронный ресурс]. – 2013. – Режим доступа: http://www.belta.by/ru/all_news/culture?id=631847. – Дата доступа: 23.04.2013.
7. Выставки Белорусской государственной академии искусств в Вене и Брегенце // Посольство Республики Беларусь в Австрийской Республике [Электронный ресурс]. – 2013. – Режим доступа: <http://austria.mfa.gov.by/ru/embassy/news/d37af2d9faefd19d.html>. – Дата доступа: 11.04.2013.
8. Заричная Йиндра, Е. «Artspace.by» из Беларуси в Загребе / Е. Заричная Йиндра // Летопись. – 2013. – № 34. – С. 18–19.
9. Katzenpyjama und Kuscheln mit dem Fernseher // Vorarlberger Nachrichten [Электронный ресурс]. – 2013. – Режим доступа: <http://www.vorarlbergernachrichten.at/kultur/2013/04/26/katzenpyjama-und-kuscheln-mit-dem-fernseher.vn/> – Дата доступа: 30.04.2013.

ТРАДИЦИОННЫЕ СПОСОБЫ ОТДЕЛКИ ХУДОЖЕСТВЕННЫХ ИЗДЕЛИЙ ИЗ КОЖИ НА ЗАПАДНОМ ПОДОЛЬЕ

Углубленное изучение региональных особенностей народного искусства связано с сохранением украинской культуры. Изделия из кожи составляют весомый пласт народного искусства украинцев, насыщенный многообразием форм и знаковой системой отделки. Исследование технологически художественных аспектов кожаных изделий на Западном Подолье выступает важной составляющей в сохранении локальных традиций и возрождении кожевенного производства. Тема является актуальной, поскольку изделия из кожи считаются наиболее утраченным компонентом материальной культуры в данном этнографическом регионе.

Изделия из кожи в украинском искусствоведении в основном рассматриваются в контексте общих исследований народной одежды. Определенные попытки высветить традиционные способы декорирования кожаных изделий делает Г. Горынь в книге «Кожаные промыслы западных областей Украины» (1986). Доминирование определенных техник на территории Западного Подолья подает Л. Булгакова-Ситник в монографии «Подольская народная вышивка» (2010), технологические особенности вышивки, как способа отделки скорняжных изделий, описывает Р. В. Захарчук-Чугай в книге «Украинская народная вышивка. Западные области УССР» (1988).

Западное Подолье – это этнографический регион Украины, который занимает, согласно современному административному делению, часть Тернопольской области, а именно Гусятинский, Теребовлянский, Чертковский, Подгаецкий, Бучацкий, Борщевский, Монастырский, Залещицкий, большую часть Бережанского районов.

Цель публикации – раскрыть традиционные технологические приемы декорирования изделий из кожи и выявить доминирование определенных техник отделки на Западном Подолье.

Обработка кожевенного сырья и отделка изделий из кожи относится к древнейшим видам человеческой деятельности и творчества. Однако, на изделия из кожи пагубно влияли природные факторы, способствовавшие их разрушению. Именно поэтому возникают определенные проблемы в исследовании развития техник декорирования изделий и технологии обработки кожевенного сырья. Но наши представления значительно расширяют археологические исследования. Найденный фактологический материал (инструменты для выделки и отделки кожи, костяные и металлические украшения, которые нашивали на кожу или мех) позволяет выявить узкоспециальные аспекты кожевенного производства, а именно выделку кожи, способы отделки, характер декора.

Западноподольские изделия из кожи характеризуются гармоничным сочетанием материала, формы, конструктивных приемов и художественно-технических средств. Народные мастера выработали определенную систему в использовании технологических приемов отделки кожаных изделий. Выбор способа декорирования был продиктован видом выделанной кожи и функциональным

назначением изделия. Так, на шкурах растительного дубления выполняли различные виды тиснения, гравировку, ажурное вырезание. Кожу, дубленую минеральными солями, декорировали аппликацией, плетением, вышивкой и т. д.

Для детального изучения технологических приемов отделки изделий из кожи на Западном Подолье, следует прежде всего рассмотреть скорняжные изделия, а именно способы выделки шкуры, которые определяли характер изделий и способ их декорирования.

По словам скорняка М. С. Патрило, существовала определенная последовательность процессов обработки кожевенного сырья, которой придерживались западноподольские мастера. Основным материалом для скорняжных изделий служили шкуры овец. Оптимального качества овчины получали при забое животных летом. Снятые шкуры консервировали двумя способами: высушиванием или сухосолением. После этого шкуры отмачивали в воде, то есть возвращали к состоянию парной, а также удаляли «навал» – грязь, остатки мяса, подкожную клетчатку (плеву). Для снятия плевы использовали специальный инструмент – шкафу. Позже шкуры засыпали квасом из смеси соли и «гриса», оставляли в теплом месте. Выдержанные кожи смягчали и растягивали на «пялах». Завершающей операцией было отбеливание. Белили кожу, натирая алебастровым камнем [1].

Пользуясь общепринятыми способами выделки, западноподольские скорняки выработали собственные секреты, позволяющие получить определенные оттенки даже белым овечьим козам и красить их со стороны меха. Уже на этапе первичной обработки сырья подольские скорняки стремились достичь высокого фактурного качества и нужного цвета [2, с. 430].

Овечьи шкуры белого цвета были качественными, однако дорогими. Зато изделия краснодубленой овчины были дешевыми и имели большой спрос на местных рынках [3, с. 121]. Поэтому красные кожухи часто использовали для ежедневного пользования.

Повседневные скорняжные изделия не декорировали, а определенной художественной выразительности достигали благодаря сочетанию различных по цвету и фактуре шкур, фона изделия и воротника, сборками на линии талии, нашиванию на конструктивные швы кожаных лент – «юривок» и декорированием краев «флейтивкой» (полоска крашеной голеной кожи) [3, с. 115]. Например, линии соединения деталей на кожухах никогда не скрывались, а использовались как декоративное средство.

Для изготовления воротников, отделки всех краев скорняжных изделий использовали мерлушку – выделанные кожи молодых ягнят. На Западном Подолье использовали мерлушку черного цвета [2, с. 431] собственного производства, купленную на рынках, имитированную шерстяными нитями.

Различные технологические способы отделки применяли скорняки для украшения праздничных изделий из овчины. Одним из таких художественных приемов была отделка «снуром» [4, с. 86] – объемными шерстяными витыми шнурами, которые обычно нашивали по линии соединения швов, на линии талии, на рукавах. Данный способ отделки на Западном Подолье доминировал в создании

фактуры декора. Шнур обрамлял вышитый декор или контуры мотивов аппликации, а иногда самостоятельно создавал графические элементы композиции.

Наиболее распространенным средством отделки скорняжных изделий на Западном Подолье была вышивка. Здесь народные мастера достигали особых фактурно-колористических эффектов, сочетая различные швы. Для вышивки чаще использовали пряженные, льняные или шерстяные нитки, крашенные растительными красителями. В начале XX в. скорняжки стали пользоваться также фабричными хлопчатобумажными и шелковыми нитями. Из вышивальных техник наиболее употребительными были «прямая гладь», «стебника», «ретьязь», «козлик», «цепной шов».

В изделиях западноподольских скорняжков прямая гладь (гапт) часто была единственной техникой отделки (с. Садки Залещицкого района). Орнаментальные мотивы вышивали непосредственно на деталях изделия или вышивали отдельно, затем нашивали на меховую безрукавку. Декор размещали вокруг краев изделия, акцентом часто выступали карманы. Контуры мотивов сначала рисовали на коже карандашом или оттесняли тупым концом ножа, прокалывали отверстия тонким шилом, а затем вышивали. Характерной особенностью такого шва является настил стежков полностью с лицевой стороны, который создает основной рисунок орнамента, а с изнанки мелкие стежки только описывают его контуры [5, с. 211]. Гладь вышивается грубыми нитями – шерстью.

«Стебниковка», «козлик», «цепной шов» иногда были вспомогательными к другим техникам отделки, которые дополняли общую композицию. Однако, на меховых изделиях Западного Подолья встречаются и широкие полосы геометрического орнамента на боковых швах. На изделиях из красnodубленой овчины вышивка техниками «козлик» и «стебниковка» были господствующими в создании «легкого» декора.

Значительное место среди техник отделки меховых изделий в западной части Подолья занимала аппликация сафьяном и сукном. Опирируя небольшим количеством технических средств, народные мастера проявляли неисчерпаемую фантазию в разработке мотивов, их композиционного строя. Геометрический орнамент включал сложные мотивы, в основе которых были треугольники, зубцы, крючковидные и короновидные элементы, своеобразно комполируемые, что отличало западноподольские изделия из овчины от других скорняжных центров. Аппликацию выполняли несколькими способами. Самый простой способ – прикрепление к изделию вырезанных элементов декора только в нескольких местах. Данный способ был распространен до конца XIX в., позднее начали использовать его фрагментарно, лишь в элементах декора карманов. Впоследствии распространение получил другой способ: вырезанный из сафьяна элемент декора крепили к основанию изделия и силуэт декора подчеркивали цветными нитями, которые обрамляли контуры аппликации.

В отделке козухов в Залещицком и Борщевском районах использовали "переборки" – плетение кожаной лентой. Плетение размещали вдоль передней части козуха на линии талии и боковых швах. Для выполнения плетения на коже сначала делали ножом прорезы длиной 2 см с интервалом 1 см. Через прорезы перебирали кожаную ленту или шерстяную нить так, чтобы она образовывала ритмическое

чередование темного и белого цветов. «Переборки» в меховых изделиях выполняли роль разграничения декора или становились центральным элементом, вокруг которого размещали аппликативные мотивы.

Интересны художественно-технологические приемы, которые применяли западноподольские сапожники. Распространенными техниками отделки изделий сапожного промысла были перфорация, аппликация, тиснение холодными и горячими штампами, декорирование металлом. Данные способы декорирования были на всей территории Западного Подолья, поскольку сапожный промысел в конце XIX в. был широко распространен. Как отмечают исследователи, не было ни одного населенного пункта на Подолье, где бы не было сапожника. Сапожники изготавливали сапоги и ботинки. Сырьем для изготовления обуви служили шкуры крупного рогатого скота, лошадей, овец и коз. Обработка кожевенного сырья для сапожных изделий имела аналогичные процессы с изготовлением овчины, в частности, консервирование и отмачивание. Однако здесь обязательным процессом было удаление шерсти с помощью известкового раствора. Голье (шкуры без шерсти) промывали и дубили. Для дубления использовали кору деревьев, в которую заворачивали шкуру, клали в бочку и заливали водой. Выбор дубильного вещества зависел от нужного цвета сырья, например, желтый получали из коры ивы, кофейный – из дуба, черный – из сосны. Поиски западноподольскими мастерами пропорциональных соотношений дубильных веществ (коры дуба, вишни, ивы, реже сливы) позволили достичь различных оттенков вишневого и коричневого цветов. Когда кожа приобретала нужные цвета, ее извлекали и сминали для эластичности. Процесс выделки кожи длился 4-5 месяцев [1].

Кроме шкур собственного производства западноподольские сапожники покупали на местных рынках сафьян и юфть.

Сафьян («софиян») – тонкая козья кожа, дубленая растительными экстрактами. Такая кожа характеризуется насыщенным ярким цветом. Сафьян используют для отделки изделий и изготовления праздничной обуви. Особенно распространены были сафьяновые сапоги («сапожки со скрипом») красного, коричневого и желтого цветов.

Юфть – кожа растительного дубления с предварительной обработкой жиром (жировки), изготавливается из шкур крупного рогатого скота, свиней, лошадей, характеризуется плотностью, толщиной и формоустойчивостью. Юфтевые сапоги шили с длинными голенищами для мужчин черного цвета, для женщин – красного и коричневого. На Подолье изготавливали также обувь из хромовых кож, она была легче, но дороже, чем юфтевая.

Обычно каждый подольнин имел в употреблении две пары сапог: праздничные и повседневные. Повседневная обувь была на двойной подошве («пришивы»), её не украшали. В праздничной обуви подошву крепили к низу с помощью ранта, который выполнял утилитарную и декоративную функции. На Западном Подолье сапожники часто подчеркивали конструкцию обуви, декорируя перфорацией линии соединения деталей и верхнюю часть голенищ. Особенно декорировали женскую обувь, где выразительности достигали сочетанием нескольких техник – аппликации, тиснения, декоративных швов.

Западноподольские мастера умело выполняли горячее и холодное тиснение штампами, которым украшали кожаные пояса. Оттиски орнаментальных мотивов проводили с помощью специальных гвоздей-штампов. В определенных частях Западного Подолья тиснение комбинировали с плетением (Залещицкий район), ажурным вырезанием и декоративными швами (Монастирский район).

Выводы. Как видим, способы отделки кожаных изделий имели определенные стадии: происходило развитие от простого сшивания шкур различных фактур к образованию сложных орнаментальных композиций, которые отражали региональные вкусы и традиции.

Анализ традиционных технологических принципов декорирования западноподольских изделий из кожи доказывает, что народные мастера, оперируя определенным количеством технических средств, распространенных и в других этнографических регионах, создавали интересные композиционные схемы декора, которые имели собственную систему художественного выражения, усиливали эстетическое звучание изделий и творили локальные особенности данного этнографического региона.

ЛИТЕРАТУРА

1. Записано в с. Мыслова Пидволочичького района Тернопольской области от скорняка Патрило Михаила Семеновича, 1929 г. р.
2. Поділля: Історико-етнографічне дослідження / Артюх Л. Ф., Балушок В. Г., Болтарович З. Є. та ін. – К.: Доля. – 1994. – 504 с.
3. Булгакова-Ситник, Л. Подільська народна вишивка: Етнографічний аспект / Ред. О. М. Козакевич. – Кам'янець-Подільський: Медобори. – 2006, 2010. – 336 с.
4. Захарчук-Чугай, Р. В. Українська народна вишивка. Західні області УРСР / Р. В. Захарчук-Чугай. – К.: Наукова думка, 1988. – 194 с.
5. Українське народне вишивання: Навч. Посібник / К. Р. Сусак, Н. А. Стеф'юк. – К.: Науковий світ, 2006. – 284 с.

*Коваленко Н.П.
(Украина, г. Киев)*

РЕАЛИСТИЧЕСКАЯ ТРАДИЦИЯ В СКУЛЬПТУРЕ ИВАНА ГОНЧАРА

Доклад посвящён проблеме преломления реалистической традиции в творчестве скульптора, графика, живописца, теоретика искусства Ивана Гончара (1911–1993). Художник больше известен как основатель крупнейшего в Украине музея народного искусства, самостоятельно собравший и описавший значительную часть коллекции. В годы тоталитарного режима ему удалось сплотить единомышленников вокруг идеи возрождения народных традиций и воспитать последователей. Однако авторское творчество Ивана Гончара, представляющее значительную художественную ценность и являющееся достоянием отечественной культуры, остаётся неосвещённым и во многом неосмысленным.

В своем творчестве Иван Гончар опирался на достижения русской реалистической школы, традиции которой он впитал в годы учебы. Изучение

наследия художника актуально именно сегодня, в эпоху глобализации, когда остро стоит вопрос о сохранении национальных традиций. Воскрешение несправедливо забытых имён, изучение наследия недавнего прошлого даёт надежду на восстановление и укрепление связи поколений. Поэтому обращение к творческому наследию Ивана Гончара – скульптора, работавшего в реалистическом направлении, носителя традиций академической школы, приобретает особое значение.

Анализ исследований показал, что в энциклопедических справочниках, энциклопедии украинского искусства содержатся сведения общего характера, освещающие основные вехи жизни и творчества мастера. Следующая группа публикаций – дневники художника и воспоминания известных деятелей культуры и искусства, его современников. Одним из самых значительных опубликованных источников о жизни и творчестве Ивана Гончара является книга «Гернии и лавры».

В публикациях научной периодики рассматривается деятельность Ивана Гончара в большей степени в контексте проблемы истории развития музея в исследованиях таких авторов как М. Селивачёв, И. Пошивайло и др., в то время как скульптура, авторское творчество мастера остаётся недостаточно изученным.

Цель данного исследования состоит в том, чтобы проследить развитие традиции реализма в скульптуре Ивана Гончара.

Научную базу исследования составляют каталоги выставок скульптур И. Гончара, его дневники, архивы.

В основе современного украинского искусства лежат фундаментальные традиции реалистической школы, в то время как искусство Западной Европы развивается в направлении абстракции и концептуализма. На наш взгляд, сознательное обращение украинских художников к реалистической традиции может способствовать выражению национальной идеи силами искусства. Поэтому осмысление наследия мастеров украинского реализма, ярким представителем которого был Иван Гончар, представляется нам актуальной исследовательской задачей. Его скульптурное творчество поражает своими масштабами: за сорокалетний период деятельности мастером было создано около четырехсот произведений (гипс, керамика, бронза, мрамор) [5, с. 5-6].

Выходец из украинского села, получивший основы образования в церковно-приходской и земской семилетней школе, Иван Гончар с ранних лет проявлял талант к рисованию. С первых дней он обнаружил способности к обучению, принимал активное участие в школьной жизни – рисовал плакаты, транспаранты к праздникам, занимался оформлением стенгазет, вырезал аппликации из бумаги, осваивал искусство шрифта. Кроме обязательных поручений по дому, он самостоятельно совершенствовал свои разносторонние творческие способности: выполнял рисунки с натуры, копировал графические иллюстрации ведущих мастеров книжной графики, вырезал фигурки животных из подручных материалов.

Одаренный природой юноша в шестнадцать лет поступает в художественно-индустриальное училище в Киеве. Важно отметить, что училище находилось в ведении Петербургской академии художеств, что накладывало отпечаток на систему обучения. Среди его преподавателей – выдающиеся украинские художники Ф. Г. Кричевский, А. А. Мурашко, Г. Д. Дяченко, Ф. С. Красицкий, М. А. Козик, Е. С. Михайлов [12, с. 704].

Основными наставниками Ивана Гончара в училище были Карп Демьянович Трохименко, советский живописец, народный художник УССР и Константин Николаевич Елева, получивший образование в Киевском художественном институте [6, с. 69-77].

Идейно-эстетические ориентиры Ивана Гончара наметились уже в годы пребывания в училище. Талантливый юноша, наделённый пытливый умом и внимательный ко всему разнообразию проявлений жизни, воспринял от педагогов основы академической традиции, что позволило ему работать в реалистическом ключе.

Его вхождение в украинское искусство как профессионала происходит в 1929 году, по завершению курса художественно-индустриальной школы. Важно отметить, что художественный процесс в Украине 20-х – начала 30-х гг. отмечен наличием большого количества направлений, школ, активными формальными поисками. В это время создаются многочисленные художественные сообщества, работают такие выдающиеся мастера как М. Бурачек, И. Ижакевич, Ф. Кричевский, М. Самокиш, К. Трохименко, О. Шовкуненко, М. Бойчук, И. Падалка, В. Седляр, П. Волокидин, И. Труш и др. Важно отметить, что художник не примкнул ни к одному из авангардных направлений своего времени. Он стремился, прежде всего, к образному раскрытию идеи произведения, точному воплощению которой, по его мнению, отвечала реалистическая традиция.

Профессиональное признание Ивана Гончара произошло в 1934 году, когда авторитетная комиссия присуждает ему квалификацию скульптора за серию представленных мастером скульптурных портретов, эскизов композиций, рисунков. Заметной фигурой в искусстве он становится в 1939 году, после выполнения скульптурной композиции «Тарас – водонос», к юбилейной выставке посвященной 125-летию со дня рождения великого Кобзаря. Это произведение в течение многих лет украшает экспозицию Киевского музея им. Т. Г. Шевченко. В своих воспоминаниях художник опишет творческие искания по задуманной теме, проект решения которой вызвал единогласное одобрение художественного совета в лице известных деятелей украинской культуры А. Довженко, В. Кричевского, Ф. Кричевского, Н. Бажана [1, с. 137-139].

После войны Иван Гончар вновь обращается к образу Т. Шевченко. Скульптура «Молодой Шевченко», несколько вариантов которой Иван Гончар создаёт начиная с 1950 года (один из них экспонируется в Третьяковской галерее в Москве), поражает своей мощью. Об этом свидетельствуют материалы периодики того времени [7, с. 2-5].

Патриотическую направленность тематики его искусства продолжает жанр мемориального портрета. Художник исполняет заказы для музеев Леси Украинки в Киеве, Мемориального музея-квартиры М. Коцюбинского в Чернигове, Национального заповедника Т. Шевченко в Каневе, создаёт памятники Григорию Сковороде в Переяславе и т. д.

Иван Гончар обращается в своём творчестве к исторической теме, создавая героические образы казацких вождей. Духовная мощь украинского народа воспета в фигурах народных предводителей Богдана Хмельницкого, Максима Железняка,

Ивана Гонты (с. Гонтовка на Винничине), Ивана Подковы, Северина Наливайка, Семена Палия, Ивана Сирка, монумент «Переяславская рада».

Тоталитарный режим не смог сломить веру Ивана Гончара в наступление эпохи обновления, возрождения национальных традиций, истории украинского народа.

Деятельность мастера способствовала приближению времени перемен. Он как художник осуществлял просветительскую миссию, создав портретную галерею выдающихся деятелей украинской культуры – Г. Сковороды, И. Котляревского, С. Руданского, И. Нечуя-Левицкого, И. Франко, Н. Лысенко, А. Малышко, О. Гончара, Б. Гмыри, П. Майбороды, Н. Ужвий, Р. Старицкого, Л. Курбаса, П. Кулиша, М. Драгоманова и др.

Центральной фигурой творчества Ивана Гончара является человек – герой, преобразователь, носитель культурной традиции. К жанру портрета мастер обращается на протяжении всей своей творческой деятельности. Он создает станковые портреты представителей научной и творческой интеллигенции портреты героев трудовых будней советского периода.

Важно отметить, что художественное обобщение не препятствовало выявлению характерных черт индивидуальности портретируемого. Станковая портретная галерея создавалась с натуры. В период сеанса позирования и непосредственного личного общения с портретируемым, возникала особая доверительная атмосфера, которая впоследствии передавалась зрителю через законченное художником произведение. Умение почувствовать, увидеть человека позволяло мастеру создавать многогранные образы известных людей. Глубина портретов Ивана Гончара достигается во многом и благодаря высокому уровню мастерства скульптора. С помощью выбранной композиции, размера, творческой манеры он раскрывал известную личность с новой стороны.

Примером такого портрета является плечевой портрет актрисы Натальи Ужвий. Размеры портрета несколько превышают натуральные, что подчёркивает значимость личности портретируемой. Мягкая лепка головы, пластичные линии платка которым задрапированы плечи актрисы, передают ее женственность, изысканность.

Иную трактовку и технические приёмы избирает мастер, исполняя портреты-памятники героических личностей казацкого периода украинской истории. Так, плечевой портрет Максима Железняка имеет монументальные размеры. Динамику образу сообщает постанова головы, приподнятой вправо. Впечатление усиливается передачей предельного напряжения мышц шеи, приподнятым подбородком, что придаёт образу гордый, экспрессивный характер. Контурные портрета заостренные, лепка объёмов локальная, обобщённая, с помощью чего создан образ молодого воина; акценты соответствуют общей композиционной задумке. В качестве акцентов выступают овчинный головной убор, указывающий на время, в котором жил герой, его социальный статус. Мастеру удаётся передать ощущение эпохи, тонко раскрыть характер и черты лица героя с помощью выбранного размера композиции, динамичного поворота головы, грубой лепки, жестких черт заострённого лица народного героя Максима Железняка.

Таким образом, анализ скульптурного наследия Ивана Гончара показал, что мастер не только в совершенстве владел секретами ремесла, но ещё и точно улавливал характер модели, верно передавал состояние и настроение человека. Художник

проявил себя тонким психологом. Созданная им портретная галерея создаёт полнокровный образ национальной культуры в лицах – от исторических образов до современников.

На протяжении сорока лет служения искусству, Иван Гончар был приверженцем реалистической традиции в скульптуре. Во многом причиной его долгой и плодотворной творческой жизни были крепкие основы реалистической школы, которые послужили для выражения замыслов художника, основанных на глубоком знании и чувствовании традиций и истории украинского народа.

Традиции есть тот краеугольный камень, который способен стать основой формирования созидательного мировоззрения будущего поколения. Поэтому есть необходимость возрождать и развивать многогранные традиции искусства и культуры, под благотворным влиянием которых в сложный современный период всемирной реконструкции общества можно выстроить новую действительность.

ЛИТЕРАТУРА

1. Гончар, Иван. «Майстер, або Терни і лаври Івана Гончара» // Упоряд. та авт. щоденникових нотаток Н. Поклад; кер. проекту та авт. передм. В. Яременко. – К.: МАУП, 2007. С. 137-139.: іл. - (Б-ка українознавства; Вип. 10).
2. Гончар, Иван (1911 – [1993]) // Энциклопедия українознавства / Наук. Товарищество им. Т. Шевченко во Львові; глав. ред. В. Кубийович. – Переизд. В Украине. Репринт. изд. от 1955 - 1984 гг. – Львов, 1994. – Т.2. – 410 с.
3. Гончар, И. [Альбом] / Вст.ст.и состав. Г. А. Богданович. – К.: Мистецтво, 1971 // Новые книги УРСР. – 1971. – С. 3: ил. (художники советской Украины).
4. Иван Гончар: скульптура, графика, живопись: каталог выставки произведений. – Киев: Союз художников Украины, 1987.
5. История украинского искусства: в 6 т. / АН УРСР. Голов. ред. УРЕ. – К., 1967 – 1968. – С. 5-6.
6. Лопухов, О. Слово про видатного митця-педагога Костянтина Єлеву // Дослідницькі та науково-методичні праці: Зб. наук. пр. Національної академії образотворчого мистецтва і архітектури. – К., 2009. – Вип. 16. – С. 69-77.
7. Лавренёв, Борис. Идейность и мастерство. Художественная выставка 1950 года // Огонёк. – 1951. – № 3. – Январь. – С. 2-5
8. Селивачов, Михаил. Иван Гончар в 1960–1970-х годах // Арт. – 2006. № 16-18. – С. 189-197.
9. Професори НАОМА (1917–2007) // Дослідницькі та науково-методичні праці: Зб. наук. пр. Національної академії образотворчого мистецтва і архітектури. – К., 2008. Спецвипуск.
10. Пошивайло, Игорь. Украина Ивана Гончара // Народное искусство. – 2009. – № 3-4. – С. 73
11. Художественная выставка 1950 года // Культура и жизнь (Москва). – 1950. - 27 декабря.
12. Энциклопедический справочник «Киев» / Под. ред. А. В. Кудрицкого. – Киев: Главная редакция Украинской Советской Энциклопедии, 1982. – 704 с.

ОСОБЕННОСТИ РАЗВИТИЯ ДЕКОРАТИВНО-ПРИКЛАДНОГО ИСКУССТВА ГРОДНЕНЩИНЫ НА СТЫКЕ ДВУХ ЭПОХ

Народное искусство – богатая сокровищница духовной культуры Беларуси. Изучив историю его развития, современное состояние, осмыслив особенности, получаем возможность определить его место в системе культуры, а также функции, роль и значение в культурном процессе современного общества. В условиях процесса глобализации народное искусство несёт базисную функцию культуры, которая нацеливает на углубленное изучение традиций предшествующих поколений. Сохранение и развитие народного искусства рассматривается сегодня как важная духовная задача, решение которой имеет непосредственное отношение к национально-культурному возрождению Беларуси.

Народное декоративно-прикладное искусство характеризуется устойчивыми признаками в передаче традиций и коллективного опыта через школы, художественные каноны и образцы.

Хоть разные виды традиционной национальной культуры белорусов и можно обозначить определенными общими особенностями, по мнению Е. М. Сахуты, в сравнении с культурами других народов, но какой-то «общенациональной» художественной традиции нет, а есть множество её региональных вариантов, которые в сумме и составляют картину национальной культуры в целом и народного искусства в частности. Еще не так давно подобная специфика народного искусства не принималась ко вниманию, местные особенности и черты игнорировались, ориентация делалась на какие то общеполитические стандарты. Такой унифицированный подход нивелировал национальные художественные традиции, яркую картину народного искусства делая монохромной [1, с. 25].

Гродненщина – один из уголков Беларуси, богатый своими культурными традициями, архитектурным и духовным наследием. Исторически сложившаяся особенность Гродненщины, как пограничной зоны с Литвой и Польшей, отразилась на общественно-политической, религиозной и культурно-художественной жизни региона. Народные промыслы, обряды, обычаи, архитектурные памятники составляют мощный пласт историко-культурного наследия.

Сегодня на Гродненщине в каждом из 17 районов области работает 21 Дом (Центр) ремесел. Каждый имеет свою особенность, однако прослеживается тенденция развития таких видов народного декоративно-прикладного творчества, которые существовали традиционно издревле (ткачество, вышивка, соломо- и лозоплетение, гончарство, керамика, бондарство, резьба по дереву, художественная обработка металла, выщипанка и т. д.).

Своеобразным центром развития и сохранения белорусских традиций ткачества стал Гудевичский музей, в котором разместился филиал Мостовского районного центра ремесел. Плетение поясов, ткачество возвращает к народным забытым традициям. Наиболее распространенную и характерную группу составляют

поперечно-полосатые покрывала, характерные для западных районов Беларуси, Польши, северо-запада Украины.

Типично местными являются двухосновные («падвойныя») ковры компактной зоны белорусско-польского пограничья (Гродненского, Берестовицкого, Зельвенского, Мостовского районов) [2, с. 24].

Для них характерна замкнутая ковровая композиция с выделением центра и бордюрной каймы с четырех сторон, в декоре используется растительно-геометрический орнамент. Ярким представителем мастерицы-ткачихи, работавшей в этой технике, являлась Ядвига Райская. Подвоенное ткачество д. Гудевичи Мостовского района включено в государственный список историко-культурных ценностей Республики Беларусь.

Продольные композиции из повторяющихся мотивов, выполненных в технике многоремизного и переборного ткачества – характерная черта гродненских ручников. Двухцветный колорит ремизных полотенец Гродненщины не ограничивается сочетанием отбеленного и неотбеленного льна. В качестве узорного утка здесь часто используются льняные нити, окрашенные в голубой или золотисто-коричневый цвет.

При изготовлении так называемых «белых» ручников и скатертей, (Мостовский, Берестовицкий, Волковысский, Свислочский, Слонимский, Кареличский, Лидский районы) значительное развитие получил одноуточный вариант ткачества. Ясный графически ажурный декор отличается значительным разнообразием. Отдельные мелкие элементы обычно группируются в крупные лаконичные фигуры. К этой же группе «белых» тканей относятся пятиремизные ручники и скатерти со сложным геометрическим орнаментом, а также восьмиремизные ручники, выполненные особым способом. Их очень простой, но эффектный декор образован сочетанием лицевых и изнаночных участков саржевого переплетения и состоит из продольных рельефных полос различной ширины.

Многие ткачихи Гродненщины владеют техникой изготовления популярных полосатых покрывал «пасяков», которые ткали двухслойным образом. Это относится в первую очередь к Т. Мисевич (Щучинский район), Г. Савчук (Мостовский район), Н. Сасимович и Е. Фёдоровой (Гродненский район), Н. Ивановской (Волковысский район), Л. Кукла (Свислочский район).

В конце XX в. на Гродненщине получили распространение переборные постилки с геометрическим и цветочно-растительным орнаментом. Орнамент отличается стремлением к натуралистической передаче растительных и зооморфных мотивов, среди которых особенно популярным становится парное изображение оленей и птиц [3, с. 102].

В последнее время в народном творчестве гродненского региона получили активное распространение лоскутные коврики, вязанные и тканые половики и т. д. Мастера активно используют и творчески перерабатывают самые разные образцы, увиденные на промышленных изделиях, по телевидению, на выставках, в публикациях. В результате, за сравнительно непродолжительное время, получили развитие новые, типично современные виды народного текстиля, отвечающие декоративности и мажорности как сельского, так и городского интерьера.

Увлекаются ткачеством по всей Гродненщине. А. Наумчик (Гродно) и З. Сакович (Гродненский район) ткют перебором и ремизными способами ручники. Л. Янушевская и С. Богданович (Гродненский район) создают многоцветные закладанки. Н. Бондарь со Слонимщины отдаёт предпочтение постилкам «у многа нічальніц» и переборным скатертям. М. Катила из Лиды ткёт белые ручниковые ткани, украшая их вышивкой и кружевом. Е. Орешко с Новогрудчины и С. Шахову со Щучинского района больше привлекает ткачество традиционных поясов (кушаков).

Отличительной чертой ручников Гродненщины является дополнение тканого декора монограммой мастерицы или заказчика вышитой крестиком в красно-черной или другой гамме на готовом изделии.

Самым ярким явлением в современном народном декоративно-прикладном искусстве является соломоплетение. Мастера смогли проанализировать, переработать предшествующий опыт и выйти на новый значительно более высокий творческий уровень, хотя во многих работах прослеживается прочная народная основа. В каждом районе можно выделить талантливых мастериц: Т. Косьян, А. Сурминова (Берестовицкий район), Г. Ерошук, О. Кравчук, И. Шавельская, А. Яхимчик (Гродненский район), Ю. Старастина, И. Смирнова (Ивьевский район), С. Гусакова, Е. Мантуш (Кареличский район), Л. Ложачник (Мирский район), Г. Булай, Н. Емельянчик, С. Ярошевич (Лидский район), Л. Каскевич (Мостовский район), Л. Журавель, С. Кулак, О. Юшкевич (Новогрудский район), Е. Поддубная (Свислочский район) и т. д. Головные уборы (шляпы, кокошники, венки), корзинки, шкатулки, хлебницы, сумки, декоративные цветы, цветочные композиции, соломенная пластика (народная кукла, ангелы, птицы, олени, кони и т. д.), аппликация соломой (панно, картины) – изделия народных мастеров соломоплетения. Лозоплетение не уступает своих позиций традиционности и разнообразию изделий. Корзины разных размеров, хлебницы, панно создаются мастерами: В. Бутько (д. Бакшты), А. Гриневичем (Мостовский район), А. Зуевич (Новогрудский район), Н. Поплавской (Свислочский район), А. Соколовским (Слонимский район), Л. Муско (Сморгоньский район) и т. д.

Применение древесины с красивой фактурой, ярких (ореховых, лозовых) обручей придает декоративные особенности многим утилитарным предметам выполненным руками М. Куксы (Гродно), не отстает от него потомственный бондарь из Новогрудка И. Шиман, в том же направлении в Свислочском районе работает И. Бовфалик. Мебель из древесины изготавливает В. Погода (Гервяцкий район). Сувенирные изделия: шкатулки, рамки, подсвечники, ложки, кухонные доски – изделия мастеров деревообработчиков: В. Кемежука, И. Садовского (Гродненский район), Г. Артюх, П. Коршуна, Б. Лейка (Кареличский район), М. Маскевича (Мостовский район), В. Банцэвича (Волковыский район), С. Лещук (Свислочский район)

Гончарство на Гродненщине переживает сегодня те же процессы, что и остальные народные ремесла. Поддерживают традицию народного искусства: И. Бычко (Мирский район), П. Шопик (Гродненский район), Т. Купрас (Кареличский район), А. Канцевой (Лидский район), Е. Матешук (Свислочский район), С. Нагаев (Сморгоньский район). Хотя их изделия и приобрели излишнюю декоративность,

они сохранили традиционную форму. Сувенирную направленность имеют работы из глины: Т. Сергейчик (Гродненский район), Е. Гаврик, Н. Ярошевича (Лидский район), Н. Салейко, О. Чайковской (Слонимский район).

Сегодня вышиванка на Гродненщине проходит новый этап в своем развитии. В регионе работают больше десятка мастеров этого вида искусства, из них: А. Сурминова (Волковыский район), Е. Карпыза (д. Геранены), Е. Ромук (д. Липнишки), Е. Щелина, Д. Юрчик (Лидский район), Е. Содовничая (Мостовский район), И. Ярош (Слонимский район). В технике вышиванки-выбиванки работает мастер Новогрудского районного Центра ремесел – Н. Климко.

Кроме традиционных видов народного декоративно-прикладного искусства методисты районных Домов и Центров ремесел осваивают и открывают кружки по современным видам декоративно-прикладного искусства (бисероплетение, батик, пэчворк, флористика, художественная обработка кожи и т. д.). При некоторых Домах ремесел работают клубы народных мастеров и мастерские по реконструкции белорусского костюма, существуют мини театры моды и кукольные театры «Батлейка». Гродно остается единственным областным центром, где пока нет Центра ремесел. И единственным, где работает народное объединение мастеров и художников «Гарадзенскі каларыт». Из 186 мастеров и художников «Гарадзенскага каларыта» 40 занимаются исключительно ремеслом.

Сохранение и развитие народного искусства, возрождение народных промыслов и ремесел является приоритетным направлением в работе культурно-досуговых учреждений региона. Мастера народного декоративно-прикладного искусства становятся участниками республиканских, областных, районных фестивалей и конкурсов, выставок, ярмарок, праздничных мероприятий: «Дожинки», фестиваль национальных культур в г. Гродно, праздник «Казюкі», выставка-конкурс на лучшее изделие между Домами ремесел (г. Гродно), фестивали «Гальшанскі замак», «Сузор’е навагрудскіх рамёстваў», «Камарова – кола дзён», «Берагіня» и т. д.

Народное искусство неотъемлемой частью культурно-исторического наследия Беларуси, оказывает влияние на различные виды профессионального искусства. Работы народных мастеров отражают характер жизни, особенности быта, взгляды, идеалы, эстетические потребности, менталитет народа. На Гродненщине сохранились многие виды и формы народного творчества, традиционное народное искусство. Но как область материального производства ремесла с развитием научно-технического процесса вытесняются промышленностью. Если не поддержать их развитие в традиционном русле, характерном для Беларуси, они могут коренным образом изменить свой характер или вообще быть вытесненными с общественной сферы и прийти к забвению.

ЛИТЕРАТУРА

1. Сахута, Я. М. Сучаснае народнае мастацтва Беларусі / Я. М. Сахута. – Мінск: Беларусь, 2013. – 255 с.: іл.
2. Сахута, Е. М. Народное искусство Беларуси: традиции, современное состояние, тенденции развития: автореф. дис. ... д-ра искусствоведения: 17.00.04 / Е. М. Сахута; Ин-т искусствоведения, этнографии и фольклора. – Минск, 1996. – 31 с.

3. Винникова, М. Н. Народное узорное ткачество Беларуси конца XIX – начала XX века: дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.04 / М. Н. Винникова. – Минск, 2001. – 113 с.

*Кононова-Григолец А.В.
(Республика Беларусь, г. Минск)*

СИМВОЛИСТСКАЯ ЭСТЕТИКА СВЕТА И ТЕНИ В ПРОИЗВЕДЕНИЯХ ЭДВАРДА МУНКА

Знаменитый норвежский поэт и писатель, неоромантик, Вильгельм Краг, автор стихотворения «Фанданго», ставшего впоследствии увертюрой новой эпохи в норвежской литературе, был восторженным наблюдателем за творческими «прорывами» Эдварда Мунка. В. Краг первостепенным требованием к искусству ставил повышенное внимание к чувствам. И был в этом требовании не единственным. В 1890-е гг. наряду с «Фанданго» выходит роман Кнута Гамсуна «Голод», сюжет которого целиком строился на изображении смены настроений и игры напряжённых нервов. Позже, отправившись в турне, К. Гамсун читает свою знаменитую лекцию «О бессознательной духовной жизни». Он предъявляет к литературе совершенно новые требования: вместо поверхностного реалистического описания действительности необходимо воссоздавать «шёпот крови и мольбу суставов».

Именно так, опираясь на знаковые проявления «новых идей» в литературе, характеризует новую атмосферу в творческих кругах и в целом в обществе конца XIX века Атле Нэсс, биограф Э. Мунка [1, с. 80]. В книге «Эдвард Мунк. Биография художника» он приводит многочисленные письма и дневниковые записи Эдварда, позволяющие в наибольшей мере ощутить как время, в которое жил художник, так и саму личность знаменитого норвежского экспрессиониста. В письме друга Э. Мунка – датского лирика Эмануэля Голдстейна – также находят выражение новые идеи времени, сопровождающиеся неприятием и осуждением творчества предыдущего поколения писателей и художников: «Стоит мне только подумать о натурализме, реализме и всей этой индустрии от искусства, как меня начинает тошнить», – пишет он Мунку [Цит. по: 1, с. 80].

Все эти факты говорят о достаточно агрессивном напоре «нового». Недаром после жёсткой критики «Ночи» Э. Мунка во время Осенней выставки 1887 г., Андреас Ауберт, выступивший в защиту художника, назвал Э. Мунка представителем «нового времени, ...поколения с тонкими, напряжёнными до предела нервами, представители которого часто именуют себя декадентами» [Цит. по: 1, с. 79].

В отличие от французского символизма, которым во время своего пребывания в Париже был вдохновлён и поражён Э. Мунк, общие настроения в окружении художника подчёркивали более накалённую, надрывную, напряжённую по эмоциональной насыщенности атмосферу «повышенного внимания к чувствам». Не случайно исследователи отмечают тяготение и приверженность Э. Мунка к двум мощным направлениям рубежа XIX–XX вв.: символизму и экспрессионизму. При этом, если первое определило основные формальные подходы в живописи Э. Мунка,

то второе стало выражением его предельных, пограничных состояний в искусстве, сознательных и бессознательных переживаний, потрясений, болезненного восприятия реальности вследствие тяжёлой судьбы, связанной с потерями родных и разочарованиями в любви.

Детство Эдварда проходило в царящей дома атмосфере благочестия. Отец, военный доктор, Кристиан Мунк, мать Лаура Катрина Бьёлстад и тётя Карен Бьёлстад были глубоко верующими. Мысли о смерти и потусторонней жизни волновали детей, воспитываемых в религиозной строгости с малых лет. Но впоследствии вера не станет главенствующим принципом в жизни и творчестве Эдварда. Атле Нэсс, анализируя позицию веры Э. Мунка, говорит о том, что художник воспекает бессмертие в несколько абстрактной форме, в духе агностицизма. Из многих умозаключений Э. Мунка нельзя делать выводы религиозного порядка: «Гадать о том, что будет после смерти, глупо», – говорит художник. Тем не менее, это не мешает его интересу к мистике, к «предчувствиям и мысленным экспериментам», скрывающимся под поверхностным реалистическим мировосприятием [1, с. 91–92].

Проследить функцию изображения света в живописи Э. Мунка невозможно без понимания особенностей его судьбы и жизненных событий. Пережитые страдания нарушили психологическое равновесие художника, привели душевное состояние к болезненному восприятию мира. Э. Мунк почти постоянно находился на грани психического срыва, постепенно теряя рассудок. Поэтому сфера бессознательного являлась для него широким полем «мистического», достойного быть изображённым, без какого-либо разграничения в выборе образов. Исходя из этих фактов, не составляет труда увидеть, что такие вызывающие образы как «Крик» (1893), «Созревание» (1894), «Мадонна» (1895–1902), «Мужчина и женщина» (1898), «Вампир» (1894) не были созданы с целью социально-политического эпатажа, свойственного экспрессионизму. Скорее всего, они были пробуждены именно «бессознательным», а не саркастически играющим сознанием.

Мать Э. Мунка скончалась от туберкулёза в 1868 г., когда Эдварду только исполнилось пять лет, а в 1877 г. умерла старшая сестра Софи. Позже Э. Мунк напишет «Больную девочку» (1885–1886), посвящённую Софи (существует несколько вариантов). В 1889 г., когда художник приехал во Францию, ему сообщили о смерти отца: недосказанность в их отношениях мучила его всю жизнь. Работа «Ночь» (1890) стала итогом тяжелейших переживаний. Сильными любовными потрясениями для Э. Мунка, помимо других, были отношения с двумя главными женщинами в его жизни: Милли Таулов и Туллой Ларсен. Трагическая любовная история с Ларсен привела Мунка к крайнему нервному истощению.

Стремление к субъективному восприятию действительности и к иррациональности, субъективность самого творческого акта, использование мотивов боли, крика, преобладание принципа выражения над изображением, тенденция к запечатлению эмоциональной характеристики образов или эмоционального состояния самого художника, упор на эмоциональное воздействие, аффектацию, социальный пафос, – всё это выделяло течение экспрессионизма в европейском искусстве, получившее развитие в начале 1905–1920 гг. Произведения «Вечер на Карл-Юханс-гате» (1892), «Крик» (1893) Э. Мунка явились предвестниками и стали

впоследствии своеобразными знаками экспрессионизма наряду с живописными самовыражениями немецких художников группы «Мост», группы «Синий всадник», Эмиля Нольде, австрийца Оскара Кокошки и др.

Обстоятельства судьбы и культурологические предпочтения приводят к тому, что изображение света в работах Э. Мунка резко контрастирует с подачей света в живописи французских символистов. Сопоставляя работы разных лет, нужно отметить, что в ранних поисках превалировала нацеленность на световое пятно, а по мере творческой самореализации художника стала больше привлекать тень. Сам Э. Мунк высказал соображения о феномене тени в своём манифесте, написанном в Сен-Клу: «...Зажигая лампу, я внезапно вижу свою огромную тень, покрывающую полстены и доходящую до потолка – в большом зеркале над камином я вижу себя – это лицо призрака...» [Цит. по 2, с. 34]. Саму цитату эту следует воспринимать фактом, описывающим качество мистицизма у Э. Мунка: своё отражение художник воспринимает в негативной интерпретации, также и тень на стене – это будто нечто потустороннее с самостоятельной волей и злым намерением.

К ранним поискам изобразительности света у Э. Мунка можно отнести почти все полотна так называемого академического периода – автопортреты (1873, 1881–1882), «Кристиан Мунк на диване» (1881), великолепный портрет «Сестра Ингер» (1884) на чёрном фоне. Фон здесь решён локально, консистенция красочного слоя определена верно – так, что не создаёт впечатления дыры. Тональность и колорит выхваченных срежиссированным светом лица и рук взяты в тонкой тепло-холодности, близкой к живописи Возрождения. За счёт этого возникает эффект свечения тела, достигаемый живописными законами реалистичного приёма адаптации контраста: холодный оттенок материализует воздушный свет, а тёплый – материализует телесность, и в совокупности проявляется правда прозрачности кожи, усиливающая чувство реальности плоти и реальности света.

В книге «Цвет в живописи» Н. Волков говорит о делении цвета на поверхностный, пространственный и свободный. Наряду с делением цвета Н. Волковым была предпринята попытка классификации и деления понятия «света» на «светлоту на форме в смысле классического понятия светотени, светлоту окраски предмета и светлоту в её единстве со светоносностью» [3, с. 124]. Здесь автор акцентировал внимание на свете как качестве цвета, а на «светлоте» – как качестве тона. В нашем контексте уместно развить эту позицию и говорить о поверхностном, пространственном и свободном «свете» в живописи: когда 1) свет воспринимается поверхностью предмета, тела человека, 2) свет рассеян в пространстве, соответственно качественно изменяя его, 3) свободный свет принадлежит источнику света и подчинён художественному замыслу.

Работы «Портрет живописца Енсена-Хьелля» (1885), «Юриспруденция» (1887), «Весна» (1889), «Весенний день на Карл-Юханс-гате» (1890), «Улица Лафайет» (1891), «Христиания-фьорд при лунном свете» (1891), «Причесывающаяся девушка» (1892), «Голос» (около 1893), «Лунный свет» (1893), «Дом при лунном свете» (1895) и др. – также дают представление об изобразительной функции света в живописи Э. Мунка.

Выразительно отличаются подходы в решении лунного света и солнечного (большинство композиций Э. Мунка выстроены на основе пейзажа). Исследователи

отмечают импрессионистический ход в работе «Весенний день на Карл-Юханс-гате» (1890). Несмотря на сдержанность контрастов и неяркость цветовых характеристик освещённого пятна, площадь ощутимо залита солнцем. А. Нэсс так пишет об этом: «На картине «Весенний день на улице Карла Юхана» норвежская столица утопает в солнечном свете. Здесь он [Э. Мунк], пожалуй, наиболее последовательно применяет импрессионистическую манеру письма: изображение целиком строится из цветовых пятен» [1, с. 78]. В работе «Улица Лафайет» (1891) ярче прослеживаются постимпрессионистские особенности письма, мазка, проявляется особый «сквозящий» свет, присущий лёгкому этюдно-эскизному решению пространства. Свечению в этом холсте помогают минимализация чёрного и его качественная прозрачность.

Часто экспрессивная живописность совмещается у Э. Мунка с графическим формализованным подходом. За счёт этого в большинстве его произведений эскизно размытая стадия чёрного цвета в сочетании с декором локальных пятен сочных цветов не всегда работает на эффект того мистического света, к которому стремится художник. Например, пятнам теневых масс деревьев в «Христиании-фьорд...» (1891), «Штормовой ночи» (1893), «Улице в Осгорстранне» (1902), «Летнем дне» из цикла «Фриз Линде» (1904–1908), «Женщинах на мосту» (1902) недостаёт качества цвета: превалирующая чёрная краска не создаёт аргумент живописного отношения, делая тень «грязной» в колористическом смысле. Даже в «Больной девочке» (1885–1886) и в «Ночи...» (1890) чёрный носит явное качество краски, а не цвета, автоматически лишая работы глубины. Вспомним Мориса Дени, который достигал свечения своих полотен за счёт внимательного решения теней, при этом тень не обязательно должна быть прозрачной, а может быть и достаточно насыщенной.

Напротив, в более декоративных по стилистическим задачам произведениях Э. Мунка «чёрный», работая массивным чистым локализованным пятном по-символистски остро выстраивает образ: «Вечер на Карл-Юханс-гате» (1892), «На следующий день» (1894–1895), «Меланхолия» (1894–1895), «У смертного ложа» (1895), «Поцелуй» (1897), «Четыре возраста жизни» (1902), «Заснеженная дорога» (1906). Возможно, эти противоречия вытекают из того, что Э. Мунк был превосходным рисовальщиком, одарённым ксилографом. Достаточно вспомнить виртуозный набросок углём для картины «Мадонна» (1893–1894), «Поцелуй» (1895), «Пейзаж побережья» (1902), «Любек» (1903). Как известно, порой та условность, которая необходима в рисунке, не всегда достаточна для живописи. А. Нэсс отмечает, что «брата Андреаса смущало то, что брат не выписывает детали. Картины выглядели как бы «незавершёнными». Андреас первый обратил внимание на эту особенность картин Э. Мунка. Впоследствии о ней не раз будут упоминать критики» [1, с. 27].

Качество чёрного цвета и способ решения тени сильно отличает Э. Мунка от французских символистов. И это не единственное отличие, несмотря на заимствованные у символистов приёмы и средства, такие как локализация, контрастирование, декоративность, плоскостность, условность, упрощение. А. Нэсс пишет об увлечённости Э. Мунка: «родина «коричневых полотен» – так пренебрежительно называли картины мастеров старой школы. Их салонная

живопись не шла ни в какое сравнение с «ослепительным солнечным светом», струившимся с картин современных французских художников» [1, с. 28].

Ярким примером проявления символистской эстетики в творчестве Э. Мунка может служить «Танец жизни» (1900). У Бишоффа находим: «...много безликих пар предаются необузданным танцам в летнюю ночь. Индивидуализирован лишь танцор справа: он обнимает женщину в белом, его лицо напоминает энсоровскую маску наслаждения. Слева запечатлён магический символ художника – столб лунного света. Он словно завораживает всю сцену» [2, с. 50].

Интереснейшей особенностью выражения символики света у Э. Мунка является наличие в живописи не живописных, а графически очерченных знаков света: луна, столб-чаша лунной дорожки света, окно, свет от окна на полу и т. д. Яркое это свойство проявилось в работе «Лунный свет» (1895). У. Бишофф выделяет следующие приёмы у Э. Мунка: 1) периодически повторяющиеся образы: лунный столб и водная поверхность, твёрдые вертикальные стволы и мягкие горизонталы берега – символы мужчины и женщины; 2) пейзаж Э. Мунка характеризуют внутреннее напряжение, индивидуальные характеристики отдельных самостоятельных форм, рождающих новые пикториальные идиомы; упрощённая, в то же время монументальная трактовка деревьев и берега Осгорстранна; геометрический подход к композиции в целом и формальная лаконичность в передаче природы; 3) мазки: текучие, нечёткие красочные (особенно заметные на стыке воды и песка), – противопоставлены отсутствию сокращённой перспективы и резкости древесных стволов, фланкирующих вертикальные края полотна; 4) резкая светотень [2, с. 33–34].

Эти приёмы выявили основу преобразования цветосветовых связей в живописи Э. Мунка: 1) технологический эффект свечения у него подразумевается скорее в классических, реалистичных тенденциях, 2) символика света выражена в изблюбленных конкретных ассоциативных знаках света (лунная дорожка – столб света), 3) феномен светоносности (духовный свет) живописи проявлен в работах раннего периода, где Э. Мунк обращается к классическому живописному опыту. В последующий период творчества духовное содержание картин несёт в себе мистицизм и преимущественно – мрачный. Главное наблюдение заключается в том, что основные приёмы символизма трансформируются у Э. Мунка посредством экспрессионистической окраски в субъективный символизм.

ЛИТЕРАТУРА

1. Нэсс, А. Эдвард Мунк : биограф. художника : пер. с норв. / А. Нэсс. – М. : Весь Мир, 2007. – 584 с.
2. Бишофф, У. Эдвард Мунк, 1863–1944: картины о жизни и смерти : пер. с англ. / У. Бишофф. – М. : Арт-Родник, 2003. – 96 с.
3. Волков, Н.Н. Цвет в живописи / Н.Н. Волков ; Акад. художеств СССР, Науч.-исслед. ин-т изобраз. искусств. – 2-е изд., доп. – М. : Искусство, 1984. – 320 с.

*Налівайка Л.Д.
(Рэспубліка Беларусь, г. Мінск)*

БЕЛАРУСКІ АРНАМЕНТ—СТЫЛЬ ЭПОХІ

Да 90-годдзя Віцебскага мастацкага тэхнікума

На новым гістарычным этапе нашага беларускага шляху 2010-х гг. актуальным становяцца яго першыя будаўнікі, людзі высокіх ідэйных прынцыпаў і нязломнай творчай волі. Цяпер можна старанна, усебакова ставіцца да іх спадчыны, якая захавалася ў фондах НММ РБ і іншых архівах і калекцыях. Прыклад іх творчасці настолькі натхняльны, што дазволіць знайсці патрэбнае і ўвесці ў навуковы ўжытак яшчэ шмат значных старонак іх жыцця і творчасці. Моц беларускага адраджэння 1920-х гг. заключаецца ў тым, што яно, як магніт, прыцягвала мастакоў розных нацыянальнасцей і з розных творчых асяродкаў былой Расійскай імперыі. Новая дзяржава не рабіла стаўкі на местачковае сваяцтва, але абапіралася на комплексныя магчымасці спецыялістаў розных галін дзейнасці. Гэта забяспечвала хуткі працэс мадэрнізацыі беларускай краіны. Сярод такіх яркіх творцаў, якія ўнеслі свой уклад у развіццё беларускага нацыянальнага стылю 1920-30-х гг., – выхаванка школы Таварыства Пецябургскіх мастакоў Марыя Лебедзева (1885–1942) і выпускнік Пензенскага мастацкага вучылішча Міхась Эндэ (1888–1933). З 1918 г. яны працавалі настаўнікамі Веліжскай мастацкай школы, пасля былі запрошаны ў Віцебск каб падняць мастацкую адукацыю і сталі сведкамі таго, як Віцебшчына была аб'яднана з маладой Беларускай рэспублікай у 1924 г. Успрынялі гэтую падзею вельмі станоўча і вырашылі працаваць ужо на ніве беларускага мастацтва, прымалі чынны ўдзел у праграмах ІБК, арыентаваных на даследаванне нацыянальнай спадчыны.

Менавіта на Першай Усебеларускай выстаўцы 1925 г. экспанаваліся адзінаццаць графічных кампазіцый навучэнцаў тэхнікума пад назвай “Сялянская праца” з характэрнымі адментацыямі стылю народнага адзення (творы знаходзяцца ў калекцыі НММ РБ пад назвай “Праект Нацыянальнага беларускага касцюма для роспісаў беларускага музея”). Адпаведным узорам можна лічыць і вокладку юбілейнага выдання да 400-годдзя беларускага друку, якую ў 1926 г. аформіла Марына Лебедзева з выкарыстаннем скарынінскіх віньетак і заставак. Аўтарам вокладкі “Гісторыі беларускай крыўскай кнігі” В. Ластоўскага з’яўляецца мастак М. Дабужынскі, які ў 1919 г. выконваў абавязкі дырэктара Віцебскага народнага мастацкага вучылішча (з 1925 г. жыў у Літве). Неабходна падкрэсліць і той факт, што ў 1926 г. настаўнікі майстэрні малявання Віцебскага тэхнікума бралі з калекцыі Беларускага дзяржаўнага музея ўзоры народнага адзення дзеля вывучэння і замалёвак. Гэта і ёсць яркі доказ даследавання беларускага народнага адзення і яго выкарыстання ў афарміцельскіх мэтах. Яшчэ адным прыкладам з’яўляецца вокладка каталога выстаўкі “Слуцкія паясы” (1927), што ўяўляе сабой сваеасаблівы аналаг — кампазіцыйную карціну “галавы” слуцкага пояса, дзе канцэнтраваны асноўны і буйны дэкаратыўны матывы з бардзюрам. Яна вырашалася ў графічным выглядзе і тэст каталога дапоўнены арнаментальнымі элементамі выглядаў як каштоўны букет у гонар мастацкай спадчыны. Па стараннасці выканання і па

дакладнасці ліній няцяжка меркаваць, хто быў аўтар. Зрэшты, ён сам пакінуў подпіс на ніжняй частцы работы — Ф. Выхадцаў. Толькі чамусьці раней ніхто з даследчыкаў не звяртаў увагі на яго подпіс.

Вось як апісвае свае ўражанні аб ролі тэхнікума ў справе фарміравання нацыянальнага стылю пад назвай “К истории Витебского художественного техникума. 1940 год” яе былы дырэктар М. Керзін (знаходзяцца ў архіве НММ РБ): “Стиль шрифта черпал свои первоисточники из Скорининского Евангелия, оранентику из слущких поясов, синагогальных росписей, из орнаментов Царских дверей и т.д. Особено насаждались сцены из крестьянской и единоличной жизни... В 1929-м впервые были разгромлены нацдемы, но подлые враги не были до конца вскрыты. Техникум был огромным примером этой подлой работы... Система, дававшая свои положительные результаты, была уничтожена. Квалифицированные преподаватели техникума принуждены были оставить техникуму богатейшие собрания учебной работы, скопившиеся с 1923 года, — уничтожены. Работа с натуры выкоренена, как формалистическое занятие”.

Сапраўды, Лебедзева – вучаніца Івана Білібіна (1976–1942) — члена таварыства “Мір мастацтва”, стваральніка арнаментальна-дэкаратыўнага графічнага стылю (“білібінскі стыль”) імкнулася да яго паслядоўнай распрацоўкі ў навучальнай праграме тэхнікума. У кніжнай графіцы засноўвалася на стылізацыі народнага лубка, разьбы па дрэве, гафтанні. Міхась Эндэ – аўтар жывапісных кампазіцый “Партызаны” (1929), “Бацьку забілі”, “Ідуць на працу” – ілюстраваў кнігі (“Воўк-дурань”, 1928 і інш.), у якіх быў выкарыстаны графічна-дэкаратыўны жывапісны сінтэз. Аўтар ішоў не ад тыпізацыі вобразаў і абставін, а ад экспрэсіі дадзенага моманту. Лаканізм выяўленчых сродкаў (адзінства кампазіцыі і размалёўкі), грубы штрых — усё сведчыць аб тым, што ён намерана выкарыстоўваў лубачна-фальклорныя матывы і прыёмы, маючыя магчымы сэнс. Мастак імкнуўся да выкарыстання мастацтва ў якасці “публіцыстычнай зброі”, што выконвала функцыі сродкаў масавай інфармацыі. Менавіта і ў гэтым трэба адзначыць уплыў народнай карцінкі “лубка” у працэсах пошукаў нацыянальных асаблівасцей беларускага мастацтва сярэдзіны 1930-х гг. Абагуленасць адлюстравання дапамагае ўспрыняць яго працы як дэкаратыўныя пано, што адразу запамінаюцца і настройваюць на імкліваю хвалю сучаснасці. Яна прадугледжвае барацьбу за ўсё новае, лепшае, узорнае. Плакаты студэнтаў пачатку 1930-х гг. сведчаць аб пераемнасці ідэй настаўнікаў новымі пакаленнямі мастакоў. Яскравымі паслядоўнікамі былі бацька і сын Ціхановічы, якія шырока практыкавалі мастацтва экслібрыса, што ў 1920-я гг. дэманстравалі М. Лебедзева, Я. Мінін, З. Гарбавец.

Мастакі-настаўнікі Эндэ і Лебедзева намерана звярталі ўвагу навучэнцаў да імітацыі рускага стылю, што, на іх думку, давала магчымасць ствараць новы стыль у вырашэнні задач беларускай нацыянальнай культуры. Падводзячы вынікі іх дзейнасці можна гаварыць аб працэсе пераймання, які засноўваўся на спалучэнні ўмоўнага малюнка-кадра з непасрэднасцю жыццёвага паказу ў адну агульную кампазіцыйную структуру. Гэтыя эксперыменты заснаваныя на свядомай праграмай “спрошчанасці” мастацкіх сродкаў, на наш погляд, павінны ўвайсці ў гісторыю Віцебскага тэхнікума як яшчэ адзін пераходны метада на дарозе фарміравання новага мастацкага стылю – сацыялістычнага рэалізму.

Нягледзячы на складаныя палітычныя абставіны, у якіх развівалася беларускае мастацтва 1930-х гг., мастакі здолелі адстаяць свае нацыянальныя стылістычныя здабыткі і стварыць не адзін прыклад значнага дэкаратыўна-манументальнага кшталту. Бяспрэчнай вяршыняй даваенных дасягненняў беларускай мастацкай школы з’яўляецца роспіс у ДOME ўраду БССР на тэмы індустрыялізацыі, якія былі выкананы на столі ў інтэр’еры фэйе перад залам паседжанняў Вярхоўнага Савета ў 1936 г. М. Лебедзева пры дапамозе лeнінградскага мастака І. Фрэнка выканала роспісы на палатне, а потым яны былі прымацаваны да столі і ўдала ўкампанаваліся паміж шэрагамі высокіх апорных слупоў-пілонаў. Не можа не захапляць такая смеласць у фармальным вырашэнні кампазіцыі. Арнаментальныя бардзюры гэтага цуду шарагуюцца з архітэктурнымі матывамі, каб падкрэсліць вялікую сувязь з традыцыямі і ўздым індустрыялізацыі даваеннай Беларусі. Дзеля надання манументальнай узвышанасці мастачка прапануе цэлы арсенал геаметрызаваных матываў народнага мастацтва Случчыны (лісця, кветак) і залататканых слуцкіх паясоў. Гэтаму спрыяе залаціста-блакітны каларыт роспісаў. Ён асацыіруецца са жнівом, бляскам калоссеў, арнаментальных вырашэнняў вельмі дасканалыя ўзроўню. Гэтае наватарскае вырашэнне прыйшлося даспадобы кіраўніцтву рэспублікі і не выклікала недарэчных ідэалагічных прэрэчанняў. Такая пастаноўка задачы з’явілася сапраўдным вобразным паказальнікам вялікіх перамен у беларускім грамадстве, якія вышэй за розныя перашкоды, абмежаванні і звароты да старых акадэмічных схем і канонаў. Гэты твор можна лічыць выключным пачаткам сучаснага манументальна-дэкаратыўнага мастацтва Беларусі, якое перажыла сваё развіццё з 1960-х гг.

Доўгі час творчасць Лебедзевай і Эндэ замоўчвалася. На жаль, М. Эндэ заўчасна загінуў ў 1933 г. у Маскве, трапіўшы пад рэйкі трамвая. М. Лебедзева памерла з голаду ў блакадным Ленінградзе ў 1942 г. Сувязі з Беларуссю нібыта абарваліся назаўжды. Тым не менш і сёння мастакі працягваюць жыць у сваіх творах, якія служаць развіццю нацыянальнай культуры.

*Павельчук І.А.
(Украина, г. Львов)*

СИМВОЛИЧЕСКИЕ АСПЕКТЫ ЦВЕТА ПРИ РАЗРАБОТКЕ ЖЕНСКИХ АРХЕТИПОВ В ПРАКТИКЕ Т. ЯБЛОНСКОЙ 1960—1980-Х ГГ.

Перемены социально-культурного курса советского общества, связанные с недолговременной демократизацией хрущёвской «оттепели», способствовали переоценке дальнейших перспектив развития изобразительного искусства: «В июле 1963 года Первым секретарём ЦК Компартии Украины стал П. Шелест, который при всей верности партийному догматизму, содействовал расширению прав Украинской ССР в Союзе и выявлял некоторую сентиментальность к этнографическим элементам украинской культуры, подчёркивал уважение к украинскому языку» [1, с. 210]. В частности, под впечатлением демократической реорганизации в области культурной политики УССР был создан цикл живописных произведений известной

украинской художницы Татьяны Ниловны Яблонской (1917—2005), который впоследствии получил название «Украинские мотивы» [2, с. 11].

Стремление художницы подчеркнуть национальное своеобразие отечественной живописи подсознательно сориентировало Т.Н. Яблонскую на поиски символической выразительности цветов, характерных украинскому народному искусству. При создании композиций «Украинских мотивов» Т.Н. Яблонская экспериментально применила опыт «синтетизма», соединяя принципы работы профессиональной станковой масляной живописи с мировоззрением и условно-декоративными нормами изложения украинской народной картины. Методология «синтетизма» в интерпретациях Т.Н. Яблонской акцентировала основное внимание зрителя на символично-образной природе цвета, что свойственно для практики отдельных представителей французского постимпрессионизма конца XIX в., в частности для интерпретаций П. Гогена. Таким образом, практическое применение синтеза различных культурных традиций невольно направило вектор созидательного развития Т.Н. Яблонской к поиску символической выразительности цвета, показательного для методологии постимпрессионизма. Произведения Т.Н. Яблонской, вошедшие в цикл «Украинские мотивы», стали ярким примером самообновления творческого потенциала украинского изобразительного искусства 1960-х гг.

Современное исследование живописных полотен Т.Н. Яблонской указанного периода свидетельствует о том, что основное внимание художницы было сфокусировано на проблеме обобщения художественно-образной системы произведения. Новые цели, которые тогда поставила перед своим творчеством художница, больше не ориентировались на документальное воспроизведение природы. Живописные эксперименты Т.Н. Яблонской тех лет указывают на то, что художница пыталась преодолеть иллюзорную достоверность эмпирического мира, желая перейти к иносказательному символическому языку художественной метафоры. Таким образом, переоценка потенциальных возможностей и задач творчества в начале 1960-х гг. привела Т.Н. Яблонскую к обновлению композиционных и живописных средств выразительности.

Можно отметить, что преобразования творческого процесса этого периода в первую очередь коснулись разработок женских архетипов. Анализ композиций, посвящённых созданию прототипа женщины-современницы — «Свадьба» (1963), «Голова женщины», «Девушка. Голубонька», «Кошикарка», «Молодая мать» (1964), «Закарпатский мотив» (1965), «Мать и дитя», «Невеста», «Обручённые» (1966), «Бумажные цветы» (1967), эскиз гобелена «Мечты» (1968), «Семена» (1969), — свидетельствуют о том, что большую часть своего профессионального потенциала Т.Н. Яблонская посвящала созданию типажей невесты и матери. Эти два по своей природе символических статуса женской натуры были наиболее близки и понятны украинской художнице — матери двух дочерей.

Тенденция селекции спектральных цветов до категории открытых символических оттенков живописной палитры прослеживается в начале 1960-х гг. при разработке колорита полотна «Свадьба» (1963). Хотя в названной картине живописно-пластическое изложение ещё сохраняет определённые признаки реалистического миропонимания природы, в этом произведении появляются

некоторые элементы придуманной художественной условности, которые обнаруживаются при введении интенсивных формальных оттенков синего, красного и жёлтого цветов. Усиление яркости оттенков и подбор формальных красок уводит зрителя от обыденной реальности естественного восприятия в мир выдуманных колоритных былинных образов, не ограниченных регламентом достоверности.

При создании центрального образа невесты в картине «Свадьба» Т. Яблонская использует три спектральных цвета — красный, синий, жёлтый, которые оптически подчёркивают силу зрительного восприятия непосредственным хроматическим соседством с ослепительно-белоснежным оттенком свадебного платья новобрачной. Уплощённая прописка живописных фрагментов убранства членов свадебной процессии визуально способствуют усилению декоративного эффекта. Аналогичный диапазон символических характеристик цвета разрабатывается художницей в подобном за тематикой произведении — «Невеста». В основе художественной фабулы картины «Невеста» положен мотив обрядового заплетения косы новобрачной. Современные научные исследования подтверждают, что подобный ритуал символизировал смену социального статуса молодой невесты от состояния девушки, которая была дочерью мужчины-отца к новому социально-гражданскому статусу — женщины-жены мужа [5, с.381; 4, с.110].

Поиски символических значений колера Т. Яблонской в картинах «Свадьба» и «Невеста», возможно рассмотреть в ракурсе традиционных мифопоэтических представлений человечества об экспрессивном психологическом воздействии цвета на восприятие человека. Фактор эмоционального воздействия колорита учитывался при создании произведений сакрального искусства, по канонам которого белый цвет символизирует святость и непорочность; голубой — чистоту и совершенство; жёлтый — тепло и любовь; красный — любовь и жертвенность [3; с. 27]. Подобные символические качества, подчёркивающие особенности целомудренной юности, были заложены при создании архетипа невесты в интерпретациях Т. Яблонской.

Среди полотен Т. Яблонской второй половины 1960-х гг., посвящённых созданию художественного архетипа образа матери, следует выделить картины «Молодая мать» (1964) и «Мать и дитя» (1966). При разработке колорита данных произведений доминируют два основных цвета — красный и синий, которые контрастно подчёркиваются союзом с широкими массивами белого. Можно заметить, что в данных произведениях ограничение символических смыслов цвета реализуется решительным радикальным образом.

Композиции названных произведений «Молодая мать» и «Мать и дитя» выстроены за принципом фронтального размещения деталей. Для повышения эмоционального эффекта художница использует квадратный формат полотна, который сосредотачивает внимание зрителя на главных персонажах сюжета. Образ ребёнка интерпретируется Т. Яблонской через нюансированные красные оттенки, которые символизируют атрибуты материального мира. В противоположность красному цвету, образ матери создаётся при помощи синих и голубых оттенков палитры, которые олицетворяют мир духовности. Колористические разработки названных мотивов сводятся к проблеме хроматического контраста двух основных цветов — красного и синего, который символизирует идею гармонического

взаимодополнения двух начал Мироздания — материального и духовного миров Бытия.

В поисках новой символической выразительности цветов при разработке женских архетипов 1960-1980-х гг. Т. Яблонская использовала приёмы условного декоративного моделирования плоскостей, зеркальную аналогию деталей, минимальное ограничение колорита до использования только основных цветов, условность рисунка и формальный принцип построения живописной поверхности. Подобный приём орнаментального соподчинения всех элементов композиции веками применялся в практике украинской народной картины.

Как отмечалось в наших предыдущих публикациях, практика синтеза неодинаковых этнических традиций, например нормативности европейской масляной живописи с приёмами таитянского примитива, определила принципы формального формообразования гогеновского «синтетизма». В поисках универсальной изобразительности французский постимпрессионист «миксовал» обычаи разных исторических эпох и географических культур [4, с.111]. Стремление Т.Н. Яблонской отыскать собственные «универсальные» методы изобразительного изложения в период 1960-х гг. привело украинскую художницу к использованию аналогичных приёмов, близких к концептуальным подходам П. Гогена.

ЛИТЕРАТУРА

1. Історія української культури: У 5-ти т. / [за ред. Б. Є. Патона].— К.: Наукова думка, 2011. — Т. 5, кн. 1: Українська культура ХХ - початку ХХІ століть — 864с.:іл. — ISBN 978-966-00-0541-5 (загальний) — ISBN 978-966-00-0874-0 (т.5, кн.1)
2. Короткевич Е. Яблонская Татьяна. Живопись, графика: Альбом / Е. Короткевич // Мастера советского искусства; [ред. Г. П. Конечна, пер. Е. В. Ларченко]. — М.: Советский Художник, 1980. — 112 с.: ил.
3. Павельчук І. Кольорознавство : методичні рекомендації для студентів галузі знань 0202. «Мистецтво» напряму підготовки 6.020205. «образотворче мистецтво» / уклад. І. А. Павельчук. — К. НАКККіМ, 2013. — 40 с.
4. Павельчук І. А. Традиції українського народного мистецтва в живописних композиціях Тетяни Яблонської / І. А. Павельчук // Актуальні проблеми мистецької практики і мистецтвознавчої науки. Мистецькі обрії'2012 : [наук. збірник ІПСМ НАМ України / ред. кол. Чебикін А. В., Безгін І. Д. та ін.]. — Київ : Фенікс, 2012. — Вип. 4 (14-15). — С. 106 –113.
5. Славянские древности: этнолингвистический словарь: В 5 - ти т. / Ин-т славяноведения РАН; [под общ. Ред. Н. И. Толстого]. — М.: Междунар. отношения, 2004. — Т. 3: К - П. — 704 с. — ISBN 5-7133-1207-0 (Т. 3)

Прохорцева Т.О.

(Республика Беларусь, г. Минск)

КУЛЬТУРНЫЙ КОД БЕЛОРУССКОГО ИСКУССТВА (НА ПРИМЕРЕ СОВРЕМЕННОЙ ЖИВОПИСИ И ГРАФИКИ)

Белорусское изобразительное искусство начала ХХІ в. – это культурный код, переводящий глубинный смысл национальной культуры на изобразительный уровень.

Современное изобразительное искусство вышло на новый мета-уровень, расширивший привычное семиотическое пространство культуры посредством репрезентации. Репрезентация как наиболее корректный искусствоведческий инструментариий определяется в искусстве авангарда и посткультуре (по И.М. Сахно) как «процесс символического анализа культур» [1, с. 8, 17].

Художники создают вторичные знаковые системы – культурные коды, используя различные материальные и формальные средства для воплощения в своем творчестве образной картины мира белорусов, мировоззрения белорусского социума [2, с. 6]. На основе декодирования зашифрованных в истории культурных кодов художники создают в своем творчестве новые взаимоотношения знаков, символов и «вещей», которые становятся новыми семиотическими кодами современной культуры [1, с. 17].

В своем творчестве белорусские живописцы и графики предлагают авторскую трактовку глубинного смысла мифологического кода белорусов. Однако изменения в знаковой системе затрагивают не семантическое, но художественное пространство культуры – художники облачают прежний смысл в новую форму, позволяющую идентифицировать современное белорусское искусство.

Культурный код – способ самоорганизации культуры. Три параметра культурного кода – предметность, знаковость и универсальность, – проявляются в искусстве. Предметность выступает как неприродность, вторичность, искусственная среда; знаковая деятельность выделяет символы (ценности), расширяющие и собственную творческую свободу, и возможности культуры; идеальность заключается в наработывании символического смысла для «новой картины мира». В произведении создается новая среда, новое пространство. В творчестве художников выделяются символы-ценности, определяющие как свободу художника, так и свободу культуры. Вместе с тем новые символы расширяют возможности творчества, выводя его на новый уровень художественного мышления.

Мифология – своеобразная символическая система объяснения мироустройства. Вся поэтика фольклора базируется на мифологии, поэтому исследование фольклорных проявлений в искусстве невозможно без соотнесения его с мифологическим сознанием. Фольклор, а через него и мифология, функционируют в искусстве в качестве художественной традиции, богатой архетипами мифологического мышления.

В современном белорусском изобразительном искусстве фольклор и мифология используются для раскрытия целого ряда тем: историческая, отношения человека и природы, связь поколений, чувство родины и дома, труд, праздники. Эти вечные темы требуют от художников актуализации средств выразительности, поиска новых художественных форм, вместе с тем, стимулируя интерес к народным традициям и художественному творчеству.

Тематика фольклора широка и разнообразна. Особое место занимают взаимоотношения человека и природы, которые играли ключевую роль во всей системе ценностей, воплощенной в мифологическом коде белорусов. Элементы природного ландшафта рассматривались как неотъемлемые компоненты целостной картины мира, природные локусы несли в себе определенную энергетическую и семантическую нагрузку. Элементы природного пространства (гора, озеро,

источник, камень) участвовали в «построении» модели мира и мифопоэтически персонифицировались [3, с. 9]. Эти же локусы часто становятся объектами внимания художников: Г. Поплавский «Тростник» (1971, автолитография), С. Ноздрин-Плотницкая «Земля озер и рушников» (2001, х/м), В. Савченко «Старик, дорога и каменная деревня» (офорт, меццо-тинто, сухая игла, 1997), В. Барабанцев «Звуки полей» (1999), В. Кожух «Озеро», «Поле» (обе 2007 года, х/м). В современном искусстве через единство с природой решается проблема осмысления Вселенной и места в ней человека. Ведь единство человека и природы является обязательным условием развития всесторонней и гармоничной личности.

В раскрытии этой темы следует выделить две тенденции:

философское обобщение (Г. Ващенко, Е. Батальенок);

обращение к лирическому переживанию и осмыслению природы (В. Кожух, В. Барабанцев, Ю. Пискун).

Историческая тема, затрагивающая ключевые моменты истории белорусского народа также является одной из востребованных тем в современной живописи и графике. В мифологическом коде белорусов исторические события мифологизировались в соответствии с их значимостью, прошлое ассоциировалось с «мифическим» временем, сакральным периодом мироздания. Художники в своем творчестве также обращаются к прошлому (через мифологизацию исторических событий), как к идеальному моменту бытия, воплощая наиболее значимые, «сакральные» страницы истории: М. Басалыго «Грюнвальдская битва» (2004, смешанная техника), «Битва с татарами» (1998, цветная литография), Н. Купава «Витовт Великий. На Грюнвальд», (2009, бумага, акварель), В. Вишневецкий «Деды» (1996, офорт), В. Товстик «Ладья времени» (2004, левкас).

Язык всегда являлся одной из основных ценностей. Через язык и с его помощью народ выражал свой жизненный опыт, мудрость, взгляды, понятия. Устное народное творчество, как и остальные жанры фольклора, не только воплощало в себе систему ценностей, но и обладало той духовной силой, которая помогала людям выжить в трудные периоды истории. Художники обращаются не только к устному фольклору, и к произведениям белорусских классиков литературы, созданных на его основе. И слово вновь воздействует на зрителя силой искусства, теперь выраженной в изобразительной форме: А. Марочкин «Выйду белаю з цемнай вады... Русалка» (по мотивам стихотворений М. Богдановича, 1981, х/м), О. Аракчеева «Ой, ленок, ленок...» (2007, х/м), А. Марочкин, «Касі каса, пакуль раса» (1971, х/м). В. Уласевич «Сымон-музыка» (1961, акварель), Н. Поплавская «Герои белорусских сказок» (1971, серия литографий).

Одним из самых востребованных и разработанных направлений фольклорно-мифологической тенденции белорусского изобразительного искусства является претворение темы обрядов, праздников и устно-эпического творчества. В последние десятилетия возрос интерес белорусских художников к народным традиционным праздникам и обрядовой деятельности, с ними связанной. Художники по-разному решают задачу воплощения фольклорных образов и мотивов в своих произведениях. Конкретизация мифологических сюжетов в работах художников-реалистов изображение не противоречит мифологической структуре художественного образа.

В произведениях художников трактовка мифа связана не столько с реалистическим, сколько с образно-символическим воспроизведением мира.

Как и в традиционной культуре, в изобразительном искусстве особое внимание уделяется таким праздникам, как Коляды, Купалье, Великдень. Понятие праздника было глубоко мифологическим. Народный праздник – момент стабилизации Мира, преодоления критических (пограничных) моментов бытия всего коллектива, – служил проводником между «старым» и «новым» во времени и пространстве. Праздник является сакральным промежутком времени. В этот период актуализировались символические ценности и ритуальные формы поведения: Л. Щемелев «Колядующие в Ракове», (1991, х/м), «Масленица», (2005, х/м); Е. Лис «Рождественский вечер», (1994, бум., цв. Лит), А. Марочкин «Гуканне вясны», (1976, х/м), «Купальские чары», (1987, х/м); С. Тимохов «Гуканне вясны», (2009, х/акрил).

В мифопоэтическом сознании существует фундаментальная связь и непрерывное единство пространства и времени (хронотоп). В связи с этим изменчивость контуров «своего» мира (изменение границ и центра) жестко обуславливается темпорально. Мир людей, «этот» мир – день, свет, лето, потусторонний, «тот» мир – ночь, холод, зима. «Этот» мир максимально расширял свои границы во время летнего солнцестояния (Купалье), когда человек мог заглянуть в сферу потустороннего мира (поиск «папараць-кветкі» в купальскую ночь), в то время как зимой «этот» мир сужался (на Коляды) до размеров избы, в которую приходили колядующие в образе животных хтонических существ. Художники часто обращаются к основным обрядово-праздничным образам, символизирующим особенности мифологического хронотопа – русалки, купальские венки, «сон-трава» («папараць-кветка»), колядные образы, которые в художественной структуре полотна становятся ведущими, знаковыми элементами: А. Марочкин «Колядная ночь в Подсвильи», 2001, х/м, «Купалье», (1999, х/м), В. Славук, «Купальские приключения», (1976, офорт), М. Сенькин «Ряженные», (1986, х/м), В. Барабанцев «Праздничный день», (2004, х/м), «Калядная зорка да нас завітала», 2006, х/м, «На Купалье» (2007, х/м), «Рождественский вечер» (2007, х/м).

Та система ценностей, которая выстроена в современном художественном сознании, включает в себя проверенные временем категории. Одну из ключевых позиций в этом ряду занимает отношение к труду, который в традиционном обществе был системообразующим критерием. Труд становится связью поколений и фактором объединения народа в его истории: В. Басальго "Дело чести предков моих, хлеборобов" (1975, перо, тушь), "Песня делу отца моего" (1975, перо, тушь), "Песня делу матери моей" (1975, перо, тушь), Г. Поплавский "Сеятель" (1971, автолитография) и "Жнея" (1971, автолитография).

Для искусства свойственно воспевание труда художника – поэта, живописца, музыканта, создающих духовные ценности. Труд воспринимается художниками, как основное условие бессмертия народа, а значит, и человека. Такое понимание роли труда соотносится с традиционным обоснованием смысла человеческой жизни, которое воплощено в мифопоэтическом сознании. Многие художники создают портреты народных мастеров: В. Марковец «Народный мастер А. Пупко» (1982, х/м), В. Тулупов «Народный мастер В.И. Гаврилюк», (1980-е, х/м), В. Стасевич

«Дударь» (1976, офорт), В. Савич "Певцы Полесского народа" (1981, цветная литография), Е. Зайцев «Неглюбская ткачиха Гринькова А.Г.» (1975, х/м), Г. Ситница «П-т Г.И. Гаврилук» (из серии "Белорусские народные умельцы"), (1984, цветная литография).

Еще одна тема, свойственная фольклору и современному изобразительному искусству – тема родного края, дома. Изба, являясь микро моделью космоса в мифологическом сознании, в сознании художественном становится микро моделью родины, собирательным образом, символизирующим родной край. Художники часто обращаются к теме дома – родного дома, отцовского, деревенского и проч. Фоном многих натюрмортов (сельского, «белорусского») становится стена избы, печь, стол с лавкой и другие элементы избы: А. Марочкин «Натюрморт с картошкой» (1975, х/м), В. Микита «Цветет отцовский кошик» (1999, х/м), М. Рогалевич «Осень» (1980, х/м), Е. Батальенок «Весенняя прелюдия», (1979, м/картон), В. Ходорович «Отцовская скрипка» (1998, х/м).

Культурные элементы ландшафта – изба, мельница, церковь – становятся классификаторами «белорусского края», белорусского пейзажа: В. Немцов, серия «Мельницы Беларуси» (2010, х/м), В. Басальго «Церковь в Малом Можейкове» (1980, автолитография) «Михайловская церковь в Слуцке», (1996, цветная литография), А. Суворов «Суладдзе» (1995, х/м). Дом становится ценностным символом покоя, стабильности, гармонического пространства, где более всего ощущается связь поколений: И. Протасеня «Отцовский дом» (1971, акварель). Особенно эта тенденция проявилась в области портретного жанра, где на смену обобщенным характеристикам приходят более индивидуализированные образы: И. Протасеня «Дядька Антось» (1968, офорт), И. Орловский «Баба Ньюша», В. Марковец «Дед Алесь и бабка Марыля» (1988, х/м).

Таким образом, культурный код, разработанный в современном белорусском изобразительном искусстве, вобрал в себя основные свойства мифологического кода белорусов, отраженного в фольклорных произведениях:

кодová символизация сознания, близкого к мифологическому;

метафорическая образность в изображении природы, действий и поступков героев;

одушевление растительного, животного и космического мира.

В целом современная художественная жизнь Беларуси характеризуется ростом интереса к древним культурным традициям, этническому искусству, символике и мифологии. Основой творческого поиска в профессиональном искусстве становится освоение мифов и преданий белорусов, этнографических, археологических и исторических материалов.

ЛИТЕРАТУРА

1. Сахно, И.М. Репрезентация vs. мимесис [текст] / И.М. Сахно. – Москва: Музей классического и современного искусства "Бурганов-Центр", 2012. – № 2 – с. 8 – 19.

2. Макарова, О.В. Лингвометодические основы исследования архитектурно-домоустроительного кода русской лингвокультуры для преподавания русского языка как иностранного [текст] / О.В. Макарова / Автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата филологических наук. – Московский государственный университет имени М.В. Ломоносова, Москва, 2010. – 26 с.

3. Лобач, У.А. Уяўленні аб прасторы і часе ў традыцыйным светапоглядзе беларусаў (па этнаграфічных і фальклорных матэрыялах XIX - пач. XX ст.): Дыс. на атрымманне вучон. ступ. канд. гіст. навук: 07.00.07: Абаронена 13.03.03: Зацв. 18.06.03 / Лобач Уладзімір Аляксандравіч. - Мінск, 2003.

*Романенкова Ю.В.
(Украина, г. Киев)*

ХУДОЖНИК КАК ПРАКТИК И ТЕОРЕТИК: СТИМУЛЫ ДЛЯ ТЕОРЕТИЧЕСКИХ ШТУДИЙ АРТ-ЛИЧНОСТИ

Со времен Джорджо Вазари «Человек Творящий», homo creativus [8], все более активно примеривает на себя мантию «Человека Пишущего» – исследователя-теоретика, ученого. Можно привести целый ряд примеров в истории мировой художественной культуры, когда попытки художников продемонстрировать свои способности на теоретической ниве приводили к созданию некой модели универсальной личности. Наиболее яркий и уместный пример – эпоха Ренессанса. В этот период «консистенция» арт-личности, ее микрокосм и способы самовыражения существенно менялись. Но это было спровоцировано желанием Художника положить свой талант на научную основу, препарировать то, что его окружало, создать формулу его микрокосма. Это исторически предопределенная необходимость, которой суждено было вызреть именно в тот период. Художники всегда являют собой сосуды, в которые рукой опытного виночерпия налита живительная влага Искусства. Но в разные эпохи эта влага имела разную консистенцию. В годы, нареченные Ренессансом, эта волшебная жидкость стала вязкой, сконцентрированной, подобно античному неразведенному вину, и жаждала изменить свой состав, формулу, добавить нечто, что могло придать искусству, этому нектару богов, пресытившихся им, иной характер. Наступило время, когда искусство перехлестывало через край того сосуда, в котором находилось. Человек стал пытлив, начал подвергать сомнению то, что раньше воспринимал исключительно через призму веры. А божественное вдохновение, имевшее доселе неизведанную природу, тоже попало в категорию того, что подлежало теоретизации. Во многом и это лежит в основе того, что многое, созданное в те годы, имело научный фундамент.

Теоретиком можно назвать Леонардо, оставившего после себя не одну сотню написаны страниц, посвященных механике, анатомии, искусству во всех его проявлениях [5]. Трудно переоценить теоретические штудии основоположника биографического жанра возрожденческой культуры Италии, Джорджо Вазари, благодаря которому мы имеем возможность наслаждаться уже многократно переиздаваемыми на многих языках мира жизнеописаниями наиболее знаменитых живописцев, ваятелей и зодчих [2]. Много ценной информации содержится в знаменитой «Vita...» Б. Челлини, написанной маэстро во Флоренции [10]. Разумеется, мало кто из мастеров Ренессанса не писал сонетов, подобно, например, Микеланджело. Но это лишь еще одна капля к образу художника Ренессанса.

В 1584 г. появляется «Трактат об искусстве живописи» Джованни Паоло Ломатцо, в 1591 г. – его же трактат «Идея храма живописи», в котором выстроена

иерархия ценностей живописца; в том же году увидела свет работа Винченцо Боргини, а в 1607 г. – трактат «Идея живописцев, скульпторов и архитекторов» Федерико Цуккари. Ценность этого трактата, безусловно, заключается не только в том, что в нем изложены теоретические установки новой манеры, но и в том, что Ломаццо в нем попытался изложить позиции современной ему генерации творческих личностей по искусству живописи вообще, продемонстрировал те ценности, которые имели место в сознании художника, изложил представления своих современников о настоящем искусстве. Ценность трактатов Ломаццо подчеркивается еще и тем, что в них он изложил своеобразное руководство для работы художника, сформулировал некий курс портретной живописи.

В. Боргини в трактате повествует о художественном вымысле, причем, различает две его разновидности: вымысел других и собственный вымысел художника [3, с. 122].

Ф. Цуккари также изложил художественные концепции стиля в отдельном труде. Заслуга Цуккари не только в том, что он стал первым президентом основанной им же Академии св. Луки, но прежде всего в том, что в последние годы своей жизни, где за два года до смерти, в свой яркий *Altersstil*, он написал «*L'idea de'scultori, pittori ed architetti*», теоретический манифест стиля маньеризм.

На землях Северного Возрождения это было еще более ярко, характерно. Приблизиться по универсализму к феномену Леонардо старался Дюрер, оставивший масштабное теоретическое наследие. Наследовать примеру Вазари предпринял попытку К. ван Мандер, которого называют «Северным Вазари», оставивший после себя ценные сведения о многих малоизвестных даже на сегодняшний день художниках XV–XVI вв. [7].

В соотношении «наука-искусство» научный компонент занимал гораздо более весомое место, нежели в Италии. Этим поясняется и столь большое количество ученых, исследователей, призванных ко двору Рудольфа II, где образовался один из крупнейших художественных центров возрожденческой и постренессансной Европы. И каждый из них не только исследует, пишет, но и продолжает творить. Конечно, леонардовскую мощь искать в творчестве рудольфинцев не стоит, но феномен пражского художественного центра все же породил немало весьма достойных художников, как творящих, так и пишущих, пробовавших свои силы и как механики, инженеры, изобретатели [4]. Но это была эпоха титанов, которая создала такую планку среднего уровня, которая позволила вырваться золотой эпохе культуры и искусства во всех ее проявлениях.

XVII–XVIII вв., постбарочный период, классицистически рациональная эпоха главенства разума, разумеется, дала много примеров пишущих и исследующих *Homo creativus*, процент теоретика в них зачастую превышал творческий компонент. Эпоха Просвещения оставила научный подход даже в творчестве во главу угла, заставив муз замолчать под бременем довода разума. В XIX в. можно найти многих мастеров, оставивших интересное эпистолярное наследие, но дневники, письма, мемуары художников, хоть и являются бесценным недостающим для полноты представлений о мастерах звеном, но не содержат вербализации того, что они делали на практике.

Начало XIX в. было показательным в русле понимания категории «кризис

мышления» и «эпоха стилевого слома». Романтики, испытавшие ту же волну неудовлетворенности окружающей их действительности и констатировавшие несовпадение *ritrarre* и *imitare* [8], создали новое течение. Однако, именно то, то они выражали неудовольствие, характерно и явно рефлексировали, однако не смогли сформулировать методы выхода их художественного тупика, и спровоцировало тот факт, что романтизм так и не стал стилем. Теоретизация состояния, в котором находилось «творческая элита» того времени, не состоялась.

Иначе можно оценить теоретический фундамент прерафаэлизма. Прерафаэлиты в недрах своего братства, среди его вдохновителей имели не только художников, но и теоретиков, критиков, ставших их флагманами, формулировавших и манифесты, и новое движение с соответствующими постулатами. Насколько для нового движения был важен теоретический фундамент, можно судить отчасти и по тому факту, что некоторые из них, как то У. Моррис и Берн-Джонс, тратили немало сил и на свой журнал, и на издательство. Но и в этот период, как и в случае с романтиками, и маньеристами, художник начинал писать либо в том случае, если речь может идти о его универсальности, многогранности таланта, либо в случае наличия перехлестывавшей его неудовлетворенности *ritrarre*.

Искусство же XX в., начиная еще с рубежа XIX и XX вв. и заканчивая рубежом XX и XXI вв., – это роман художника и зрителя, написанный в жанре «Пером и кистью». К. Малевич, П. Пикассо, С. Дали, И. Репин, В. Кандинский, А. Бенуа... Примеров можно привести огромное количество... Пишущих художников этой эпохи очень много. Но феномен пишущего Homo creativus начала XXI в. являет собой иной характер. Разумеется, категория художников, подобно своим предшественникам, создающих теоретические опусы достаточно высокого уровня, профессионально, со знанием дела формулирующих мысль, продолжает существовать. Но стимулы писать, вербализовать свои творческие импульсы, для нынешней арт-личности абсолютно иные. Среди существовавших в предшествующие эпохи, к сожалению, появилась еще одна причина писать и публиковать свои опусы для современных художников, ведущих помимо творческой деятельности еще и преподавательскую. Это требования к наличию печатных работ и научного степени, ученого звания для тех, кто работает в системе образования. Пишущий современный художник – это не такая уж редкость, но пишущий научные тексты, направляющий свои стопы в науку (философию, культурологию, искусствоведение) – это особый феномен, нуждающийся в комментариях и анализе сам по себе. Времена леонардовского универсализма, увы, на сегодняшний день преданы забвению – качественный уровень создаваемых и – что опасно – публикуемых – текстов зачастую довольно низок. Вербальная сфера для подавляющего большинства художников является вынужденной, поскольку именно проявление себя в ней дает им право преподавать, получать научные степени и ученые звания. Конечно, есть изрядная доля парадоксальности в требованиях к художникам, преподающим в творческих ВУЗах, – научными степенями обладают немногие, поскольку весьма трудно совместить теорию и практику на таком уровне, чтобы ни один из аспектов не потерял в качестве. Но для этого необходимо не только базовое образование художника, но и владение методологией анализа художественных произведений, инструментарием искусствоведа или культуролога,

что далеко не каждому под силу. Бытует мнение, что художник, знающий процесс создания произведения «изнутри», анализирует его легче, чем теоретик, никогда не державший кисть или резец скульптора в руках. В большинстве случаев это так. Искусствовед не имеет права браться за анализ произведения искусства, не имея практических навыков в нем. Однако при этом и художник должен осознавать, что создание грамотного научного текста в области искусствознания или философии искусства тоже требует серьезных знаний и подготовки, которой он обладает редко. Самонадеянность художника зачастую приводит к появлению низкопробного продукта, который трудно отнести к научному материалу. Это тексты, грешащие описательностью, замещающей анализ, слабое владение терминологией, нередко – отсутствие знаний в области истории стилей, принципов стилеобразования. Так, часто художник становится «своим среди чужих, чужим среди своих» в области теории искусства, демонстрируя слабые потуги как теоретик. Так появляются псевдонаучные тексты в сборниках материалов различных конференций, диссертации, написанные художниками на темы, которые чаще всего вполне исследованы и являют собой перспективной области научного поиска. Но не всегда теоретические штудии спровоцированы необходимостью под давлением обстоятельств и необходимостью самоутвердиться в области теории. Есть и иная категория пишущих представителей арт-поля. Нередки случаи обращения художника к перу в результате наступления *Altersstil*'я, т. е. периода, когда талант художника уже иссяк, наступил творческий кризис и вакуум заполнили потуги теоретика. *Altersstil* Буонарроти породил его живопись, поскольку, как он сам говорил, скульптура – искусство молодых. *Altersstil* Э. Дега вызвал к жизни скульптуру – физическая невозможность заниматься живописью требовала от почти ослепшего мастера, чтобы сработал компенсаторный механизм и его еще не иссякший талант нашел выход в иной сфере. К сожалению, современное арт-поле богато на теоретизацию того, что на практике не смогло сформироваться. Ситуация осложняется в большинстве случаев завышенной самооценкой, вполне объяснимой у *Homo creativus*, слабой восприимчатостью к критике, а отсюда – плохой обучаемостью, не говоря уж о резко снизившемся за последние десятилетия уровне художественного образования. К сожалению, «пьедестальность» личности [7] у мастеров, т. е. осознание своей вторичности и готовность подражать и учиться, давно сошла «на нет», переродившись в противоположность самой себе. А за творческими амбициями бывает трудно разглядеть основания для их наличия. Оставляя за рамками внимания тех мастеров, которые привлекают внимание и талантом художника, и грамотными научными штудиями, актуализуем лишь проблему наличия низкоуровневого, безграмотного материала, претендующего на статус научных работ, производимого художниками. В этом случае наука об искусстве, его теория превращается в спасательный круг для несостоявшихся художников или в инструмент для приобретения ими иного статуса. Для этой категории арт-личностей теоретизирование – это средство. Для тех, кто в состоянии выразить свои мысли и как художник, и кому есть что сказать на теоретической ниве, наука становится одной из целей. И удручает немалое количество тех, для кого выступления с трибуны становятся основной задачей, а искусство в его практическом воплощении остается в прошлом. Для них теоретические штудии

стали результатом их «арт-ствования» в течении жизни, которое постепенно пришло в упадок. Это тоже компонент *Altersstil*'я искусства в целом, «обратная сторона его титанизма» [6], активно проявляющаяся в арт-пространстве сегодняшнего дня.

ЛИТЕРАТУРА

1. Арган Дж. К. История итальянского искусства: в 2 т. / Дж. К. Арган. – М.: Радуга, 1990. – Т. 2. – 239 с.
2. Вазари Дж. Жизнеописания наиболее знаменитых живописцев, ваятелей и зодчих: в 5 т. / Дж. Вазари. – М.: Астрель АСТ, 1964-2001.
3. Виппер Б. Борьба течений в итальянском искусстве XVI века / Б. Виппер. – М.: Изд-во АН СССР, 1956. – 370 с.
4. Деньщикова А. Традиции Леонардо да Винчи в рудольфинской культуре : матер. Междунар. научн. конф., посвященной 550-летию со дня рождения Леонардо да Винчи и 130-летия Политехнического Музея, Москва, 18-21 ноября 2002 г. – [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://www.vinci.ru/mk_23.html.
5. Леонардо да Винчи. Суждения/Леонардо да Винчи. – М.: Эксмо, 2006. – 416 с.
6. Лосев А. Эстетика Возрождения/ Лосев А. – М. Мысль, 1998. – 750 с.
7. Мандер К. ван. Книга о художниках / К. ван Мандер. – М.: Искусство, 1940. – 378 с.
8. Романенкова Ю. Мировоззренческие универсалии периодов *Stilwandlung* в мировом художественном процессе / Ю. Романенкова. – К.: ДАКККiM, 2009. – 332 с.
9. Суименко Е., Ефременко Т. Homo economicus современной Украины. Поведенческий аспект. – Электронный ресурс. – Режим доступа: http://www.i-soc.kiev.ua/institute/homo_economicus.pdf.
10. Челлини Б. Жизнеописание. Сонеты. Трактаты / Б. Челлини. – СПб.: Азбука классика, 2003. – 640 с.

Сініла А.М.

(Рэспубліка Беларусь, г. Мінск)

ІКАНАГРАФІЧНАЯ АТРЫБУЦЫЯ ПАРТРЭТА НЕВЯДОМАГА СА ЗБОРАЎ НАЦЫЯНАЛЬНАГА МАСТАЦКАГА МУЗЕЯ РЭСПУБЛІКІ БЕЛАРУСЬ

Нацыянальны мастацкі музей валодае даволі вялікай калекцыяй шляхецкіх партрэтаў. У гэтым зборы захоўваецца і выява невядомага мужчыны [1]. Партрэт паступіў у музей у 1957 г. з Дырэкцыі мастацкіх выставак і панарам з Масквы у парадку вяртання даваенных фондаў [2]. На адваротным баку партрэта ёсць нумары, якія сведчаць, што ён быў вывезены з тэрыторыі Беларусі ў Германію падчас Другой сусветнай вайны, а таксама надпіс “Karal”. Паводле вопісу, карціна называецца – “Партрэт прынца”.

На партрэце адлюстраваны пажылы мужчына, з сівымі валасамі і кароткімі вусамі. Апрануты ў рыцарскі паўпанцыр заходнееўрапейскага тыпу з пазалочанымі краямі. На плячах чырвоны плашч падшыты чорным футрам, з зоркай ордэна Белага Арла. Перапаясаны праз левае плячо блакітнаю стужкай з ордэнам. Правая рука на поясе, у левай трымае маршальскае жазло (іл. 1).

Аналізуючы элементы прычоскі і касцюма можна аднесці дадзены твор да часоў Аўгуста II Моцнага (1697–1733). Несумненна, што адлюстраваны на партрэце, займаў высокае сацыяльнае становішча, быў кавалерам ордэна Белага Арла.

Абапіраючыся на надпіс “Karal”, было выказана меркаванне, што на партрэце можа быць выяўлены Караль І Станіслаў Радзівіл па мянушцы Справядлівы. Біяграфічныя звесткі пра яго наступныя: нарадзіўся 27 лістапада 1669 г. Бацька Міхал Казімір Радзівіл, маці Кацярына з Сабескіх. Вучыўся ў Люблінскім езуіцкім калегіуме, падарожнічаў па Еўропе. Канюшы ВКЛ у 1686–1690 гг., падканцлер ВКЛ у 1690–1698 гг., канцлер ВКЛ з 1698 г., маршалак Трыбунала ВКЛ у 1694 г. і 1700 г. У час Паўночнай вайны выступіў супраць шведаў, потым перайшоў на іх бок. Пасля Палтаўскай бітвы вярнуўся ў лагер прыхільнікаў Аўгуста II. Быў восьмым Нясвіжскім і шостым Алыцкім ардынатам. Фундаваў базыльянскі манастыр у Міры і касцёл у Налібоках. Жонка Ганна Кацярына з Сангушак. Памёр 2 жніўня 1719 г. Пахаваны ў Нясвіжы [3].

Для пацвярджэння нашай гіпотэзы, што на партрэце невядомы-менавіта Караль І Станіслаў Радзівіл біяграфічных звестак недастаткова. Патрэбна зрабіць іканаграфічнае параўнанне з іншымі партрэтамі Караля І Станіслава Радзівіла.

Сярод вядомых іканаграфічных выяў Караля Станіслава Радзівіла можна назваць графічны партрэт работы Л. Тарасевіча 1692–95 гг. з Віленска-Супрасльскага Літургікона (Іл. 2) [4], партрэт з серыі ў лаўровым вянку, невядомага мастака XVIII ст. (Іл. 3) [5], гравюру майстэрні Ляйбовіча з альбома Радзівілаў (Іл. 4) [6]. Пры параўнанні асноўных устойлівых прыкмет твару мадэлі з партрэта з фондаў Нацыянальнага мастацкага музея і вышэй згаданых крыніц, бачна супадзенне авалу твару, падбародка, адлегласці паміж вачамі, формы ілба, броваў, даўжыні і шырыні носа. Гэта пераканаўча сведчыць, што невядомы на партрэце-Караль І Станіслаў Радзівіл (Іл. 5). Нарэшце, існуе амаль аналагічны партрэт Караля І Станіслава Радзівіла, які раней быў у калекцыі замка ў Алыцы, а сёння захоўваецца ў зборах Вальнскага краязнаўчага музея (Іл. 6) [7].

У 1705 г. Караль І Станіслаў Радзівіл атрымаў ордэн Белага Арла [8]. Першапачаткова ордэн быў у выглядзе нашыйнага медальёна, у 1709 г. ордэн набыў выгляд нашыйнага крыжа. З 1713 г. крыж насіўся на блакітнай стужцы цераз левае плячо з шытай зоркай з брыльянтамі на левым баку грудзей [9]. Таму можна акрэсліць час стварэння палатна пасля 1713 г., магчыма, партрэт з беларускіх збораў узнік пазней, як копія ўжо існуючага.

Дакладнае паходжанне твора, на жаль, невядома. Апошні вопіс карцін і партрэтаў нясвіжскага замка, датаваны 06.10.1939 г. [10], згадвае толькі адзін партрэт Караля І Станіслава Радзівіла. Партрэт на момант складання вопісу знаходзіўся ў “Цёмнай зале” [11]. Верагодна, гэта выява з серыі ў лаўровым вянку. Памеры партрэта, які згадваецца – 1,05x70 см. Яны блізкія да памераў партрэта Караля І Станіслава Радзівіла, з калекцыі НГМ РБ (Іл. 3).

Такім чынам, дзякуючы літаратурным звесткам і іканаграфічнаму параўнанню ўдалося атрыбутаваць партрэт невядомага са збораў НММ РБ, як партрэт Караля І Станіслава Радзівіла. Дадзены партрэт дазваляе пашырыць іканаграфічны рад выяў Караля І Станіслава Радзівіла, якія захаваліся ў беларускіх музейных калекцыях. Далейшыя пошукі, магчыма, дазваляць удакладніць гісторыю бытавання партрэта і яго аўтара.



Іл. 1. Невядомы мастак XVIII ст.(?). Партрэт невядомага. 87х69.
Палатно, алей. ЗЖ-264. НММ РБ.



Іл. 2. Графічны партрэт Караля І Станіслава Радзівіла.
маст. Л. Тарасевіч. Літургікон. Вільня-Супрасль. 1692–95 гг.



Лл. 3. Невядомы мастак. XVIII ст. Партрэт Караля І Станіслава Радзівіла. 109,5x75. Палатно, алей. НГМ РБ, КП 5951.



Лл. 4. Партрэт Караля І Станіслава Радзівіла з альбома “Icones familiae ducalis Radivilianae”. Майстэрня Г. Ляйбовіча. Сярэдзіна XVIII ст.



Лл. 5. Параўнанне графічных і жывапісных партрэтаў Караля І Станіслава Радзівіла і партрэта невядомага з калекцыі НММ РБ.



Лл. 6. Партрэт невядомага. 87x69. Пал. ал. ЗЖ-264, Нацыянальны мастацкі музей Беларусі і партрэт Караля І Станіслава Радзівіла. Пачатак XVIII ст. 50x40. Пал. ал. №Ж-43. Вальнскі краязнаўчы музей. Украіна.

ЛІТАРАТУРА

1. Невядомы мастак. Партрэт невядомага XVIII ст., 87x69. Палатно, алей. КП-2688, ЗЖ-264.
2. Акт № 4607-а от 09.07.1957 г. о выдаче художественных произведений из фондов ДХВП в Министерство культуры БССР. №52. Портрет неизвестного в доспехах (Портрет принца).
3. Пазднякоў В. Радзівіл Караль Станіслаў // Вялікае Княства Літоўскае. Энцыклапедыя. – Мінск, 2007. – Т. 2. – С. 489.
4. Нікалаеў М.В. Кніжная культура Вялікага Княства Літоўскага. Гісторыя беларускай кнігі. У 2 тамах. Выд. “Беларуская энцыклапедыя імя П.Броўкі”. – Мінск, 2009. – Т. 1. С.352.
5. Хадыка А. Гістарычны партрэт Вялікага княства Літоўскага XVI – XVIII стагоддзяў. Каталог выставы. – Мінск, 2003. – С. 38-39. Невядомы мастак. XVIII ст. Партрэт Караля Станіслава Радзівіла (1669–1719). Палатно, алей 109,5x75. НГМ РБ, КП 5951.
6. Бажэнава В. Радзівілы. Альбом партрэтаў XVIII-XIX стагоддзяў “Icones familiae educalis Radivilianae”. – Мінск, 2010. – іл. 148.
7. Князі Радзівілы / В. Александрович та ін.; відп. ред. Ференцева Ю.В.; пер. В. Журби та ін. – Кіев: Балтія-Друк, 2012. – С.50. Іл. 104.
8. Карпіевіч Д. Кавалеры ордэнаў Рэчы Паспалітай з Вялікага княства Літоўскага. Беларускі гістарычны часопіс № 1994 г. – С. 66.
9. Сінчук І. Ордэны Вялікае Княства Літоўскае. Энцыклапедыя. – Мінск, 2007. – Т. 2. – С. 377.
10. Вяртанне 7. Нясвіжскія зборы Радзівілаў: іх фарміраванне, гістарычны лёс, цяперашняе месцазнаходжанне і шляхі выкарыстання. Пад. рэд. А. Мальдзіса. – Мінск: “Беларускі фонд культуры”, 2002. – С. 75.
11. Тамсама. – С.79. №38. Портрет Карла I Станислава Радзивила 1669–1719.

*Собкович Олеся С.
(Украина, г. Киев)*

СОВРЕМЕННОЕ СОСТОЯНИЕ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ КРИТИКИ НА СТРАНИЦАХ КИЕВСКОЙ ПЕРИОДИКИ

Исследование художественной жизни, анализ особенностей формирования и эволюции художественного процесса, раскрытие тех свойств художественной культуры, что определяют ее составляющую часть, включает и изучение художественной критики, выступающей важным фактором деятельности арт-пространства, координируя художественный процесс, давая возможность выявить и проследить изменения социокультурных функций искусства, его видоизменения, вовлеченность художественного произведения в актуальный социокультурный контекст, а также характер информационных потребностей общества. Таким образом, арт-критика является существенной составляющей социокультурного взаимодействия. Основным средством донесения мыслей художественной критики является пространство периодических изданий.

Поэтому, при рассмотрении поставленной проблемы главным предметом анализа являются особенности выражения и функционирования арт-критики на страницах таких научно-популярных и популярных изданий как «Образотворче мистецтво», «Музейний провулок», «Українська культура», «Артанія», «Art Ukraine» и научных сборниках «МІСТ», «Мистецькі обрії», «Сучасне мистецтво» и т. д., поскольку именно они являются основной институциональной формой художественной критики Киева.

В оценке художественной критики большинство украинских искусствоведов приходят к выводам, согласно которым на современном этапе «культурно-художественной жизни... составляющая, которую мы называем критикой, находится в очень примитивном состоянии» [1].

Для выявления подлинного положения арт-критики, качества обсуждения художественных проблем в периодических изданиях, действенность критической мысли целесообразно раскрыть жанровое разнообразие критических публикаций.

Отметим, что материалы, которые в «классическом» варианте могли бы называться критикой (т. е. содержать аналитику, итоги, рецензирование), к которым относим рецензию, проблемную статью, критический обзор, отзыв и т. д. (жанры, выполняющие основные функции в художественной критике) все реже встречаются в научно-популярных и популярных периодических изданиях. Зато прослеживается тенденция к распространению жанра эссе, который иногда подкупает непринужденностью в подаче материала, однако не может претендовать на объективную, научно обоснованную оценку художественных событий, не дает возможности не квалифицированному читателю сориентироваться в современных художественных процессах, художественных очерках, статьях обзорного характера и информативных материалах, что ведет к нивелированию аналитики.

Что касается проблемных или теоретических статей, призванных на основе анализа и систематизации фактов, событий, явлений осмысливать тенденции

развития элементов арт-пространства, актуальные вопросы художественной жизни, обнаруживать противоречия и проблемы его (арт-пространства) развития, определять причины и пути их преодоления, то такие публикации чаще всего можно встретить в научных сборниках, иногда в научно-популярных журналах (в последних доминируют статьи – творческие портреты, предметом исследования которых является творчество художника).

Почти полное отсутствие наиболее ценных с точки зрения искусствоведа проблемно-критических статей и квалифицированных рецензий в популярных и научно-популярных изданиях приводит к тому, что подавляющее большинство материалов журнальной периодики создает нейтральную, безликую картину художественной жизни.

Так, исследования рецензий, размещенных на страницах киевской периодики, дает возможность утверждать, что в пространстве периодической прессы Киева в «чистом» виде рецензия встречается преимущественно в научных сборниках. Рецензии, размещенные в пространстве журнальных изданий, нивелируют обязательные требования этого жанра. Как правило, без внимания остается аргументированная оценка, определение места работы в художественном процессе, а анализ является фрагментарным, и нередко заменяется описательным осмотром, небольшим комментарием, предоставляя рецензии черты информационных жанров (аннотации, критической заметки). Часто в рецензиях доминирует не оценка издания, определенного события, а информация о лице, которому посвящено представленное исследование с определением его роли в развитии искусства. Нередко материал анализируется частично, уменьшается объем текста, в него включаются собственные воспоминания или переживания автора, сведения о предмете исследования доминируют над анализом самой научной работы и т. п. Таким образом, отличительной особенностью жанра рецензии в современной публицистике является смещение акцента от аналитической составляющей к информационной, включение в ее состав черт эссе, обзора, аннотации, отзыва, что порождает новые модификационные формы рецензии.

В оценке выставочной деятельности нашей столицы (г. Киева) не хватает освещения и сопоставления различных точек зрения, дискуссий, дебатов квалифицированных специалистов. Каждое издание при отборе тем для раскрытия культурной жизни руководствуются предпочтениями и стремлениями своих основателей, потому, как следствие, некоторые события освещены достаточно односторонне.

Подытоживая выше сказанное, отметим, что арт-критика в современной действительности выражена достаточно слабо и только начинает искать свою стратегию деятельности.

ЛИТЕРАТУРА

1. Яців, Р. Підмінні жанри мистецької критики: закономірність чи втрата функцій / Р. Яців // Мистецтвознавство. – Львів. – Вип. 9, 2009.– С. 43.

*Собкович Ольга С.
(Украина, г. Киев)*

ТВОРЧЕСТВО ПЕТРА ХОЛОДНОГО: ПРОБЛЕМА ИССЛЕДОВАНИЯ ХУДОЖЕСТВЕННОГО НАСЛЕДИЯ

Петр Холодный – многогранно одаренный человек, который за свою жизнь сделал огромный вклад в образовательную, общественную и политическую жизнь Украины. И вместе с тем, химик по образованию, без специального художественного образования, он достиг высокого профессионализма в различных областях искусства: графике, станковой и монументальной живописи, а так же витраже.

Его имя стоит в одном ряду с такими выдающимися художниками, как И. Труш, М. Бойчук, М. Сосенко, В. Кричевський и др., произведения которых утверждали национальную самобытность украинского искусства. Именно поэтому на долгое время фигура Холодного, как и его произведения, были вычеркнуты из истории украинского искусства.

Если в начале XX в. полосы киевских, а впоследствии и львовских газет пестрели упоминаниями о деятельности Петра Холодного, авторами которых были известные деятели в области искусства Д. Антонович, П. Ковжун, М. Драган, А. Шептицкий и др., то в советские времена его имя замалчивалось. За последнее десятилетие интерес к личности Петра Холодного значительно возрос, появились публикации, раскрывающие неизвестные до сей поры страницы жизни и творчества мастера. Это труды искусствоведов О. Сидора, В. Шаленко, Л. Волошина, Р. Грималюк и И. Гаха, историка Ю. Телячого, посвященные освещению определенных граней творчества и деятельности П. Холодного.

Однако сегодня творчество художника и значение деятельности Петра Холодного в украинской культуре первой половины XX в. остаются недостаточно познанными и изученными в силу ряда причин. Среди них можно назвать следующие: разобщенность информации о деятельности Холодного среди украинских и зарубежных изданий (публикации в прессе, энциклопедиях и художественных каталогах); уничтожение большинства произведений художника в советские времена; сохранение незначительного их количества в музейных коллекциях Украины и разбросанность произведений среди частных коллекций за рубежом, которые недоступны широкой публике и искусствоведам.

Сложность для исследования заключается в том, что на сегодняшний день невозможно назвать точное количество работ, созданных художником в течении жизни, ведь судьба их незавидна: многие произведения потеряны в революционные и военные годы, уничтожены в советское время (приказ Комитета по делам искусства № 375 от 7 мая 1952г., согласно которому уничтожено 31 работа художника) [1]. Список утраченных произведений напечатан и в журнале «Мистецькі студії» № 2–3 за 1993 г., где автор статьи Иван Гречко высказывает предположение, что «Возможно, еще не все потеряно, то есть – не все уничтожено, есть надежда на обнаружение хотя бы части того, что по спискам считается уничтоженным. Еще есть, наверное, люди, которые могли бы кое-что сказать об

этом. В частности, сразу после смерти Герострата Любчика говорилось, что многие музейные ценности стали собственностью его сына как наследника» [2]. На страницах этого же журнала напечатана репродукция портрета «Две молодые женщины» (1919 г.). Однако на сегодняшний день все произведения официально считаются утраченными, среди них и известный шедевр художника «Ой у полі жито» (1921 г.), созданный по мотивам украинской народной песни. Представление о нем дают только черно-белые репродукции, а также высокая художественная оценка и характеристика произведения в публикациях известных деятелей искусства – Николая Голубца и Михаила Драгана. Последний, в частности, писал, что эта темпераментная композиция является свидетельством того, «что творческая синтеза старой нашей культуры (византийские традиции – *С.О.*) с новыми требованиями и потребностями искусства, является не только возможной, но может привести к самостоятельному украинскому искусству с формами, которые могут поставить наше искусство в один ряд с искусством других народов» [3]. Свидетельством такой высокой оценки может служить и то, что в 1933 г. картина «Ой у полі жито» была продемонстрирована на Всемирной художественной выставке в г. Чикаго (США). Единственным сохранившимся произведением, основанным на интерпретации фольклорных мотивов, является «Сказка о девушке и павлине» (1916 г.) сохранившаяся в сборнике Национального художественного музея Украины.

Результатом уничтожения произведений является то, что в музейных коллекциях, помимо сакрального наследия, львовский период творчества представлен лишь четырьмя станковыми произведениями («Гладиолусы», 1923 г.; портрет «Михайлины Стефанович», 1923 г., «Весенний пейзаж», 1926 г.; «Дом в Яворе», 1927 г.). Поэтому важным источником для исследования творчества Петра Холодного данного периода служат работы из частных коллекций потомков друзей художника и членов его семьи, которые рассеяны по разным странам (Польша, США, Россия, Канада, Украина). Это порождает трудности для исследования, особенно если принять во внимание «закрытость» для осмотра частных собраний коллекционеров.

Киевский период творчества (наследие художника до 1917 года) в музейных собраниях представлен примерно одиннадцатью произведениями, а также коллекцией картин (19 работ), хранящейся в трех отдельных частных собраниях семьи Холодных в Москве (Россия). В одном собрании – «Колокольчики» (1912 г.), во втором – портрет сына Петруся «Юноша в панамке» (1917 г.), в третьем – 17 произведений. В основном это пейзажи этюдного характера, зарисовки цветов, птиц и четыре небольших портрета.

Следует отметить, что произведение «Юноша в панамке» находится в удовлетворительном состоянии и требует профессиональной реставрации поврежденного полотна.

В киевский период творчества, по воспоминаниям Марии Петровны Холодной (дочь Петра Ивановича): «папа много работал... он активно и неизменно работал как художник. Ходил куда-то рисовать обнаженную модель, находил время писать этюд с натуры, создал такие картины, как «Катерина», «Сказка», «Портрет жены в голубом», «Портрет бабушки Анны Владимировны», «Портрет дедушки Ивана Макаревича». Всегда при нем был маленький этюдник и альбомчик для зарисовок.

Набросков, сделанных на ярмарках, на улице, в доме, у него было множество, но все они пропали во время войны: по-видимому, их использовал в качестве топлива» [4].

Анализируя произведения из этих собраний, приходим к выводу, что в творческих поисках киевского периода преобладают пленэрные произведения, в которых художник решал определенные композиционные и колористические задачи. В большинстве произведений преобладает простая композиция, но для Петра Холодного вообще не характерна сложная надуманность композиционных решений. Наблюдается разнообразие и в характере исполнения произведений: в одних композициях встречаем перетекания цветов, нанесенные на картон легким прозрачным слоем (в таких произведениях часто прослеживается основа картона или доски под краской), а в других краски нанесены плотными динамическими мазками, иногда они довольно пастозные. Еще один прием, характерный для живописи художника – прорисовки простым карандашом определенных деталей поверх живописного слоя (что придавало плоскости фактурность и четкое очертание определенных элементов), дополняет стилистическое разнообразие приемов, составляющих особенность живописной манеры Холодного.

К такому приему прибегал и В. Кричевский в ранних произведениях (до 1910 г.) о чем пишет Валентина Рубан, но после 1910-х «эту конструктивную четкость перебивает на себя живопись» [5]. Произведения Кричевского тех лет уже отмечались пленэризмом и особой композиционной фрагментарностью, которая есть и в произведениях Холодного. Эти особенности важны ввиду того, что современники художника часто отмечают влияние пейзажей В. Кричевского на творчество П. Холодного.

Произведение «Колокольчики» демонстрировалось на Киевской художественной выставке 1913 г. Его критиковал в своей статье Д. Антонович и хвалил П. Чайка: «Интересные и оригинальные «Колокольчики». Эти вещи написаны со вкусом. Здесь хорошую гармонию красок дают синие колокольчики на фоне изумрудной зелени и белых березок» [6]. Цветовая гамма сдержанная, но завораживает тональное богатство оттенков зеленого. В картине мы вновь встречаем характерную для Холодного прорисовку карандашом, которая будто процарапывает поверхность краски, выделяя форму и расставляя нужные акценты. Петр Иванович часто использует такой метод прорисовки при изображении деревьев. Нанесенные уверенные линии или штрихи передают четкие контуры и фактуру коры, создавая определенную рельефную поверхность. Следует отметить, что большое внимание отведено изображению деревьев, которые передают основное настроение пейзажа. Так, один из этюдов изображает одинокое дерево посреди поля пшеницы, другой – березы на поляне, третий изображает пышно покрытое листьями дерево, которое возвышается над крышей дома.

По композиционному решению близкими к «Колокольчикам» являются два этюда П. Холодного. Один из них передает панораму осеннего леса, центром композиции которой становится дерево, покрытое осенними листьями (точная дата написания – 14.IX.1910 г.). Основной акцент падает на пастозно нанесенные мазки краски, которые моделируют пожелтевшие листья куста и создают фактуру дерева. Следующий этюд отражает панораму летнего леса, где недалеко от основной массы

деревьев растет маленькое цветущее деревце. Исполненный импрессионистических исканий пейзаж летнего леса датирован 12.VII.1916 г.

В этих этюдах видна тонкая цветовая гармония оттенков красок, нанесенных на холст динамичными и ритмичными пастозными мазками. В отличие от «Колокольчиков» в данных произведениях П. Холодный не обращается к карандашной прорисовке.

Произведения из московской коллекции являются ярким примером достижений П. Холодного в пленэрной живописи. Исключением стал этюд «Гуси» (в левом нижнем углу картины проставлена дата 19.VI.1913 г., а в правом – подпись автора), который раскрывает не живописные, а ритмично-графические поиски художника. Прибегая к графическим приемам (изменение направления линий и штрихов), П. Холодный передает динамику и чередование планов.

Петр Иванович любил зарисовывать цветы. В московской коллекции есть четыре подобные живописные эскизные зарисовки: изображение куста розы, сон-травы в вазе, композиция «Цветы», эскизный рисунок розы.

Важным источником для дальнейших работ стали экспонированные из частных коллекций произведения П. Холодного на выставке «Три поколения Холодных» (2001 г.) в Украинском Музее (УМ) Нью-Йорка, которые демонстрируют сакральные произведения и станковую живопись 1920-х гг. Базой выставки стала многочисленная, за пределами бывшего Советского Союза, коллекция из 19 произведений Холодного коллекции Святослава и Марты Трохименков [7, с. 7]. Ее дополняли произведения из украинского Музея и Библиотеки в Стэмфорде, штат Коннектикут («Богородица Нежности», 1920–30-е гг., «Монахиня при Хресте», 1930-е гг.), «Портрет Инны Голошвили» (1907 г.) из коллекции Оксаны Радиш, «Пейзаж. Тарнов» (1921 г.) из коллекции Ореста Я. Дутки; «Портрет О. В. Федусевича» из коллекции Л. и Т. Чабанов. Каталог выставки представлял 25 произведений. Однако, по мнению Б. Певного, в экспозицию почему-то не попали полотна Петра Холодного из некоторых частных коллекций Нью-Йорка, Филадельфии, Нептун - Сити [8].

Как видим, важным источником для исследования стилистического и жанрового разнообразия в творчестве Петра Холодного являются произведения из частных коллекций, значительно дополняющие собрания Национального музея во Львове им. Андрея Шептицкого, Львовской национальной галереи искусств имени Бориса Возницкого, Национального художественного музея Украины (г. Киев), Винницкого областного художественного музея и Харьковского художественного музея.

Встречаем характерное для Холодного лирико-поэтическое трактование внутренне сосредоточенного образа и в женском портрете Я. Ш. В нем чувствуется экспрессивность (речь идет не о цвете, а о ритме мазков и подчеркивании энергичных контуров), которая усиливает эмоциональное состояние картины. Композицию «Под деревом» можно считать портретом-настроением камерно-лирического звучания, где яркая палитра, свободные мазки, ощущение света говорят о влиянии импрессионизма.

Единственным произведением экспозиции, созданном во время поездки Холодного в Париж (1928 г.) для сбора материалов к исторической картине смерти

С. Петлюры, является произведение «Нотр Дам, Париж», в котором изображена панорама домов [7, с. 17].

Сакральные произведения художника определяет неовизантизм (плоскостность, фронтальность, статичность, лаконизм, стилизация и линейность), декоративность и гибкость линий модерна, а также обращение к народному искусству [7, с. 10]. Указанным выше характеристикам соответствует икона «Богоматерь Нежности». Однако в композиции «Монахиня у Христа» (1930 г.) византийская плоскостность и линейность уступает более объемной и живописной трактовке, выполненной абсолютно в сецессионной стилистике, особенно если посмотреть на стилизованный ковер из цветов, которым декорирован фон. Подобная трактовка приближает автора к декоративному звучанию европейского модерна. Однако у Холодного сохраняется характерная для него деликатность и мягкость цветовых оттенков. При сравнении данной композиции с росписями и иконостасом для Духовной семинарии во Львове (1926–1927 гг.), которые близки хронологически, очевидно, что линейно-графический язык при моделировании складок одежды или изображения орнаментов здесь заменяется живописными приемами, а народная орнаментика почти отсутствует; обратная перспектива не используется; лаконичность и плоскостность при решении заднего плана меняется ковром из цветов в стиле сецессии.

Стилистически приближенной к этому произведению может считаться религиозно-библейская композиция «В Гетсиманском саду» (1927 г.). Однако линейность и обращение к народной орнаментике здесь проявляется сильнее. По меткому наблюдению Дарьи Царевич, в нем видна близость к уничтоженным произведениям «Ой в поле жито» и «Поход Игоря на половцев» [7, с. 15], в которых отразились влияния сецессии, народного искусства и обращения к византийским формам. Композиция «В Гетсиманском саду» является одним из четырех монументальных произведений из цикла «Гроб Божий» для Успенской церкви во Львове, который не был закончен из-за смерти художника. Потому сохраненная картина «В Гетсиманском саду», как и три эскиза к композиции «Открытие гроба», дают представление об общем стилистическом и эмоционально-драматическом решении цикла (в него должны были войти еще картины «Три Марии-мироносицы» и «Воскресение Христово») [9].

Следует помнить, что большинство живописных, особенно графических, произведений П. Холодного потеряно и поэтому сложно в полной мере осветить всю динамику и особенности композиционных и живописных исканий художника.

ЛИТЕРАТУРА

1. Крушельницька, Л. І. До історії нищення пам'яток української культури / Л. І. Крушельницька // Записки НТШ. – Львів, 1994. Т. 227. – С. 450–468.
2. Гречко, І. Ще раз про втрати Національного музею у Львові / І. Гречко // Мистецькі студії. – Львів, 1993. – № 2–3. – С. 23.
3. Драган, М. Мистецька творчість П. Холодного / М. Драган // Діло. – Львів, 1931. – 27 – 28 березня.
4. Холодная, М. П. Воспоминания / М. П. Холодная // Мария Петровна Холодная. 1903 – 1989: К 90-летию со дня рождения. Исодор Григорьевич Фрих-Хар. 1893 – 1978: К 100-летию со дня рождения / Под ред. Я. В. Брука, Л. И. Иовлевой. – М. : ГТГ, 1994. – С. 15.

5. Рубан-Кравченко, В. Кричевські і українська художня культура ХХ ст. / В. Рубан-Кравченко. – К. : Криниця, 2004. – 704 с.
6. Чайка, П. Виставка картин українських художників / П. Чайка // Сяйво. – 1913. – №№ 7–9. – С. 210.
7. Каталог до виставки «Три покоління Холодних». – Нью-Йорк, 2001. – С. 7.
8. Певний, Б. Холодні – батько, син і правнук / Б. Певний // Майстри нашого мистецтва. – Нью-Йорк, 2005. – С. 195–204.
9. Сидор, О. Петро Холодний – старший: киянин, що став львів'янином / О. Сидор // Львів (1256 – 2006): Церква і суспільство: статті і матеріали. – Львів : Вид-во Львівського музею історії релігії «Логос», 2006. – С. 143.

Стефюк Р.Г.
(Україна, г. Косов)

ГУЦУЛЬСКАЯ САКРАЛЬНАЯ РЕЗЬБА ПО ДЕРЕВУ: ПРОБЛЕМЫ СОХРАНЕНИЯ И РАЗВИТИЕ ТРАДИЦИЙ

Анализ сохранившихся образцов XVIII–XX вв. обустройства деревянных церквей Гуцульщины свидетельствует, что это малоизученное явление в украинском сакральном искусстве. Длительный период незаслуженно оставался вне поля зрения исследователей интерьеров храма. Только частично он попадал в круг отдельных научных исследований ученых в комплексе изучения других искусствоведческих проблем, таких как архитектура, иконопись, иконостасные ансамбли и т. п. Однако такие важные предметы литургического назначения из доспехов церкви как престол, тетрапод, аналой, паникадило, посохи, киот, запрестольное кресло и др. так и не стали объектами комплексного исследования и анализа.

На протяжении многих лет прошлого века из духовной культуры украинского народа было изъято сакральное искусство, а сегодня его роль в жизни человека, духовном подъеме государства неуклонно растет. Поэтому необходимо вернуть утраченные традиции сакрального искусства, в частности резьбы по дереву, детально изучить его тысячелетнее наследие, освоить идеи и достижения мировой культуры, от которой Украина была немного изолирована. Новая генерация мастеров пытается познать первоисточники прекрасного, высокого сакрального искусства и, по-своему интерпретируя традиции формы и декора, вывести на новый уровень украинскую резьбу по дереву, которая займет достойную нишу в области сакральной мировой дереворезьбы.

В области духовного возрождения и становления украинской культуры одно из ведущих мест принадлежит сохранению и утверждению своеобразия национального архитектурно-художественного наследия. На протяжении многих веков проходил сложный процесс формирования его идентичности мастерами-строителями и профессиональными зодчими. Прикарпатская земля украшена прекрасными образцами архитектурных произведений, которые служили людям, давая не только условия для жизнедеятельности, но и утверждая веру, традиции и культуру нации. Совершенными образцами лучших сакральных сооружений региона являются деревянные церкви Гуцульщины. Региональная архитектура обладает уникальными художественно-

композиционными, конструктивными и типологическими особенностями, которые совершенствовались из поколения в поколение [1].

Церковная архитектура Гуцульщины – это воплощение духа нашего народа, нашей земли, потому гуцульские церкви так привлекают людей со всего мира, согревая сердца, в них веками находят уют сердце гуцула. Радует глаз совершенство форм, живая естественность дерева, гармония и простота зданий. Церковь отражает натуру и пространство, стремление и силу устремления тех, кто ее строил [2].

Резьба по дереву – неотъемлемая составляющая, логично вызвана функциями и эстетическими свойствами храмовой культуры, что нашло свое отражение в экстерьерно-интерьерных украшениях и литургических обрядовых объектах духовности. Пространство храма, наполнение его светом, цветом, позволяет органично использовать резьбу и в качестве декора, и в смысле важных атрибутов христианской символики [3].

Носителями этнохудожественных традиций являются изделия декоративно-прикладного искусства. Выполняя утилитарную функцию, они прежде всего являются носителями национальной (гуцульской) культуры. Аккумулируя огромный опыт своих предков, талантливые народные мастера находили выразительные средства для его трансформации, по-новому переосмысливали форму, привязывая ее к неповторимой природе Гуцульщины. Особого внимания заслуживают вопросы, связанные как с исследованием закономерностей связи формы и декора, композиционно-стилевых особенностей предметов обстановки церкви, их типологических групп и функций, так и вопросы сохранения и развития традиций орнаментального декорирования произведений церковного обустройства.

Развитие украинских этнохудожественных традиций, в частности в области сакральной резьбы по дереву, зависят как от состояния искусствоведческой науки, так и от уровня профессиональной подготовки художников. На современном этапе развития художественной науки тема применения этнохудожественных традиций остается не полностью раскрытой.

Термин «сакральная резьба» происходит от латинского слова «sacrum» («священный предмет», «священная вещь», «священное творение») и трактуется в исследовании как произведения резьбы, выполненные для обслуживания религиозного культа украинцев [2].

Начальный этап внедрения оборудования в церквях на украинских землях относится к временам Древнекиевского государства. С тех пор берет начало украинская традиция наполнения внутреннего пространства храма канонически заданными предметами обстановки литургического пространства. Древнеукраинские мастера сумели творчески переосмыслить предметы, заимствованные из сферы византийского церковного оборудования. При этом их приспособили к новым условиям в соответствии с местной народной эстетикой, применив собственные художественные приемы, давние традиции декорирования.

Современный интерьер украинской церкви, ее внутренняя организация формировались под влиянием исторических традиций церкви восточного обряда и содержания Божественной Литургии. Этим факторам подчинены объемно-пространственная и конструктивно-планировочная структуры, которые определяют интерьер христианского храма восточного обряда. Такие особенности, как устройство

хоров, наличие иконостаса, большое количество предметов обустройства церкви, иконы на стенах, фрески на сводах и куполах, цветные витражи создают неповторимый и своеобразный интерьер деревянной церкви.

Однако значительная часть уникальных рукотворных деревянных произведений не сохранилась до нашего времени или сохранилась одиночно, поскольку дерево – материал не долговечный и подвергается воздействию времени. Потому проблема сохранения и восстановления предметов сакрального назначения внутреннего обустройства гуцульской деревянной церкви является особенно актуальной сегодня.

Интерес к гуцульскому народному искусству, возникший между художниками, коллекционерами и предпринимателями, был достаточно распространенным. Одни стремились сохранить это искусство в его наиболее традиционной форме, другие хотели популяризировать и организовать массовую продукцию на экспорт. В этих начинаниях было не только хорошее, но и много плохого. Иногда казалось, что некоторые аспекты гуцульского народного искусства совсем утрачены. Однако всегда находились единицы, которые придерживались традиционных устоев и приводили к возрождению забытого.

Ярким примером сохранения аутентичного гуцульского искусства стало создание музеев при церквях. По инициативе прихожан с. Ильцы, Верховинского района на территории церкви был создан небольшой музей, в котором хранятся предметы литургического предназначения. Это металлические пятисвечники и малые подсвечники, интересно стилизованные в форме цветка. Большую ценность представляет группа деревянных предметов: семисвечник, часть Распятия, церковные ящики и главное украшение музея — пышно декорированное паникадило, которое служит ярким примером гуцульской деревянной сакральной пластики. «Паук» уже недействующий и сохранился частично, некоторые детали отсутствуют, нуждается в немедленной реставрации (рис. 3).

Высокохудожественные произведения сакрального назначения находятся во многих гуцульских деревянных церквях, которые тоже нуждаются в обновлении: процессионные и ручные кресты, подсвечники, аналои, казальницы. Истинными жемчужинами деревянного зодчества также являются церковь Пресвятой Богородицы с. Криворивня (рис. 2), церковь Св. Юрия с. Черный Поток (рис. 1), церковь Пресвятой Троицы с. Яворов (рис.4) и многие другие.

Украинское церковное искусство понесло непоправимый ущерб в результате принудительного закрытия иконописных, резчиков-иконостасных, галтовочных и ювелирных мастерских, которые изготавливали высокохудожественные литургические предметы и оборудование для храмов. На длительное время были не только забыты профессиональные навыки и секреты, но и утрачены вековые традиции сакрального искусства.

Непрофессиональная живопись и резьба заполняет вновь построенные церкви, перекрашиваются древние иконостасы. Чтобы предотвратить это, нужно готовить в художественных учебных заведениях профессиональных художников - иконописцев, монументалистов, реставраторов и других мастеров [4].

Положительные изменения в церковном искусстве, связанные с провозглашением независимости Украины, усложняются многими проблемами творчества. Основные из них – это попытки форсированной модернизации,

осовременивания архитектурного проектирования церквей по оборудованию интерьеров иконостасами, престолами, тетраподами, аналоями, подсвечниками, крестами и т. п.

За последние годы на Гуцульщине наблюдается настоящий «бум» в строительстве культовых сооружений. Однако большинство из них лишены черт, характерных для гуцульской народной и сакральной архитектуры, они архаичны по форме и содержанию. Это и очевидно, потому что всю жизнь мы были лишены контактов с христианским миром и сакральной культурой.

Процессы становления локальных художественных традиций в области сакрального творения образа имели волнообразный характер. Однако синтез народной архитектуры и лучших мастеров резьбы по дереву в разные периоды придали гуцульским деревянным церквям и их убранству неповторимую окраску.

Мастера нового поколения (С. В. Бзунько, М. Б. Радыщ, Б. М. Дилета), отбирая то, что больше соответствует потребностям быта и эстетическим предпочтениям, создали своеобразные типы резьбы и предоставили им специфическое звучание. За последние годы смелые новаторские поиски мастеров-педагогов становятся все более целенаправленными, возрождают и обогащают древние традиции деревянной резьбы.

Важной проблемой современности является заполнение сакрального пространства предметами обустройства, которые жертвуют прихожане. Они, к сожалению, крайне редко имеют художественную ценность. В большинстве случаев они не только не дополняют единственный стиль исполнения предметов обустройства церкви, но и искажают его.

Через определенную территориальную обособленность Гуцульщины не потерялся своеобразный оригинальный народный стиль отделки церквей и их наполнения культовыми вещами. Собственное творчество гуцульских мастеров прекрасно проявилось в декоративной отделке церковного обустройства.

Исследование художественной обработки дерева гуцульской церкви вызвано потребностью в основательном изучении предметов обустройства деревянных храмов, специфики художественного решения в контексте влияний художественных стилей, формирования и сохранения народных традиций, места и роли в системе интерьера храма. Оно должно дать толчок для активации новых поисков в области украинского сакрального искусства, в частности уникальной объемной резьбы по дереву, поскольку это малоисследованное явление народного искусства Гуцульщины.

ЛИТЕРАТУРА

1. Юрчишин, Г. Памятники деревянного зодчества Гуцульщины. К 100-летию Монастырской церкви Рождества Иоанна Крестителя / Г. Юрчишин, Р. Стефюк // Вестник Харьковской государственной академии дизайна и искусств [Текст] : сб. наук. пр. / под ред. Даниленко В. Я. – М. : ХГАДИ, 2012. – 166 с. (Искусствоведение : № 3).
2. Рибарук, И.. Сохранение подлинности церковной архитектуры Гуцульщины / И. Рибарук // Гуцульский календарь, № 5. – Черновцы : Друк Арт, 2005. – С. 57.
3. Тымкив, Б. М. Искусство Украины и диаспоры: дереворезьба сакральная и прикладная / Б. М. Тымкив. – Киев : Новая Заря, 2010. – 312 с., ил.
4. Лоик, Г. К. Основы проектирования украинских церквей: учеб. пособие / Г. К. Лоик, А. В. Степанюк. – Киев, Ирпень : ВТФ "Перун", 2000. – 136 с.



Рис. 1. Дарохранильница из церкви Св. Юрия с. Чорный Поток, Надвирнянского района, Ивано-Франковской области



Рис. 2. Пятисвечник из церкви Пр. Богородицы с. Криворовня, Верховинского района, Ивано-Франковской области



Рис. 3. Паникадило из церкви Св. Троицы с. Ильцы, Верховинского района, Ивано-Франковской области



Рис. 4. Посох из церкви Пр. Троицы, с. Яворов, Косовского района, Ивано-Франковской области

АБРАЗЫ "НА ШКЛЕ" І "ЗА ШКЛОМ" У ГРЭКА-КАТАЛІЦКІХ ХРАМАХ БЕЛАРУСІ Ў XVIII – ПАЧАТКУ XIX СТСТ.

У дадзеным артыкуле будзе разгледжаны адзін з цікавых аспектаў у даследаванні ўніяцкага іканапісу – тэхніка выканання абразоў. Як правіла, гэтае пытанне не даследавалася асобна, аднак яно закраналася ў большасці прац даследчыкаў іканапісу. Трэба сказаць, што матэрыялу належыць значная выяўленчая роля. Гэта звычайна адзначаецца пры разглядзе твораў з разьбянымі фонамі. І тут такім важным сродкам з’яўляецца ляўкас. Яго хімічны склад, рэцэптура, спосаб нанясення на дошку, таўшчыня масы і іншыя характарыстыкі істотным чынам удзельнічаюць у фарміраванні мастацка-вобразнага ладу абраза. Традыцыйным матэрыялам для напісання ікон лічыцца дрэва. Найбольш раннія творы для ўніяцкіх храмаў таксама выкананы на ім. Менавіта абразы на дошках з разьбой і лепкай па ляўкасу з’яўляюцца адметнасцю беларускага іканапісу і красамоўна прэзентуюць самабытнасць айчыннага мастацтва.

Абразы на дрэве з разьбянымі фонамі працягвалі існаваць (і стварацца) ва ўніяцкіх храмах да моманту скасавання канфесіі ў XIX ст. Безумоўна, дрэва з’яўлялася не адзіным матэрыялам, а з канца XVII ст., па ўсёй верагоднасці, нават і не асноўным, бо яго выцясняла палатно.

Аднак названымі матэрыяламі, якія прынята лічыць традыцыйнымі для сакральнага жывапісу, ўніяцкі іканапіс не абмяжоўваўся. Паводле візітацыйных актаў, даволі запатрабаваным матэрыялам для ўніяцкага іканапісу быў метал. Безумоўна, такія выявы не пераўзыходзілі па колькасці абразы на дрэве і палатне, аднак і нельга сказаць, што яны былі рэдкімі ці адзінкавымі. Абразы на бляшаных, мядзяных, алавяных, цынкавых дошках згадваюцца ў дакументах па розных рэгіёнах і розных перыядах. Дзеля справядлівасці трэба адзначыць, што не ва ўсіх выпадках гаворка ідзе менавіта пра іканапіс. Відавочна, што пэўная частка такіх твораў была выканана не жывапіснымі сродкамі, а шляхам апрацоўкі металу: ліццё, чаканка, штампоўка, гравіроўка і г.д. Аднак вядомы і дакладныя прыклады, калі адзначана, што “obraz na blasie malowany”. Пераважная большасць металічных ікон згадваецца ў візітах Брэсцкай дыяцэзіі [11].

Паводле архіўных звестак, ва ўніяцкіх храмах існавалі абразы і на іншых матэрыялах, аднак яны не захаваліся да нашага часу, таму пра гэты пласт мастацкай спадчыны гаворка ў навуковых працах ўвогуле не вядзецца. Гэта датычыцца абразоў на шкле. У беларускім мастацтвазнаўстве згадак пра названую з’яву ўвогуле няма. Гэта тлумачыцца адсутнасцю тагачасных помнікаў. Нам удалося выявіць два прыклады такіх твораў у музеях краіны – абраз Маці Божай з хутара на Гродзеншчыне, які зараз захоўваецца ў Гродзенскім дзяржаўным музеі гісторыі рэлігіі [1], і абразок у Беларускай дзяржаўнай народнай архітэктуры і побыту. Аднак у дадзеных выпадках гаворка ідзе не пра ўніяцкую спадчыну, а пра хатнія іконы другой паловы XIX – пачатку XX ст. Больш раннія помнікі на шкле, а тым больш з грэка-каталіцкіх храмаў, да нашага часу не захаваліся.

Паколькі даследаванне такіх абразоў намі праводзілася выключна па апісаннях у гістарычных крыніцах, неабходна некалькі словаў сказаць пра тагачасную тэрміналогію, якая выкарыстоўвалася для абазначэння гэтай адметнай мастацкай з’явы. У значнай колькасці дакументаў XVIII ст. і пачатку XIX ст. выкарыстоўваўся выраз „obraz za szkłem” [3, арк. 27]. Часам ужывалася словазлучэнне „obraz na szkłe malowany”. Менавіта ў другім выпадку і можна з дакладнасцю весці гаворку пра патрэбную для нашага разгляду тэхніку, бо першы выраз можа характарызаваць спосаб афармлення абраза.

Аднак звесткі з візіты Глускага дэканату за 1792 г. дазваляюць выказаць думку, што выразы “за шклом” і “на шкле” выкарыстоўваліся як сінонімы. Так, у іканастасе дземеховіцкай царквы “Ołtarzów namiesznych... dwa¹. Jeden z obrazem Spasytela,... obrazek Sw. Antoniego za szkłem. Drugi z obrazem N: Maryi Panny, obrazek na szkłe Najświętszey Maryi Panny”² [4, арк. 13]. Відавочна, што мясцовыя алтары былі сіметрычнымі, а абразы ў іх, па ўсёй верагоднасці, мелі аднолькавую тэхніку выканання. Адсюль можна зрабіць выснову, што два розныя тэрміны выкарыстоўваліся для апісання адной з’явы.

Акрамя таго, веданне пра асаблівасці выканання такіх абразоў па захаваных помніках Украіны дазваляла выказаць здагадку, што і першы выраз таксама сведчыць пра іконы, намалёваныя на шкле. Справа ў тым, што выява пры выкананні наносілася такім чынам, каб на скончаны твор трэба было глядзець праз таўшчыню гэтага шкла. Інакш кажучы, малюнак атрымліваўся быццам бы за шклом. Асаблівасці гэтай тэхнікі даволі падрабязна апісаны ў “Слоўніку ўкраінскага сакральнага мастацтва”. Цікава адзначыць, што абразам на шкле ў гэтым выданні прысвечаны асобны артыкул, тады як у беларускім мастацтвазнаўстве, яшчэ раз адзначым, звестак пра такія творы няма ўвогуле.

У названым выданні змешчана такое тлумачэнне спосабу пісьма: “тэхніка роспісу на шкле заключаецца ў нанесенні выяў з адваротнага боку шкляной пласціны ў пэўнай паслядоўнасці: 1) пакрыццё паверхні шкла (для лепшага прылягання фарбы) тонкім слоём жэлаціну; 2) прамалёўваннем пяром або пэндзлем контураў выявы; 3) пракладанне ценяў і вясвятленняў, дробных дэкаратыўных элементаў, складак вопраткі; 4) паступовае запаўненне колерам плоскасцей аблічча, цела, адзення, фону; 5) нанясенне пазалоты (сусальнае золата, фальга). Кожны наступны этап праводзіўся пасля высыхання папярэдняга слою фарбы. Завершаны твор апраўлялі ў драўляную раму, часам аб’ядноўваючы разам дзве і больш кампазіцый, размежаваных рамкай” [10, с. 106-107].

Тая акалічнасць, што выява наносілася на адваротным баку шкла, і паўплывала, на нашу думку, на з’яўленне адпаведных запісаў у візітацыйных актах, калі адзначалася што “абраз за шклом”. Аднак усе гэта заставалася толькі

¹ “Мясцовыя алтары” – сакральная канструкцыя, уласцівая выключна ўніяцкім храмам. Уяўляюць сабой абразы ніжняга чыну іканастаса, пераўтвораны з дапамогай падстаўной менсы (прастола) у алтары.

² Алтароў мясцовых два... Адзін з абразом Збавіцеля, [у ім жа] абразок Св. Антонія за шклом. Другі – з абразом Божай Маці..., [у ім жа] абразок Божай Маці на шкле.

гіпотэзай, пакуль у Бібліятэцы Вільнюскага ўніверсітэта не былі адшуканы ўнікальныя рукапісныя дакументы, якія ставяць усё на свае месцы.

Перш за ўсё каштоўнасць крыніц заключаецца ў тым, што дагэтуль яны не былі ўведзены ў навуковы ужытак. Наступным паказчыкам з'яўляецца тое, што яны даюць магчымасць прасачыць змены ў абсталяванні інтэр'ера храма в. Вострава Слонімскага дэканату на працягу паўстагоддзя: усяго маецца 19 інвентароў з падрабязнымі апісаннямі інтэр'ера з 1733 па 1787 гг. [12–27]. І самае галоўнае для нашага разгляду тое, што менавіта ў гэтых крыніцах згадваюцца абразы “на шкле” і “за шклом”.

Першае ўпамінанне пра такі твор належыць да 1776 г. У дакуменце пры апісанні галоўнага алтара гаворыцца: “Obrazek S. Terejzy na szkle malowany”¹ [23, арк. 1]. Трэба адзначыць, што падчас папярэдняй інвентарызацыі ў 1774 г. у галоўным алтары знаходзіліся іншыя выявы [22]. Тое ж самае датычыцца і бакавых алтараў. Відавочна, што паміж 1774 і 1776 г. адбыліся пэўныя змены ў інтэр'еры, што праявілася ў замене старых ікон новымі.

Падчас наступнай праверкі, якая адбылася ў 1783 г. зноў жа згадваецца адпаведны абраз [24, арк. 1]. Усе астатнія іконы таксама знаходзіліся на сваіх ранейшых месцах. Толькі ў адным з бакавых алтараў з'явіліся яшчэ два абразы за шклом. А вось у дакуменце за 1784 г. пры апісанні галоўнага алтара адзначаецца, што у ім размешчаны “Obrazek Stey. Taresy za szkłem, obrazow takoz dwa sporych za szkłem”² [25, арк. 1]. Такім чынам, тая ікона, якая першапачаткова апісвалася як маляваная “на шкле”, у гэтай крыніцы фігуруе як “за шклом”. А два абразы з бакавога былі перастаўлены ў галоўны алтар. Некаторыя змены адбыліся і з іншымі абразамі, аднак для нашага разгляду гэта не так істотна. Апошні раз “шкляныя” іконы згадваюцца ў інвентары 1787 г. [26, арк. 1]. Магчыма яны працягваліся там захоўвацца і далей, аднак у больш позніх крыніцах звесткі пра інтэр'ер храма не прыводзяцца.

Такім чынам, дадзены прыклад сведчыць пра тое, што адзін і той жа абраз візітатарамі мог быць апісаны па-рознаму. Гэта дазваляе выказаць думку, што ў тых выпадках, калі пра ікону адзначана, што яна “за шклом”, дык яна была створана менавіта на гэтым матэрыяле, а не аформлена ў яго. Хаця на нашае меркаванне, гэта правамерна толькі для XVIII ст., паколькі ўжо ў у крыніцах XIX ст. звесткі прыводзяцца вельмі падрабязныя, логіка і тэрміналогія тагачасных візітатараў набліжаны да сучасных. І калі абразы “за шклом” упамінаюцца ў актах праверак XIX ст., дык там, па ўсёй верагоднасці, гаворка ідзе пра ківот ці раму са шклом, а не пра матэрыял для пісьма ікон.

На жаль, у большасці выпадкаў не вядома паходжанне гэтых твораў. Верагодна, яны былі прывазнымі. Вядомы дакладна адзін такі прыклад. Гэта датычыцца абраза ў глівінскай царкве Барысаўскага дэканату ў 1754 г.: “obrazek Nayswiętrzey Panny na szkle malowany Włoskiey roboty”³ [5, арк. 7]. У дадзеным

¹ Абразок Св. Тарэзы напісаны на шкле.

² Абразок Св. Тарэзы за шклом, таксама і два ладныя абразкі за шклом.

³ Абразок Божай Маці напісаны на шкле, італьянскай працы.

выпадку твор быў прывезены з Італіі. Гэта, дарэчы, самае ранняе выяўленае намі згадванне пра абраз такой тэхнікі ў беларускіх уніяцкіх храмах.

Адсутнасць інфармацыі ў больш позніх крыніцах пра месца ўзнікнення шкляных ікон наводзіць на думку, што першапачаткова творы былі прывазнымі, а пазней мясцовыя майстры авалодалі гэтай тэхнікай. Пры чым цікава, што большасць звестак пра абразы “на шкле” і “за шклом” зафіксаваны ў Брэсцкай дыяцэзіі ў сярэдзіне XVIII ст. [11] Аднак адкуль паходзяць творы, выкананыя ў такой тэхніцы, не вядома. Калі ўсё ж яны пісаліся мясцовымі майстрамі, дык гэта разгортвае новую не вядомую дагэтуль старонку ў гісторыі беларускага выяўленчага мастацтва, айчыннага іканапісу і роспісу па шкле.

Распаўсюджанне шкляных абразоў пераважна на Брэстчыне дазваляе выказаць думку пра межы ўплыву на гэты памежны рэгіён. Цікава адзначыць, што ў XIX ст. на Украіне творы такой тэхнікі бытавалі таксама пераважна на захадзе. Так, даволі шмат шкляных абразоў захавалася ў Прыкарпацці. Даволі шмат іх прадстаўлена ў экспазіцыі Нацыянальнага музея народнага мастацтва Гуцульшчыны і Пакуцця імя Ё. Кабынскага ў Каламьі (Івана-Франкоўская вобл.). У даведніку гэтай установы, дзе ахарактарызаваны ўсе калекцыі, асобная ўвага нададзена і шкляным абразкам: “З сярэдзіны XIX ст. набывае пашырэнне жывапіс на шкле. У горных раёнах Карпат і на Пакуцці пісьмо абразоў на шкле паходзіць са старажытных традыцыйных асяродкаў гэтага віду народнай творчасці: Чэхіі, Славакіі, Румыніі і Польшчы, дзе інтэнсіўна развівалася шклаварная вытворчасць” [2, с. 40-41].

У артыкуле ўкраінскай даследчыцы Г. Скарападавай адзначаецца, што пашырэнне шкляных абразоў у XIX ст. у Карпатах і Прыкарпацці тлумачыцца ўваходам гэтых земляў у склад Аўстра-Венгерскай імперыі, дзе дадзены від мастацтва набыў папулярнасць у другой палове XVIII ст. А ў цэнтральных і ўсходніх рэгіёнах Украіны, якія ў XIX ст. належалі Расійскай імперыі, іконы і народныя карцінкі на шкле характэрнымі не былі [7, с. 445].

На нашу думку, арэал распаўсюджання пэўнага віду мастацтва тлумачыцца не толькі тэрытарыяльна-адміністрацыйнымі і палітычнымі фактарамі, а мясцовымі традыцыямі і мастацкімі кантактамі. Так, Брэсцкая дыяцэзія, дзе абразы на шкле набылі пэўную папулярнасць у другой палове XVIII ст., не ўваходзіла ў склад Аўстра-Венгрыі, а належала да іншай дзяржавы – Рэчы Паспалітай, куды таксама адносілася і Віцебшчына, дзе такія творы амаль не зафіксаваны. Таму відавочна, што не палітычная прыналежнасць тут адыграла сваю ролю, а культурны кантэкст, у які былі ўключаны гэтыя землі. Безумоўна, блізкасць да Польшчы, дзе развівалася такое рамяство, магла больш інтэнсіўна паўплываць на пашырэнне шкляных ікон у грэка-каталіцкіх храмах Брэстчыны, чым іншых рэгіёнах. Аналагічна і на Украіне.

Аднак цікавыя прыклады фігуруюць у апісанні Гомельскага дэканату за 1822 г. У іканастасах двух храмаў над Царскімі Брамамі змяшчаліся напісаныя на шкле абразы “Божага Уваскрэсення”. Праўда ў царкве в. Прысна названая ікона згадваецца як круглая, чаго не адзначана адносна выявы ў храме Шэрсціна [6, арк. 137, 157].

На дадзены момант не вядома, ці былі прадстаўлены такія творы ў храмах іншых канфесій нашай краіны. Аднак цалкам верагодна, што, як некананічныя, яны

ў праваслаўных цэрквах не існавалі. Ва ўсялякім разе шкляныя выявы супярэчылі ўсходнехрысціянскім традыцыям. Гэта можа тлумачыцца некалькімі фактарамі. Перш за ўсё была непрымальнай сама тэхналогія, паколькі кананічныя абразы на дошках, а дакладней увесь працэс іх стварэння з моманту апрацоўкі дрэва і да нанясення фарбаў, мелі сакральны сэнс. Пра гэта адзначалася даследчыкамі семіётыкі іконы: “Иконопись исторически возникла из техники стенописной, а по существу есть самая жизнь этой последней, освобожденная от внешней зависимости стенописи от случайных архитектурных и других стеснений» [9, с. 125-126].

Другім фактарам, які ўплываў на непрымальнасць праваслаўнай царквой шкляных абразоў, з’яўляецца тое, што такія выявы не маглі быць прыбраны з храма пасля іх выхаду з царкоўнага ўжытку так, як гэтага вымагала традыцыя. Інакш кажучы, старыя абразы (на дрэве), калі яны ўжо не маглі выкарыстоўвацца пускalisя па вадзе. Пра гэты звычай адзначаецца шматлікімі даследчыкамі. На думку некаторых аўтараў, старыя іконы маглі быць спаленыя, аднак культуролаг Б.А. Успенскі ставіць гэта пад сумнеў [8, с. 242]. Так ці інакш, аднак шкляныя абразы не маглі скончыць сваё існаванне належным для гэтага прадмету чынам. Навукоўцамі адзначана: “Точно так же и обветшавшие книги (як і абразы. – Ф. Г.) не выбрасывались, но пускались по воде. Этот обычай, как в отношении книг, так и в отношении икон, до наших дней сохраняется у старообрядцев. <...> (Характерно в этой связи запрещение писать иконы на стекле, «понеже сия сокрушительна есть вещь»...)” [143, с. 242].

Такім чынам, для праваслаўнай царквы (у дадзеным выпадку – рускай) шкляныя абразы былі непрымальнымі. Адносна беларускіх храмаў гэтай канфесіі меркаваць складана, бо помнікаў не захавалася, а праца з архіўнымі крыніцамі намі ў межах узнятай тэмы не вялася. Верагодна, выявы на шкле знаходзіліся ў каталіцкіх касцёлах, аднак гэта вымагае асобнага дадатковага вывучэння.

Негатыўнае стаўленне праваслаўнай царквы да гэтага віду мастацтва, верагодна, і стала прычынай адсутнасці такога роду помнікаў. Справа ў тым, што пасля скасавання Уніі і пераводу храмаў у праваслаўе абразы на дрэве і палатне альбо вынішчаліся, альбо перапісваліся, што ў тых часы характарызавалі словам “выпраўленне”. Змены, як правіла, датычыліся тых дэталей выявы, якія не адпавядалі канонам: жэсты рук, занадта “еўрапеізаваныя” рысы твару Святых і інш. Паколькі шкляныя творы цалкам супярэчылі светапогляднай сістэме праваслаўя, дык, верагодна, іх напаткаў самы сумны лёс, у выніку чаго мы цалкам страцілі спадчыну са шкляных ікон.

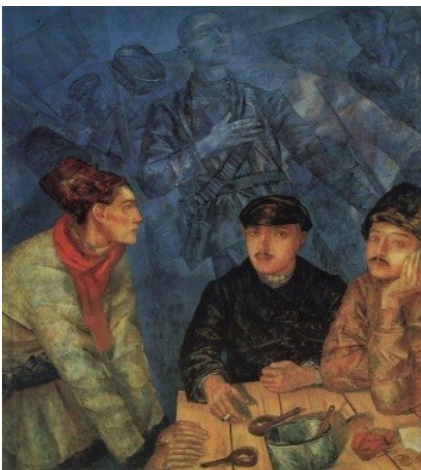
Абразоў на шкле, якія пісаліся для грэка-каталіцкіх храмаў або бытавалі ў іх, не захавалася ўвогуле. Гэтая акалічнасць паўплывала на тое, што дадзеная з’ява не толькі не атрымала мастацтвазнаўчага вывучэння, а і цалкам засталася невядомай для даследчыкаў. Між тым, архіўныя крыніцы сведчаць пра даволі значную колькасць шкляных абразоў, якія знаходзіліся ва ўніяцкіх цэрквах. Гэта разгортвае перад даследчыкамі новую старонку ў гісторыі сакральнага жывапісу, грэка-каталіцкага іканапісу і беларускага роспісу па шкле.

ЛІТАРАТУРА

1. Гродзенскі дзяржаўны музей гісторыі рэлігіі. – КП 16516, абразок на шкле “Маці Божая з дзіцём”; шкло, роспіс, фальга, кардон, фанера; 35,4х30,9 см; хутар Дарагляны Мастоўскага р-на Гродзенскай вобл., к. XIX – пач. XX стст.
2. Нацыянальны музей народнага мистецтва Гацульціны та Покуття ім. Й. Кобрінскага / ред.-упоряд. Б. Ткачук. – Коломия, 2011. – 60 с.
3. Нацыянальны гістарычны архіў Беларусі ў Гродна. – Ф. 1621. – Воп. 1. – Спр. 13. – Wizyta kanoniczna klasztoru PP. Bazylianek Pińskich w r. 1816 ekspedyowana – [42] арк.
4. Нацыянальны гістарычны архіў Беларусі (у Мінску, далей – НГАБ). – Ф. 1299. – Воп. 1. – Спр. 1. – Akt wizyty generalney surrogacyi Poleskiey dekanatu Hruskiego. – 1792. – [31] арк.
5. НГАБ. – Ф. 3245. – Воп. 8. – Спр. 2. – [Візіты цэркваў Лепельскага і Барысаўскага дэканата]. – 1741-1754. – [40] арк.
6. Российский государственный исторический архив. – Ф. 824. – Воп. 2. – Спр. 184. – Wizyty dekanatow Rohaczewskiego i Homelskiego za rok 1822. – 1822. – [171] арк.
7. Скоропадова, Г. Українське малярство на склі: історія і сььогодення / Г. Скоропадова // Народознавчі зошити / Гол. ред. С. Павлюк, Інститут народознавства НАНУ. – Львів, 2004. – № 3-4 (57-58). – С. 445 – 458.
8. Успенский, Б. А. Семиотика искусства / Б.А. Успенский. – М.: Школа "Языки русской культуры", 1995. – 360 с., 69 илл.
9. Флоренский, Н.П. Иконостас / Н.П. Флоренский. – М., 1994.
10. Шпак, О. Икона на скли // Словник українського сакрального мистецтва / наук. ред. М. Станкевич. – Львів: Інститут народознавства НАН України, 2006. – С.106 – 108.
11. Lietuvos valstybes istorijos archyvas (Літоўскі дзяржаўны гістарычны архіў). – Ф. 634. – Воп. 1. – Спр. 48. – Wizyja generalna Prużańskiego, Kobryńskiego, Poliskiego, Kamieneckiego y Włodawskiego dyecezyi Brzeskiey dekanatów. – 1759. – 450 с.
12. Vilniaus Universiteto Biblioteka (Бібліятэка Віленскага ўніверсітэта, далей – VUB). – Адзел рукапісаў (далей – АР). – Ф. 17. – Спр. 14416. – Wizyty Ostrowskiey Cerkwi. – 1733. – [2] арк.
13. VUB. – АР. – Ф. 4. – Спр. 14417. – Wizyty Ostrowskiey Cerkwi. – 1743. – [2] арк.
14. VUB. – АР. – Ф. 4. – Спр. 14418. – Wizyty Ostrowskiey Cerkwi. – 1745. – [2] арк.
15. VUB. – АР. – Ф. 4. – Спр. 14419. – Wizyty Ostrowskiey Cerkwi. – 1746. – [2] арк.
16. VUB. – АР. – Ф. 4. – Спр. 14420. – Wizyty Ostrowskiey Cerkwi. – 1743. – [2] арк.
17. VUB. – АР. – Ф. 4. – Спр. 14421. – Wizyty Ostrowskiey Cerkwi. – 1752. – [2] арк.
18. VUB. – АР. – Ф. 4. – Спр. 14423. – Wizyty Ostrowskiey Cerkwi. – 1758. – [2] арк.
19. VUB. – АР. – Ф. 4. – Спр. 14424. – Wizyty Ostrowskiey Cerkwi. – 1761. – [2] арк.
20. VUB. – АР. – Ф. 4. – Спр. 14425. – Wizyty Ostrowskiey Cerkwi. – 1765. – [2] арк.
21. VUB. – АР. – Ф. 4. – Спр. 14427. – Wizyty Ostrowskiey Cerkwi. – 1777. – [2] арк.
22. VUB. – АР. – Ф. 4. – Спр. 14429. – Wizyty Ostrowskiey Cerkwi. – 1774. – [2] арк.
23. VUB. – АР. – Ф. 4. – Спр. 14430. – Wizyty Ostrowskiey Cerkwi. – 1776. – [2] арк.
24. VUB. – АР. – Ф. 4. – Спр. 14431. – Wizyty Ostrowskiey Cerkwi. – 1783. – [2] арк.
25. VUB. – АР. – Ф. 4. – Спр. 14432. – Wizyty Ostrowskiey Cerkwi. – 1784. – [2] арк.
26. VUB. – АР. – Ф. 4. – Спр. 14436. – Wizyty Ostrowskiey Cerkwi. – 1787. – [2] арк.
27. VUB. – АР. – Ф. 4. – Спр. 14443. – Wizyty Ostrowskiey Cerkwi. – Пасля 1758. – [2] арк.

ОСОБЕННОСТИ ПРОСТРАНСТВЕННЫХ ИСКАНИЙ К.С. ПЕТРОВА-ВОДКИНА НА ПРИМЕРЕ КАРТИНЫ «ПОСЛЕ БОЯ» (1923)

Пространственные искания русского и советского художника Кузьмы Сергеевича Петрова-Водкина сложны и многообразны. Один из его учеников, советский художник А. Н. Самохвалов следующим образом вспоминал о манере преподавания своего учителя: «Он учил, что все вещи и все, что мы видим – людей, здания, корабли, – мы видим в соотношении с мировым пространством, и мало того, мы видим двухглазо, и больше того, мы видим, находясь в движении <...>. Мир воспринимается нами во времени, это время и надо втащить на холст» [6, с. 55]. Примечательно, что другой современник К. С. Петрова-Водкина, К. Ф. Юон, в статье 1937 года тонко и вместе с тем очень правильно подметил, что «проблемы пространственного окружения человека его интересуют часто больше, чем сам живой человек» [10, с. 4]. Интересно замечание Л. В. Мочалова о том, что «Петров-Водкин не расщепляет предмет подобно кубистам или футуристам, но он в какой-то мере «расщепляет» пространство» [4, с. 330]. По мнению Л. В. Мочалова, в своих картинах в ряде случаев К. С. Петров-Водкин использует прием «монтажа впечатлений», осуществляемого в трехмерном пространстве. Иначе говоря, «мастер словно бы соединяет, сплавляет между собой под разными углами прозрачные глыбы льда с застывшими в них фигурами» [4, с. 330]. Зачастую подобный монтаж может быть тщательно замаскирован. С. М. Даниэль высказал интересное предположение о том, что К. С. Петров-Водкин, формируя свою живописную систему, двигался как бы «против течения истории, к первоначалам выразительности цвета – от классики к архаике» [1, с. 158]. По мнению исследователя, К. С. Петров-Водкин должен был стать ближайшим спутником А. Матисса, ориентирующегося на «примитивы», однако этого не произошло. Причину тому С. М. Даниэль видит в «пространственных исканиях К. С. Петрова-Водкина, которыми он не мог пожертвовать даже во имя чистой экспрессии линии и цвета» [1, с. 158—159].



Написанная К. С. Петровым-Водкиным в 1923 году картина «После боя» представляет собой яркий пример пространственных исканий художника (ил. 1).

Ил. 1. К. С. Петров-Водкин. После боя. 1923. Х., м. 154 × 121,5 см. Музей военной истории, Москва

Композиция данного полотна весьма незаурядна и на протяжении долгих лет привлекает внимание исследователей. На переднем плане зритель видит трех мужчин-красноармейцев, сидящих за столом. Задний план картины представляет

собой загадочный синий фон, на котором монохромно изображена гибель бойца в бою. Следует заметить, что подобный синий фон довольно часто встречается и на других картинах К. С. Петрова-Водкина, однако лишь здесь изображенное на нем действие в наибольшей степени динамично.

В монохромном пространстве синего фона представлена гибель бойца в момент сражения. Интересно, что количество фигур, представленных на синем фоне, соответствует количеству персонажей в основной композиции первого плана. При этом внешне фигуры из разных композиций имеют мало сходства. Исследователями принято трактовать события, изображенные на синем фоне, как воспоминания из прошлого трех бойцов, сидящих за столом (на первом плане картины). По меткому замечанию Е. Н. Селизаровой, теплые красно-оранжевые тона первого плана символизируют жизнь, голубовато-синие же тона фона олицетворяют «холод смерти» [7, с. 10]. «Как бы разъясняя смысл происходящего, художник изобразил на заднем плане идущий в бой отряд и шагнувшего вперед, в бессмертие, сраженного вражеской пулей командира» [9, с. 22], – дает интерпретацию концепции данной картины О. Тарасенко. «Совмещая на одном полотне события, происходящие в разное время, – поясняет исследовательница, – Петров-Водкин стремился преодолеть традиционную временную ограниченность станковой живописи» [9, с. 22]. По мнению О. Тарасенко, синий фон на данной картине становится символом «особого пространства, и изображенное на нем событие становится как бы метафорически связанным с коллективной памятью, деятельностью народа, историей» [9, с. 22]. Тем не менее изображенные на синем фоне события можно трактовать не только в связи с прошлым, но и в связи с будущим, а также как имевшие место быть в альтернативной реальности. Возможно, зритель имеет здесь дело с совмещением индивидуальных визуальных рядов воспоминаний всех трех персонажей.

Некоторые исследователи творчества К. С. Петрова-Водкина отмечают религиозный подтекст в данном произведении. Композиционное расположение фигур, идея жертвы, выраженная в погибающем воине, и высокая одухотворенность произведения в целом – позволяют выявить в данной картине связь с иконографическим типом «Ветхозаветной Троицы». (Примечательно, что и совмещение разновременных действий в одном композиционном пространстве является характерным для икон.) Еще Ю. А. Лебедева, современница К. С. Петрова-Водкина, замечала у центральных персонажей данной картины «идеализированные, несколько иконописные лица с печальными, задумчиво устремленными вдаль глазами» [3, с. 84]. Е. Н. Селизарова отмечала черты святости, жертвенности и одухотворенности, присущие персонажам данного полотна [8, с. 164]. А В. Дьяконов видел в композиции данной картины «мотивы pietas итальянцев кватроченто» [2, с. 21].

Интересно, что у данной картины существует (по крайней мере, существовал в 1930-е гг.) своеобразный композиционный двойник. Речь идет о картине «Портрет писателей» («Пушкин читает»), датированной 1932 годом (ил. 2).



*Ил. 2. Фотография экспозиции выставки
К.С. Петрова-Водкина. Америка. 1935—
1936 гг. РГАЛИ*

В этом произведении три центральных персонажа: А. С. Пушкин, К. С. Петров-Водкин и Андрей Белый композиционно повторяют положение трех красноармейцев из картины «После боя». К сожалению, о месте нахождения «Портрета писателей» в настоящее время ничего не известно. В распоряжении исследователей имеются лишь черно-белые репродукции и фотографии данной картины, что лишает нас возможности изучить цветовой спектр данного произведения. Тем не менее на анализе композиционной структуры данного произведения хотелось бы остановиться подробнее. Фоном для портрета трех писателей служит другая картина, на которой на берегу водоема изображены три женские фигуры, композиционно повторяющие мизансцену «троих писателей», а именно: два персонажа находятся в некоторой оппозиции к третьему. Синий фон на картине отсутствует (впрочем, водяная гладь занимает значительную часть фонового изображения), однако он уже не нужен К. С. Петрову-Водкину для того, чтобы совмещать реальности различных миров. Поэта первой половины XIX века от представителей века XX на картине отделяет лишь расстояние в один шаг. А. С. Пушкин что-то читает с листа, вероятно, стихи, своим собеседникам, которые, впрочем, не очень внимательно его слушают. К. С. Петров-Водкин смотрит на зрителей, а Андрей Белый ушел в себя. «Белый вошел, сел, взял в руки папиросу. Он взял ее с заднего конца, разминал ее, потому что в те годы папиросы были сырые, и потом обнаружил, что она пустая: это с ним часто случалось. Он взял коробку спичек и вертит ее в руках» [5, с. 215], – говорил сам художник о персонаже своей картины. (Интересно, что сигарету держит в руках и один из красноармейцев на картине «После боя».) Только три девушки с фоновой картины, одетые в соответствии с модой 30-х гг. XX века, кажется, внимают словам поэта.

Таким образом, сравнивая «После боя» и «Портрет писателей», можно говорить об усложнении художественного языка К. С. Петрова-Водкина. Если в картине 1923 года одновременно наличествуют два мира: реальный (изображающий современников художника) и трансцендентный, вневременной (изображающий условных бойцов в условный момент между жизнью и смертью на поле сражения), и граница между этими мирами проведена довольно четко, то в «Портрете писателей» эта граница отсутствует, и различные реальности находят в нем точку своего пересечения. Картины объединены общим настроением. Можно предположить, что на полотне 1923 года сидящие за столом красноармейцы, под воздействием

трагического сюжета, изображенного на синем фоне картины, переживают состояние катарсиса. В картине же 1932 года это внутреннее состояние персонажей достигается посредством стихов А. С. Пушкина. Можно констатировать, что пространственно-временная игра К. С. Петрова-Водкина в рамках одной композиции достигает в картинах «После боя» и «Портрет писателей» наивысшей точки мастерства художника.

К. С. Петров-Водкин был самобытным художником, оставшимся во многом недопонятым своими современниками. Возможно, именно факт отсутствия интерпретаторов и толкователей теорий художника в близком их автору ключе среди его современников во многом повлиял на то, что идеи К. С. Петрова-Водкина не нашли широкого распространения в отечественном и зарубежном искусстве. Его художественная картина мира столь сложна, а пространственные искания столь уникальны, что до сих пор многие аспекты его творчества остаются актуальными для исследователей.

ЛИТЕРАТУРА

1. Даниэль, С. М. Сети для Протея: Проблемы интерпретации формы в изобразительном искусстве / С. М. Даниэль. – СПб. : Искусство-СПБ, 2002. – С. 304.
2. Дьяконов, В. Забота о зрителе – забота о художнике / В. Дьяконов // НОМИ. 2004. № 1. – С. 20–21.
3. Лебедева, Ю. К. С. Петров-Водкин / Ю. Лебедева // Искусство. 1935. № 6. – С. 55–86.
4. Мочалов, Л. В. Пространство мира и пространство картины / Л. В. Мочалов. – М. : Советский художник, 1983. – 376 с.
5. Петров-Водкин, К. С. Пушкин и мы / К. С. Петров-Водкин // Литературный современник. 1937. №1. – С. 212–216.
6. Самохвалов, А. Мой творческий путь / А. Самохвалов. – Л. : Художник РСФСР, 1977. – 320 с.
7. Кузьма Сергеевич Петров-Водкин. 1878–1939. [Каталог выставки] / Сост. Н. А. Барабанова, Е. Н. Селизарова. – М.-Л. : Советский художник, 1966. – С. 3–13.
8. Селизарова, Е. Н. Петров-Водкин в Петербурге – Петрограде – Ленинграде / Е. Н. Селизарова. – СПб. : Лениздат, 1993. – 205 с.
9. Тарасенко, О. Героический мир Петрова-Водкина / О. Тарасенко // Художник, 1978, №11. – С. 14–26.
10. Юон, К. Выставка картин К. С. Петрова-Водкина / К. Юон // Известия, 1937, 26 февраля. – С. 4.

Чайко М.П.

(Рэспубліка Беларусь, г. Мінск)

ГАРАДСКАЯ СКУЛЬПТУРА ЯК ПРАДУКТ ЭВАЛЮЦЫІ МАНУМЕНТАЛЬНАЙ ШКОЛЫ БЕЛАРУСІ ВА ЁМОВАХ МАГІСТРАЛЬНАГА РАЗВІЦЦЯ СУСВЕТНАГА МАСТАЦТВА

Сучасная манументальная скульптура Беларусі дэманструе прыярытэтную ролю гістарычнай і патрыятычнай тэм, аднак, мастацкая прастора мяжы XX–XXI стст. спарадзіла сферу манументальнай творчасці, дзе пластычным арт-аб'ектам уласцівы толькі некаторыя рысы манументальнасці, сферу, якую можна акрэсліць як

сучасную дэкаратыўна жанравую пластыку, якая атрымала назву “гарадской скульптуры”. Гэты працэс мае непасрэдны ўплыў на развіццё сучаснай манументальнай скульптуры, дэманструючай як *інтэгрыруючы*, так і *ўніфіцыраваны* шляхі развіцця.

Нарадзіўшыся ў канцы ХХ ст., гарадская скульптура ўвабрала ў сваю мастацкую структуру прынцыпы манументальна-дэкаратыўнай, садова-паркавай і станковай скульптуры, абвясціўшы тым самым парушэнне строгай жанравай дыферэнцыраванасці, што існавала дагэтуль. Тэматычнае пашырэнне, узнікненне новага тыпу помніка, адлюстроўвае працэс пранікнення ў манументальнае мастацтва станковых жанравых форм.

Змены адбываюцца і ў ідэйна-вобразным вырашэнні гарадской пластыкі. “Сучасная гарадская скульптура не імкнецца павучаць. Яна пазбаўлена пафасу і не прэтэндуе на манументальнасць” [1, с. 153]. Дэмакратычная по сваёй сутнасці, гарадская скульптура, у адрозненні ад помнікаў, не патрабуе асаблівага архітэктурна-прасторавага вырашэння, пазбаўленая ў большасці выпадкаў п’едэсталу, яна проста чакае свайго гледача.

Гарадская пластыка сфарміравалася пад непасрэдным уплывам еўрапейскага досведу – “Традыцыя ўстаноўкі падобных кампазіцый прыйшла з Захаду, дзе ў шматлікіх гарадах побач з высокамастацкімі помнікамі можна ўбачыць аднатыпныя аб’ёмныя выявы жывёл, розных забаўляльных персанажаў, кампазіцыі інтэрактыўнага характару” [2]. Па-за колькасцю гарадская скульптура ўражвае сваёй разнастайнасцю форм, ад традыцыйных рэалістычных да абстрактна-фармальных. За апошнія дзесяцігодзі можна выдзяліць наступныя жанры гарадской пластыкі:

- гістарычны;
- алегарычны;
- сюжэтна-пабытовы;
- аніمالістычны.

Побач з манументальным мастацтвам з’явіўся альтэрнатыўны, свабодны і ў большай ступені незалежны від мастацтва. Аўтар гарадской пластыкі, як правіла, вольны ад дзяржаўных конкурсаў, ён сам шукае месэната і самастойна адзначае месца для свайго твора. “Для зацвярджэння гэтых твораў, не патрабуецца меркаванне мастацка-экспертных саветаў” [3, с. 9]. Адным словам, па-за арыентацыяй на мастацкія падыходы еўрапейскіх аналагаў сучасная гарадская скульптура пераняла рынкавыя зносіны паміж мастаком і заказчыкам.

За апошнія дзесяцігоддзі ў нашай краіне склаліся неблагія ўмовы для развіцця гарадской пластыкі, аб чым сведчаць самі творы, што размясціліся на вуліцах і скверах беларускіх гарадоў. Між тым, даволі дынамічныя працэсы ў гэтай галіне скульптуры ўсё часцей азначаны негатыўнымі тэндэнцыямі. “Даводзіцца бачыць нямала так званых дэкаратыўных жанравых скульптур. З аднаго боку, яны як бы замілоўваюць, а з іншага – маштабнасць іх распаўсюджвання і асваенне імі архітэктурнай прасторы робяцца дастаткова пагражальнымі” [3, с. 8]. Усталяванне гарадской скульптуры часта насіла хаатычны характар, мастацкія крытэрыі якасці якой не адназначныя. Пазітыўныя ці адмоўныя тэндэнцыі гэтых аб’ектаў патрабуюць аналізу.

Гістарычная тэматыка. Сучаснае мастацтва уздымае новыя пласты гісторыі, адбываецца звяртанне да вытокаў станаўлення беларускай народнасці, да каранёў. Гэты працэс паўплываў і на гарадскую пластыку, дакладней на яе тэматыку, што відавочна ўжо па выбары вобразаў, гістарычных постацей, якія складаюць ідэйную аснову твора: “Крывічы” (Полацк, 2001, скульптар А. Шатэрнік), “Прысвячэнне Усяславу Чарадзею” (Орша, 2003, У. Піпін), “Першаму жыхару г. Гомеля” (Гомель, 2006, скульптар У. Далгоў), “Раман Шаціла” (Светлагорск, 2006, скульптар Б. Астафьеў), “Жан-Эмануэль Жылібер” (2007, Гродна, скульптар У. Панцялееў), “Джузэпе Сакко” (2008, Гродна, скульптар А. Анціпін), “Леў Сапега” (Лепель, 2010, скульптар Л. Аганаў) і інш.

Гарадская скульптура на гістарычную тэматыку рэгіянальная па сваёй сутнасці, яе вобразы, вобразы знакамітых беларускіх дзеячоў – пазнавальныя, маюць партрэтнае падабенства. Аднак галоўная мэта пластычных аб’ектаў не столькі праслаўленне таго ці іншага героя, яго культурнай ці дзяржаўнай дзейнасці, колькі мастацкае фарміраванне жыццядзейнай прасторы чалавека. Новыя арт-аб’екты дэманструюць змены ў поглядах на задачы скульптуры.

Праблемы ў гэтым жанры гарадской пластыкі дэманструе шэраг скульптурных твораў што размесціліся ў дворыку Беларускага дзяржаўнага ўніверсітэта. Пластычныя вобразы знакамітых асоб Беларусі (Ф. Скарына скульптара А. Адашкевіча, М. Гусоўскі скульптара У. Панцялева, Е. Полацкая, С. Будны і В. Цяпінскі скульптара І. Голубева) ўвасоблены ў невыразных “сядзячых” ці “стаячых” скульптурах, асноўным адрозненнем якіх з’яўляецца наяўнасць характэрных атрыбутаў. Постнае і бесхарактарнае ўвасабленне Ж.-Э. Жылібера ў Гродне (скульптар У. Панцялееў). Яшчэ большае расчараванне адчуваеш ад сустрэчы з Джузэпэ Сакка, вядомым архітэктарам, аўтарам гродзенскага класіцызму. Італьянскі дойдзі прадстае перад гледачамі ў выглядзе суседа на лаўцы. Нягледзячы на гістарычную дакладнасць касцюма, знешнюю атрыбутыку, вобразам ўласцівы маскарадны характар. Рысы салоннага рэтраспектывізму дамінуюць над раскрыццём гістарычнай прасторы героя. Негатыўныя тэндэнцыі падобных твораў тлумачацца не столькі адсутнасцю традыцыйнага п’едэсталу ці бібліяграфічных звестак, колькі адсутнасцю вобразнасці.

Прыкладам мастацкага пераасэнсавання гістарычнай спадчыны полацкай зямлі, з’яўляецца метафарычная скульптурная кампазіцыя “Крывічы” (Полацк, 2001, скульптар А. Шатэрнік). Цэльны, сімвалічны і разам з тым па-майстэрску стылізаваны твор, нягледзячы на невялікія памеры, гарманічна ўвайшоў у полацкую гарадскую галерэю гістарычных вобразаў.

Стэрэатыпнае вырашэнне гарадской скульптуры на гістарычную тэматыку значна збядняе яе эстэтычную каштоўнасць, між тым нельга адмаўляць імкнення да метафарычнасці, стылістычнай адметнасці, што ўласцівы некаторым творам.

Алегорыя ў гарадской скульптуры. Тэма дзяцінства, жаночай прыгажосці, кахання, маладосці знаходзяць свае ўвасабленне ў рэальных фігуратыўных вобразах гарадской скульптуры. Натуралістычная мова гэтых твораў надае зямную, рэальна-асязальную форму абстрактным паняццям. Таксама з’явіліся прыклады скульптурных твораў, дзе рэальны мастацкі вобраз набывае алегарычнае гучанне, і становіцца сімвалам музыкі, балета, оперы ці нават гістарычнай эпохі. Гэта група

твораў вельмі блізкая да мэт і задач манументальна-дэкаратыўнай скульптуры, выкарыстоўвае прыёмы садова-паркавай і фантаннай скульптуры.

Новыя по свайму гучанню творы пазбаўлены дыстанцыі паміж глядачом, носяць выразны інтэрактыўны характар. Сучасная беларуская скульптура ўваходзіць у дыялог, стварае гульнёвыя сітуацыі, уплывае на фарміраванне мастацкага густу грамадства. “Хлопчык з гадзіннікам” (Полацк, 2005, П. Вайніцкі), “У промнях сонца” (Полацк, 2006, У. Слабодчыкаў), “Хваля”, “Млын”, “Дыялог” (Мінск, К. Селіханаў) дэманструюць інтэграцыйны шлях развіцця гарадской скульптуры.

Прыкладам актыўнай ролі скульптуры ў стварэнні гістарычнай прасторы старажытнага ўніверсітэцкага асяродку Полацка стала работа П. Вайніцкага “Хлопчык з гадзіннікам”. “Лёгкая, іранічная фігурка блазна з гадзіннікам у якасці рэплікі неаготыкі вытанчана манументальна, далікатна пазбаўлена дыдактыкі, асэнсавана ўпісана ў пастамент. Яна відавочна гуманізуе архітэктурна-прасторавы асяроддзе. Цыферблат гадзінніка як функцыянальны элемент, якому нададзены ўнікальны музейны статус арганічнай часткі кампазіцыі” [4, с. 178]. Празрыстасць і пранікнёную вастрыню сонечных промняў, што прарэзваюць умоўную паверхню вады, па-майстэрску перадае скульптур У. Слабодчыкаў у алегарычным творы “У промнях сонца”. Рытмічнасць кампазіцыі, пластычныя якасці сілуміну, абранага ў якасці матэрыяла, разам ствараюць графічны характар кампазіцыі. Сімвалізм і знакаваць, вобразнае гучанне ўвасоблены ў алегарычным творы. Наватарскай, цікавай па пластыцы з’яўляюцца абстрактныя творы К. Селіханава, “Хваля”, “Млын”, “Дыялог” дэманструюць арганічнае спалучэнне ўрбаністычных і абстрактна-сімвалічных пластычных твораў.

Бясспрэчнымі мастацкімі якасцямі валодаюць адны з першых прыкладаў гарадской скульптуры ў прасторы беларускага горада “Незнаёмая” (Мінск, 1998, архітэктар Б. Юрцін, скульптар У. Жбанаў), і “Дзяўчынка з парасонам” (Мінск, 2000, архітэктар А. Чадовіч, скульптар У. Жбанаў), што ўвасабляюць у пластычнай мове жаночую прыгажосць і радасць дзяцінства. Кампазіцыйнае вырашэнне, абранае скульптарам У. Жбанавым для вобраза “Незнаёмай” сведчыць аб уплыве мастацкага прыёму (сусед па лаўцы) часта ўжыванага ў “заходняй” пластыцы.

Вобразнае ўвасабленне ў скульптуры набылі такія віды мастацтва, як опера і балет у агульным маштабным праекце скульптурнага афармлення Нацыянальнага вялікага тэатра оперы і балета і прылягаючага да яго парка Парыжскай камуны, дзе і былі размешчаны скульптурныя творы “Муза оперы” (Мінск, 2008, скульптар К. Селіханаў), “Балет” (Мінск, 2008, скульптары Л. Гумілеўскі, С. Гумілеўскі).

Выразным увасабленнем негатыўных тэндэнцый гарадской скульптуры з’яўляецца скульптура-фантан на тэму Купалля (Маладзечна, 2011, скульптар У. Жбанаў, архітэктар М. Гроднікаў). “Разнастайныя асацыяцыі, далёкія ад мастацтва, спараджае скульптурная група “Купалле”, што ўстаноўлена на цэнтральнай плошчы горада Маладзечна. Успрымаецца ў комплексе з забудовай былога ЦК КПБ і помнікам Леніну, інфальтыўная пластыка саромліва прыкрытых аголеных цел ствараюць эфект, блізкі да тэатру абсурду” [5, с. 24]. Натуралізм, празмерная дэталізацыя разам з выразным эратызмам становяцца тыповымі рысамі гарадской пластыкі, вобразнасць саступае ілюстрацыйнасці, узвышанасць і паэтычнасць – зямной фізіялагічнасцю. Ідэйнае напаўненне замяняецца

літаратурным, тэатральным ці дэкаратыўна пафасным вырашэннем, што знішчае глыбіню вобразнага вырашэння, стваральную ролю мастацтва.

Сюжэтна-пабытовы жанр. Адною з самых шматлікіх груп гарадской скульптуры з'яўляецца дэкаратыўная жанравая скульптура, прадстаўленая самымі разнастайнымі героямі і персанажамі: “Гандлярка семачкамі” (Мінск, 2002, скульптар А. Купрыянаў), “Купец” (Полацк, 2008, скульптар А. Прохараў), “Астролаг” (Магілёў, 2004, скульптар У. Жбанаў). Элемент нечаканасці, інтрыгі, стварае ілюзію “жывой скульптуры”, поўнага знікнення прасторавых межаў паміж мастацтвам і чалавекам. Гэтыя творы сталі новымі сімваламі сучаснага горада.

Побач з цікавымі вобразнымі вырашэннямі, існуе шэраг твораў з выразнымі па характарыстыцы персанажамі “Дама з сабачкай”, “Фатограф”, “Паштальён”, “Парыльшчык”, “Камандзіровачнік” (скульптар У. Жбанаў), “Пасажырка” (скульптар В. Мацкевіч), “Вандроўнік” (скульптар В. Даогоў) і шматлікія інш. Мінавіта гэта група твораў у гарадской пластыцы нясе на сабе характэрныя рысы кітчу. Скульптурам уласцівы выразны гульнявы пачатак, сарказм разам з гіпертрафіраванымі героямі або салодкая прыгажосць з непрыемнай аскамінай мяшчанскіх густаў. Знешнія прыкметы скульптур: немудрагелісты сюжэт, яркая характарыстыка героя, пазнавальнае дзеянне. “Манументальнае мастацтва новага часу (пачатак ХХІ ст.) становіцца манументальна-дэкаратыўным. Традыцыйнае разуменне грамадскай значнасці пераходзіць да побытавых, штодзённых рэчаў, што ўвасабляюць прыземленыя ідэалы рыначнага грамадства спажывання. Мастацтва імкнецца прадэманстраваць блізкасць да чалавека-абывацеля, які не шукае ўзвышаных ідэалаў” [6, с. 20]. Яны прыгодныя для ўспрымання шырокай публікай. Сапраўды, нашы грамадзяне актыўна рэагуюць на новы прадукт – марны і забаўляльны, не патрабуючы разваг. Кітч падмяняе глыбокія пачуцці і распаўсюджвае даступныя для разумення аб’екты. З’яўленне арт-аб’ектаў такога гатунку, “сурагата мастацтва”, які не патрабуе работы розуму і сэрца, правакуе вяласць і абьякавасць да мастацкіх каштоўнасцей, да культуры сваёй нацыі, асабліва маладога паклення.

Анімалістычны жанр. Традыцыі садова-паркавай скульптуры найбольш поўна праявілі сябе ў новых міні-помніках анімалістычнага жанру. Сучасныя вобразы фаўны не абмежаваны выключна геаграфічнымі межамі беларускай прыналежнасці, актыўна ўключаюцца ў дэкаратыўныя кампазіцыі-сімвалы Беларусі (скульптурнае афармленне плошчы Незалежнасці, Мінск, 2009, А. Купрыянаў, А. Хараберуш, Л. Пакульніцкі), архітэктурна-скульптурныя знакі гарадоў (“Клёкат буслоў”, Скідзель, 2008, скульптар У. Церабун; “Воўк”, Ваўкавыск, 2005, скульптар У. Панцялееў), абіраюць і выключна дэкаратыўную форму пластычнага акцэнта (“Лебедзі”, Гродна, 2008, скульптар У. Панцялееў), а таксама, у выглядзе шматлікіх мультыплікацыйных ці сатырычна-гратэскных персанажаў (“Бабёр”, Бабруйск, 2006, скульптары Л. Лышчык, В. Гаўрылюк).

Народжаная ў канцы ХХ ст., гарадская скульптура ўвабрала ў сваю мастацкую структуру прынцыпы манументальнай, манументальна-дэкаратыўнай, садова-паркавай і станковай скульптуры, а галоўнае сучасную заходнюю індустрыю мастацтва. Гарадская скульптура часта аднолькава інтэрпрэтуе гістарычныя і сюжэтна-пабытовыя вобразы, якія вырашаюць ідэнтычныя задачы – гэтыя візуальныя

арыенціры ў складанай урбаністычнай прасторы. Мастацкія творы ператвараюцца ў помнікі-падказкі.

У гэтай сувязі, улічваючы сітуацыю, што склалася на сёняшні дзень, відавочна бінарнасць развіцця гарадской скульптуры. Інтэграцыйны шлях, накіраваны на адстойванне і захаванне лепшых традыцый, каштоўнасцей манументальнага мастацтва, прадугледжвае алгарытм развіцця школы, вывучэнне вопыту сусветнага мастацтва, і ў той жа час некаторыя творы гарадской скульптуры дэманструюць страту густавых і прафесійных крытэрыяў, што ў сваю чаргу вядзе да дэградацыі дадзенага віду мастацтва.

ЛІТАРАТУРА

1. Шаранговіч Н. Гарадская і парковая скульптура. Пленэры. Сучасная беларуская скульптура: альбом-кат. твор. рэсп. выст. «Беларуская скульптура 1984 – 2004 гадоў» / І.М. Мятліцкая, Л.Г. Лапцэвіч, Н.В. Шаранговіч; рэд. Н.В. Шаранговіч. – Мінск: Культура і Мастацтва, 2007. – С. 153-155.
2. Котломанов, А «Общественное искусство» в современной России: опыт и перспективы / А. Котломанов // Архитектурно-строительный портал [Электронный ресурс]. – 2010. – Режим доступа : <http://ais.by/story/11915>. - Дата доступа : 12.03.2012.
3. Баразна, М.Р. Манументальнае мастацтва Беларусі на сучасным этапе / М.Р. Баразна // Сучаснае манументальна-дэкаратыўнае мастацтва Беларусі: стан і перспектывы : матэрыялы Навук.-практ. канф., Мінск, 22 снежня 2011 г. / БДАМ ; рэдкал.: В.У. Смольскі [і інш.]. – Мінск, 2011. – С. 7-12.
4. Рудницкая, О.Л.,Тараканова, М.В. Монументальная скульптура как явление времени / О.Л. Рудницкая, М.В. Тараканова // Сообщения Национального художественного музея Республики Беларусь. Выпуск 5, - 2007, - С. 174-179.
5. Шамрук, А.С. Монументальное искусство: в поисках новых ориентиров / А.С. Шамрук // Сучаснае манументальна-дэкаратыўнае мастацтва Беларусі: стан і перспектывы : матэрыялы Навук.-практ. канф., Мінск, 22 снежня 2011 г. / БДАМ ; рэдкал.: В.У. Смольскі [і інш.]. – Мінск, 2011. – С. 21-26.
6. Сардаров, А.С. Монументальное искусство и архитектурная среда / А.С. Сардаров // Сучаснае манументальна-дэкаратыўнае мастацтва Беларусі: стан і перспектывы : матэрыялы Навук.-практ. канф., Мінск, 22 снежня 2011 г. / БДАМ ; рэдкал.: В.У. Смольская [і інш.]. – Мінск, 2011. – С. 12-20.

*Школьная О.В.
(Украина, г. Киев)*

ДОСТИЖЕНИЯ В ФАРФОРЕ СУСАННЫ САРАПОВОЙ

Одним из ярчайших примеров достижений на поприще художественного фарфора СССР является творчество Сусанны Михайловны Сараповой, талантливого педагога и мастера промышленного искусства и дизайна. Как это ни парадоксально, публикаций об этом мастере практически нет, не считая чудом сохранившихся крошечной вырезки из неустановленного издания с упоминанием её имени пятидесятилетней давности. Тринадцать строчек в один столбец – максимум, отведённый ей в украинских источниках 2000-х годов.

Личность была незаурядная, масштабы фигуры на фоне развития всесоюзного промышленного искусства и дизайна XX века впечатляют.

Сусанна Михайловна Сарапова, ведущий художник фарфора Украины середины – третьей четверти XX столетия, родилась 24 декабря 1917 г. в семье обрусевших армян в г. Курске. Отец был железнодорожником, мать – домохозяйкой. В 1936 году художница завершила образование в десятилетней школе. На протяжении 1937–1941 гг. училась на архитектурном факультете Харьковского инженерно-строительного института, по завершению которого была направлена на работу в г. Новосибирск. В этом городе жила ее сестра. С августа 1941 по август 1943 г. Сусанна Михайловна работала строймастером и инспектором по технике безопасности в стройтресте № 1 при Комбинате № 179 Наркомата боеприпасов в г. Новосибирске. С августа 1943 г. она переезжает в Москву. В 1943–1948 гг. Сарапова овладевала образованием художника-керамика в Московском институте декоративно-прикладного искусства.

С 01.09.1948 по 24.08.1950 г. преподавала по направлению из МИДПИ в Одесском государственном художественном училище, которое тогда подчинялось Комитету по делам искусства УССР. Работала как ассистент профессора кафедры керамики Михаила Ивановича Жука, известного в Украине и в России специалиста по фарфору и фаянсу. При его поддержке кандидатура Сусанны Михайловны, которая за период стажировки в Одессе прошла подготовку в двухлетнем институте политической грамотности, была выбрана в качестве претендента на пост главного художника Треста Укрфарфорфаянса Министерства местной и топливной промышленности УССР. На протяжении 30.09.1949 – 06.07.1950 г. художница была выборным народным заседателем 3-го участка Одесского народного суда, после чего с 06.07.1950 г. Сарапова по приказу Комитета по делам искусств УССР занимает высокую должность, на которой будет находиться на протяжении 12 лет.

После Второй мировой войны несколько раз изменялось подчинение учреждения разным организациям, но, в сущности, роль главного специалиста и главного консультанта республики соединялась с представительскими функциями в Главке в Москве, перениманием опыта за границей у стран соцлагеря, и сугубо творческой работой на местных (на базе Киевского экспериментального керамико-художественного завода) и выездных художественных советах. Последние проводились как в пределах Украины, так и в славянском, кавказском, балтийском, среднеазиатском регионах. Сусанна Михайловна первая в стране познакомилась с достижениями зарубежных коллег в области художественного фарфора, и, в свою очередь, первая приготовила материалы для ознакомления отечественных художников Треста.

В совершенстве владея немецким языком, С. М. Сарапова в 1955 г. возглавила группу советских специалистов тонкой керамики, которые были откомандированы в Немецкую народную республику. Имея талант художника-проектанта, способности организатора и управленца, Сусанна Михайловна достигает значительных успехов и в мае–июне 1957 р. она была премирована турне на пароходе вокруг Европы. С 15.08.1957 г. в связи с реорганизацией промышленности СССР, была переведена на должность главного художника Управления фарфоро-фаянсовой и стеклянной промышленности Киевского Совета народного хозяйства, где проработала до 18.01.1962 г., после чего решила посвятить себя творческой работе.

По собственному желанию она была переведена на должность старшего художника Киевского экспериментального керамико-художественного завода Управления фарфоро-фаянсовой и стеклянной промышленности Киевского Совнархоза, где создала ряд авторских работ под влиянием западноевропейского постмодернизма. В то время Сусанна Михайловна вместе с мужем, историком по образованию, который закончил Киевский университет (позже уехал в Израиль), и свекром живет в Киеве поблизости от первого здания предприятия (ул. Красноармейская 70, кв. 12).

Одновременно с решением изменения работы художница подает документы на поступление в члены Союза художников Украины. В заявлении от 06.12.1962 г. она указывает, что принимала участие как экспонент в общесоветской и республиканской выставках к 40-летию Октября, в выставке к Декаде украинского искусства и литературы в Москве, всемирной выставке в Брюсселе, промышленных выставках во Франции, НДР, Сирии, Японии, Турции, Югославии, Бельгии, Латинской Америке и др. международных выставках.

На момент представления заявления, ларец Сусанны Михайловны (первоначально работала в стекле, уделяя большое внимание хрусталу), выполненный к 300-летию Воссоединения Украины с Россией хранился в музее г. Москвы. Большинство произведений предыдущего периода были созданы в художественном стекле, некоторые в керамике, отдельные работы (вазы, сервизы, росписи по фарфору) выполнялись незадолго до вступления в ряды Союза. Рекомендации С. М. Сараповой предоставили скульптор, два художника и директора Киевского экспериментального керамико-художественного завода (КЭКХЗ) В. И. Щербина, В. И. Клименко-Жукова, Т. Ф. Дрынъ. В тексте были указаны «тонкий вкус», «свежесть мысли», «понимание задач промышленности», «высокохудожественность образцов», «современность» изделий Сусанны Михайловны, а также, что 60% принятых в массовое производство на Киевском экспериментальном керамико-художественном заводе её художественных образцов получили оценку «отлично».

Ценность работы художницы заключалась не только в создании проектов росписи и форм изделий чайно-кофейного ассортиментов, ваз, сувениров, поштучных кружек и других изделий, но и в дизайнерской работе по внедрению рисунков деколи, чрезвычайно актуального сегмента данного производства. Одинаково интересными были художественные поиски С. М. Сараповой как для массового производства, творчески адаптированные к условиям КЭКХЗ, так и уникальные выставочные произведения, известные больше за пределами СССР, чем в Украине. За особые достижения Сусанна Михайловна Сарапова была принята в Союз художников без кандидатского стажа. Секретарем прикладной секции к тому времени был Павел Михайлович Иванченко, который также раньше работал на КЭКХЗ.

С 1963 г. художница принимала участие в Республиканской выставке прикладного и декоративного искусства, Московской выставке лучших образцов промышленности, Республиканской выставке, посвященной 150-летию со Дня рождения Т. Г. Шевченко, экспозиции изделий КЭКХЗ в постоянно действующей выставке фарфоро-фаянсовой и стекольной промышленности и т.п. Рисунки

Сусанны Михайловны для деколи того времени доминировали среди аналогичных произведений других художников завода, обращали на себя внимание лёгкостью, стройностью со стороны композиционных приемов, апеллировали к эстетическим нормам минимализма.

Необыкновенное чувство стиля, умение в лапидарной форме изысканно подчеркнуть выразительные детали, стремление к пониманию «белого золота» как элитарного искусства, выделяло творчество С. М. Сараповой на фоне других достойных фарфористов. Особенно интересны разработки художницей кофейной темы, где геометрические орнаменты из зерен на чистом, свободном белом поле, не перегруженном орнаментикой и вторичными деталями, звучат абсолютно по-европейски, дают новую жизнь фарфору.

Декор чаще всего разрабатывался С. М. Сараповой с учетом силуэтов и пропорций форм, по примеру профессиональных дизайнеров Европы и Америки. Лаконичность и четкость рисунка подчеркивали ослепительную белизну черепка и, вместе с тем, целиком отвечали функциональному замыслу изделия, а, кроме того, украшали быт советского человека. Интересно сравнить дизайн кофейной чашки с блюдцем Сусанны Михайловны с работами немецких мастеров неофункционализма. Опираясь на достижения модерна (предметы кофейного сервиза «Донателло» 1910 г., Розенталь, собрание Немецкого музея фарфора Хохенберга), Баухауза (часть так называемого «Моккосервиза» 1930 г., Энтфурт, Маргарет Фридляндер, Королевская порцеллиновая мануфактура в Берлине) и коммерческого дизайна (разработки форм на кофейную тему из сервиза «2000» 1954 г. Ричарда Латама, Энтфурт), художница стремилась изменить облик украинского фарфора середины 1950-х – начала 1960-х гг., сделать его современным, узнаваемым, по-новому сдержанно-декоративным.

Сусанна Михайловна до конца своей жизни, которая оборвалась 27.03.1970 г., мыслила и работала как художник европейского масштаба. Ушла из жизни преждевременно, не успев подумать о сохранении наследия, элементарно сильно простудившись. До последнего дня она отдавала все свои силы работе. В графе убийства с КЭХЗ 1970 г. как причина указана смерть. На заводе художница работала постоянно, по меньшей мере до конца 1965 г., когда её утвердили действительным членом Союза художников УССР (в то время секцию отечественного прикладного искусства возглавляла В. И. Щербина).

Большая часть предприятий Украины 1960-х гг. декорировали свои изделия деколями, разработанными по рисункам С. М. Сараповой, которые были с детства знакомы каждому по массовым изделиям. Не исключено, что эти же листы декалькомании могли закупаться и для российских заводов, войдя в быт многих домов и учреждений.

В целом, Сусанна Михайловна в фарфоре выполнила более тридцати художественных произведений. Большую часть среди них составляют кофейные формы, которые чрезвычайно удавались художнице, выходили стильными, модерными, сочными по цвету и вместе с тем строгими и элегантными по форме. Именно С. М. Сарапова первой среди отечественных художников предложила учитывать определенную адресность кофейных форм по функциональным и «вкусовым» качествам, удобным для потребителя.

Она выделяла, в частности, питьевые наборы для черного, кофе в зернах и «вечернего» кофе, сугубо подарочные образцы форм разной вместимости, наборы для Мокко. Посудные изделия С. М. Сарапова конструировала как архитектор, опираясь на мировой опыт высокого фарфора.

ЛИТЕРАТУРА

1. ЦГАМЛИУ (Центральный государственный архив-музей литературы и искусства Украины). Ф.581. Союз художников СССР. Оп.2. Д.208. Сарапова Сусанна Михайловна, художник. Личное дело. 6 декабря 1962 – 27 марта 1970 г. На 68 л.
2. Архив Галины Максимовны Калуги, г. Киев. Образцы рисунков для деколей Сусанны Михайловны Сараповой.
3. Архив Киевского художественного завода (наследника КЭКХЗ). Материалы по истории предприятия, реестр и фото произведений Сусанны Михайловны Сараповой.
4. Вырезка из неустановленного периодического печатного издания о достижениях КЭКХЗ 1950-х гг., с упоминанием С. М. Сараповой, архив семьи художницы С.В. Голембовской, г. Киев.
5. Фонды, книги поступления экспонатов и научно-справочная картотека Национального музея украинского народного декоративного искусства, г. Киев.
6. Научно-справочная картотека Дирекции художественных выставок Министерства культуры Украины, г. Киев.
7. Художники Украины: Энциклопедический справочник / Институт проблем современного искусства АМУ; Редкол.: В.Д. Сидоренко (глава) и др. (на укр. яз.) – К. : Интертехнология, 2006. – С.167.
8. Сарапова Сусанна Михайловна. Статья "Фарфор, фаянс, майолика" начала 1950-х гг. – Неустановленное издание. Архив семьи С. В. и С. И. Голембовских.
9. Trux Elisabeth. Schnellkurs Altes Porcellan. – Köln, 2005. – 192 s.: il.





Ранний чайник «Петухи» в русской манере (1950-е гг., собр. НМУНДИ); 2 сервиза С. Сараповой, с росписью «концентричными кругами» (нижний слева на выставке – чайный, и, отдельно, кофейный; все ч/б фото из ЦГАМЛИУ).



Образцы рисунков для деколей Сусанны Михайловны Сараповой из архива Галины Максимовны Калуги, г. Киев.

НАЦИОНАЛЬНОЕ И САКРАЛЬНОЕ: ВЗАИМОСВЯЗЬ НА ПРИМЕРЕ ХРАМОВОЙ ЖИВОПИСИ ВОСТОЧНОЙ ГАЛИЧИНЫ ПЕРВОЙ ТРЕТИ XX ВЕКА

Особое место в храмовой иконографии занимают образы Бога-Саваофа, Богородицы и Спасителя, согласно их позиции на вершине пантеона христианских Логосов. Изображения этих представителей высшей иерархии Церковных персонажей встречаются на стенах и сводах храмов почти всех христианских конфессий. Чаще всего их образы являются одной из составляющих частей важных литургических сцен либо издавна выработанных канонических иконографических схем.

Для восточнохристианской модели появление среди росписей храма образа *Бога-Творца* является довольно редким. Чаще всего этот образ воплощается в виде седобородого могущественного старца. Архитипичный образ, который сложился еще в конце XV – начале XVI века [7, 324] (например, образ Бога в системе росписей Микеланджело Буанаротти для Сикстинской капеллы в Риме), приобретает дополнительную национально-актуальную окраску, когда в качестве источника вдохновения для создания лика Саваофа художники Галичины начинают использовать прообраз митрополита Греко-католической церкви Андрея Шептицкого. Приняв Галицкий престол в 1900 году, он стал для украинцев источником не только духовной веры, но также мудрым проводником и советчиком народа. Митрополит Андрей смог воплотить для украинцев тот национальный дух, мечту о котором лелеяли еще в конце XVI века творцы Берестейского союза. [5, 139]

Церковь стала опорой для народа, фундаментом, на котором выросли первые пробы национальной государственности и возрождения многогранной украинской культуры. Ассоциативная и визуальная схожесть с Митрополитом лучше всего прослеживается в творчестве Модеста Сосенка и Юлиана Буцманюка. Пытаясь возродить в современном контексте иконографию Киевской Руси, созданную на основе византийских примеров, М. Сосенко при росписях храма Архистратига Михаила в с. Подберезцы (Львовская обл.) прибегает к изображению Святой Троицы в главной апсиде церкви. Самой большой и объединяющей всю композицию в единое целое является фигура Бога-Отца. Он восседает на троне, парящем на крыльях серафимов и херувимов, держа на коленях Младенца Христа. Центр сцены акцентирован изображением Святого Духа в традиционном образе белоснежного голубя. При сравнении образа Бога с фотографиями митрополита можно сделать вывод, что лик не является прямым портретом последнего, а лишь носит базовый, исходный характер. В частности взгляд, строгий и ласковый одновременно. Такой бывает только у любящего отца, каким был для своего народа митрополит. Ю. Буцманюк для храма Христа-Человеколюбца монастыря отцов Василиан в г. Жовква (Львовская обл.) для центрального купола пишет композицию, изображающую Бога в момент создания Вселенной [6, 127]. Динамичная, стремительная фигура Творца, его строгий, пронзительный и Всевидящий взгляд

призваны напомнить верующему об изменениях, которые произошли и еще произойдут в социальной жизни Галитчины в начале XX в. [2, с. 21].

К образу Бога в составе *Святой Троицы* обращаются также Юлиан Крупский и Юзеф Мегоффер при создании выдающихся образов для храмов римо- и армяно-католической традиции. Довольно скромная по размерам и проработке деталей композиция Ю. Крупского для храма в с. Кохавино (Львовская обл.), ранее принадлежавшему отцам редемптористам, дает возможность определить, кого традиция возносит на наивысшую ступень церковной иерархии. Это Саваоф как Творец и основа бытия, Иисус Христос и Святой Дух, будучи его воплощением на земле, а также Непорочная Дева Мария со святым Иоанном Крестителем, являющиеся первоисточником Церкви среди людей. Ю. Мегоффер, опираясь на принципы символизма и сецессии, придает несколько иную окраску своей мозаике для Армянского кафедрального собора г. Львова. В одном из куполов он размещает Святую Троицу, которая, по утверждению исследователей храма, является реминисценцией Пиеты Бога Отца, популярной в искусстве Северной Европы конца XIV – начала XV в. Бог здесь выступает именно в образе скорбящего Отца, у которого нет другого выхода, как послать Сына на муки. Его крепко сомкнутые губы и прикрытые от боли глаза резонируют с мощной полуфигурой, которая занимает большую часть подкупольного пространства и создает пурпурный драматический фон для других персонажей композиции [7, 493].

Непосредственно образ Бога-Отца по своим иконологическим характеристикам соотносится с линейкой образных инвариаций *Иисуса Христа*. Он выступает и в качестве отражения земного бытия Бога, и как Учитель, и как строгий Судья, но одновременно приобретает и дополнительную окраску, в частности страданий и искупления человеческих грехов. К традиционным, разработанным в пост-иконоборческий период, схемам можно отнести следующие: Христос Пантократор, Христос Учитель, Христос Царь и Судья, Христос Спаситель. Среди храмовых росписей встречаются и по-новому трактованные сцены Преображения Господнего, Таинства Евхаристии, Рождества Христова, Тайной Вечери (перекликается с евхаристической тематикой), Молитвы о чаше (или молитвы в Гефсиманском саду), Распятия и т.д. – то есть сцены Христологического цикла и Христовых притч (притча о Талантах работы П. Холодного для Духовной греко-католической семинарии г. Львова, сцены Христовых исцелений работы В. Крицинского и С. Дембицкого для часовни Милевских в Кафедральном соборе г. Львова).

Традиционным для подкупольного пространства храмов в рамках обновленной иконографии Киевской Руси остается погрудное изображение *Христа Пантократора*, окруженного цветущим орнаментальным крестом, иногда дополненного медальонами с символами Евангелистов (что придает новую трактовку образу). Важность этого образа заключается в непосредственной его связи с эсхатологической тематикой. Суд состоится, согласно религиозным догматам, с помощью слова и света, соответственно Вседержитель изображается с книгой и в свете Божественного сияния. Хотя композиционная схема остается неизменной, сам образ Христа несколько приближается к национальному типу, но изысканные, несколько вытянутые пропорции лица и носа, а также большие проникновенные

глаза сохраняются. В общем, в образе Спасителя художники прибегают к осовремениванию, но с большой осторожностью, чтобы оставаться в рамках только что возрожденной канонической традиционности. Для придания характерной национальной окраски они используют ритмику, а также общие схемы украинской орнаментики и колористики, вводя их в детали одежды и фон храмовых полихромий.

Сюжет «Таинства Пресвятой Евхаристии» можем найти в различных проявлениях. Например, в Тайной Вечере, а также в сцене, когда Спаситель, с помощью ангелов, причащает Апостолов. По аналогии с собором Софии Киевской, художники украинского происхождения используют в основном последний вариант иконографической схемы. Ярким дополнением к образу Иисуса Христа являются фигуры одетых в праздничные национальные костюмы ангелов.

Популярной, но более близкой к западноевропейской классицистической школе, является сцена «Христос учит детей» или *крестьян* (работа эмигрантов из восточной и центральной Украины в церкви Святого апостола Петра и Павла в Личаковском предместье Львова, витраж М. Сосенко для церкви Архангела Михаила в с. Подберезцы Львовской области), потому что тема образования звучала в обществе того времени особо остро. Часто встречаем одну из последних сцен Христологического цикла – «Молитва в Гефсиманском саду» (или «Моление о чаше»). Как и она, так и другие сюжетные сцены праздничного и страстного циклов, а также притч-поучений в храмах восточного обряда (позже греко-католической конфессии) были в основном изложены в специально отведенных для этого рядах иконостаса. Поэтому стоит обратить внимание, что взаимное влияние традиций привело к своеобразному переосмыслению национальных художественных храмовых практик. Среди ключевых остаются сцены «Рождества» и «Распятия»: начала и конца земного бытия Спасителя. Если в православной традиции Христос предстает в образе Доброго Пастыря и проводника, который поведет за собой народ, в полихромиях римо-католических храмов он изображается в роли Царя Царей, покорившего смерть, а искуплением грехов, давшего человечеству надежду и шанс на спасение.

Христа изображают в двух возрастных ипостасях. Детско-подростковый образ характерен для Богородичных схем, а также встречается в сценах «Спор со старцами в храме» и «Св. Христофор переносит маленького Иисуса через реку». Второй тип – это молодой человек около 30 лет. Этот образ аскетического длинноволосого Спасителя присущ большинству композиционных схем с изображением Иисуса Христа.

Женский образ, ипостась молчаливой помощницы и заступницы, воплощен в иконографии «Богородицы». Характеристикой славянских народов, которые в основном и создавали культуру Восточной Галитчины, было безграничное уважение к женщине, женщине-матери, женщине-берегине, потому не кажется странным, что именно к Богородице обращались за покровительством и с разнообразными просьбами. Кроме сцен Богородичного цикла, среди росписей, распространенных в первой трети XX века, появляется композиция, получившая название «Богородица-Знамение» (росписи союза Михаил Осинчук – Павел Ковжун, также она встречается и как фрагмент сцены «Видение Святого Ильи» в Армянском соборе г. Львова).

Согласно одной из богословских концепций базисом иконографической схемы Богородица-Знамение является момент *Благовещения*. Схема этого сюжета разрабатывается художниками как в рамках традиции, взятой из мозаик Софии Киевской, когда фигуры Девы Марии и Архангела Гавриила изображены на отдельных плоскостях, так, в то же время, и как отдельные целостные картины. Оба иконографических типа анализируемого образа Богородицы являются отражением предчувствий и беспокойства, царивших в тогдашнем обществе; веры в то, что новое время несет исполнение желаний и надежд на национальное развитие.

Распространенной является схема «*Богородица Покрова*», но этот образ характерен только для храмов восточного обряда [4, 29]. Он нашел свое воплощение практически у всех художников-украинцев, творивших на территории Восточной Галиции в первой трети XX в. Архетипичный образ, частично взятый из иконографии Сикстинской Мадонны Рафаэля, но с омофором в руках, встречается уже в росписях Преображенского храма в г. Львове. Особое значение приобретает композиция Ю. Буцманюка, написанная в храме отцов Василиан в г. Жовква (Львовская обл.). Созданный Д. Горняткевичем образ Богородицы сходен по композиционной схеме с нежным и лирическим витражным полотном Петра Холодного-старшего для апсиды Успенского храма по ул. Русской в Львове [1].

У Яна Генриха Розена в часовне Святого Духа храма Сретения Господня (г. Львов) в сцене «*Сошествие Святого Духа*» (центральное и самое большое изображение в помещении) лик Богородицы несколько отличается от традиционного образа юной девушки. Среднего возраста, с суровым взглядом, Божья Матерь в окружении апостолов и Христовых учеников символически раскрывает свои объятия для верующих. Ее образ несет в себе тот же смысл, что и образ Богородицы-Покровы.

В основном, Богородица – это воплощение юности, девичества и невинности. Круглолицая, черноволосая – она похожа на обычную молодую украинку, то есть своеобразно выступает в роли объединяющего элемента между сакральным и светским. Но ее глаза являются глазами женщины, которая ведает больше других, многое пережила в своей жизни.

Подводя итог, следует отметить, что три важнейших в традиционной иконографии фигуры стали олицетворением тех изменений, которые происходили в обществе Восточной Галиции в первой трети XX в. Храмовые полихромии имели большое влияние на верующих, потому именно в них отразились те коррективы мировосприятия, которые вносит начало XX века как смена эпох, а также укрепились позиции национального самосознания представителей тех народов, которые испокон веков проживали на вышеуказанной территории. Художники, изменив незначительно, в рамках канона пропорции лица, разрез глаз, вид одеяний и украшения указанных выше фигур, смогли создать религиозные типажи, близкие для народа и вызывающие в нем дополнительную приверженность, сострадание и понимание основ веры в контексте жизни того времени. Бог-Отец ассоциируется с Творением и является олицетворением духовной силы, Христос – Царь и проводник, Богородица должна была стать заступницей и советчицей, несла в себе извечную надежду на изменения.

ЛИТЕРАТУРА

1. Буцманюк, Ю. Стінопис жовківської церкви Христа-Чоловіколюбця / Ю. Буцманюк. – Львів : Місіонер, 2006. – 152с.
2. Гах, І. Дам'ян Горняткевич / І. Гах // Серія «Митрополит Андрей Шептицький та українські художники початку ХХ ст.». – Фонотека «Радіо «Воскресіння», 2010.
3. Горняткевич, Д. До історії найновішого іконопису Угнівської церкви / Д. Горняткевич // Угнів та Угнівщина. – Нью Йорк – Париж – Сідней – Торонто, 1960. – С. 18 – 34.
4. Степовик, Д. Нова українська ікона ХХ і початку ХХІ ст.: Традиційна іконографія та нова стилістика / Д. Степовик. – Жовква : Місіонер, 2012. – 288с., іл.
5. Шептицька, С. Молодість і покликання о. Романа Шептицького / С. Шептицька. – Львів : Свічадо, 1994. – 155 с., іл.
6. Якимова, О. Образи діячів історії та культури України у храмових стінописах Східної Галичини першої третини ХХ ст.: мистецькі інтепретації // О. Якимова / Вісник ЛНАМ. – Львів : ЛНАМ, 2012. – Вип. 23. – С.125–137.
7. Wolanska, J. Katedra ormianska we Lwowe w latach 1902-1938.Przemiane architektoniczne i decoracia wnetrza/ J. Wolanska. – Warszawa, Min-wo KDN, 2010. – 560 p. im.

СЕКЦЫЯ 2.

ПРАБЛЕМЫ ТЭАТРАЛЬНАГА, ЭКРАННАГА І МУЗЫЧНАГА МАСТАЦТВА

ПАДСЕКЦЫЯ ТЭАТРАЛЬНАГА МАСТАЦТВА

Жукова О.М.

(Республика Беларусь, г. Минск)

ВЗАИМОДЕЙСТВИЕ ИСКУССТВ В ХУДОЖЕСТВЕННОМ ПРОСТРАНСТВЕ ФЕСТИВАЛЯ

Развитие белорусской культуры рубежа XX – XXI веков отмечено всплеском фестивального движения. Задача фестиваля, как формы продвижения искусства, привлекать как можно большее количество зрителей и воздействовать на все органы чувств публики. Вследствие этого фестивальные мероприятия стремятся охватить все большее количество видов искусств. Однако, фестиваль не просто совокупность проектов, а сложно организованное художественное пространство, представляющее собой многосоставную структуру, объединяющую в себе произведения различных видов искусств. Взаимодействие между ними способствует развитию каждого из искусств во взаимосвязи друг с другом, а также служит расширению сферы их влияния на зрителя.

Цель данной статьи – рассмотреть этапы формирования структуры Международного фестиваля искусств «Славянский базар в Витебске» в связи с процессом взаимодействия различных видов искусств в его художественном пространстве.

Фестивальное движение в Витебском регионе на современном этапе включает разнообразные мероприятия: фестивали искусств и фестивали народной музыки, праздники традиционной культуры и фестивали бардовской песни, танцевальные и музыкальные фестивали. Здесь представлены фестивали международного значения и региональные. Доминирующим видом искусства в большинстве фестивалей является музыка. Однако некоторые современные проекты, которые носят название музыкальных фестивалей, стремятся к объединению и взаимодействию в своем художественном пространстве нескольких видов искусств и присущих им форм презентации. Например, Международный музыкальный фестиваль имени

И.И. Соллертинского в Витебске, имея статус музыкального, представляет аудитории не только академическую музыку, но и выставки художников, литературные чтения, мастер-классы и кинопроекты.

Определяя фестиваль как художественное пространство, в котором происходит взаимодействие искусств, обратимся к наиболее масштабному проекту Витебского региона. Ежегодно, уже более двух десятилетий, проводится Международный фестиваль искусств «Славянский базар в Витебске», который стал одним из главных и значимых событий не только культурной жизни Витебщины, но и ведущим культурологическим проектом, известным далеко за пределами Республики Беларусь.

Свою историю «Славянский базар» начал с фестиваля польской песни в 1988 году. Проект имел музыкальную направленность. В его программу были включены концерты победителей конкурсов советской песни в городе Зелена Гура (ПНР) и польской песни в Витебске, мастеров советской и польской эстрады, театрализованные праздники. Проведенные мероприятия привлекли внимание зрителя к фестивальным событиям нового формата. Первый «Славянский базар» способствовал взаимодействию национальных культур и привлечению внимания со стороны культурной общественности близкого и дальнего зарубежья. Два проведенных фестиваля польской песни показали, что проект может стать знаковым для Витебска и послужить продолжению зародившегося диалога культур и искусств. На данном этапе преждевременно говорить о взаимодействии искусств, так как фестиваль имел ярко выраженную музыкальную основу.

В декабре 1990 года приказом Министерства культуры БССР была создана постоянно действующая дирекция фестивалей в городе Витебске во главе с Родионом Бассом. Именно данная организация выступила инициатором продолжения проведения фестиваля и расширения его рамок. В прессе появилась информация, что в июле 1992 года Витебск «станет центром славянской песни и музыки. В городе пройдет музыкальный фестиваль «Славянский базар»[1]. Его учредителями выступили Витебская дирекция фестивалей, Киевская концертно-творческая организация «Рок-Академия», Московская фирма «Ирида» и Белорусский союз в помощь жертвам Чернобыльской аварии «Зніч». Фестиваль получил статус Международного музыкального и цель его на данном этапе формулировалась как расширение обмена достижениями музыкальных культур, установление творческих и деловых контактов между представителями народов Беларуси, Украины, России и некоторых других европейских стран и славянских диаспор, а также выявление новых имен талантливых исполнителей.

Стержнем фестиваля сразу стал Международный конкурс молодых исполнителей эстрадной песни. Впоследствии ставшую традиционной выставочную программу, на первом фестивале открыла выставка «Из небытия», посвященная чернобыльской катастрофе. В рамках фестиваля состоялся праздник города, посвященный 1018 годовщине со дня основания Витебска. Оргкомитет фестиваля пригласил народных мастеров и профессиональных художников принять участие в выставке-продаже своих произведений. Это действо стало похоже на ярмарку искусств и ремесел, и впоследствии превратилось в Международный праздник фольклора и ярмарку «Город мастеров». Фольклорное карнавальное шествие

делегаций Беларуси, Украины, России, концерты артистов стран участниц, детский праздник с конкурсом рисунков и театром моды, ночное театрализованное представление «Костер дружбы», включающее концерты, хороводы и танцы славянских национальных культур – все эти мероприятия привлекли огромное количество зрителей, участников, музыкантов профессионалов и критиков, не оставляя равнодушных. Фестивальные события освещались в отечественной и зарубежной прессе [2].

Итак, начало новому фестивалю было положено 18 июля 1992 года. Проведение первого «Славянского базара» показало, что разные формы представления искусств могут сосуществовать на одной территории, а различные виды искусств объединяться в художественном пространстве одного фестиваля.

Рассматривая все последующие проведенные фестивали, мы отмечаем усиление тенденций к взаимодействию различных видов искусств в их художественном пространстве, что повлияло на сознание современного зрителя, формирование его ценностных предпочтений. Для того, чтобы каждый фестиваль был значимым, интересным и неповторимым, привлекал все нового зрителя и способствовал активизации творческого сотрудничества с известными деятелями художественной культуры, организаторы ежегодно включают в диалог новые виды искусств и формы их представления. Благодаря этому, фестиваль обрывает все новыми и новыми проектами. Например, на II Международном музыкальном фестивале «Славянский базар» были апробированы новые проекты и программы, которые впоследствии стали традиционными. Одним из таких проектов было открытие Международного пресс-центра. В его программе появились творческие встречи, получившие название «Рандеву со звездой». Основа таких встреч – беседы с выдающимися исполнителями, композиторами, художниками, театрами и киноактерами. Такая форма представления искусств также отвечает идее их объединения и взаимодействия. В разные фестивальные годы в проекте приняли участие: Игорь Лученок, Владимир Мулявин, Алла Пугачева, Александра Пахмутова, Мишель Легран, Марио Морено, Людмила Зыкина, Андрей Петров, Дмитрий Хворостовский, Любовь Казарновская, Андрис Лиєпа, Елена Яковлева, Сергей Безруков, Евгений Евтушенко, Раймонд Паулс и многие другие. Для каждого отдельного фестиваля и для истории «Славянского базара» в целом, особую значимость приобрело привлечение к фестивальной деятельности выдающихся личностей современности.

Одним из интереснейших проектов, который вошел в диалог искусств на Международном фестивале «Славянский базар в Витебске», стал мини-фестиваль «Театральные встречи». На протяжении истории существования проекта в его афише – спектакли Московского театра «Современник», театра имени Ленсовета, имени Вахтангова, Московского «Театра на Юго-Западе», международного Театрального Центра «Шанс», Санкт-Петербургского молодежного театра на Фонтанке, театра Мено Фортас, Национального академического драматического театра имени Ивана Франко из Киева и других. Во время одной из театральных программ, был показан балет Санкт-Петербургского государственного академического театра балета (художественный руководитель Борис Эйфман) – хореографическая фантазия «Русский Гамлет». Значительно расширив рамки

фестиваля, проект «Театральные встречи» привлек огромную аудиторию, способствовал развитию и наполненности художественного пространства фестиваля. Специфическая атмосфера, созданная благодаря мастерству служителей театральной музыки, позволила прекрасно воспринимать произведения не только специалистам театра, но и рядовым зрителям.

Структура Международного фестиваля «Славянский базар в Витебске» включает в себя еще несколько проектов, которые способствуют развитию различных видов искусств во взаимосвязи друг с другом в художественном пространстве фестиваля. Кинопоказы и кинопрезентации, выставки живописцев, графиков, скульпторов, фотохудожников, мастеров декоративно-прикладного искусства дают представление о многообразии изобразительного искусства; Международный детский песенный конкурс, праздники славянской поэзии, Фестивали колоколов «Праздник звона», Международный праздник фольклора и ярмарка «Город мастеров» – мероприятия, сформировавшие особую культурную атмосферу фестиваля и определившие его популярность вот уже в течение двух десятилетий. Показательно, что возникнув в разные годы существования фестиваля, данные проекты закрепились в пространстве «Славянского базара» и стали традиционными.

Для цели данной статьи необходимо отметить, что взаимодействие искусств проявляется не только в художественном пространстве Международного фестиваля «Славянский базар в Витебске», но и в пространстве включенных в него проектов. Например, в Международном празднике фольклора и ярмарке «Город мастеров» принимают участие не только народные умельцы из разных стран, но и исполнители инструментальной и вокальной народной музыки. Каждый участник данного проекта представляет культуру своей страны, участвуя в конкурсе мастеров лозоплетения и соломоплетения, в празднике белорусских и латгальских гончаров «Глина – огонь и мастера». Определяя данный проект как ярмарку, организаторы способствовали привлечению всех ее атрибутов. Яркая, шумная торговля сочетается с исполнением народной музыки. Гармонисты и исполнители частушек задают тон своеобразными концертами-соревнованиями, привлекая внимание публики. Важно отметить, что Международный праздник фольклора и ярмарка «Город мастеров» имеет свою концертную площадку, на которой выступают профессиональные фольклорные коллективы.

Каждое из искусств способно познавать и отражать мир в целом. Тенденция к взаимодействию искусств на современном этапе развития культуры способствует наиболее полному отображению действительности. В этой связи нужно отметить важную роль мероприятий, которые относительно недавно появились в пространстве Международного фестиваля искусств «Славянский базар в Витебске». Это проекты для молодежи и фестиваль творчества людей с ограниченными возможностями. Дни молодежи на «Славянском базаре» – именно так был презентован ряд мероприятий для молодых. Конкурсы, мастер-классы, фестиваль «Огонь танца», презентация и парад молодежных субкультур – дали возможность показать свое творчество на «Славянском базаре» и профессионалам и любителям.

В рамках фестиваля искусств общественное объединение «Белорусское общество инвалидов» традиционно проводит международный фестиваль творчества

инвалидов. Люди с ограниченными возможностями проявляют свое творческое начало в самых разных видах искусств: хореографии, музыке, литературе, изобразительном и декоративно-прикладном искусстве. В основе фестиваля лежит конкурс – участники соревнуются в исполнительском искусстве и представляют творческие выставки. Инструментальное исполнение, эстрадный, народный, академический вокал, поэзия, живопись, нетрадиционные виды творчества: флористика, ленточная живопись – широко представлены в пространстве фестиваля [3].

Все рассмотренные нами проекты, не исчерпывают разнообразия форм представления различных видов искусств в художественном пространстве Международного фестиваля искусств «Славянский базар в Витебске». Однако, опираясь на анализ основных мини-проектов фестиваля, было выявлено взаимодействие различных видов искусств в его художественном пространстве.

Таким образом, рассмотрев пространство Международного фестиваля искусств «Славянский базар в Витебске», мы пришли к следующему заключению:

– взаимодействие проявилось как в художественном пространстве фестиваля искусств, так и в пространстве некоторых проектов, входящих в его состав;

– взаимодействие искусств содействует превращению художественного фестиваля в актуальную форму представления современного искусства и способствует объединению в его художественном пространстве традиционных и новых форм презентации.

ЛИТЕРАТУРА

1. Воронова, Н. Ах, фестиваль!.. / Н. Воронова // Витебский проспект. – 2010. – 8 июля. – С. IV.
2. Международный фестиваль искусств «Славянский базар в Витебске»: библиогр. указ. / сост.: Т. Н. Адамян [и др.]; вступ. ст. Р. М. Басса. – Витебск: Витеб. обл. тип., 2011. – 276 с.
3. Супранович, А. Подняться над недугами / А. Супранович // Віцьбічы = Витьбичи. – 2010. – № 28 (июль – авг.). – С. 37-39.

Зайченко С.М.
(Украина, г. Киев)

ПРОБЛЕМЫ И ПУТИ СОХРАНЕНИЯ НАЦИОНАЛЬНО-КУЛЬТУРНЫХ ТРАДИЦИЙ В ПРОЦЕССЕ ПОДГОТОВКИ И ПРОВЕДЕНИЯ ЭСТРАДНОГО ЗРЕЛИЩА

Кризисная ситуация в современном мире, которая сложилась в результате нестабильной политической обстановки, серьезных экономических трудностей, а также социальных противоречий, которые существенно изменили культурное содержание общественной жизни, во многом изменила нормы и правила жизнедеятельности субъектов и объектов социально-культурной сферы. В последнее время мы можем говорить о повышенном интересе общества к сохранению и возрождению национально-культурных традиций, которые обеспечивали бы каждой стране, а в результате и каждому человеку, свою самобытность и неповторимость.

Проблемы современности требуют профессионального, научно обусловленного, нетрадиционного подхода к решению сегодняшних проблем в сфере массовой культуры, которые связаны с процессами глобализации и интеграции в «западное» постиндустриальное общество. В этих условиях интересным объектом для исследования проблем в возрождении духовности и общей культуры народа становится эстрада, а именно эстрадно-зрелищное искусство, как наиболее распространенный вид массового зрелищного искусства. Расширяя свои границы «чисто сценического» искусства, эстрада становится явлением повседневной жизни, проникая в моду, СМИ, телевидение, спорт, в общение людей, и даже в образование и науку. Зрелищность, кажущаяся доступность, развлекательность, которые присущи эстраднему шоу, становятся качествами, наиболее востребованными широкими слоями пользователей современной, как принято сегодня говорить, «цивилизации досуга».

Вследствие своей распространенности, эстрадно-шоу становится предметом интереса шоу-бизнеса и не всегда «чистой» рыночной борьбы за сферы влияния, а значит и за прибыль. Так как шоу и бизнес – это не всегда искусство, задание исследователей разграничить и не дать бездуховности, дешевизне, непрофессионализму проникнуть в то, что мы называем искусством (в данном случае – в эстрадно-шоу).

Практически каждый день мы имеем возможность наблюдать, как эстрадно-зрелищное искусство, проникая во все сферы общественной жизнедеятельности, становится народным искусством. Все больше и больше представители разных возрастных и социальных слоев населения хотят самовыражаться посредством эстрады, а именно через эстрадно-шоу – как наиболее яркое, популярное и, по их мнению, доступное каждому.

Одним из путей сохранения самобытности эстрадно-зрелищного искусства, которое не потеряет своей творческой значимости и не превратится в дешевую копию-карикатуру, мы видим развитие художественного самодеятельного творчества в различных регионах страны (в селе, городе, районе, области). Оно должно курироваться серьезным руководством профессиональных творческих работников, которые, в свою очередь, должны проходить обучение и подготовку к такому виду своей будущей профессиональной деятельности в высших творческих учебных заведениях страны. Самодеятельное художественное творчество привлекает людей различных возрастных категорий своей нерегламентированностью, свободой и добровольностью выбора, чего так не хватает многим людям в укладе современного бытия. Именно художественное творчество наиболее эффективно способствует духовному восстановлению личности через овладение культурными ценностями прошлого и настоящего. Однако практика показывает, что большинство наших современников имеет слабое представление о культурной истории своего края. Сохранение и развитие культурной самобытности каждого народа, региона, нравственного существования и «энергетического заряда» каждой личности невозможно без непосредственного присутствия прошлого в настоящем, так как в культурных традициях каждой нации заключена многовековая мудрость житейского опыта. Задача профессиональных творческих личностей и состоит в том, чтобы при подготовке эстрадных зрелищ учитывались современные традиции, которые,

сохраняя преемственность накопленного опыта, развивались бы и взаимно обогащались с историческими формами народного творчества. В результате такого взаимодействия «творческий продукт» будет всегда интересен и самим исполнителям, и зрителям.

В развитии массовых зрелищ, и в частности эстрадных, мы усматриваем будущее, так как современный человек устал быть одиноким и никому не нужным, и именно через участие в массовом творческом действии или через процесс его зрительного восприятия происходит осмысление и переживание ценностей добра, истины и красоты. Эстрадное зрелище, которое имеет культурно-исторический характер как особая форма общения, направляет человека и его духовные ценности в контексте жизненной перспективы «прошлое – настоящее – будущее».

Важным путем сохранения и популяризации культурного наследия (в том числе эстрадного зрелища, как наиболее распространенного на сегодня массового искусства) является поддержка на государственном уровне эстрадного исполнителя как «отечественного производителя». Такая поддержка может выражаться во введении различных льгот на радио, телевидении, и в других СМИ, поддержке различных фестивалей, конкурсов, шоу и других зрелищных массовых действий на локальном уровне, имеющих культурно-национальный характер. Кроме того, государственные структуры могут привлекать меценатов и спонсоров, которые, благодаря льготным преференциям, были бы заинтересованы вкладывать свои спонсорские средства в проведение различных массовых творческих шоу, имеющих своей целью сохранение и возрождение культурных национальных традиций.

Итак, можно сделать вывод, что успех и результат такого значительного дела, как сохранение культурного наследия, а значит и личности человека как представителя своей нации, зависит и от каждого из нас, и от государственной политики в сфере развития национальной культуры в целом. В поле зрения искусствоведов, культурологов и всех творческих личностей, которых интересуют проблемы развития современного искусства, должен попасть такой аспект, как национальность эстрадного зрелища. Именно это качество позволит сохранить свою самоидентификацию и духовную самобытность в процессе стремительного развития массовой коммуникации, информации и глобализации.

Кукуруза Н.В.

(Украина, г. Ивано-Франковск)

ЖАНРОВАЯ СИСТЕМА СОВРЕМЕННОЙ ЛИТЕРАТУРНОЙ КОМПОЗИЦИИ

Актуальность исследования жанровой системы современной литературной композиции определяется прежде всего двумя обстоятельствами. Во-первых, отсутствуют научные разработки этой темы в трудах, посвященных литературной композиции. Проблема жанра в литературоведении изложена в работах М. Бахтина, Ю. Тынянова, В. Хализева, Д. Лихачева и др. В культурологии проблеме жанра уделяет внимание В. Луков. В целом современная аналитическая мысль по этой проблематике в некоторой степени представлена в публицистике, журналистике,

истории театра и т. п. Во-вторых, на рубеже эпох система жанров испытала значительные изменения, разрушена их традиционная иерархия под влиянием современных социокультурных процессов (постмодернизм, глобализация, кризис идентичности, массовая культура). В связи с этим проблема жанра стоит особенно остро. Ведь жанр, как «тематически, композиционно и стилистически стойкий тип высказывания» [1, с. 255], в эпоху деконструкции испытывает деформацию. Поэтому изучение тенденций жанровых изменений современной литературной композиции представляется актуальным для отечественной культурологии и театрального искусства.

Целью исследования является изучение жанровой системы современной литературной композиции в ее системности и контекстуальности. С одной стороны, литературная композиция развивается в недрах традиции и содержит образцы традиционных жанровых моделей. С другой – заявляют о себе модификационные жанровые структуры, которые ставят творчество автора литературной композиции в один ряд с экспериментами постмодернистов. Поэтому нас интересует не только жанровая типология, но и значение отдельной творческой индивидуальности в современном культурно-художественном процессе. Ведь литературная композиция в ее сценическом воплощении все больше зависит от личности художника, способного оптимально соединить формы высказывания с особенностями своего таланта. Жанровые разновидности литературной композиции рассмотрены на примере постановок современных украинских режиссеров и актеров.

Сразу отметим, что проблема жанра в литературной композиции является также проблемой взгляда на ее литературный оригинал и его сценическое воплощение. Например, лирический жанр на сцене может быть воплощен в жанре фарса. Спецификой литературной композиции является то, что ее основу составляет недраматургический материал, который используется полностью или частично. Это может быть поэзия, проза, публицистика, мемуарная литература, отрывки из пьес, научная литература, критика, документы. Отсюда и современное искусство литературной композиции существует в формах «литературного театра», «поэтического театра», «монотеатра» («театра одного актера»), «театра двух актеров», «театра поэтического зрелища», «литературной программы», «театра публицистики», «театра исторического портрета».

На современном этапе жанровая система литературной композиции представляет смешивание и взаимопроникновение отдельных признаков, при неизменной изначальной, содержательной основе.

Прежде чем проследить этот процесс, определим основные виды литературной композиции на этапе ее создания. В зависимости от подбора и компоновки недраматургического материала жанр литературной композиции остается постоянным относительно разновидностей на этапе создания: *литературная композиция* (компоновка одного произведения для сценического воплощения); *литературный монтаж* (использование публицистической и научной литературы, документального материала, художественной прозы сквозь призму одной темы); *литературно-музыкальная композиция* (музыка наравне с литературным материалом является частью действенной структуры каждого эпизода, а следовательно, и драматическим элементом последнего); *поэтическая*

композиция (поэтические произведения одного или нескольких авторов, объединенные логикой изображенного); *поэтический монтаж* (поэзия на одну тему, которая несет в себе понимание главной мысли произведения); *художественно-публицистическая композиция* (сочетание публицистической литературы с художественной, следуя логике изображенного); *художественно-публицистический монтаж* (сочетание разных литературных жанров на одну тему: публицистика с прозой, поэзией, документалистикой, отрывками из драматических произведений, но под углом только одной проблематичной темы).

Еще одна разновидность – *монопредставление*, которое понимаем как художественный рассказ средствами театрализации от первого лица и художественное выполнение от первого лица.

Сегодня жанровая модель литературной композиции, исходящая из искусства художественного чтения, остается традиционной. Сочетаясь с другими видами искусств, она приобретает скорее новые формы, чем подлежит эксперименту.

Рассмотрим несколько примеров.

Народный артист Украины, лауреат Национальной премии им. Т. Г. Шевченка Анатолий Паламаренко (Национальная филармония Украины), как чтец не ограничивает себя исполнением сугубо поэтических произведений, а в совместном творчестве создает масштабные художественные полотна. Композиции «Дума Кобзаря», «Сон» сопровождаются пением бандуриста и музыкальным оформлением. Поэтически-музыкальное *концерт-представление* по поэме Б. Олійныка «Трубить Трубіж» исполняется при участии Государственного эстрадно-симфонического оркестра Украины. Программа по поэме «Гайдамаки» создана при участии хора и оркестра (постановка народных артистов Украины И. Гамкала и В. Лукашева).

Лауреат Национальной премии им. Т. Г. Шевченка Олег Стефан (Львовский академический театр имени Леся Курбаса) работает в жанре *мелодрамации*. Поэма И. Франко «Иван Вишенский» поставлена при участии мужского хора, оркестра и саунд-коллажа на музыку И. Тараненка. Народный артист Украины Алексей Богданович (Национальный академический театр им. И. Франко) представляет литературно-музыкальную драму «Твої очі, як те море...» по письмам и интимной лирике Ивана Франко в сочетании с музыкой И. Тараненка и хореографическими номерами (постановщик – Анико Рехвиашвили).

Литературно-музыкальный *проект* «Стусове коло», созданный в 2008 г., определяется как *литературно-музыкальное действие*. Это новая форма вечеров-воспоминаний. Представление об известном поэте В. Стусе построено на стихах, письмах, дневниках, статьях, документах, свидетельствах, заявлениях современников. Среди участников проекта – сын поэта Дмитрий Стус, сестры-певицы Леся и Галина Тельнюк, актер Роман Семисал в роли Василия Стуса, режиссер Сергей Проскурня.

В начале XXI ст. жанр литературной композиции все больше комбинирует разнообразные направления. «Сама жизнь, ее жанры создают новые жанровые варианты» [5]. Этому предшествовало изменение политической ситуации на территории бывшего СССР, в которой система жанров литературной композиции имела свое назначение. Практика литературных концертов, главным в которой был актер-чтец, постепенно обесценивается, но не исчезнет полностью, потому что

прежде всего «жанр литературной композиции – искусство индивидуальности» [3, с. 178]. Например, артист разговорного жанра Андрей Бурлуцкий (Национальная филармония Украины) выступает прежде всего в качестве инициатора и автора создания, а уже потом исполнителя *литературно-музыкальных композиций* («Та доба була неповторна» (о поэтах «пражской школы»)).

Изменения в жанровой системе литературной композиции проследим в зоне театра. Среди режиссеров, которые отдают предпочтение работе с недраматургическим материалом и много экспериментируют с жанром, можем выделить прежде всего режиссеров театров, независимых от государственного финансирования (театральные студии): Сергея Архипчука («Мушля») из Киева, Ирины Кобзар («Vinora – playing town»), заслуженного деятеля искусств Украины Степана Пасичныка («P. S.»), Светланы Олешко («Арабески») из Харькова.

По поводу «места» экспериментирования С. Олешко отмечает: «В целом в Украине понимают театр только в двух ипостасях: репертуарный театр и, в лучшем случае, фестивальный. В действительности современный театр – это и лаборатория, и развитие, и идеология, и многое другое. Современный театр – это не строение, это локальный центр демократии. Это место, где можно говорить о наиболее актуальном, болезненном, важнейшем» [7].

Рассмотрим режиссерские подходы в работе с материалом и их жанровое определение на примере репертуара театра-студии «Vinora - playing town». Спектакль о поэте Василии Стусе «Сто очей спрямовано на тебе». Жанр – *хроника патриотизма*. Сначала собиралась вся информация об авторе – письма, дневники, интервью, позже подбиралась поэзия к прозаическим текстам.

Постановка по поэзии Леси Украинки и Елены Телиги «Гарячий день» по жанру – *прощание с юностью*. Стихи исполняются как песня, проза, в ритме танца, под определенный ритм ударных и т. д.

Театральное прочтение поэзий Сергея Жадана в поэтическом представлении под названием «Загублені в вулицях» по жанру – *модерновый фарс*. В представлении есть яркая страница, которая воспринимается как пародия на квази-Украину, нечто вроде Верки Сердючки. Под сопровождение печальной народной песни «Чом ти не прийшов, як місяць зійшов, я тебе чекала...» актриса Оксана Черкашина в украинской рубашке и запаске, со свекольными щеками появляется в свете прожектора и научноподобно рассуждает о жанрово-стилевых отличиях новой харьковской литературы и творчестве Сергея Жадана.

Не менее интересна творческая работа «Вінори», которая впоследствии перешла в общий проект с Новым театром (г. Прилуки), – поэтическое представление «KOBZAR plays WWWevchen.come.today». Это современный взгляд молодежи на творчество Т. Шевченко. Жанр – *роды памяти*.

Интересно экспериментирует с жанром литературной композиции режиссер Киевского театра «Мушля» Сергей Архипчук. Жанр представления «Не только молитвы» по поэзии Богдана Бойчука он определил как «*сенситивные проявления без антракта*»: «В действительности это мозаика состояний, эмоций, реакций, позиций и взглядов, в основе которых – поэзии Богдана Бойчука, координатора Нью-Йоркской группы поэтов» [8].

Рассматривая такую разновидность жанра как монопредставление, приведем

еще несколько примеров актерских работ Евгения Нищука. Его представления насыщены действием, физическим движением – это не просто искусство декламации. Монопредставление «Момент кохання» по рассказу Владимира Винниченка «Момент» (режиссер – заслуженный артист Украины Тарас Жирко) с самого начала задумано с использованием мультимедийных средств. Вместе с элементами современной хореографии использованы кинофрагменты (задействована известная телеведущая И. Цымбалюк), песни известных исполнителей (С. Вакарчука, А. Середы), авторская музыка народного артиста Украины Р. Гринькива. Жанр представления – *следственный эксперимент*.

В постановке «Прекрасний звір в серці» режиссер, народный артист Украины Алексей Кужельный, создает поэтический, лирический и гражданский мир поэта Николая Винграновского. Здесь гармонично сосуществуют форма и содержание: сложная система декораций, синтез поэзии, пластики, музыки и видео. Актер существует в сногшибательном движении – «сложно переплетаются в причудливом танце руки, ноги, туловище, голова, мышцы как будто выкручивают сложную рифму, капризный размер стиха (пластичное решение представления Алексея Скляренка)» [10]. Как отмечает Е. Нищук, представление сначала задумывалось по жанру как *хореодрама* (планировалось непосредственное участие в ней певицы Иллари), но сформировалось как *монодрама*.

С жанром литературной композиции нечасто, но все-таки экспериментируют и на больших театральных сценах. В репертуаре Национального драматического театра им. Ивана Франко представлена композиция «Райское дело» по мотивам цикла Ивана Малковича «Вертепчик» (режиссер – заслуженный деятель искусств Украины Андрей Приходько), по жанру определенная режиссером как «*автопортрет перед зеркалом*». Главную роль Ивана (убежденного романтика и поэта) сыграл народный артист Украины Богдан Бенюк. Это и спектакль, и концерт, в его основе – философские размышления об истории Украины, обрамленные народными обрядовыми песнями. Сюжета нет, а действие напоминает интерактивный видеоклип [11].

Вариативность системы жанров литературной композиции можно изучать, анализируя спектакли Львовского академического театра имени Леся Курбаса (режиссер – заслуженный деятель искусств Украины Владимир Кучинский) и Центра Леся Курбаса (Киев). Именно в этих коллективах-лабораториях часто экспериментируют с эпическим и поэтическим материалом. Показателен также репертуар театра «В корзине» (режиссер – заслуженный деятель искусств Украины Ирина Волицкая), моносpectакли актрисы Галины Стефановой («Польові дослідження українського сексу» О. Забужко, «Палімпсест» по В. Стусу).

Таким образом, изменения, происходящие в разных сферах культуры и искусства, накладывают отпечаток на состояние жанра и жанровых систем литературной композиции, которые возможно систематизировать лишь по их первичным признакам. Как отмечает В. Луков, жанры и без того «трудно поддаются систематизации и классификации, прежде всего потому, что их очень много, а одним и тем же словом часто обозначаются жанровые явления глубоко различные» [12, с. 358]. Поэтому изучение системы жанров остается важным в практическом смысле. Специальное исследование новых синтетических жанров литературной композиции

остається заданим дальнєйших научних разработок.

ЛИТЕРАТУРА

1. Бахтин, М. М. Эстетика словесного творчества / М. М. Бахтин. – М.: Искусство, 1986. – 445 с.
2. Heinich, N. Etre artiste. Les transformations du statut des peintres et des sculpteurs / Nathalie Heinich. – Paris: Klincksieck, 1996. – 109 p.
3. Кукуруза, Н. В. Літературна композиція: від задуму до сценічного втілення. Навчальний посібник до розділу з навчального курсу «Сценічна мова» / Н. В. Кукуруза. – Івано-Франківськ, 2013. – 288 с.
4. Савкова, З. В. Искусство литературной композиции и монтажа: Учебно-методическое пособие / Зинаида Васильевна Савкова. – М.: ВНИЦ НТ и КИПР МК СССР, 1985. – 106 с.
5. ...И мои замечания о памяти жанра. Петербургский театральный журнал. – № 1 [27]. – 2002. [Электронный ресурс]. // Режим доступа: <http://ptj.spb.ru/archive/27/pamyat-janra-27/i-moi-zamechaniya-o-pamyati-zhanra/>
6. Прокопова, Н. Л. Ценностный аспект стратификации сценической речевой культуры / Наталия Леонидовна Прокопова // Вестник Томского государственного университета. – № 310. – 2008. – С. 41–48.
7. Егорова, В. Светлана Олешко: «Нам не верили, что актеры на сцене – заключенные» / Василиса Егорова // Газета «Сегодня», 4 ноября 2008 г. [Электронный ресурс] // Режим доступа: <http://www.segodnya.ua/life/interview/cvetlana-oleshko-nam-ne-verilichto-aktery-na-ctsene-%E2%80%93-zakljuchennye.html>
8. Євтушенко, О. В Арт-центрі «Я Галерея» Київський театр поезії «Мушля» здійснив прем'єру вистави «Не тільки молитви» / Олександр Євтушенко [Электронный ресурс] // Режим доступа: <http://www.day.kiev.ua/uk/article/taym-aut/poeziya-boychuka-na-sceni>
9. Гладка, К. Друг читача: Кризь двері Тичинівської душі / Катруся Гладка [Электронный ресурс] // Режим доступа: <http://tychyna.org/index.php/kramnychka/zmi-pro-nas/273-druh-chytacha-kriz-dveri-tychynivskoi-dushi>
10. Заболотна, В. Струни серця / Валентина Заболотна // Газета «День». – 25 вересня 2013 року.
11. Олтаржевська, Л. «Під завісу театрального сезону «франківці» презентували сценічні варіації за Іваном Малковичем «Райське діло» / Людмила Олтаржевська [Электронный ресурс] // Режим доступа: <http://www.umoloda.kiev.ua/number/2104/164/74974/>
12. Хализев, В. Е. Теория литературы / В. Е. Хализев. – М.: Высшая школа, 2002. – 438 с.

Луговая Е.К.

(Российская Федерация, г. Санкт-Петербург)

ПРОБЛЕМА СОХРАНЕНИЯ КЛАССИЧЕСКОГО БАЛЕТА КАК КУЛЬТУРНОГО НАСЛЕДИЯ

Проблема сохранения классического художественного наследия касается всех видов искусства, существует во всех цивилизованных странах мира и включает много аспектов теоретического и практического характера. До сих пор не сложилось ясного представления даже о том, что считать классическим наследием, на ком собственно должна лежать ответственность за сохранение классических образцов и, наконец, бережное отношение к классическому наследию означает только сохранение или также развитие. Все эти вопросы интересуют нас, прежде всего в

отношении судьбы той части культурного наследия России, которая называется русским классическим балетом.

Россия не является родиной классического танца, он был заимствован из абсолютистской Европы вместе с другими завоеваниями Запада. Классический балет – это стилизованная культурная форма европейского танца и одновременно отражение всей европейской культурной традиции с ее рационализмом, экстравертностью, стремлением к открытости и объективности. Как справедливо заметил Р. Хэппенстол: «Сам по себе классический танец – миниатюра общей истории Запада, с его уважением к традиции, порядку, «ясности духа»» [1]. Но на Западе классический балет (в отличие от оперы) скоро вышел из моды, так как не соответствовал происходящим там демократическим преобразованиям, слишком тесно в народном сознании он был связан с королевским двором, роскошью, изысканной формой досуга аристократии. В российской же империи классический балет успешно продолжал развиваться весь XIX век вместе с другими видами искусства и литературой сначала как подражание Западу, затем как следствие роста национального самосознания. Так что когда в рамках «Дягилевских сезонов» русская балетная труппа предстала на суд европейского зрителя, ее уже воспринимали как исключительное «русское чудо», феномен российской национальной художественной культуры наряду с иконой, настолько этот танец отличался от своего прототипа.

Кризис классического танца является частью более широкой проблемы сохранения всего классического искусства в современных исторических условиях. Понятие «классическое» в значении «эталонное, образцовое, отобранное временем» исторически возникло для обозначения античного наследия, но получило распространение позже в эпоху Просвещения для противопоставления, с одной стороны, европейского искусства искусству всех других народов мира, с другой стороны, профессионального изящного искусства – фольклорному любительству. Но и в том, и в другом случае речь шла о превосходстве художественной деятельности цивилизованного, руководящегося разумом человека над творческими усилиями «темных» народных масс и «дикарей». Просветители разделяли мир культуры на области света и тьмы, на правильное, соответствующее познанной разумом сущности, и на ложное, основанное на суеверии. Но сегодняшняя культура постмодернизма связана с отказом от идеи иерархической структурированности и централизованной упорядоченности мира, для нее характерен плюрализм мировоззренческих моделей, культурных языков и стилей, а потому для сохранения привычных оппозиций, в том числе в эстетической сфере, не осталось причин. Отказ от унификации дал импульс для раскрытия творческого потенциала широких масс, способствовал размыванию границ автономности художественного мира («рамочное искусство») в почти бескрайние просторы дизайна жизненной среды, но обратной стороной этих преобразований стала утрата искусством статуса сакральной деятельности и захлестнувшая его волна дилетантства.

Каждая историческая эпоха рождает свою философию и свое искусство, наивно было бы полагать, что современные поэты и художники станут подражать своим пусть даже гениальным предшественникам, поэтому вряд ли корректно говорить о развитии классического балета, также как о развитии классической

музыки. На этом сходство в судьбе различных видов классического искусства заканчивается. Если уменьшение интереса и изменение форм потребления таких видов классического искусства как живопись, пластика, музыка (виртуальные прогулки по музею, рингтоны и т. п.) не могли повлиять на сохранность подлинников, то сценическому искусству повезло меньше, особенно балету, т. к. даже слово «реставрация» здесь понимается не как восстановление подлинника, а как редактирование, то есть исправление классического произведения, и каждая новая редакция спектакля, по сути, является новым произведением.

Хореографическое искусство как никакое другое опровергает бессмертный тезис М. Булгакова о бессрочном существовании художественных произведений. Бесследно кануть в Лету для балетного спектакля – обычный исход, вопрос в том, есть ли возможность избежать этой судьбы. Раньше, в отсутствие видеозаписей, главной причиной краткости жизни балетного спектакля считалась невозможность сохранить хореографический текст, главную основу спектакля. О губительном воздействии каждой редакции на балетный шедевр еще в 1983 году писал выдающийся танцовщик, хореограф и педагог танца, народный артист СССР Петр Гусев. Он предупреждал: «Чем меньше мы вмешиваемся в тексты образцов старинной хореографии, тем больший интерес вызывают эти произведения, через которые зрители познают время и его очарование... Чем своевольнее обращаются большие мастера с сочинениями предшественников, тем разрушительнее действуют подражатели и получают полную свободу исполнители» [2]. Однако, простое сохранение хореографической ткани спектакля еще не гарантирует ему жизнь, в условиях утраты смысла, что почти неизбежно происходит со временем, оно теряет свою живую ауру, мифологическую полноту, обязательную для произведения искусства. Ибо любое искусство существует только в момент исполнения (автором или зрителем), что означает наполнение смыслом, живой энергией обживающих и понимающих его, только в таких условиях хрестоматийный балет обретает свою первозданность и поражающую подлинность.

Наше вмешательство в балеты классического наследия многообразно, а потому отношение к нему должно быть дифференцированным, в зависимости от того, как это вмешательство отражается на подлиннике, его сохранности. Менее всего угрожает хореографическому шедевру новая исполнительская интерпретация, так как новые технические приемы исполнения и новые актерские трактовки образов наследия не связаны с переделкой хореографического текста, а только с наполнением его новыми смыслами и энергиями сегодняшнего дня. Причем для самих танцовщиков участие в балете классического наследия остается экзаменом на мастерство, способствует выявлению их творческой индивидуальности, ведь как справедливо заметила Инна Скляревская, «яркой и даже авангардистской исполнительской интерпретации рамки классического балета ничуть не мешают» [3], поэтому творческая инициатива исполнителя должна внимательно направляться педагогом-репетитором и вовремя останавливаться, чтобы новаторская трактовка не перерастала в «новаторский» произвол.

Совсем другую роль в судьбе подлинника играют балетмейстеры, рискнувшие взяться за его хореографическую интерпретацию, что неминуемо ведет не только к изменениям в режиссерском решении спектакля, но и главное – изменяется его

хореографическая ткань. Никто не стал бы оспаривать право хореографа на создание собственного прочтения либретто и музыки классического балета, если бы появление новой версии неизбежно не вело бы к забвению предыдущей. Очень хочется понять, что привлекает современных хореографов в редактировании старых балетов, почему они тратят на это свои творческие усилия вместо создания абсолютно новых современных произведений? Интерес к ремейкам можно объяснить по-разному. Самое простое – увидеть в этом желание эксплуатировать раскрученный веками имидж для привлечения внимания к своей персоне, название «Лебединое озеро» в афише гарантированно соберет зал. Еще один повод связан с потребностью дать собственное видение классического текста, с которым большинство хореографов сроднились еще в детстве, получая образование, это может расцениваться, как обретение права заявить о себе как о новом авторе, имеющем собственное видение и собственный язык. Но главная причина, на наш взгляд, связана с эстетикой постмодернизма, в которой идеал оригинального авторского произведения сменяется идеалом подделки, коллажа из явных и скрытых цитат. Постмодернизм, отстаивая принцип радикального плюрализма, ничего не отбрасывает, но и ни к чему не относится всерьез, для него не существует святынь, объектов поклонения в культуре, главными художественными приемами становятся ирония и игра. Современные интерпретации классических балетов в исполнении Матса Эка, Грэма Мерфи, Метью Берна и других хореографов не лишены обаяния и пластической изощренности, но оценить достоинства этих спектаклей могут только зрители знакомые с оригиналом, так как их «новые» спектакли строятся как парафраз к классическому варианту, как обыгрывание его смыслов и хореографической ткани.

Развитие современного хореографического искусства в России связано с нарастающей открытостью общественной жизни и расширением культурного пространства. К нам на гастроли все чаще приезжают зарубежные балетные коллективы, а хореографы из других стран не упускают возможность поработать с нашими высокопрофессиональными балетными труппами и солистами. Но способствуют ли эти процессы сохранению русского классического танца?

Справедливости ради надо сказать, что для сохранения русского классического балета, как важной части национального достояния, прилагаются огромные усилия: воспитывается новое поколение педагогов и исполнителей классического танца, собираются и бережно сохраняются личные архивы выдающихся балетмейстеров, исполнителей и балетоведов, снимаются видеoverсии всех текущих спектаклей и предпринимаются попытки восстановления балетов, уже многие годы отсутствующих в репертуарах театров. И все-таки главная надежда на долгую успешную жизнь русского классического балета связана не с этим, а с неизбывной любовью к нему в сердцах людей во всем мире и прежде всего в нашей стране.

ЛИТЕРАТУРА

1. Heppenstall, R. Apology for Dancing.// What is Dance? N-Y., 1983, P. 275.
2. Гусев, П. Сохранить шедевры прошлого / П. Гусев // «Советский балет». 1983, №4.

Проконова Н.Л.

(Российская Федерация, г. Кемерово)

**РЕЖИССЕР-ФРИЛАНСЕР В НЕСТОЛИЧНОМ ТЕАТРЕ:
«ЗА» И «ПРОТИВ» (НА МАТЕРИАЛЕ
ТЕАТРОВ КУЗБАССА 2000 – 2010 ГГ.)**

Анализ деятельности театров Кузбасса за период 2000 – 2010 гг. отчетливо свидетельствует о том, что одной из устойчивых тенденций следует считать жизнедеятельность труппы без главного режиссера и переход обязанностей художественного руководства к директору театра, а также создание репертуара приглашенными режиссерами. При этом в российских аналитических публикациях практически нет работ, посвященных этой проблеме. В то время как проблема отсутствия главных режиссеров в провинциальных театрах заявляет о себе достаточно настойчиво. Задача этой статьи состоит в выявлении достоинств и недостатков выстраивания художественной политики регионального театра в опоре на деятельность приглашенных режиссеров. Для этого рассмотрим содержание понятия «приглашенный режиссер», установим причины сохранения вакантности должности «главный режиссер», представим факты активного участия приглашенных режиссеров в формировании афиши Кузбасса, определим минусы и плюсы деятельности «приглашенных» в региональном театре.

Наиболее употребительным понятие «приглашенный режиссер» оказалось на рубеже XX–XXI ст. В настоящее время «приглашенным» именуют режиссера, заключившего с театром гражданско-правовой договор на постановку определенного спектакля за определенную оплату. В ряде публикаций, посвященных современному театральному искусству, приглашенного режиссера также называют «режиссером-фрилансером» [1]. В Кузбассе именно в прошедшее десятилетие – период 2000–2010 гг. – увеличилось число приглашенных режиссеров. Этот факт во многом обусловлен отсутствием в театрах главных режиссеров. Безусловно, вакантность должности «главный режиссер» имеет свои, вполне объективные, причины.

Так, в Кузбассе за период первого десятилетия XXI ст. лишь в трех театрах из семи художественное руководство осуществлялось неизменно одним главным режиссером. В то время как в других четырех театрах на протяжении всего десятилетия должность «главного» либо оставалась вакантной, либо оказывалась занятой кратковременно (в течение одного-двух сезонов).

Сформулируем причины этого положения. Полагаем, первая из них лежит на поверхности и связана со сменой поколений. Как уже было упомянуто выше, в период 2000–2010 гг. практически все театры Кузбасса расстались с «главными», возглавившими коллективы на исходе XX ст. Все «уходы» «главных» относятся к первой половине десятилетия. При этом режиссеры принадлежат, как правило, к одному поколению – поколению шестидесятилетних. Вторая причина обусловлена

социально-экономическими изменениями в России: усиление коммерциализации искусства, с одной стороны, и слабое материальное стимулирование режиссеров, с другой стороны, обусловили снижение престижности должности «главный режиссер». Одной из значимых причин отсутствия режиссерских кадров в регионе и их сосредоточения в столице, является взрыв развития кино-и телеиндустрии, наблюдающийся в последнее десятилетие. В отличие от репертуарного театра, характеризующегося проблемами финансового характера, студии по производству телесериалов располагают рядом преимуществ. Гонорар режиссера телесериала несопоставим с материальным вознаграждением художественного руководителя регионального репертуарного театра. Отсутствие материального стимулирующего фактора в деятельности «главных» приводит к наличию в театрах режиссерских вакансий и закономерно способствует притоку постановщиков, приглашенных на создание одного спектакля, содействует развитию сферы фриланс-услуг в театральном искусстве. Правда, нежелание режиссеров поколения рубежа XX–XXI столетий создавать свой театр объясняется не только федеральными и региональными особенностями развития современной культуры, но и причинами творческого характера. Чем более длительный период в театре отсутствует главный режиссер, тем агрессивнее труппа, тем слабее ее творческий потенциал, тем менее увлекательна для приглашенного режиссера работа с ней. Поэтому работа приглашенного режиссера в ряде региональных театров с точки зрения плодотворного творчества не представляет особого интереса.

Вместе с тем, отсутствие «главных» заставляет директоров заниматься поисками постановщиков. Найти крепкого режиссера для создания спектакля в региональном театре достаточно трудно. Тем не менее, во второй половине 2000-х гг. афиши театров Кузбасса во многом сформированы благодаря режиссерам-фрилансерам. Так например, за период десятилетия труппа Кемеровского областного театра драмы имени А.В. Луначарского встретила с 15 приглашенными режиссерами, которые поставили 17 спектаклей. В течение года в этом театре ставилось как минимум два спектакля «приглашенными». Близкая ситуация складывалась в этом десятилетии и в Новокузнецком драматическом театре. Здесь за прошедшее десятилетие с труппой работали 15 приглашенных режиссеров, которые поставили 19 спектаклей. При этом большее количество «приглашенных» пришлось на вторую половину десятилетия. Лидером по числу спектаклей, поставленных «приглашенными», является Прокопьевский драматический театр им. Ленинского комсомола. В течение десятилетия труппа этого театра работала с 20 приглашенными режиссерами, поставившими 29 спектаклей. Пожалуй, лишь один театр – Кемеровский театр для детей и молодежи на Арочной создает репертуар усилиями действующего в нем главного режиссера. Число приглашенных режиссеров в этом театре наименьшее – ими поставлено лишь шесть спектаклей. Если же обобщать данные по всем театрам, то следует отметить, что в результате сотрудничества драматических театров Кузбасса и приглашенных режиссеров в течение 2000–2010 гг. создан 71 спектакль. Такое деятельное участие «приглашенных» имеет, безусловно, свои минусы и плюсы.

Заметим, что среди спектаклей, поставленных приглашенными режиссерами, в афише удерживается далеко не все. С.Н. Басалаев, анализируя ситуацию со

спектаклями «приглашенных», констатирует их низкий художественный уровень и отмечает: «Многие постановки стали отличаться отсутствием живой душевной рефлексии на сцене, а актеры в них похожи на марионеток или хорошо дрессированных животных, которым нравится обнажать свои тела» [2]. Действительно, из спектаклей, поставленных в каждом кузбасском театре за 2000–2010 гг., многие быстро «уходили» из репертуара. Таким образом, доля удачных спектаклей, поставленных фрилансерами, невелика. Но дело даже не в том, сколько спектаклей удержалось в афише: превалирование постановок «приглашенных» над спектаклями «главных» несет с собой разрушительную тенденцию для труппы театра, для актеров, которые в отсутствии художественного лидера, оказываются всегда в так называемом «подвешенном состоянии».

Безусловно, в жизнедеятельности региональных театров, опирающихся на постановки приглашенных режиссеров, имеется ряд «минусов». И главный из таких «минусов» – это снижение творческого потенциала труппы. Дело в том, что приглашенный режиссер несет ответственность лишь за тот спектакль, на постановку которого с ним заключен гражданско-правовой договор. При этом, конечно, за дальнейшую судьбу спектакля, за вводы (которые неизбежны), тем более, за художественный рост труппы и творческую судьбу актеров «приглашенный» не отвечает. В связи с этим, частая сменяемость «главных» и большое количество «приглашенных» не может не вызывать тревогу. «Приглашенный» не может компенсировать отсутствие главного режиссера, да в его контракте и не значатся все те обязанности, которые выполняет художественный лидер театра. В соответствии с традициями русского театрального искусства к видам жизнетворчества труппы относится не только создание отдельного спектакля, но и вся система духовно-нравственного воспитания и профессионального совершенствования актеров: беседы, репетиции, тренинги, обсуждения спектаклей и т.д. В отсутствии главного режиссера идея планомерного и непрерывного профессионального совершенствования для труппы обесценивается. Это очень быстро находит свое отражение и на качестве работы актеров в спектаклях, и на усилении негативных эмоциональных тенденций в театре. Не случайно в «Концепции долгосрочного развития театрального дела в Российской Федерации на период до 2020 года», одобренной распоряжением Правительства Российской Федерации от 10 июня 2011 года № 1019-р указано, что такая «тенденция может привести к исчезновению института художественного руководства, являющегося сущностной составляющей российского репертуарного театра. В этой связи в ближайшие годы усилия государственных органов власти и органов местного самоуправления, а также театрального сообщества должны быть направлены на поддержку режиссеров, дирижеров и балетмейстеров, готовых не только к постановке отдельных спектаклей в России или за рубежом, но и к тому, чтобы возглавить художественно-творческую работу в конкретном театре, взяв на себя ответственность за его развитие» [3]. Такое отражение рассматриваемой нами проблемы в Концепции долгосрочного развития театрального дела в Российской Федерации позволяет верить в возможность перемен.

Другим «минусом» сотрудничества регионального театра и приглашенного режиссера является регулирование отношений в опоре на принцип четко

формулируемого намерения и установка на использование «приглашенного» как средства внешнего успеха театра (победы на фестивале, создание кассового спектакля, постановка для гастрольной поездки). Казалось бы, в этом нет ничего предосудительно. Но дело в том, что получить такой внешний успех с большей долей очевидности допустимо на популярных в настоящее время фестивалях «новой драмы». Это значит, за пределами интересов театра оказывается классическая драматургия, благодаря которой возможно совершенствование актерского мастерства труппы и создание спектаклей, способных реализовать миссию театра быть «кафедрой».

Третий «минус» сотрудничества регионального театра и приглашенного режиссера связан с тем, что «на постановку» в провинцию едут, как правило, режиссеры, изначально рассматривающие предложение не столько как способ создания качественного художественного продукта, сколько как средство заработка, быстрого и не заключающего в себе значительной доли ответственности.

Однако наряду с «минусами» в деятельности «приглашенных» имеются и свои плюсы. Приглашенный режиссер имеет возможность открыть новые грани художественной одаренности, как отдельного актера, так и труппы в целом. Кроме этого, приглашенный режиссер (при благоприятном стечении обстоятельств), как правило, привносит в труппу оригинальные идеи. В связи с этим, «приглашенные» могут принести значительную пользу, если в театре есть «главный», который осуществляет планомерную художественную политику. Первое, при задачах сохранения миссии русского репертуарного театра как «кафедры» приглашенный режиссер не может дублировать ни функций главного режиссера, ни функций очередного режиссера. Второе, выстраивание художественной политики театра в опоре на фрилансеров представляется нам тенденцией, вызывающей беспокойство, потому что несет в себе опасность: первоначально – существенных изменений, связанных с художественным качеством спектаклей и утратой профессионального мастерства актеров, а впоследствии – схождения на «нет» деятельности региональных театров. Третье, сотрудничество регионального театра и приглашенного режиссера может быть плодотворным, но во многом зависит от позиции художественного руководителя, обязанности которого в настоящее время выполняет не только главный режиссер, но и директор.

ЛИТЕРАТУРА

1. См., например: Евгений Зайд: театральный фрилансер [Электронный ресурс] //Uumoda.ru: модный портал Улан-Удэ. – Режим доступа: <http://www.uumoda.ru/interviews/1601/133372/>.

2. Басалаев С. Н. Тенденции режиссуры в Кузбассе на рубеже XX–XXI веков // Вестник Кемеровского государственного университета культуры и искусств: журнал теоретических и прикладных исследований / отв. ред. Е. Л. Кудрина. – Кемерово: Кемеров. гос. ун-т культуры и искусств, 2011. – Вып. 16. – С. 55.

3. Концепция долгосрочного развития театрального дела в Российской Федерации на период до 2020 года [Электронный ресурс] // Официальный сайт Министерства культуры Российской Федерации. – Режим доступа: <http://www.mkrf.ru/news/ministry/detail.php?ID=189532>.

АСАБЛІВАСЦІ ВЫВУЧЭННЯ БАТЛЕЙКІ ЯК ФЕНОМЕНА БЕЛАРУСКАЙ КУЛЬТУРЫ

Народны лялечны тэатр з'яўляецца адметнай асаблівасцю многіх культур. Вытокі гэтага віду мастацтва звязаны з рэлігійнымі абрадамі. Гэты від тэатра, прынесены з заходніх краін, добра адаптаваўся да беларускай рэчаіснасці. Лялечны народны тэатр, які на Беларусі называецца «батлейка», становіцца адным з найбольш цікавых культурных феноменаў. У працэсе генезісу вылучаецца яго складаная і шматгранная структура. Этнографамі і фалькларыстамі зафіксаваны розныя рэгіянальныя назвы беларускага традыцыйнага лялечнага тэатра: «віфліем», «жлоб» і «ягорый», «яселкі», «вартэп», «шопа», «героды», «тры круля», «звязда», «раёшнікі», «кукольнікі», «шчапанікі», «батлеі». Па канструкцыйных асаблівасцях батлейкі выдзяляюцца наступныя яе разнавіднасці: па рухомасці (нерухомыя: яселка; рухомыя: батлейка-«звязда», ягорый, жлоб, двух- і трохпавярховыя батлейкі, батлейкі, збудаваныя па прынцеце тэатра марыянетак), па колькасці ярусаў (аднапавярховая, двухпавярховая, трохпавярховая), па выкарыстанні лялек (цэневыя: батлейка-«звязда», ягорый, жлоба; шпянёвыя, пальчаткавыя (ручныя) і лялькі-марыянеткі). Шматлікая колькасць формаў прадстаўленняў адзначаецца разнастайнасцю відаў лялек па сістэме кіравання (верхавыя: пальчаткавыя, шпянёвыя, цэнявыя і нізавыя: марыянеткі), па аб'ёмнасці (двухмерныя або пляскатыя: цэнявыя і аб'ёмныя: пальчаткавыя, шпянёвыя і марыянеткі).

Такі самабытны культурны феномен патрабаваў і патрабуе свайго дасканаллага даследавання. Вывучэнне беларускага народнага тэатра, у тым ліку і лялечнага, пачынаецца з XIX ст. Асноўныя працы, звязаныя з апісаннем батлеечных спектакляў у час іх шырокай распаўсюджанасці на беларускіх землях, належаць этнографам і фалькларыстам П. Бяссонаву, Я. Карскаму, Е. Раманаву, М. Федароўскаму, П. Шэйну і інш. Разгледзім асноўныя з іх.

Неабходна адзначыць працу Е. Раманава «Белорусские тексты вертепного действия», размешчаную ў «Могилёвских Губернских Ведомостях» 1898 г. Яна ўяўляе сабой спецыяльнае даследаванне ў галіне вывучэння батлеечнага мастацтва. На першых старонках аўтарам апісваюцца некаторыя моманты з гісторыі выкарыстання батлеек, іх канструкцыя і некаторыя моманты драматургіі. Найбольшую каштоўнасць уяўляюць размешчаныя ў працы тэксты містэрыяльнай драмы «Цар Ірад» і інтэрмедыйнай часткі прадстаўлення [23]. Драматычныя тэксты батлейкавых спектакляў можна знайсці ў 5-м выпуску «Белорусского сборника» Е. Раманава. Сярод запісаў батлеечнага прадстаўлення асаблівай паўнатай вызначаецца тэкст батлейкавага прадстаўлення, запісаны даследчыкам у г. Сураж былой Віцебскай губерні [22, с. 375].

Я. Карскі ў сваёй працы «Беларусы» у III томе («Очерки словесности белорусского племени», 1922 г.) вылучае падраздел «Рождественская вертепная драма» ў раздзеле «Первый период белорусской литературы на народном языке». У ім апісваецца гісторыя ўзнікнення батлейкі, даецца апісанне яе канструкцыі,

рэпертуару. Характарызуюцца містэрыя «Цар Ірад» і народная драма «Цар Максімілян», даюцца ўрыўкі з іх драматургічных тэкстаў. Асаблівую цікавасць выклікае ў гэтай працы характарыстыка і апісанне тыповых персанажаў інтэрмедыйнай часткі. У працы ярка прасочваецца адмоўнае стаўленне аўтара да такіх драматычных твораў. Даследчык не лічыць іх праявамі беларускай культуры і знаходзіць іх «не очень удачнымі» [12, с.120].

П. Шэйн у «Матэрыялах для изучения быта и языка русского населения Северо-Западного края» (III том) 1886 г. у раздзеле «Жизнь общественная. Вертеп или батлейки (батлейки)» апісвае традыцыйны лялечны тэатр Мінскай губерні. У працы змяшчаюцца тэксты спектакляў на польскай і беларускай мовах, апісваецца канструкцыя батлейкі, яе лялькі [30]. Некаторыя песні і тэксты прадстаўленняў батлейкі размешчаны ў працы П. Шэйна «Белорусские народные песни» [29].

П. Бяссонаў у сваю працу «Белорусские песни, с подробными объяснениями их творчества и языка, с очерками народного обряда, обычая и всего быта» ўключыў даволі вялікую колькасць батлейкавых тэкстаў. Акрамя таго ім зроблены агляд некаторых тыпаў батлейкі. Ім былі прааналізаваны прадстаўленні «колыски», «шопкі» или «яслей» и «звезды» [8, с. 101-105].

Узнікненне і генэзіс традыцыйнага лелечнага тэатра ў Расіі і землях, якія ўваходзілі ў яе склад ў XIX ст. (у тым ліку беларускіх), а таксама яго развіццё ў некаторых краінах далёкага замежжа разглядае В. Ператц у сваёй працы «Кукольный театр на Руси. Исторический очерк» [20].

Беларускі літаратар І. Барашка, сын батлейшчыка М. Барашкі з Навагрудчыны, апісвае батлейку бацькі ў сваім артыкуле «Беларуская батлейка ў Маскве». Праца распавядае пра дэманстрацыю батлейкі ў Маскве ў 1923 г. на Усесаюзнай выстаўцы [28, с. 170-173].

Докшыцкую батлейку Патупчыка даволі падрабязна апісвае па ўспамінах А. Дзешавы. Напісана праца ў 1950-я гг. і ўпершыню надрукавана ў зборніку «Беларускае мастацтва» [28, с. 165-170].

Г. Кульжынскі («Батлейки в Северо-Западном крае») [14] і І. Эрэмич («Очерки Белорусского Полесья») [31] у сваіх апісаннях батлейкі ставіліся з асцярожнасцю да гэтага віду фальклору. Яны бачылі ў тэкстах і дзеях народнага лялечнага тэатра заняпад рэлігіі на беларускіх землях. Так Г. Кульжынскі пісаў, што ў прадстаўленнях батлейкі «няма нічога павучальнага, нічога эстэтычнага ці мастацкага, акрамя аднаго толькі дрэннага» і што «забарона іх была б перамогаю ў галіне нашай цывілізацыі наогул, не кажучы аб тым, што ў справе абрусення гэтага краю гэтая забарона не засталася б без добрых вынікаў» [14, с. 12].

Каштоўным матэрыялам з'яўляецца апісанне канструкцыі і рэпертуру «Ельнінскага вяртэпа» П. Краснянскім, зробленае ў 1908 г. [13].

Публіцыстычны характар маюць працы З. Бядулі, якія ставілі сваёй мэтай папулярызацыю і актуалізацыю вывучэння батлейкі, аднак таксама змяшчалі каштоўныя матэрыялы. Так, у газеце «Вестник Народного комиссариата просвещения» змяшчаюцца артыкулы «Батлейка» З. Бядулі, напісаныя ў сярэдзіне 20-х гадоў і прызначаныя для штогодніка Беларускага дзяржаўнага тэатра [9].

Шмат матэрыялаў пра батлейку сабрала ў 1910–1913 гг. беларуская паэтэса Э. Пашкевіч (Цётка), некаторыя з іх змешчаны ў працы «Стану песняй» [2]. У 1910 г.

у газеце «Наша ніва» (нумары 44 і 45) [2] яна надрукавала невялікі артыкул «Збірайце матэрыялы аб батлейцы», у якім распрацавала інструкцыю па зборы батлеечных матэрыялаў, якая змяшчала 29 пунктаў. Ва ўступе ёю была актуалізавана праблема збору і захавання звестак пра батлейку. Акцэнт у ёй ўвагу Э. Пашкевіч на батлеечных матэрыялах, у якіх змяшчаюцца звесткі аб афармленні, канструкцыі, апісанні знешняга выгляду батлеек.

Некаторыя тэксты батлеек магчыма знайсці і ў перыядычным друку першай паловы XX ст. Так, у Вільні ў 1915 г. штотыдзень выходзіла беларускамоўная газета на кірыліцы «Віелагус». Так, яе восьмы нумар цалкам прысвечаны батлейцы, у ім змешчаны адзін з яе драматургічных тэкстаў [32].

Такім чынам, першы этап вывучэння батлейкавага тэатра пачынаецца ў сярэдзіне XIX ст. і з'яўляецца важнай крыніцай для даследавання гісторыі лялечнага тэатра Беларусі.

Больш паслядоўнае вывучэнне батлейкі пачынаецца пасля Другой Сусветнай вайны. Пытанні гісторыі, паэтыкі батлейкавага мастацтва становяцца аб'ектамі спецыяльнага даследавання ў працах навукоўцаў.

Першая спроба ўсебакова абагульніць гістарычнае развіццё і мастацкую своеасаблівасць батлейкі на матэрыялах надрукаваных і архіўных дадзеных, належыць Г. Барышаву і А. Саннікаву. Імі напісана праца «Беларускі народны тэатр батлейка» [4]. У ёй закранаюцца праблемы ўзнікнення і распаўсюджвання батлейкі, апісання лялек і драматургіі, прадстаўленых у народным тэатры, робіцца агляд відавочнай разнастайнасці канструкцыйных вырашэнняў. У дадатку да кнігі аўтарамі размешчаны тэксты прадстаўленняў, якія былі запісаны фалькларыстамі і этнографамі ў другой палове XIX – пачатку XX ст.

Г. Барышаву і А. Саннікаву належыць таксама праца «Беларускі народны тэатр «батлейка» і яго ўзаемасувязі з рускім «вартэпам» і польскай «шопкай»» [5]. Даследчыкі ў гэтай кнізе вылучаюць і параўноўваюць найбольш распаўсюджаныя персанажы і сюжэты, якія сустракаюцца ў згаданых лялечных тэатрах.

Асоблівае месца ў вывучэнні гісторыі і тэорыі народнага тэатра займаюць уласныя працы Г. Барышава. У яго манаграфіі «Батлейка» [3] разглядаецца гісторыя папулярнага ў XVI – XX стст. у Беларусі лялечнага тэатра. Таксама паказана роля батлейкі для сучаснага тэатра, прыводзяцца тэксты батлейкавых прадстаўленняў. Як адна са складовых частак даследавання народнага лялечнага тэатра разглядаецца навукоўцам у кнізе «Театральная культура Беларусі XVII века», 1992 г. [7].

Цікавае выклікае праца Г. Барышава «Летопись театральной жизни Белоруссии XI в. – 1917 г.», якая захоўваецца ў Беларускай дзяржаўнай музеі-архіве дакументаў па літаратуры і мастацтве. У ёй адзначаны ўсе выступленні і ўпамінанні пра беларускую батлейку з кароткімі тлумачэннямі за акрэслены перыяд [6].

Апісанне тыпаў батлейкі, яе лялек і драматургіі ўключана ў першы том выдання «Гісторыя беларускага тэатра. Беларускі тэатр ад вытокаў да Кастрычніка 1917 г.» [10].

У кантэксце гісторыі беларускага тэатра разглядаў батлейку У. Няфёд у сваіх працах «Беларускі тэатр» 1959 г. [18] і «Гісторыя беларускага тэатра» 1982 г. [19].

М. Каладзінскі з'яўляецца ўкладальнікам тома «Народны тэатр» з серыі «Беларуская народная творчасць» [17]. Цікавым з'яўляецца ўступны артыкул

М. Каладзінскага, у якім закранаюцца пытанні генезісу батлейкі, яе паэтыкі і драматургіі. Гэта праца з'яўляецца першай спробай комплекснай сістэматызацыі і публікацыі ўсіх запісаў драматычных тэкстаў батлейкі. М. Каладзінскі таксама з'яўляецца аўтарам раздзелаў «Народная драма» і «Батлейка» ў працы «Гісторыя беларускага тэатра» (першы том) [10] і артыкула «Батлейка» ў энцыклапедыі «Этнаграфія Беларусі» [11, с. 53-54].

Асобнае даследаванне зроблена па вывучэнні народнай драмы, якую некаторыя даследчыкі адносяць да складовых частак репертуару батлейкі. Дз. Стэльмах прысвяціла кандыдацкую дысертацыю праблеме вывучэння народнай драмы ў Беларусі [25]. Даследчыцай напісаны артыкул «Батлейка», які змешчаны ў энцыклапедыі «Беларускі фальклор» [26, с. 149-151].

Трэці раздзел кандыдацкай дысертацыі С. Міско «Истоки белорусского народного театра» прысвечаны батлейкаваму мастацтву [16]. Найбольш каштоўныя матэрыялы, прысвечаныя батлейцы, захоўваюцца ў архіве філіяла ІМЭФ Цэнтра даследаванняў беларускай культуры, мовы і літаратуры НАН Беларусі. У ім вылучаюцца запісы з Паўночнабеларускай экпедыцыі С. Міско.

Новы этап вывучэння батлейкі звязаны са станаўленнем беларускай дзяржаўнасці і адносіцца да канца ХХ – ХХІ ст. Гэта сучасны этап даследаванняў батлейкавага мастацтва.

Батлейку як эфектыўны сродак выхавання дзяцей разглядаў А. Лозка ў дапаможніку для настаўнікаў, выхавальнікаў і кіраўнікоў гурткоў «Беларуская батлейка. Каляндарныя і абрадавыя гульні». У працы аўтар прапануе ўступныя лекцыі па гісторыі батлейкі, прыклады чарцяжоў па вырабе самой канструкцыі, рэкамендацыі па афармленні, вырабе лялек і спосабе іх ваджэння згодна з народнай традыцыяй [15].

Як адна са складовых, узятых за аснову, батлейка разглядаецца ў адукацыйным школьным праекце І. Сучкова «Этнашкола». Даследчыкам у працы «Фальклорны тэатр і выхаванне асобы» вылучаюцца выхаваўчыя, стваральна-прафілактычныя і маральна-ўзвышальныя функцыі фальклорнага тэатра, разглядаюцца асаблівасці публікі фальклорнага тэатра, яго ўзаемаадносіны з архетыпамі калектыўнага несвядомага і інш. [27]

У кантэксце беларускай тэатральнай гісторыі А. Сабалеўскі ў першым томе сваёй хрэстаматыі прыводзіць батлейкавы тэкст з запісаў Е. Раманава і С. Баркоўскага, успаміны і даследаванні І. Барашкі, З. Бядулі і А. Дзешавага [28, с. 118-173].

Нягледзячы на важнае месца батлейкі ў структуры беларускай традыцыйнай культуры, шматлікія паэтычныя, мастацкія, функцыянальныя і педагагічныя пытанні недастаткова даследаваныя. Як адзначыў даследчык беларускага фальклору І. Сучкоў у прадмове да сваёй працы «Фальклорны тэатр беларусаў: праблемы паэтыкі і эстэтыкі», на цяперашні момант з'яўляецца дыскусійнай праблема дакладнай тэрміналогіі ў дачыненні да фальклорнага тэатра, межаў народнага драматычнага жанру. У згаданай працы І. Сучковым была пастаўлена і разгледжана праблема паэтычнага асэнсавання і ўспрымання батлейкі, разглядаюцца яе выяўленчыя сродкі, функцыі, сацыяльнае прызначэнне, месца і роля несвядомага ў ёй, шляхі выкарыстання народнай драматургічнай традыцыі [27, с. 12].

Даволі падрабязны аналіз інтэрмедыйнай часткі батлейкавага прадстаўлення змешчаны ў працы А. Семяновіч «Беларуская драматургія» [24].

Цікавай з’яўляецца праца Н. Піскун «Архетипы и прототипы персонажей интермедий школьного и народного белорусского театра XVI – начала XX века». У працы прапанавана новая канцэпцыя генезісу тэатральных фальклорных персанажаў. Аўтарам зроблена спроба вызначыць іх функцыі, зрабіць іх класіфікацыю [21].

Асэнсаванне сучаснага тэатра праз прызму рэлігійнасці і сакральнасці містэрыі (асновы традыцыйнай драматургічнай часткі батлейкі) прыведзена ў працы Г. Алісейчык «Мистерии древних славян и генезис театра» [1, с. 45-47].

Такім чынам, мы можам выдзеліць наступныя асаблівасці вывучэння батлейкі як феномена культуры беларусаў:

1) Даследаванне беларускага традыцыйнага ляльнага тэатра пачынаецца з XIX ст. Гэты этап вывучэння батлейкавага тэатра насіў збіральніцка-апісальны характар, сабраныя на гэтым этапе матэрыялы сталі важнай крыніцай для наступных даследаванняў.

2) На XX ст. прыходзіцца другі – савецкі – этап даследавання батлейкі. Пытанні гісторыі, асэнсавання, паэтыкі батлеечнага мастацтва становяцца аб’ектамі спецыяльнага даследавання ў працах Г. Барышава, А. Саннікава, М. Каладзінскага, С. Міско, Д. Стэльмах і інш. Батлейка вывучаецца як складаная драматычная сістэма з рознымі складовымі, як самастойны культурны феномен.

3) Трэці этап вывучэння пачаўся з 90-х гг. XX ст. У гэты час у працэсе сацыяльна-палітычнай трансфармацыі грамадства адной з найбольш значных перамен стала якаснае змяненне ролі рэлігіі і царквы ў жыцці грамадства. Рост рэлігійнасці насельніцтва рэспублікі стаў адной з найбольш характэрных тэндэнцый, якія характарызуюць асаблівасці сацыякультурных працэсаў у Беларусі. У кантэксце гэтых працэсаў актуалізаваліся праблемы вывучэння батлейкі, якая з’яўлялася складовай царкоўных абрадаў на Раство Хрыстова. Актуальнасць вывучэння батлейкі звязана з яе ўплывам на развіццё беларускага тэатра, з ростам цікавасці грамадства да культурных традыцый, якія склаліся ў мінулым.

ЛІТАРАТУРА

1. Алісейчык, Г. Маленькі тэатр у невялікім горадзе / Г. Алісейчык // Мастацтва. – 2009. – № 2 8. – С. 45-47.
2. Арабей, Л. Стану песняй / Л. Арабей. – Мінск, 1977. – 228 с.
3. Барышаў, Г.І. Батлейка. / Г.І. Барышаў. – Мінск : Бел. ун-т культуры, 2000. – 270 с.
4. Барышаў Г. І., Саннікаў А. К. Беларускі народны тэатр батлейка / Г. І. Барышаў, А. К. Саннікаў. – Мінск : Выдавецтва Мінстэрства выш., сяр. спец. і прафес. адукацыі БССР, 1962. – 162 с.: іл.
5. Барышаў Г.І. Беларускі народны тэатр «батлейка» і яго ўзаемасувязі з рускім «вартэпам» і польскай «шопкай» / Г.І. Барышаў, А.К. Саннікаў. – Мінск : Выдавецтва АН БССР, 1963. – 42 с.
6. Барышев, Г.И. Летопись театральной жизни Белоруссии / Г.И. Барышев. – Минск : 1963. – Т 1 : XI в.- 1917 г.
7. Барышев, Г.И. Театральная культура Белоруссии XVII века. / Г.И. Барышев. – Минск : Наука і тэхніка, 1992. – 303 с.
8. Бессонов, П. Белорусские песни, с подробными объяснениями их творчества и языка, с очерками народного обряда, обычая и всего быта. / П. Бессонов. – М. : Типография Бахметьева, 1871. – С. 101-105.

9. Бядуля, Зм. Батлейка / Зм. Бядуля // Вестник Народного комиссариата просвещения. – 1922. – № 3-4.
10. Гісторыя беларускага тэатра : у 3 т. / рэдкал.: У.І. Няфёд (гал. рэд.) [і інш.]; рэд. тома Г.І. Барышаў, А.В. Сабалеўскі. – Мінск : Навука і тэхніка, 1983. – Т. 1 : Беларускі тэатр ад вытокаў да Кастрычніка 1917 г. / М. Каладзінскі, А. Мальдзіс, І. Ягорава [і інш.]. – 1983. — 496 с., іл.
11. Каладзінскі, М.А. Батлейка / М.А. Каладзінскі // Этнаграфія Беларусі: энцыклапедыя / рэдкал. І. П. Шамякін [і інш.]. – Мінск : БелСЭ, 1989. – С. 53-54.
12. Карский, Е.Ф. Рождественская вертепная драма / Е.Ф. Карский // Белорусы / Е.Ф. Карский. – 3 Т. Очерки словесности белорусского племени. 3. Художественная литература на народном языке. – СПб, 1922. – С. 116-129.
13. Краснянскі, В. Батлейка Віцебскага аддзялення Беларускага дзяржаўнага музея / В. Краснянскі // Зап. аддз. гуманіт. навук. – Менск, 1928. – Ін-т бел. культуры. – Кн. 6: Працы камісіі гісторыі мастацтва. – Т. 1. – Сш. 1.
14. Кульжинский, Г. Батлейки в Северо-западном крае // Г. Кульжинский // Душеполезное чтение. – 1873.
15. Лозка, А. Беларуская батлейка. Каляндарныя і абрадавыя гульні: дапаможнік для настаўнікаў, выхавальнікаў, кіраўнікоў гурткоў / А. Лозка. – Мінск : Тэхналогія, 1997. – 183 с.
16. Миско, С.М. Истоки белорусского народного театра : автореф. дис. ... канд. искусствоведения / С.М. Миско ; Академия наук УССР. – Минск, 1962. – 19 с.
17. Народны тэатр / уклад, уступ. арт. і камент М.А. Каладзінскага ; рэд. тома А.С. Фядосік, А.В. Сабалеўскі // Беларуская народная творчасць : у 47 т. – Мінск : Навука і тэхніка, 1983. – 511 с.
18. Няфёд, У.І. Беларускі тэатр. Нарысы гісторыі / У.І. Няфёд. – Мінск : Выдавецтва АН БССР, 1959. – 397 с.
19. Няфёд, У.І. Гісторыя беларускага тэатра / У.І. Няфёд. – Мінск, 1982. – 534 с.
20. Перетц, В.Н. Кукольный театр на Руси: истор. очерк / В.Н. Перетц // Ежегодник имп. театров сезона 1894–1895. – СПб, 1895. – Отд. оттиск.
21. Пискун, Н.Д. Архетипы и прототипы персонажей интермедий школьного и народного белорусского театра XVI–начала XX века / Н.Д. Пискун. – Минск : Энциклопедикс, 2009. — 292 с.
22. Романов, Е.Р. Белорусский сборник / Е.Р. Романов // Вып. 5 : Заговоры, апокрифы и духовные стихи. – Витебск : Типо-литография Г.А. Малкина, 1891. – 450 с.
23. Романов, Е.Р. Белорусские тексты вертепного действия / Е.Р. Романов // Оттиск из «Могилёвских Губернских Ведомостей». – Вильна, 1898. – 50 с.
24. Семяновіч, А.А. Беларуская драматургія (дакастрычніцкі перыяд) / А.А. Семяновіч. – Мінск, 1961. – 242.
25. Стэльмах, Д.В. Народная драма в Белоруссии : автореф. дис. ... канд. искусств-ия : 61:85-17/182 / Д.В. Стэльмах ; Минск, 1983. – 209 с.
26. Стэльмах, Дз.У. Батлейка / Дз.У. Стэльмах // Беларускі фальклор: энцыклапедыя. / рэд. кал.: Г. П. Пашкоў і інш. – Т. 1. Акапэла – Куцця – Мінск : БелЭН, 2005. – С.149-151.
27. Сучкоў, І.І. Фальклорны тэатр беларусаў: праблемы паэтыкі і эстэтыкі (на матэрыяле XVIII–XX стст.) / І.І. Сучкоў. – Мінск : Бел. дзярж. у-т культуры, 2004. – 307 с.
28. Хрэстаматыя па гісторыі беларускага тэатра і драматургіі : у 3 т. / Мінск : Беларуская навука, 1997. – Т. 1 : Ад вытокаў – да пачатку XX стагоддзя – 2-е выд., пашыран. і ўдаклад. / уклад., рэд. тэкстаў, уступ. арт. і камент. А.В. Сабалеўскага. – 1997. – 444 с.
29. Шейн, П.В. Белорусские народные песни с относящимися к ним обрядами, обычаями и суевериями : с прил. объясн. словаря и грамматич. примеч. / П. В. Шейн. – СПб. : Типография Майкова, 1874. – 566 с.
30. Шейн, П.В. Материалы для изучения быта и языка русского населения Северо-западного края / П.В. Шейн. – СПб, 1902. – Том III. – С. 131–155.
31. Эремич, И. Очерки Белорусского Полесья. / И. Эремич. – Вильна : типография М. Ромма, 1868. – С. 54–57.
32. Betlejka // Bielarus. Wilna. – 1915. – № 8. – 10 с.

*Сидоренко Н.С., Галак В.А.
(Республика Беларусь, г. Минск)*

ЭКСПЕРИМЕНТАЛЬНОСТЬ В ЛЮБИТЕЛЬСКОМ ТЕАТРЕ БЕЛАРУСИ

Сегодня одной из острейших проблем отечественного театрального искусства является поиск новых форм и средств выразительности, экспериментального пути. По словам Виктории Беляковой, специалиста Центра белорусской драматургии и режиссуры, «драматические театры топчутся на месте, а от репертуарной системы попахивает нафталином. Заинтересованность, общение, поиск – все то, чем можно определить понятия «развитие» и «движение» – остаются редким исключением в неживом театральном пространстве» [2]. Белорусский театр, будучи воспитанником и продолжателем традиций советского театра переживания, давно исчерпал свои возможности и в настоящий момент находится в состоянии стагнации. Являясь феноменом динамичным, театр как вид искусства нуждается в постоянном движении, обновлении, впитывании новых тенденций и веяний. Однако этого практически не происходит в профессиональной среде ввиду ряда причин, в том числе и экономических. Справедливости ради отметим, что усилиями таких молодых активистов, как Е. Корняг, Е. Аверкова, Е. Огородникова сдвиги в решении вопроса поиска новых средств сценической выразительности происходят, но они мало ощутимы на фоне общего застоя театрального процесса, негативно воспринимаются театральной критикой и носят окказиональный характер.

Тем не менее, ответом на поставленный вопрос может стать и уже есть деятельность любительских театров. Именно в них заключен экспериментальный потенциал, идейная и стилевая свежесть и новизна. Начало этому явлению можно искать в работах студийцев Рида Талипова и Витаутаса Григалюнаса в конце 1980-х – начале 1990-х гг. Затем, в связи с распадом СССР, деятельность подобных коллективов была практически прекращена. Лишь в начале 2000-х годов стали появляться труппы, работающие по системе, отличной от классической. Будучи независимыми во всех смыслах этого слова и благодаря доступности сети Интернет, эти коллективы получили возможность исследовать такие жанры, как уличный театр, фрик-театр, форум-театр, танцевальный и пластический театр, аниматорский театр.

В настоящий момент необходимо отметить тенденцию к росту числа подобных трупп. Большинство из них являются минскими формациями, гораздо меньшее число представляет регионы. Анализ их деятельности будет проводиться на основе данных сайта театрального движения «Двери» [14], проекта «Современный театр», проведенного в рамках Первой минской триеннале современного искусства, а также информации, доступной в сети Интернет. Печатных источников по этой тематике выявлено не было ввиду специфичности рассматриваемого экспериментального движения и его недооценности отечественной театральной критикой. Наибольшего успеха в области поисков нетрадиционных средств выразительности достигли любительские коллективы, работающие в жанре фрик-театра и уличного театра.

Фрик-театры. «Фрик» (в переводе с англ. *freak* – уродец, чудачество) – относительно новый для отечественного искусства термин, пришедший из Великобритании. Там в 60–70-е гг. XX века таким образом называли членов особой субкультуры, «объединившей политизированных пост-хиппи-пацифистов и далеких от политики любителей рок- и психоделической музыки» [15]. Сегодня же фрик – это «человек, отличающийся ярким, необычным, экстравагантным внешним видом и вызывающим (зачастую эпатажным) поведением, а также обладающий неординарным мировоззрением, которое является результатом отказа от социальных стереотипов» [15].

Зачатки белорусского фрик-движения можно заметить в конце 80-х годов XX века в творчестве В. Кустова. Он впервые обратился к альтернативному театральному стилю, основывающемуся на карнавальной эстетике, сюрреалистических формах и доминировании костюма над актерской индивидуальностью. В дальнейшем, этот стиль стал характерным для всего фрик-движения Беларуси. «Сегодня для фриков характерно сочетание гиперболизированной театральной эстетики – использование ходулей, ярких цветов в костюмах, гротескных образов, огня, неона; акробатики. Как правило, эти театры никогда не выступают на большой сцене, а их постановки носят краткосрочный перформативный характер ввиду акцента на зрелищность и показываются на вечеринках в клубах, различных мероприятиях в качестве анимации» [4]. Необходимо заметить, что фрик-театр является, на наш взгляд, единственно коммерчески окупаемым жанром из-за востребованности оживления и украшения различных закрытых мероприятий, от свадеб и прочих семейных торжеств до корпоративного отдыха и бизнес-презентаций.

В настоящее время тенденции в этой области задаются театрами «Бармаглот», «Т(e)=Art», театром огненных и световых представлений «Элементаль», а также театром малых форм В. Кустова.

Фрик-шоу театр «Бармаглот». Режиссер театра «Бармаглот» – А. Илюшина, выпускница Белорусского государственного университета культуры и искусств (кафедра режиссуры народных обрядов и праздников). Официально театральный коллектив сформировался в сентябре 2010 г. на базе Минского государственного дворца детей и молодежи. До этого актеры-любители уже выступали вместе на различных музыкальных, поэтических и уличных фестивалях с пластическими и огненными перфомансами. В апреле 2011 г. театр дебютировал на международном фестивале экспериментальных театров «Тот самый фестиваль», где был представлен спектакль «Точка сборки». Театр был благодушно встречен публикой и участниками фестиваля, которые назвали «Бармаглот» открытием фестиваля.

В своих постановках («Точка сборки», «СкаФка») актеры любительского пластического театра «Бармаглот» исследуют такие темы, как ощущение реальности, флора и фауна человеческой души, истончение границ между фантазией и действительностью, сновидение. В этом им помогают гротеск и сюрреализм в пластике и костюмах.

Дальнейшая эволюция театра привела его к освоению жанра фрик-театра. В репертуаре труппы пять различных шоу-программ, где активно используются неоновые эффекты и люминесцентные краски. Кроме того, отличительной

особенностью стиля этого коллектива как фрик-театра можно назвать использование зооморфных костюмов, метафорически напоминающих насекомых, а также своеобразных танцевальных элементов.

Первый состав *творческого объединения «Т(е)=Art» (г. Минск)* был собран в 2007 году под руководством В. П. Кустова. Главными предметами изучения стали: пластическая и контактная импровизация, пантомима, театр абсурда, ходули, огненные, световые, пиротехнические и аэродинамические шоу, различные шокирующие образы, фрик-шоу. Весной 2009 года первоначальный состав театра был распущен, а летом 2010 г. деятельность театра была вновь возобновлена основателями «Т(е)=Art» Мариной Филиппович, Дмитрием Лихачевым и новой участницей Макейчик Ксенией. Так был сформирован постоянный действующий состав «Т(е)=Art». Марина Филиппович стала художественным руководителем театра. По словам Марины, «в новой политике театра предполагался отказ проявления “человекоподобности”, появилась потребность нестандартных форм, направленностью которых являлся футуристический образ, преобразованный сюрреалистическим видением. Основной задачей постановок стало создание реальной атмосферы нереального мира, в котором зритель был гостем или своего рода путешественником, где он мог рассмотреть альтернативную реальность, в которой заложены иные законы бытия, философии, смысла. Иными словами воссоздать жизнь параллельного мира, в котором зритель принимал позицию подглядывающего, подсматривающего существа, следящего за ходом событий альтернативной реальности. Визуальный образ актера предполагал собой не только нестандартную форму пластики, харизматичности, но и новое видение образов». Окончательная образная система сформировалась в 2010 году с приходом в коллектив боди-арт художника Андрея Лагуна. В репертуаре этого объединения присутствует один драматический спектакль, показанный впервые на форуме пластических театров «ПлаСтформа» (г. Минск, 2013 г.) – «Эдисон, или Как дойти до лампочки», и широкий ряд театрализованных программ перформативного типа. К крупным мероприятиям, в которых «Т(е)=Art» принимал участие, можно также отнести Первую минскую триеннале современного искусства. На ней команда продемонстрировала перформанс «Космические приключения», который стал показательным в плане демонстрации стилевых особенностей работы труппы. К таковым можно отнести, во-первых, заимствование элементов карнавальной эстетики – акцентированного использования ходулей, ярких красок в оформлении костюмов, бодипейнтинга, активной работы со светоизлучающими элементами, имитирующими огонь. Кроме того, коллективу близка стилистика направления в научной фантастики «киберпанк», что нашло отражение в выборе характерных аксессуаров, а также в создании постиндустриальных образов.

Особенностью образного ряда творческого объединения «Т(е)=Art» можно назвать тенденцию к зооморфности персонажей, развитие одной из черт внешности образа и доведение ее до гротеска, активное использование бодипейнтинга.

Театр огненных и световых представлений «Элементаль» (г. Минск) – «это союз талантливых артистов, мастеров в технике «juggling», «spinning»,

«manipulation»¹, лауреатов конкурсов и участников международных фестивалей и мастер-классов, под руководством Павла Абакумова – профессионального режиссера и тренера международного класса. Каждый номер – это история, незабываемое зрелище, фантастическая атмосфера огня и света, поданное на высоком техническом и эстетическом уровне» [8]. Труппа работает в жанре, восходящем своими корнями к истокам театра как вида искусства и соотносящимся с традициями шаманизма. Для создания эффекта впечатления коллектив умышленно использует для выступлений темное время суток либо затемненное помещение. Технически, на первый план в подобного рода перформансах выходят не актерские навыки действующего лица, а его физические способности владения реквизитом, а также общая выносливость, ловкость, чувство ритма. Выстраиваемые композиции носят как индивидуальный, так и коллективный характер, выраженную режиссуру и завершенность.

Театр малых форм В. Кустова (г. Минск) основан одним из старейших в Республике действующих деятелей альтернативного театра Владимиром Кустовым. С точки зрения техники и образно-метафорического ряда, коллектив работает в одном стиле с «Т(e)=Art». Единственным отличием можно назвать наличие программ, состоящих целиком из акробатических номеров.

Кроме вышеописанных театров, в жанре фрик-театра периодически работают – пластический театр «Инжест», пластический театр «вКубе», а также ряд иных непрофессиональных коллективов и артистов оригинального жанра (напр., Жан Мельников (г. Могилев)). При этом стилевые особенности и технические приемы остаются аналогичными друг другу.

Таким образом, фрик-театр представляет собой коммерчески ориентированный театральный жанр, предполагающий не только инновативную атрибутивную и техническую сторону, но и особую идеологию, жизненную позицию.

Уличный театр является одним из архаичных видов исполнительского искусства и восходит своими корнями к ритуальным процессиям, языческим празднествам, карнавальным шествиям, деятельности скоморохов, мистериальных представлений, спектаклей комедии дель арте. Работа в этом жанре предполагает отказ от традиционной системы К. Станиславского, гротескность действий и образов, повышенную концентрацию внимания актера, владение основами психологии толпы, а также соблюдение принципов *site-specific* (метод работы театральной группы, при котором спектакль адаптируется под предложенную местность и поэтому становится абсолютно уникальным) [19].

Впервые в новейшей истории Беларуси попытка работы в уличном жанре принадлежит театру «Жест» (в последствии – пластический театр «Инжест»). В 1982 г. труппой был поставлен спектакль «Веселая душа», выполненный в жанре карнавального и буффонного театра. Впоследствии еще ряд работ «Жеста» исследовал возможности уличных представлений, однако широкого распространения в театральной среде жанр не получил.

¹ «Juggling», «spinning», «manipulation» - техники работы с реквизитом в файер-шоу, в пер. с англ. «жонглирование», «вращение», «манипуляция».

Возрождение интереса к уличному театру в любительской среде произошло в начале 2000-х годов. Так, в 2005 г. после участия в мастер-классе российского уличного театра «Странствующие куклы Господина Пэжо» Алексеем «Бекаром» Бурносенко, инженером по образованию, был образован *плутовской театр «DiGrease» («ДиГриза», г. Минск)*. Свой стиль труппа определяет как реконструкцию «традиционного средневекового странствующего театра, театра жонглеров и акробатов, музыки и смеха, мираклей и мистерий, танцев и огневых перфомансов» [11]. Театр имеет ряд программ, таких как «Средневековый балаган», «Средневековое шоу флагов», «Средневековые ходулисты», «Средневековое шоу шутов и скоморохов», а также две аллегорических драмы «Пляска смерти» и «Чума».

В своей работе труппа опирается на средневековую карнавальную эстетику, сочетающую использование ходулей, ярких флагов, стилизованных костюмов, масок, огня, игрового начала, а также обращается к народной культуре вышеозначенного периода. Кроме того, в спектаклях и перформансах активно задействована живая музыка и инструменты, свойственные европейской и белорусской культуре эпохи Средневековья и Ренессанса.

Фактически, коллектив создал синтетический жанр, объединивший наследие гистрионов, мистериальных представлений, фарсовых традиций. С точки зрения актерской игры владение акробатическими приемами доминирует над навыками традиционной актерской игры, что обусловлено театральной эстетикой реконструируемого периода.

Театр является участником отечественных и, по большей части, зарубежных фестивалей, имеет свою школу огневых искусств и школу средневекового танца. Тем самым, начавшись как любительский коллектив, «ДиГриза» приобрел неофициальный статус профессионального уличного коллектива, ставшего лидером белорусского уличного движения.

Интерактивный уличный театр «Moustache» («Мусташ», г. Минск) – результат совместной работы международного проекта театрального движения «Двери» и словенского интерактивного уличного театра «Kud Ljud» (г. Любляна, Словения), начавшейся в 2011 г. После неоднократного участия коллектива «Kud Ljud» в белорусских театральных фестивалях, группа энтузиастов из театрального движения «Двери» заинтересовалась необычной для Беларуси театральной техникой и решила создать белорусский интерактивный театр. Поскольку в Беларуси нет подобных коллективов и учиться этой технике не у кого, актеры-любители обратились к словенским артистам. В течение шести месяцев белорусские актеры обучались на виртуальных мастер-классах: словенские актеры присылали через интернет видеозаписи с упражнениями и заданиями, белорусские любители отработывали технику, выполняли задания, записывали на видео результат и отправляли запись в Словению. В марте 2012 года для проведения живого интенсивного мастер-класса приехали режиссеры-постановщики «Kud Ljud» Я. Енуль и В. Церквеник Брен. Результатом 15-дневных занятий с белорусскими актерами-любителями стала интерактивная уличная постановка «Фотофрения».

Особенность интерактивного уличного театра заключается в неклассическом принципе взаимодействия со зрителем. Актеры работают со зрителем напрямую,

между ними нет границы, которая их разделяет в театре. В интерактивном театре зритель участвует в представлении, иногда сам этого не понимая. Такой театр словенцы называют «театром общения» («theatre of communication»). По их мнению, сегодня кинематограф и телевидение больше подходят для того, чтобы реконструировать жизнь. Они обладают своими инструментами и приемами, чтобы имитировать жизнь: компьютерная графика, крупные планы, возможность показывать различные локации и прочее. Поэтому они считают, что «театр не должен пытаться приблизиться к зрителю путем копирования кинематографа. Важно не терять то единственное отличие, которое существует между театром и кино: возможность находиться здесь и сейчас с актером, взаимодействовать с ним» [5].

За два года своей деятельности «Moustache» стал участником республиканских и международных мероприятий и театральных фестивалей.

Театр «Крылы халона» (г. Брест) «создан в 2001 году как сообщество людей, объединенных творческими взглядами. Основной предпосылкой возникновения театра было желание объединения искусства и активизма. Своей главной целью театр ставил создание платформы для творческой деятельности людей, выступающих против человеческой разобщенности. В течение 2001–2011 гг. театр создал 8 спектаклей (в том числе 4 уличных), которые разнятся стилистикой, визуальным языком и методом работы над ними. Это спектакли по произведениям Даниила Хармса, Янки Купалы, Франца Кафки и собственным сценариям. Стилистика спектаклей объединяет элементы немецкого экспрессионизма и театра Брехта, традиционного восточного театра и клоунады, пантомимы и дадаистского юмора. Применяя актерские практики восточного театра, элементы традиционных боевых искусств, европейских театральных направлений (пантомима, клоунада), голосовых техник (обертональное пение, народное пение) актеры театра исследовали процесс создания «внеповседневного тела», телесного воплощения иного способа мышления, ухода от повседневного поведения и телесности на сцене, культивирования иного уровня актерской энергии. Результат этой работы – несколько уличных спектаклей («Малефициум», «Звонитьлететь») и спектакль по произведениям Ф. Кафки «Процесс». В своих уличных спектаклях театр совмещает приемы «традиционного уличного театра (ходули, маски, живой огонь, живая музыка), элементы хэппенинга, клоунады, выразительность восточного театра и немного кинематографа» [12]. Театр является участником ряда отечественных и зарубежных театральных фестивалей.

Театр-студия «Шестое чувство» (г. Могилев). Спецификой этой труппы является то, что весь актерский состав состоит из инвалидов по слуху. Труппа функционирует с 1992 г. при доме культуры БелОГ г. Могилёва. Первоначально она была создана в виде творческого коллектива малых форм глухих завода «МЕТИЗ». «Возглавила коллектив Белова Ольга Федоровна, которая и до сих пор является его бессменным художественным руководителем. В период с 1992 по 2011 гг. творческим составом коллектива малых форм общества глухих разработано и воплощено в жизнь более 100 мини-концертных проектов и номеров художественной самодеятельности» [13]. В основе стилистики труппы лежит традиционная бессловесная клоунада, основанная на создании комических образов и

ситуаций. Кроме того, актеры активно используют в своих перформансах интерактив со зрителем и фарсовые элементы. «Шестое чувство» является участником ряда отечественных и зарубежных театральных фестивалей.

Таким образом, одна из стратегий создания экспериментальности в любительском театре Беларуси характеризуется обращением к историческому прошлому театрального искусства. Во-первых, благодаря реанимации площадного театра воссоздается жанр, являющийся инновативным в настоящее время и обладающий творческим потенциалом. Во-вторых, синтезирование элементов средневековой карнавальной эстетики с современными технологиями приводит к созданию абсолютно оригинального жанра. Тем не менее, рассмотренная стратегия поисков экспериментальности в любительском театре является одной из нескольких, чему будут посвящены дальнейшие публикации.

ЛИТЕРАТУРА

1. Белорусские театры в цифрах: где, сколько и какие самые популярные?// Новостной портал «Tut.by» [Электронный ресурс]. – 2013. – Режим доступа: <http://news.tut.by/culture/340782.html>. – Дата доступа: 17.07.2013 г.
2. Белякова, В. Экспериментальность в театральном пространстве Беларуси / В. Белякова // Театральная Беларусь [Электронный ресурс] – 2012. – Режим доступа: <http://belarus-theatre.net/mnenia/58-mnenia/848-eksperimentalnost-v-teatralnom-prostranstve-belarusi.html#.Ueb6VNLjc1x>. – Дата доступа: 17.07.2013 г.
3. Галак, В. Театральный батл: «Двое» vs «Шарлотка» / В. Галак // Театральное движение «Двери» [Электронный ресурс] – 2012. - Режим доступа: <http://dverifest.org/blog-impression-charlotte/>. – Дата доступа: 17.07.2013 г.
4. Галак, У.А. Сучасны тэатр: вопыт адной выставы / У. А. Галак // Альманах «Двери». О театральной жизни культурной молодежи. №7 [Электронный ресурс]. – Минск, 2013. – Режим доступа: http://issuu.com/dverifest/docs/almanah_dveri_07. – Дата доступа: 17.07.2013 г.
5. Ерошенко, А. Вида Цerkвeник Брен: «Потому, что розовый — очень глупый цвет» / А. Ерошенко // Могилевский Драматический театр [Электронный ресурс]. – Могилев, 2012. – Режим доступа: <http://mdrama.by/node/385>. – Дата доступа: 17.07.2013 г.
6. Интерактивный театр «Moustache» [Электронный ресурс]. – Минск, 2013. – Режим доступа: <http://moustache-theatre.org/>. Дата доступа: 17.07.2013 г.
7. Манифест киберпанка // Википедия – свободная энциклопедия. [Электронный ресурс]. – 2013. – Режим доступа: http://ru.wikipedia.org/wiki/Манифест_киберпанка. – Дата доступа: 17.07.2013 г.
8. Огненное и неоновое шоу от перфоманс-группы «Элементаль» // Группа в социальной сети «Вконтакте» [Электронный ресурс]. – 2013. – Режим доступа: <http://vk.com/club10832203>. – Дата доступа: 17.07.2013 г.
9. Руднев, П. Новая драма № 10. Павел Пряжко. Закрытая дверь / П. Руднев // Топос. Литературно-философский журнал [Электронный ресурс]. – Санкт-Петербург, 2012. – Режим доступа: <http://www.topos.ru/article/7237>. – Дата доступа: 17.07.2013 г.
10. Сидоренко, Н.С. Особенности развития любительского театра Беларуси в XXI веке: дисс. ... магистра искусствования: 1-21 80 14/ Н. С. Сидоренко. – Минск, 2012. – 56 с.
11. Средневековый театр «Плутовской театр ДиГриза». [Электронный ресурс]. – Минск, 2013. – Режим доступа: http://medievalbelarus.org/ru/programs/medieval_theatre/. – Дата доступа: 17.07.2013 г.
12. Театр «Крылы халопы» [Электронный ресурс]. – Брест, 2013. – Режим доступа: <http://www.teatrkh.com/?cat=5&lang=ru>. – Дата доступа: 17.07.2013 г.

13. Тэатр-студыя глухих «Шестое чувство» // Група в социальной сети «ВКонтакте» [Электронный ресурс]. – 2013. – Режим доступа: <http://vk.com/club45611778>. – Дата доступа: 17.07.2013 г.
14. Театральное движение «Двери» [Электронный ресурс]. – Минск, 2013. – Режим доступа: <http://www.dverifest.org>. – Дата доступа: 17.07.2013 г.
15. Фрики // Википедия – свободная энциклопедия [Электронный ресурс]. – 2013. – Режим доступа: <http://ru.wikipedia.org/wiki/фрики>. – Дата доступа: 17.07.2013 г..
16. Boal, A. Theatre of the Oppressed / A. Boal. – Theatre Communications Group, 1985. – 197 p.
17. Mason, B. Street Theatre and Other Outdoor Performance / B. Mason. – Routledge, 1992. – 232 p.
18. Site-specific theatre // Wikipedia, the free encyclopedia. [Electronic resource]. – 2013. – Mode of access: http://en.wikipedia.org/wiki/Site-specific_theatre. – Date of access: 17.07.2013.
19. T(e)=Art // Група в социальной сети «ВКонтакте» [Электронный ресурс]. – 2013. – Режим доступа: <http://vk.com/teartminsk>. – Дата доступа: 17.07.2013 г.

Скачкоў Д.С.

(Рэспубліка Беларусь, г. Мінск)

СУЧАСНЫ ПЛАСТЫЧНЫ ТЭАТР БЕЛАРУСІ: ПЕРСПЕКТЫЎНЫЯ НАПРАМКІ РАЗВІЦЦЯ

Пластычны тэатр – гэта новая з’ява ў сучасным беларускім тэатральным мастацтве, але ў той жа час ён валодае працяглай гісторыяй станаўлення, прайшоў даволі доўгі шлях фарміравання і не спыняе сваё развіццё па сённяшні час. Пластычны тэатр (анг. «physical theatre» – фізічны тэатр) можна вызначыць як від тэатра, які следам за тэатрам пантамімы асноўнымі вызначае фізічныя, цялесныя сродкі акцёрскай пластычнай выразнасці, але адыходзіць ад тэхнічных пластычных формаў еўрапейскай пантамімы сярэдзіны ХХ ст. і замяняе класічны пантамімічны прынцып выключнасці цялеснай выразнасці на прынцып сінтэтычнай выразнасці – злучэння пластыкі цела акцёра са шматлікімі не цялеснымі сродкамі сцэнічнай выразнасці [5, с. 14].

Беларускі пластычны тэатр пачынае фарміравацца ў рэчышчы агульнаеўрапейскага тэатральнага мастацтва ў сярэдзіне 1980-х гг., калі вядучыя пантамімічныя школы “пантаміма белага твару” М. Марсо і “цялесная” альбо “матэрыяльная пантаміма” Э. Дэкру страчваюць свой уплыў на авангарднае еўрапейскае тэатральнае мастацтва, а на іх аснове ўзнікаюць інавацыйныя пластычныя калектывы. З шматлікіх беларускіх аматарскіх тэатраў пантамімы 1980-х гг. (“Мім”, “Праметэй”, “Лік”, “Скрыжалі”, “Чорны клоўн”, “Дзеці капітана Гранта”, “Блікі”), якія выняткуўвалі з свайго творчага працэсу ўсе па-за цялесныя сродкі сцэнічнай выразнасці і маўленчую функцыю акцёра, пачынаюць вылучаюцца тэатральныя калектывы, якія перастаюць абмяжоўваць сябе выключна нямой экспрэсіяй і класічнай пантамімічнай тэхнікай і пашыраюць сферу сваіх выразных сродкаў, якія уключаюць у сцэнічную практыку голас выканаўцы, гукавыя і светлавыя эфекты, музычнае суправаджэнне, касцюмы, маскі, лялькі і рэальныя аб’екты, якія пераўтвараюцца ў дзеючых персанажаў, сцэнаграфічныя прыстасаванні

і сцэнічныя канструкцыі, а крыху пазней відэапраекцыі, піратэхнічныя эфекты і разнастайныя тэхнічныя прылады [4, с. 111–112]. Нараўне са сродкамі дадатковай вонкавай выразнасці і ўключэннем у пластычнае дзеянне голасу гэтыя тэатры, якія ўсё яшчэ называюцца тэатрамі пантамімы, а па сутнасці пераўтвараюцца ў пластычныя тэатры, падвяргаюцца значнаму ўплыву такіх мастацкіх формаў як камедыя дэль артэ, клаўнада і танец-мадэрн, якія ўздзейнічаюць на іх пластычную тэхніку, вобразны шэраг, філасофска-ідэйную скіраванасць, эстэтыку і значна пашыраюць іх тэматычныя межы. Наватарамі ў галіне пластычнага тэатра сталі такія аматарскія тэатральныя калектывы як: “Шостае пачуццё” – тэатр, які працаваў у жанры пост-пантамімічнай клаўнады, “Тунэль”, і “Незалежны тэатр пантамімы”, якія развівалі формы пост-сучаснай пантамімы і народны аматарскі тэатр “Жэст”, які ў сваёй сцэнічнай практыцы спалучаў класічную пантаміму з клаўнадай і буфанадай, камедыяй дэль артэ, баявымі мастацтвамі Ўсходу, імправізацыйным пластычным дзеяннем. Але дзейнасць гэтых тэатраў спынілася ў пачатку 1990-х гг. (акрамя тэатра “ІнЖэст”, які па сённяшні час носіць званне “прызнанага лідэру авангарднай тэатральнай культуры Беларусі” [1]), што было абумоўлена сацыяльна-палітычнымі зменамі ў беларускім грамадстве.

Новы перыяд у развіцці беларускага пластычнага тэатра пачынаецца з пачатку першага дзесяцігоддзя XXI ст., калі ў аматарскім тэатральным мастацтве пачынаюць актыўна ўзнікаць тэатры танца (“Госціца”, “Галерэя”, “Квадра”, “Дошкі”, “Каракулі”, “Карняг-тэатр”), якія амаль на дзесяць год становяцца дамінуючай формай беларускага пластычнага тэатра. Хоць тэатр танца і мае большы стасунак да харэаграфічнага мастацтва ён, безумоўна, з’яўляецца часткай сучаснага сінтэтычнага харэа-пластычнага тэатральнага мастацтва, і праяўляе частковую пераемнасць сваёй сцэнічнай практыкі мастацка-вобразнай традыцыі пантамімічнага тэатра [3; 4].

Наступным этапам ў развіцці беларускага пластычнага тэатра сталі 2010-я гг., у якія назіраецца значнае павелічэнне колькасці эксперыментальных пластычных тэатраў (“Ай”, “уКубе”, “Галава-нага”, “Жывое дзеянне”) і тэатраў пластычнай клаўнады (“Арцель камедыянтаў”, асобныя сола мімы), а таксама назіраецца ўзнікненне новых формаў, якіх дагэтуль не існавалі ў беларускім пластычным тэатральным мастацтве: вулічныя пластычныя тэатры (“Мусташ”, “Т(е)=Арт”, “Элементаль”), пластычныя рэканструктарскія тэатры (“Полацкі звяз”, “Шальмоўскі тэатр ДыГрыза”), пластычныя фрык-шоў тэатры (“Бармаглот”, трыа “Соль”).

Працягласць развіцця і яго неаднароднасць, з аднаго боку, садзейнічаюць разнастайнасці і своеасаблівасці, падкрэсленай творчай самабытнасці, індывідуальнасці тэатральных калектываў, але ў той жа час выяўляюць шэраг найважнейшых праблем у сучасным пластычным тэатры Беларусі. Галоўнай з іх з’яўляецца недастатковы прафесійны пластычны ўзровень акцёраў, які шмат у чым вызначае якасны складнік пластычнага тэатра. У першую чаргу, гэтая праблема ўзнікае ў сцэнічнай дзейнасці пластычных тэатраў новых жанравых напрамкаў апошняга пяцігоддзя і звязана з адсутнасцю ўстойлівай пластычнай акцёрскай традыцыі.

Пластычныя тэатры 1980-х гг. грунтавалі сваю творчую дзейнасць на падрабязна распрацаванай і зафіксаванай пантамімічнай тэхніцы. Так, савецкі тэарэтык пантамімы І. Рутберг сцвярджаў, што “у існуючым хаосе жанравых і

індывідуальных разнавіднасцяў, у спробе вызначыць назвы гэтых тэатральных формаў як “тэатр руху”, “пластычная драма”, “тэатр пластычных формаў”, усё больш дакладна і бачна вымалёўваецца іх агульная аснова – мастацтва пантамімы” [2, с. 7]. Пантамімічная школа сфарміравала выключную методыку па стварэнні пластычна выразнага і сэнсава зразумелага гледачу сцэнічнага вобраза, на якую абапіраліся пластычныя тэатры гэтага перыяда. Такім чынам, яны мелі трывалы цялесна-пластычны падмурак і маглі развівацца ў сваіх ідэйна-тэматычных поглядах, прынцыпах і вобразных уяўленнях. У той жа час, сучасныя пластычныя тэатры вымушана, больш востра сутыкацца не толькі з пытаннем “што сказаць?”, але і “якім чынам гэта выразіць?” Класічная традыцыя тэатра пантамімы была перарвана ў 1990-х гг., калі пластычны тэатр амаль знікае з тэатральнага жыцця Беларусі, і, за рэдкім выключэннем, пантамімічная тэхніка не аднаўлялася ў далейшым, больш таго пантаміма памылкова пачала ўспрымацца як не актуальная і састарэлая. Дарэчы, такое ж негатыўнае стаўленне ў асяроддзі сучаснага пластычнага тэатра існуе і ў дачыненні да акадэмічнага рэалістычнага драматычнага тэатра.

Беларускія тэатры танца пачатку XXI ст., таксама рэдка сутыкаліся з праблемай прафесіяналізма выканаўцы па прычыне таго, што амаль усе, як кіраўнікі калектываў, так і акцёры-танцоўшчыкі мелі прафесійную харэаграфічную адукацыю (народны ці класічны танец), на аснове якой пачыналі ўласныя пошукі ў галіне сучаснага танца. Гэтым, у некаторай ступені, тлумачыцца і дамінаванне тэатраў танца у сучасным беларускім пластычным тэатры і ўспрыманне новых пластычных тэатраў перыяда 2010-х гг., як “аматарства” і “забаўкі”.

Сучасныя беларускія пластычныя тэатры, у сваёй большасці, апынуліся ў складаным становішчы. Многія з іх спрабуюць абапірацца на пастановачныя прынцыпы запатрабаваных тэатраў танца, але праяўляюць відавочны недахоп пластычнай тэхнікі і цялеснага майстэрства, па сутнасці, пераймаючы выключна харэаграфічны адцягнены характар вобразаў і абстрактнасць танцавальных рухаў. У той жа час, яны адмаўляюць і тэатральным драматычным прынцыпам: дэталёвай распрацоўцы вобраза, яго псіхалагічнай дакладнасці, матываванасці фізічнага дзеяння і апраўданне пластычных праяў вобраза. Шматгранныя, своеасаблівыя, індывідуальныя пластычныя дзеянні сцэнічнага вобраза замяняецца на набор простых фізічных дзеянняў, фізічна-цялесныя акцыі ці шаблонныя цялесныя формы, стандартныя пластычныя клішэ.

Недахоп пластычнай тэхнікі і рухавай экспрэсіі сучасныя беларускія аматарскія пластычныя тэатры кампенсуюць за кошт вялікай колькасці знешніх сцэнічных і сцэнаграфічных элементаў (гукавыя і светлавыя эфекты, касцюмы і маскі, сцэнічныя канструкцыі, відэапраекцыі, піратэхнічныя і вогненныя эфекты) і эпатажу. Але ж, нажалі, у сваёй большасці, узаемадзеянне выканаўца са знешнім аб’ектным і тэхнічным сцэнічным асяроддзем не столькі садзейнічаюць раскрыццю пластычнай выразнасці акцёра ці праяўленню ідэйных кампанентаў спектакля, колькі дэманструюць няўменне ўзаемадзеічаць з прадметам, адэкватна ўводзіць яго ў сцэнічную прастору, іграць з ім. А эпатаж і правакацыйнасць падобных сцэнічных дзеянняў не ідзе далей самога эпатажу.

Нягледзячы на вышэй адзначаныя агульныя праблемы можна вылучыць некаторыя пазітыўныя перспектыўныя напрамкі развіцця беларускага пластычнага тэатра:

- павышэнне якасці пластычнай выразнасці акцёра, пры павышэнні яго прафесійных якасцяў, што наўпрост залежыць ад фарміравання і ўдасканалення сістэмы прафесійнай адукацыі ў сферы пластычнага тэатра, а шырэй сучаснага тэатральнага мастацтва, а таксама наладжвання ўзаемасувязі паміж навучальным працэсам і актуальнай творчай практыкай. Для больш эфектыўнай прафесіяналізацыі пластычнага тэатра варта звярнуць увагу і на стымуляванне навукова-тэарэтычных даследаванняў і метадычных распрацовак ў гэтай галіне;

- распрацоўка арыгінальных пластычных методик і своеасаблівай пластычнай мовы, што звязана з эксперыментальным характарам дзейнасці сучасных пластычных тэатраў у галіне разнастайных тэатральных і харэаграфічных методик, танцавальна-рухавых практык. Сінкрэтычны, эклектычны падыход да пластычных методик можа спрыяць стварэнню ўласнага, унікальнага падыходу да цялеснай выразнасці акцёра;

- вяртанне да класічных прынцыпаў тэатра пантомімы, успрынятых з пазіцыяй сучаснага пластычнага тэатра (з упорам на высокую якасць пластычнага дзеяння выканаўцы), як тэндэнцыя цыклічнасці тэатральнага мастацтва і вяртання да вытокаў, ці як гумарыстычнае супастаўленне мінулага і сучаснасці, ці як настальгічны ўспамін;

- ўзмацненне відовішняга ўхілу ў пластычным тэатры: перанясенне акцэнта з драматычнага, сэнсава насычанага дзеяння на выключна знешнія элементы сцэнічнай дзеі (разнастайныя касцюмы ці пластычныя трукі), што звязана з шырокімі камерцыйнымі магчымасцямі яго выкарыстання ў турыстычна-рэкрэацыйнай сферы і сферы забаў;

- цалкам мультымедыйныя тэатральныя праекты, у якіх роля акцёра зводзіцца да мінімуму, а асноўнымі сродкамі выразнасці становяцца тэхнічныя элементы (відэа, сцэнаграфія, марыянеткі), што звязана з хуткімі тэмпамі развіцця тэхналогій і іх паўсюдным укараненнем ва ўсе сферы чалавечай дзейнасці.

ЛІТАРАТУРА

1. Жбанков, М. InZest отныне будет жить “После” / М. Жбанков // БДГ [Электронны рэсурс]. – 2006. – Рэжым доступу : <http://www.bdg.by/news/news> – Дата доступу : 16.09.2008
2. Рутберг, И.Г. Искусство пантомимы. Пантомима как форма театра : учебное пособие для реж. театра и ансамблей пантомимы / И.Г. Рутберг. – М. : Б.И., 1989. – 126 с.
3. Юшкова, Е.В. Пластический театр России XX века : дис. ... канд. искусствоведения : 24.00.01 / Е.В. Юшкова. – Ярославль, 2004. – 243 л.
4. Lust, A. From the Greek Mimes to Marcel Marceau and Beyond / A. Lust. – Scarecrow Press Inc., Lanham, Maryland, Toronto, Plimouth, 2003. – 352 p. 2.
5. Murray, S. Physical theater : a critical introduction / S. Murray, J. Keefe. – Routledge, London, New York, 2007. – 248 p.

Станиславская Е.И.
(Украина, г. Киев)

ТЕЛОЦЕНТРИСТСКАЯ МОДЕЛЬ КЛАССИФИКАЦИИ ХУДОЖЕСТВЕННО-ЗРЕЛИЩНЫХ ФОРМ ПОСТМОДЕРНА

Известно, что одним из ведущих социокультурных феноменов постмодернизма стал *кризис идентификации* (Дж. Уард), который заключается в разрушении возможности целостного восприятия субъектом самого себя как личности. Этот кризис обусловлен тем, что в культуре постмодерна наблюдается смешивание национальных и универсально идеологических традиций, совмещение несовместимых систем ценностей. В такой социально-психологической ситуации человек не способен зафиксировать собственную позицию по отношению к плюрализму ценностных шкал, вследствие чего разрушается целостное восприятие субъектом самого себя как личности. Одним из средств преодоления этого идентификационного кризиса и выступает зрелищность, ведь через ту или иную художественно-зрелищную форму человек получает возможность представить себя в определенном историческом контексте, почувствовать принадлежность к одной из социальных групп, осознать себя частью той или иной культурной традиции.

Постмодернистская зрелищность приобретает признаки универсальной модели – она является своеобразным *кодом* (У. Эко), т. е. знаковой системой, специфика которой заключается в том, что элементы, из которых она состоит, раскрывают свой смысл в зависимости от назначения и условий функционирования зрелища. Оно является художественной формой передачи универсальных и понятных для массового сознания сообщений, которые воспринимаются ею в качестве определенного кода поведенческих, эмоциональных и других реакций, – то есть зрелищность выступает средством самоидентификации человека в том или ином социокультурном контексте.

Такие зрелищные формы в современном социокультурном пространстве представляют собой, по терминологии постмодернистской философии, *пустой знак* – то есть демонстрируют пример автономной, самодостаточной реальности, явно не связанной с бытийными феноменами. На смену классическому требованию определенности понятия и соотнесения его с конкретным предметом, явлением, событием приходит открытость значения, обусловленная неисчерпаемой множественностью и даже бесконечностью его потенциальных культурных интерпретаций. Вследствие этого происходит разрыв между значением и смыслом современных художественно-зрелищных форм. Под смыслом в данном случае понимается актуальная коммуникация между участниками действия, а под значением – способы его трансляции. Если в традиционной зрелищной культуре предусматривался чувственно-интеллектуальный характер осмысления подобных форм (когда, кроме эмоциональной стороны, происходило осознание значения и смысла воспринятого события), то в ситуации постмодернизма интеллектуальность, как таковая, практически исключается. Соответственно, теряется и понятие объективности, истинности и адекватности текста. Например, если в традиционной зрелищной культуре «идти в театр на спектакль» сопровождается четким

представлением, каким образом будет происходить процесс, то постмодернистская зрелищность предлагает иную формулу: «иду на перформанс – не представляю, что там увижу», а иногда и спонтанную форму (хэппенинг, художественная акция, флешмоб). Благодаря выразительным средствам зрелищные формы приобретают содержательную открытость, не предполагающую восприятие интеллектуального характера.

Разрыв между значением и смыслом художественно-зрелищных форм обуславливается также и ризоморфным характером их целостности, ведь они отходят от стабильности классических художественных форм. Если стабильная структура представляет собой образ мира как Космоса, то ризома – как «хаосмоса» [1, с. 471]. Как для принципиальной внеструктурности, для ризомы характерны два исходных признака: возможность для внутренней спонтанной подвижности и реализация креативного потенциала самоорганизации. Этими качествами обладает большинство современных художественно-зрелищных форм, в которых невозможно однозначно установить вектор причинно-следственной связи и где преобладает импровизационная природа развертывания действия – это, в частности, такие формы, как хэппенинг, инсталляция, флешмоб, отдельные виды компьютерных игр. Элементы ризоморфной организации присутствуют и в других художественно-зрелищных формах, а именно: перформансе, стрит-арте, боди-арте, инструментальном и хоровом театре, экранных формах. Наблюдается ситуация, когда художественно-зрелищная форма приобретает значение «модели-символа» – ризоморфной среды без субъекта и объекта, без начала и конца, без возможности установки прогрессивного или регрессивного характера ее развития.

На наш взгляд, внеконтекстовая модель постмодернистской зрелищности приобретает определенные значения только в условиях конкретной предметно-пространственной среды с помощью элементов тела в различных аспектах. Именно специфическое воспроизведение *телесности* и обусловило общеисторическую динамику развития художественно-зрелищных форм и их классификацию:

I. Тело как самодостаточная совокупность дискурсивных кодов («изобразительная телесность»).

II. Тело как элемент внешней среды (стрит-арт).

III. Тело как структурный компонент действия и культурного поведения (сценическая зрелищность).

IV. Тело как универсальное средство моделирования и манипуляции в виртуальной реальности (экранный зрелищность).

В первой группе тело функционирует в виде отдельных телесно-художественных практик (боди-арт – от «болевого» до «гримерного»), художественных направлений акционизма (хэппенинг, перформанс), различных театрализовано-действенных актов (тотальная инсталляция, интерактивная инсталляция, флешмоб). Благодаря этим практикам акцентируется внимание на органических качествах тела, интерпретируемого как составляющая *плоти* (в трактовке М. Мерло-Понти). По мнению философа, плоть не является ни материей, ни духом, ни субстанцией – это «элемент» среды (как вода, воздух, земля, огонь) [1, с. 402]. Для того чтобы вписаться в такую среду, художественно-зрелищные формы

приобретают ее черты (телесно-чувственные), являясь, по сути, фиксацией этого элемента.

В уличном искусстве (II группа) тело интегрируется в окружающую природную среду, а формы стрит-арта (разные виды уличного рисования и уличных инсталляций), как транскультурный феномен, выполняют функции субкультурной, социальной, возрастной, гендерной идентификации. Фактически постмодернистский стрит-арт становится способом создания культурного ландшафта города, в котором телесность художника и прохожего обуславливает их участие в создании зрелищного игрового коммуникационного поля.

В формах третьей группы тело реализует свою природу в контексте обрядово-ритуальной составляющей. Специфика постмодернистских сценических интерпретаций художественно-зрелищных форм заключается в возрастании роли элементов театрализации сценического пространства и использовании художественных средств выразительности как технологий, усиливающих коммуникативную способность этих форм (инструментальный и хоровой театр). Тотальная театрализация художественно-зрелищных форм приобретает значение приоритетно-выразительного компонента (мюзикл, рок-опера, шоу). Объединяя различные формы и методы представления художественной информации об «идеальном мире», сценическая зрелищность трансформируется в своеобразный симулятор, позволяющий моделировать его («идеальный мир») в соответствии с целями и задачами пользователей (театрализация цирка, циркизация театра).

Тенденция активизации моделирующих и манипулятивных качеств тела наблюдается сегодня в экранных художественно-зрелищных формах (IV группа): расширяется ареал передачи информации и усиливается роль коммуникационной составляющей в экранных средствах выразительности (телевизионные трансляции, адаптации и экранизации; интерактивные проекты, реалити-шоу, игры), обеспечивается общение «каждого со всеми и всех с каждым» (компьютерные видеоигры, интернет-технологии). Не менее весомой в развитии современной экранной культуры является тенденция усложнения технологий изображения, образующих выразительную систему, структурированную специфическими для этой культуры образами и речевыми принципами (музыкальный видеоклип, рекламный видеоролик). Экран, как обобщенная модель мнимой реальности, позволяет кардинально изменять эти принципы, используя кроме медиатехнологий любительски-экспериментальные подходы, телесность в которых выходит на первый план (песочная анимация, современные формы театра теней).

Все эти варианты фиксации телесности играют роль специфического языка, удовлетворяя потребность массового сознания в идентификации с той или иной системой культурно-социальных ценностей. Как стабильные компоненты любой художественно-зрелищной формы, они приобретают качества *метаязыка* (Р. Барт), что позволяет телу приспосабливаться к любым культурным событиям. Тяготение к образной интерпретации тела усиливает его метафоричность, а через нее и эстетическую привлекательность. Благодаря этим качествам художественно-зрелищные формы постмодерна позиционируют себя как акты культуротворчества, трансформирующие свои художественные приемы в языковые универсалии, близкие по своей природе к мифологическим. Все это способствует не только восприятию

объективной телесности зрелищных форм как фактора, проинтерпретированного в модусах эмоциональных реакций, но и постепенному стиранию классических видовых художественных признаков и слиянию искусства с жизнью.

ЛИТЕРАТУРА

1. Постмодернизм: Новейший философский словарь / [гл. науч. ред. и сост. А. А. Грицанов]. – Минск: Современный литератор, 2007. – 816 с.

Сулима А.Н.

(Республика Беларусь, г. Минск)

«ТЕАТРАЛЬНЫЙ ОКТЯБРЬ»: ВИТЕБСКИЙ ТЕРЕВСАТ И М. ШАГАЛ

Октябрьская революция 1917 г. повлекла за собой глобальные перемены в театральном искусстве, которые в процессе реформирования стали программой именуемой «Театральный Октябрь». По данной теме мы можем опираться на исследования А. В. Луначарского, К. Л. Рудницкого, Б. А. Алперса, Д. И. Золотницкого. Луначарский пишет о трех направлениях в воспитательной функции искусства: «Задачи Главполитпросвета в области художественного воспитания масс можно разделить на три рубрики: 1) агитационно – пропагандистская работа через посредство искусства, 2) всяческая помощь выявлению самостоятельного классового пролетарского, а рядом с этим и крестьянского искусства и, наконец, 3) популяризация великих произведений искусств, хотя бы и не имеющих прямой пропаганды и агитации» [9].

В послереволюционный период «театр переживаний» был вытеснен «театром представлений и гротеска». В зрительные залы пришел иной зритель – рабочий класс, на сцену вышло новое поколение артистов (воспитанных по системе «биомеханика»), а на афишах чаще стали появляться имена режиссеров, таких как Всеволод Мейерхольд. А. В. Луначарский, первый нарком просвещения, назначает Марка Шагала уполномоченным по делам искусств Витебской губернии, где в компетенцию М. Шагала входят не только художественное образование, но и театральное искусство. М. Шагал мечтал о театральной реформе, о чем свидетельствуют записи в автобиографии «Моя жизнь», но ему удалось осуществить свои замыслы только в ГОСЕТе. Оформляя спектакли Витебского ТЕРЕВСАТа в 1918 г., он будет лишь на подступах к этой реформе [4].

Тогда как В. Мейерхольд, приняв с радостью Октябрьскую революцию, вступает в ряды компартии в 1918 г., а позже ставит первую пьесу, полностью отвечающую духу советского времени – «Мистерию-буфф» В. Маяковского (оформление К. Малевича). Спектакль будет иметь успех у публики, а слава о Мейерхольдовских постановках разнесется далеко за пределы больших городов России. Возвратившись в Москву, Мейерхольд назначается Луначарским заведующим Театральным отделом (ТЕО). Неоднозначность фигуры Мейерхольда была выражена в некой человеческой «наглости», но и великого художника в нем признало большинство [6]. Этаким «герой 20-х годов», пример для подражания.

Режиссерское бунтарство В. Мейерхольда стало беспредельным: сводки с фронта и распевание Интернационала, митинговые речи, реальные виды транспорта, выезжающие в разгар действия, взрывы и выстрелы, движущиеся декорации, многоуровневое построение мизансцен – все это на сцене, со сцены и в зрительном зале. Мейерхольд, одержим идеей создать «новый театр», он учится и учит одновременно, размышляет, переоценивает. Он читает лекции «Об антракте и о времени на сцене» в Государственных высших режиссерских мастерских, считая своим долгом не упустить ни единой детали театрального искусства [3]. Лозунги Мейерхольда: «Долой рампу, эту заколдованную грань между актером и зрителем!» или: «Сцена должна перешагнуть за рампу!», – эти устремления были направлены к укрощению зрителя и подключению его в участники и подчиненные, наряду с актером, драматургом [1, с.302].

Революцию М. Шагал встретил в Витебске радостно с предвкушением покончить со «старым» миром и начать новое дело. Шагал был не менее одержим, как оказалось, чем Мейерхольд. Он не только занялся открытием школы искусств, более того, он ее возглавил. Через год (1918 г.) Шагал назначается Луначарским Уполномоченным по делам искусств Витебской губернии, где в его подчинение входят театр, музеи и художественное образование. Позднее Луначарский на эту должность назначает Мейерхольда. Разница во времени и в месте – Витебск и Москва. В 1910–1920-х гг. «еврейское национальное самоопределение» возрождается, литература на идиш, традиционное национальное искусство вызывает интерес у еврейских исследователей. В Витебске в эти годы открылся Театр революционной сатиры (ТЕРЕВСАТ) – первый в Советской России агитационно-пропагандистский театр миниатюр. Начал действовать в 1919-1920 гг. Создан по инициативе поэта-сатирика, руководителя Витебского отделения РОСТА М. Я. Пустынина. Театр размещался в здании кинотеатра «Рекорд». Спектакли были агитационными, протяженностью от тридцати минут до полутора часов. Художественным оформлением первых спектаклей занимался М. Шагал. Это были плоскостные, яркие декорации, открывающие новые возможности для передвижного театра. В основе ТЕРЕВСАТа лежала импровизационная исполнительская техника, легкость, народный юмор, тенденции площадного театра. Героями выступлений становились спекулянты, кулаки, Врангель, Колчак. В спектакле зачитывали телеграммы с фронта (потом это применит в своей постановке «Зори» Мейерхольд), разыгрывались петрушечные представления, сценки, тантамарески. В тантамаресках исполнители сквозь прорези в планшете-занавесе просовывали руки, на которые надевались сапоги и шаровары, артиста было видно только до пояса. Куклы в постановке не использовались. Актеры гримировали ярким густо нанесенным гримом глаза, щеки и даже уши. Артисты находили контакт со зрителем благодаря выбранной тематике сценок, в основном это были злободневные вопросы. ТЕРЕВСАТ Витебска был первым театром подобной деятельности, после чего его примеру последовали другие города России, Украины, Армении.

Весной 1920 г. театр отправился гастролировать в Москву, программа состояла из тантамарески «Три витязя», «Памяти парижских коммунаров» А. Арго, М. Пустынина «Марш ТЕРЕВСАТА» и др. Среди тех, кто принял участие в премьерных показах, был Л. Утесов и В. Топорков [8, с. 343-344].

В 1920 г. летом, ТЕРЕВСАТ переехал в Москву окончательно. На этом сотрудничестве театра с Шагалом закончилось, декорации к тем номерам, в которых использовалось Шагаловское оформление, были переписаны другим художником – по заданию нового худрука театра Д. Гутмана.

Начался новый, более плодотворный, период под управлением Мейерхольда. Театр отказался от малых форм, им на смену пришли многоактные постановки. А в июне 1922 г. театр переименовали из ТЕРЕВСАТА в Театр Революции. Для Мейерхольда театр Революции стал театром масс, а ТИМ – театром-студией, лабораторией новых исканий [6].

В своей статье «Марк Шагал – художник театра» В. Мальцев считает, что ТЕРЕВСАТ не прошел бесследно и отразился в некоторой степени в будущей работе М. Шагала над оформлением зала ГОСЕТа, а также был недооценен иными режиссерами и критиками так, как впоследствии С. Михоэлсом. Трудно сейчас искать связь, т.к. работы Шагала в ТЕРЕВСАТе не сохранились, нет также и фотодокументов, а в автобиографической книге «Моя жизнь» Шагалом не написано об этом ни строки.

М. Шагал едет в Москву по приглашению А. Грановского готовить к открытию будущий ГОСЕТ. А в своей книге «Моя жизнь» он напишет об этой встрече скромно и неоднозначно: «Мейерхольд, в длинном красном шарфе, с профилем поверженного императора, – оплот революции на сцене. Еще недавно он работал в Императорском театре и щеголял во фраке. Он понравился мне. Один из всех. Жаль, не довелось с ним поработать» [7, с. 215,216].

М. Шагала и В. Мейерхольда объединяла творческая целеустремленность и работоспособность, новаторство в искусстве, оба – гении, оба – непревзойденные художники, оба – еврейской крови. Мейерхольд, как и Шагал, был верен гротеску. Гротеск – это проявление религиозной и художественной стороны культурного слоя еврейского народа. «Гротеск стремится подчинить психологизм декоративной задаче. Вот почему во всех театрах, где царил гротеск, так значительна была сторона декоративная в широком смысле слова. Декоративны были не только обстановка, архитектура сцены и самого театра, декоративны были мимика, телесные движения, жесты, позы» [1, с.307].

ЛИТЕРАТУРА

1. Элкана, А. Карл-Казимир-Теодор-Всеволод Мейерхольд: Исследование жизни и творчества / А. Элкана. – М. : КРУК-Престиж, 2006. – 712с.
2. Апчинская, Наталья. Театр Марка Шагала/ Н. Апчинская. – Витебск : УО "ВГТУ", 2004. - 24 с.
3. Золотницкий, Д. Мейерхольд. Роман с советской властью / Д. Золотницкий. – М. : Аграф, 1999. – 384 с.
4. Мальцев, В. Марк Шагал – художник театра(1918 – 1922гг., Витебск – Москва) / В. Мальцев // Шагаловский сборник. Вып. 2. Материалы VI-IX Шагаловских чтений в Витебске (1996-1999). – Витебск, 2004. – С. 37–45.
5. Подлипский, А. Марк Шагал. Основные даты жизни и творчества / А. Подлипский. – Витебск, 2000. – 64 с.
6. Рудницкий, К. Мейерхольд / К. Рудницкий. – М. : Искусство, 1981. – 423 с.
7. Шагал, М. Моя жизнь / М. Шагал // пер. с фр. Н. Мавлевич. – СПб. : Издательский дом «Азбука-классика», 2006. – 256 с.

8. Энциклопедия русского авангарда / Т. В. Котович. – Минск : Экономпресс, 2003. – 416 с.
9. Луначарский, А. Наши задачи в области художественной жизни [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://lib.vkorp.com> – Дата доступа : 20. 10.2013.

Толубко В.А.
(Украина, г. Киев)

РЕЖИССУРА ФОЛЬКЛОРНОГО ФЕСТИВАЛЯ

Фольклорные фестивали в Украине пользуются большой популярностью и неизменно собирают многотысячные аудитории. Сегодня в эпоху глобализации такие фольклорные форумы содействуют культурному обмену между нациями, этническими группами и социальными объединениями. Широкая информация о различных культурах содействует мирным контактам между народами, снижению между ними антагонизма и агрессии. Однако глобализация связана также с постепенной унификацией многих аспектов национальных культур, что порождает и противоположную тенденцию, когда агрессивное навязывание "уравниловки" всего культурного пространства вызывает обратную реакцию – интерес к собственной культурной традиции и фольклорной традиции других народов, а также желание сберечь собственные культурные ценности. В Украине интерес к фольклорной культуре имеет свои особенности. В условиях постоянных запретов на украинский язык и национальную самоидентификацию только народная традиция была тем постоянным фундаментом, который способствовал возрождению украинской культуры как самостоятельного явления в общеевропейском культурном контексте. Поэтому в Украине фольклорные фестивали очень популярны, как способ собственной культурной самоидентификации. Украинская фольклорная культура не сводится исключительно к рустикальной культуре, а включает и культуру других социальных пластов, таких как казачество, ремесленничество, а также шляхетско-рыцарские традиции украинской культурно-политической элиты. Этот культурный пласт имеет огромный драматургический потенциал для театрализованных фестивальных зрелищ.

Отличительной чертой фольклорных фестивалей есть максимальная сосредоточенность вокруг народной культурной традиции, которая на таких мероприятиях ретранслируется в театрализованно-зрелищных формах. Основным заданием режиссера является органическое сочетание традиций культуры непрофессиональной, вариативной, которой априори есть фольклорная культура, с определенными правилами и законами зрелищных искусств, как мастерства профессионалов. При этом следует избегать механического перенесения традиционных обрядов, песен, игр на фестивальную сцену, а стремиться при помощи художественных средств передать атмосферу народной праздничной культуры. Перед режиссером стоит задание органического соединения прошлого и настоящего, а также построения фестивального действия таким способом, чтобы заинтересовать и увлечь современника народной традицией, осветить и представить ее на эстетическом языке современности.

Другим важным фактором, влияющим сегодня на режиссуру фольклорных фестивалей, является коммерциализация фестивального движения, как составляющей туристической инфраструктуры. Перед современным режиссером фольклорного фестиваля стоит задание максимального внимания к коммерческой составляющей мероприятия, что не может не влиять на режиссерское виденье как общей картины фестиваля, так и отбор его участников, выразительных художественных средств и режиссерских приемов. Поэтому часто режиссер фольклорного фестиваля сочетает свою работу с административной работой директора, арт-директора, продюсера.

Прежде всего перед режиссером стоит задание разработать зрелищную художественную экспликацию, оригинальный формат фестиваля, продумать сквозное действие, которое должно связать в целостную, логично выстроенную последовательность выступлений участников фестиваля; предложить оригинальную сценографию, звуковое и световое оформление сценических площадок, разработать режиссерскую экспликацию открытия и закрытия, а также главного фестивального события. Как правило, центральным событием фестиваля становится именно театрализованное зрелище, которое выражает основную идею фестиваля.

Сегодня фольклорные фестивали имеют различные форматы, что зависит от статуса, финансовых возможностей, концепции, тематики мероприятия. Формат фольклорного фестиваля, эстетика и стиль зависят также от того, посвящен он фольклорной культуре определенной этнической группы или имеет жанровое направление, демонстрируется традиция небольшого ареала (села, района, местности) или определенного исторического времени (княжеские, казацкие времена, эпоха Барокко и др.).

Общемировой тенденцией проведения фольклорных фестивалей является активное использование ландшафтных и архитектурных достопримечательностей как места проведения фольклорных мероприятий, что способствует привлекательности для посетителей, усиливает эстетическое восприятие фольклорного действия, расширяет их культурно-образовательную программу. В свою очередь, место проведения фестиваля диктует выбор художественных средств и формирование художественного замысла театрализованного зрелища. Связано это с общей тенденцией к визуализации и зрелищности культурных мероприятий всех уровней. Фольклорный фестиваль, как и любой иной фестиваль, это – явление комплексное, синтетическое и многофункциональное, а не просто сумма нескольких театрализованных акций. По определению, на фестивале должна быть создана общая приподнятая, воодушевленная атмосфера феста, то есть праздника, на котором все присутствующие есть полноправные участники.

Одним из главных заданий режиссера-постановщика фольклорного фестиваля есть создание концептуальной драматургии, режиссерско-постановочного плана всего мероприятия с учетом жанровых особенностей традиционного народного искусства. Сегодня режиссерский сценарий (реализуемый как общая схема или либретто) проведения фольклорного фестиваля имеет несколько канонических констант: торжественное открытие фестиваля, парад, шествие участников, концерты и отдельные выступления, импровизированные выступления, конкурсы, кульминационное действие и торжественный финал (гала-концерт).

В структуре фольклорных программ зрелищного типа рекомендуется следовать принципу контраста, чередуя различные номера за: а) жанром (хоровые, танцевальные, инструментальные); б) возрастным составом (детские, взрослые, людей преклонного возраста); в) региональными особенностями. Так можно достигнуть разнообразия программы, поднять интерес к происходящему действию, поскольку однообразные выступления утомляют, угнетают эмоциональное настроение зрителей. Особый акцент ставится режиссером на интерактивном участии во всех акциях максимального числа тех, кто находится на фольклорном форуме.

Рассмотрев основные принципы, формы режиссуры фольклорных фестивалей, можно подытожить, что основная современная тенденция состоит в использовании новых, оригинальных подходов для воспроизведения, реконструкции и репрезентации традиционной народной культуры. Мастерство режиссуры на подобных фестивалях состоит в создании при помощи органического, тематически единого сплава различных видов искусств увлекательного зрелища и неповторимой атмосферы народного праздника.

Ярмолинская В.Н.

(Республика Беларусь, г. Минск)

ТЕНДЕНЦИИ РАЗВИТИЯ СОВРЕМЕННОГО ТЕАТРАЛЬНОГО ИСКУССТВА БЕЛАРУСИ: ДРАМАТУРГИЯ, РЕЖИССУРА, СЦЕНОГРАФИЯ

В Беларуси театру принадлежит место одного из древних видов искусств. Сценическое искусство на белорусских землях зарождалось в те времена, когда человек начал осознавать себя в окружающем мире, во Вселенной. Истоками же послужили народные верования, ритуалы, обряды, связанные с годовым обращением солнца, а также с судьбой человека – от рождения до ухода из земной жизни. В Беларуси, именно благодаря её нахождению, происходили все те театральные процессы, что и в других европейских странах. Существовали школьный театр и батлейка, частные городские и придворные театры. Возрождение белорусского сценического искусства началось в начале XX столетия. Фундамент был заложен драматургией К. Каганца, Я. Купалы, К. Буйло, Ф. Алехновича, Л. Родевича, Вл. Голубка, а театральное дело вели И. Буйницкий, А. Бурбис, Ф. Жданович, Е. Мирович и многие другие энтузиасты и патриоты национальной сцены. Развитие театрального искусства в первой половине и середине 20-х годов XX в. шло в общем русле белорусизации и в те годы было отмечено немало достижений в области драматургии, режиссёрского и актёрского творчества. В 1920 г. был открыт первый профессиональный национальный театр Беларуси, который сегодня носит название – Национальный академический театр имени Я. Купалы.

Театральное искусство по своей эстетической, экономической и организационной природе весьма зависимо от времени, государства, общества. Поэтому различные социально-экономические проблемы на рубеже XX – XXI веков не могли не отразиться на состоянии театрального дела в нашей стране. К примеру,

недостаток финансовых средств повлиял на репертуарную политику – со сцены исчезли так называемые масштабные спектакли, сократилась гастрольная деятельность, возникли проблемы в областных театрах с режиссёрской и актёрской молодежью. Одной из особенностей нового времени является то, что именно в этот период начали закладываться основы рыночных отношений, в том числе и в сфере театрального искусства. Стали открываться частные театры, антрепризные. На сегодняшний день в Беларуси насчитывается 27 государственных театров. Это драматические и кукольные в областных центрах, а также два музыкальные – Национальный академический большой театр оперы и балета Республики Беларусь и Белорусский академический театр музыкальной комедии. Все они датируются и поддерживаются государством. На сегодняшний день именно такая форма государственного театра с постоянной профессиональной труппой, обновляющимся репертуаром, остаётся самой жизнеспособной. Театры сами формируют репертуарную афишу на каждый сезон, обновляют на конкурсной основе состав труппы из выпускников преимущественно Белорусской Академии искусств. Театры имеют очевидную свободу творчества. И вместе с тем театральное искусство Беларуси испытывает целый ряд проблем, которые касаются драматургии, режиссуры, актёрского искусства.

Проблема режиссуры является одной из самых актуальных. Несмотря на то, что в Белорусской Академии искусств существует режиссёрский факультет, который занимается подготовкой соответствующих кадров, театры страны испытывают острую необходимость в талантливой режиссуре. На сегодняшний день имена режиссёров, спектакли которых заметны в театральном процессе, немногочисленны. Это, прежде всего, постановки одного из старейших мастеров отечественной сцены Бориса Луценко, остаются единичными (на афише Национального академического театра имени Я.Купалы) спектакли недавно ушедшего из жизни Валерия Раевского. И, возможно, что скоро и они будут сняты с репертуара. Интерес у театральной публики вызывают спектакли режиссёров среднего и молодого поколения: В. Савицкого, Н. Пинигина, С. Ковальчика, М. Дударевой, Ю. Лизенгевича, М. Краснобаева, Е. Аверковой и других – в драматическом театре; Ан. Лелявского, О. Жюгжды, В. Климчука, А. Янушкевича, И. Козакова, Д. Нуянзина и других – в кукольном театре.

Одной из отличительных особенностей театра наших дней является стремление к постановкам классической белорусской драматургии. Можно назвать следующие спектакли только по произведениям классика белорусской драматургии В.И. Дунина-Мартинкевича: «Идиллия» («Сялянка»), «Пинская шляхта» (Национальный академический театр имени Я. Купалы, реж. Н. Пинигин), «Сватовство» (Национальный академический драматический театр имени Я. Коласа, реж. Ю. Лизенгевич), «Пинская шляхта» (Могилевский областной драматический театр имени В.И. Дунина-Мартинкевича, реж. С. Полещенков) и другие. На некоторых спектаклях хотелось бы остановиться подробнее.

«Дикая охота короля Стаха» по мотивам классика белорусской литературы В. Короткевича поставлена на малой сцене Национального академического театра имени Я. Купалы В. Савицким. Он же является и автором инсценировки известного произведения, которое повествует легенду истории судьбы последней

представительницы древнего белорусского рода Надежды Яновской. Спектакль отличается жанровой точностью, отмеченной как «психологический детектив» и современным звучанием, которое соединено во всех составляющих постановки. Сценограф В. Тимофеев в своем одновременно как точном, так и условно-метафорическом художественном оформлении стремился к выразительности образных средств и конкретности деталей. Построенный им деревянный помост, визуально значительно увеличивает размеры сцены и ее постановочные возможности. Для героев спектакля она является и большим столом, за которым ведутся беседы и обыкновением залом, где проходит таинственный бал и каким-то неопределенным мистическим пространством, в котором существуют персонажи спектакля. Насыщенная коричнево-чёрная гамма спектакля становится еще более яркой в выразительных мизансценах постановщика: стремительно меняются они одна за другой, будто листая страницы известного захватывающего романа. Неожиданно подаётся постановщиками сцена бала – одна из самых выразительных и решающих в произведении и спектакле. На этот бал съезжаются знатные титулованные особы, которых представляют в замке при их появлении. Зритель же видит на сцене серых и невыразительных людей в одинаковых одеждах, предназначенных для какой-то чёрной работы, возможно, для охоты, но никак не для блистательного приёма.

Многое решает в «Дикой охоте» музыкальный образ спектакля (музыкальное оформление П. Захаренки): он задает общий стремительный ритм спектакля, характеризует каждого героя, наполняет возвышенным звучанием, покоем и тревогой или напряженностью ту или иную мизансцену. Дикая охота так и не появится, не вырисуется в общем сценическом пространстве, но её незримое присутствие так сильно, ярко ощущается в музыкальной теме и плавных наплывающих аккордах.

Особенной, тревожной музыкой охвачен образ Надежды Яновской, которую в спектакле играет А. Хитрик. Она мало напоминает самоуверенную хозяйку Болотных Ялин. Перед зрителем предстаёт обыкновенная неприметная девочка с куклой в руках. Это юное напуганное существо все время находится в нервно-напряженном состоянии предчувствия каких-то неожиданных событий в своей собственной судьбе. Ее пугает всё, что происходит в повседневной жизни – смена дня и ночи, появление Белорецкого, даже каждый шум и неизвестный звук – во всём ей видится таинственная охота короля Стаха, которая должна неизбежно забрать её с собой и уничтожить. Андрей Белорецкий в исполнении Р. Подоляки противоположность Яновской. Спокойный, мягкий и уравновешенный он стремится во всем разобраться без паники и мистических тайн. Он убежден, что в реальной жизни властвуют обыкновенные реальные, а не придуманные люди.

«Дикая охота короля Стаха» в режиссуре В. Савицкого стала заметным явлением для Национального академического театра имени Я. Купалы и в целом, в театральной жизни Беларуси.

Ярким, таинственным и по-настоящему поэтическим получился спектакль «Сымон-музыка» Я. Коласа в постановке Н. Пинигина (художник А. Снопок-Сорокина, композитор О. Зубрич, пластика П. Адамчикова). Его жанр заявлен как «мистерия». История непростой судьбы Сымона-музыки, который в белорусской

литературе является олицетворением образа талантливого Поэта, представлена театром в ряде мастерски построенных мизансцен, которые, сохраняя романтическую неторопливость повествования, соединяются в единое таинственное сценическое действие, которое усиливает трепетный музыкальный образ спектакля. Интересные запоминающиеся образы создают в спектакле актеры: Г. Гарбук (дед Курило), В. Манаев (Нищий), А. Помазан (дед Данило), А. Молчанов (Сымон), Е. Сидорова (Мать Сымона), А. Подобед (Пан) и другие. Постановщик и исполнители сумели увидеть в известном, хрестоматийном произведении неожиданно новое и передать его величие и красоту.

Афишу любого белорусского театра сегодня, как и несколько десятилетий назад, невозможно представить без произведений Алексея Дударева. В 80-е годы XX-го столетия его «Рядовые», «Вечер», «Порог» встревожили своей искренностью и неподдельностью судеб героев. В 90-е годы минувшего века особенно широко стали ставятся исторические пьесы этого автора. Театры заинтересовали его сильные герои, охватывающая столетия драматургия, которая обновила репертуары почти всех драматических коллективов Беларуси. Напомним следующие постановки по пьесам А. Дударева: «Князь Витовт», «Ядвига» (Национальный академический театр имени Я. Купалы), «Рогнеда и Владимир» (Гродненский областной драматический театр, Театр юного зрителя под названием «Полочанка»), «Чёрная панна Несвижа», (Национальный академический театр имени Я. Купалы, Национальный драматический театр имени Я. Коласа, Гродненский областной драмтеатр). На наш взгляд, спектакль Купаловского театра «Чёрная панна Несвижа» на сегодняшний день – одно из самых интересных прочтений дударевской пьесы. Литературное произведение не претендует на достоверное знание истории и является довольно схематичным и в построении и в разработке некоторых исторических характеров. Автора, очевидно, интересуют не конкретные факты, а романтическая легенда о любви красавицы Барбары и короля Жигимонта.

Постановщики спектакля – В. Раевский и Б. Герлован стремятся создать на сцене зрелище яркое, театральное, незабываемое для зрителя. Им хочется сделать сцену необыкновенной, загадочной и колдовской, каким только может быть в их представлении сон о большой любви, которая неслучайно вот уже не одно столетие живёт в памяти потомков. И, возможно, благодаря фантазии и мастерству постановщиков и получается спектакль: преодолеваются недостатки пьесы, более стремительной и стройной вырисовывается общее течение сценического действия, сцена на протяжении всего спектакля остается живой, трепетной. Много в этом содействует музыкальное оформление В. Капытько. Пространство спектакля решается Б. Герлованом достаточно условно. Чёрный элегантный цвет делает сцену не только таинственной, но и более глубокой, недостижимой и бесконечной. На протяжении всего сценического действия остаются неизменными очертания костела с легкокрылыми ангелами, образом Матери Божьей, подвижными фигурками святых, которые обрамляют порталы. Никуда не исчезают и скромные могильные плиты на тихом кладбище. Всё продумано до мелочей и удачно работает на каждую мизансцену. Даже маленькая могильная ограда незаметно превращается, то в скамейку на тропинке парка, то в роскошное кресло королевы Бонны.

Немаловажное значение в «Чёрной панне» принадлежит костюмам персонажей, которые иначе нельзя назвать как костюмные композиции. Они не только подчёркивают, но и создают атмосферу во многих интересно построенных мизансценах. Касается это в первую очередь повторяющихся, эффектных выходов Бонны и фрейлин, которые всегда окружают и сопровождают королеву. Меняются цвета от бордовых, ярких, золотых - до пастельных, нежно-голубых, иными становятся украшения, пластика самих мизансцен, но при этом остается неизменной вся та же роскошь, прекрасные утонченные манеры барышень, медленная отточенная походка, красивые сплетения рук и движений. Из всего этого, кажется, и состоит искусство придворной интриги. В постановочно-образном решении «Черной панны» Купаловского театра значительная роль отводится чёрно-белым ангелам и Архангелу. Это удачно найденные сценографом образы-метафоры изменчивого времени, который может повернуть к каждому из нас как и белым, так и чёрным крылом. Ангелы в просторных чёрно-белых одеждах на протяжении всего сценического действия сопровождают главную героиню в прологе, картинах жизни, любви и смерти. «Чёрная панна Несвижа» – один из последних спектаклей В. Раевского, который сохраняется в репертуаре национального театра.

Современный кукольный театр Беларуси представляет собой несомненный интерес для зрителя и театроведения. Он всё больше и больше заявляет о себе как синтетическое искусство нового времени, которое совмещает в себе элементы и кукольного, и драматического театра. Ему сегодня подвластны самые неожиданные метаморфозы и открытия. На его сцене сегодня идут не только детские сказки, но и сложная для воплощения на подмостках драматургия: «Чайка» и «Три сестры» А. Чехова, «История одного города» М. Салтыкова-Щедрина, «Венчание» В. Гомбровича, «Гамлет» У. Шекспира и многие др. Неожиданным для театральной публики стал и спектакль «Шёлк» по мотивам романа А. Барикко Белорусского государственного театра кукол в постановке Ал. Лелявского. Необычен он и для самого режиссёра. Спектакль представляет нам Лелявского известного как художника не только эпатажного, правдивого и жестокого по отношению к действительности, но и художника-романтика, который очень бережно относится к каждой авторской строке, к самому первоисточнику произведения, которое он взял к постановке. Спектакль решён постановщиками преимущественно средствами драматического театра и на первый план выведен актёр и образ, созданный им. История любви французского бизнесмена и загадочной японки, сложность их взаимоотношений подаётся театром необычайно тонко и трогательно. И здесь нельзя не отметить талантливую сценографию Т. Нерсиян. Соединением сочных красок и напластованием световых фантастических образов сценограф создаёт мистико-романтическую атмосферу таинственности и красоты взаимоотношений мужчины и женщины. В нежной цветовой палитре сценического пространства, кажется, чувствуется надвигающаяся сладость южной волшебной ночи, запах райских цветов, свежесть и теплота шёпота влюблённых. И хрупкая фигурка девушки в красном кимоно, которая медленно выплывает на авансцену, напоминает яркое пламя, которое притягивает к себе и завораживает движениями дивного танца. Художник в спектакле активно использует разнообразные выразительные средства: маски разных размеров, сценографические предметы, которые дорисовывают интерьер,

игрушечные поровозики, управляемые куклами, а также компьютерную графику для создания более насыщенной общей картины сценического произведения. Оригинальная музыка спектакля, созданная Е. Забеловым и В. Гармашем, подчёркивает томное, томительно- плавное течение спектакля, который, кажется, подобен касанию шёлка и не подвластен времени, как и сама любовь. Спектакль «Шёлк» в режиссуре А. Лелявского, кажется, создан сегодня в противовес театру, проповедующему пессимизм и безысходность человеческого существования.

Разговор о спектаклях любого из театров Беларуси можно было бы продолжить. Очевидно, что у каждого из коллективов есть свои удачи, а также и спорные постановки, которые требуют конкретного анализа. Очевидно и следующее: отмечая острые проблемы, мы не можем говорить о кризисе современного белорусского театра, так как в Беларуси действующие областные и академические театры финансируются государством. Не был связан с кризисом и переходный период. Ведь именно в эти годы в республике как раз был открыт ряд театров: на базе народного коллектива в Мозыре - Мозырский драматический театр имени И. Мележа (1990 г.), Минский областной театр кукол «Батлейка» с основной базой в Молодечно (1990г.), Республиканский театр белорусской драматургии (1992 г.), Драматический театр белорусской армии (2004 г.), на базе любительского коллектива в Пинске создан Пинский городской театр (2006 г.), еще раньше – в 1999-м г. стал государственным и финансируемым Гомельский городской экспериментальный молодежный театр-студия. Большие и малые залы белорусских театров сегодня не пустуют – в них по-прежнему стремятся люди самого разного возраста. Театр, как и многие столетия назад, остаётся в Беларуси искусством любимым и востребованным. По-видимому, зрителя все так же привлекает неразгаданное искусство переживания, на котором основывается и держится славянский театр.

Яроміна К.П.

(Рэспубліка Беларусь, г.Мінск)

СЦЭНАГРАФІЯ ОПЕРНАГА СПЕКТАКЛЯ Ў БЕЛАРУСІ КАНЦА ХХ – ПАЧАТКУ ХХІ СТСТ.: НА ШЛЯХУ ДА “ДРАМАТЫЗАЦЫІ”

Адной са спецыфічных праблем сцэнаграфіі музычнага тэатра, якая яшчэ не згубіла сваёй актуальнасці для беларускай сцэнічнай практыкі, з’яўляецца праблема першаснасці музычнага і рэжысёрскага тэкстаў пры стварэнні візуальнага вобразу спектакля. У тэарэтычным плане гэта праблема найбольш распрацавана адносна сцэнаграфіі опернага спектакля, бо само пытанне зыходнасці ўласна музыкі, кампазітарскай волі ці рэжысёрскай канцэпцыі, яго інтэрпрэтацыі партытуры пры сцэнічным увасабленні оперы дастаткова доўгі час з’яўлялася прынцыповым.

Сцэнаграфічны вобраз спектакля, ствараемы мастаком, – гэта своеасаблівы вобразны тэкст, вынік суб’ектыўнай інтэрпрэтацыі першаснага тэксту твора, якім у оперным спектаклі з’яўляецца музыка. З гэтай прычыны агульнапрынятым у практыцы музычнага тэатра лічыцца сцвярджэнне прымату музычнага тэксту над усімі іншымі: менавіта ён павінен ляжаць у аснове ствараемага спектакля і яго

візуальнага рашэння. У дачыненні да сцэнаграфіі яшчэ А. Апіа сцвярджаў вызначальную ролю музыкі, як універсальнай мовы, што адлюстроўвае, выражае саму глыбінную драму, а не абазначае яе. Менавіта музыцы, яе гучанню, якое па сутнасці ўтрымлівае ў сабе ўжо гатовы спектакль, можа вызначаць нават прапорцыі дэкарацый, павінна, паводле А. Апіа, падпарадкоўвацца ўсё дзеянне, усе яго складнікі. У адрозненні ад Р. Вагнэра, які ў сваёй тэорыі гезамткунстверка сцвярджаў неабходнасць зліцця і ўзаемадзеяння ўсіх мастацтваў, якія толькі ў падобным выпадку здольныя раскрыць сваю сутнасць [3, с. 243, 244, 247], А. Апіа выбудоўваў своеасаблівую піраміду, на вяршыні якой знаходзілася музыка, якая вызначае формы і спосабы існавання астатніх кампанентаў пастаноўкі [2, с.17-19]. Сцэнаграфія, мастацкае рашэнне, такім чынам, згодна з А. Апіа, павінна абумоўлівацца і цалкам падпарадкоўвацца музыцы, вызначацца ёй. Другі буйны практык і тэарэтык сцэнаграфічнага мастацтва, Й. Свобода, таксама адзначаў вызначальную ролю музыкі ў музычным тэатры, у прыватнасці оперным: "...усё вызначаецца музыкай, і не толькі з пункту гледжання формы, але і па змесце, таму што музыка заўсёды мае змест, які павінен быць па-свойму вытлумачаны" [8, с.35]. На музыку як першасны кампанент, ад якога павінен адштурхоўвацца мастак пры сваёй працы, указвалі дырыжор і педагог Я. Акулаў і музыказнаўца В. Ванслаў. На іх думку, сцэнаграфічнае рашэнне павінна адпавядаць музычнай тканіне спектакля і гэтая адпаведнасць праяўляецца ў малюнку і каларыце, як найбольш агульных паміж двума мастацтвамі [1, с.405-407; 4, с.76]. Падобнае выказванне мае на ўвазе абавязковую прысутнасць на музычнай сцэне жывапіснай дэкарацыі, лініі малюнка і каларыт якой будуць ствараць візуальны адпаведнік музычнаму шэрагу, што ў святле сённяшняй сцэнаграфічнай практыкі некалькі губляе сваю актуальнасць. Паводле Я. Акулава, у мастацкім афармленні спектакля абавязкова павінны быць адлюстраваны асаблівасці кампазітарскага рашэння, раскрывацца ўнутраны змест партытуры [1, с.405]. Музычны тэкст, згодна з пазіцыямі названых даследчыкаў і практыкаў, такім чынам, з'яўляецца першасным, вызначальным для сцэнаграфічнага рашэння спектакля.

Больш гнуткую пазіцыю па гэтым пытанні займалі рэжысёры музычнага тэатра Б. Пакроўскі, Л. Ратбаум, В. Фельзэнштэйн. Яны таксама выказваліся за неабходнасць арыентацыі на музычны тэкст, але ў інтэрпрэтацыі рэжысёра. Пры гэтым Б. Пакроўскі сцвярджае неабходнасць "рабскага падпарадкавання ўсяго пастановачнага калектыву волі кампазітара, калі музычна-драматургічная канцэпцыя партытуры пераканаўча-лагічна" [6, с.8]. Падкрэсліваючы прынцыповае адрозненне музычнага, у прыватнасці опернага тэатра, ад драмы, Б. Пакроўскі звяртае ўвагу на тое, што мастак фарміруе зрокавы вобраз магчымых абставін, у якіх развіваюцца пачуцці, думкі, падзеі спектакля. Такім чынам, раскрыццё і суладнасць з унутраным зместам, падзейным шэрагам, які павінен быць раскрыты і ўвасоблены рэжысёрам і іншымі ўдзельнікамі пастановачнага працэсу, а не простая ілюстрацыя музычнага тэксту вызначае характар мастацкага афармлення.

Яшчэ больш выразнымі ў сэнсе вылучэння рэжысёрскай канцэпцыі, як вызначальнай для сцэнаграфічнага рашэння опернага спектакля, з'яўляюцца пазіцыі В. Фельзэнштэйна і Л. Ратбаум. У сэнсе сцэнаграфічнага рашэння яны прадугледжваюць большую ступень аўтаноміі мастака ад першаснага музычнага

тэксту і пераважную арыентацыю на рэжысуру. У В. Фельзэнштэйна можна заўважыць моманты арыентацыі на сутнасны драматургічны змест твора; мастак робіцца сутворцам спектакля, удзельнічае ў “стварэнні сэнсавай і выканальніцкай канцэпцыі”, якая закладваецца рэжысёрам [9, с.29; 10, с.105]. Л. Ратбаум увогуле сцвярджае зыходнай кропкай творчасці сцэнографа рэжысёрскі пастановачны прынцып [7, с.119].

Нягледзячы на дастатковую тэарэтычную абгрунтаванасць як тэзіса аб вызначальнасці музычнага тэксту, так і рэжысёрскага пастановачнага прынцыпу, практычнае вырашэнне гэтага пытання застаецца глыбока індывідуальным. Калі ў савецкай сцэнаграфічнай практыцы да 60-70-х гг. XX ст. выразным было не проста тэарэтычнае, але і практычна ўвасобленае дамінаванне тэзіса аб першаснасці музычнага тэксту, то да канца стагоддзя гэтае палажэнне ўжо страціла як сваю пазіцыю, так і адназначнасць. На сённяшні дзень магчымы самыя розныя падыходы ў стварэнні сцэнаграфічнага вобразу музычнага, у прыватнасці опернага спектакля, якія вызначаюцца такімі фактарамі, як жанрава-стылістычная прыналежнасць спектакля, характар музычнага, драматургічнага матэрыялу, рэжысура, індывідуальны мастакоўскі стыль сцэнографа. Стылістычная поліварыянтнасць, сітуацыя свабоды самавыяўлення, у якой рэжысёры і сцэнографы імкнуцца пастуліраваць свае творчыя індывідуальнасці, даюць вялікую колькасць “кропак адліку” для стварэння опернага спектакля і яго візуальнага вобразу. Аднак, нягледзячы на дастатковую пестрыню сцэнічнай практыкі музычнага тэатра Беларусі ў канцы XX-пачатку XXI стст. у дачыненні да опернага спектакля, вылучаецца пэўная тэндэнцыя да “драматызацыі” сцэнаграфіі: арыентацыі сцэнографаў пры стварэнні мастацкага афармлення спектакляў у першую чаргу на рэжысёрскую пастановачную канцэпцыю, а не на музычны тэкст, стварэнне метафарычнага вобразу, які б ўвасабляў асноўную ідэю пастаноўкі, яе канцэпцыю, а не візуальнага шэрагу суладнага з музычным.

Звязана гэта як з агульнымі зменамі тэатральнай эстэтыкі, так і з адметнасцямі самага опернага жанра. У прыватнасці класічная опера – у адрозненні ад балета – пры захаванні ў нязменным выглядзе музычнага тэксту, як першаснага ў оперным спектаклі, дазваляе стварэнне новага лібрэта (драматургіі) і арыгінальнай рэжысёрскай інтэрпрэтацыі. Пры захаванні музычнай асновы, можа стварацца значная колькасць варыянтаў сцэнічнага ўвасаблення оперы, абумоўленая магчымасцямі інтэрпрэтацыі музычнага матэрыялу ў залежнасці ад яго характару. Фактычна, на аснове музычнага тэксту і драматургічнай асновы можа стварацца кожны раз новы рэжысёрскі тэкст, зарыентаваны як на раскрыццё музычнай драматургіі, так і ўласнай канцэпцыі. У залежнасці ад наяўнасці ці адсутнасці гэтай рэжысёрскай канцэпцыі і арыгінальнага тэксту будзе вырашацца і сцэнаграфічны вобраз спектакля, які можа быць зарыентаваны на музыку альбо рэжысёру.

Менавіта рэжысёрская канцэпцыя і пастуліраванне ўласнага творчага “я” становяцца ў канцы XX – пачатку XXI ст. галоўнымі арыенцірамі пры стварэнні сцэнаграфічнага вобразу опернага спектакля. Для пацвярджэння гэтага тэзіса звернемся непасрэдна да сцэнічнай практыкі Нацыянальнага акадэмічнага Вялікага тэатра оперы і балета Рэспублікі Беларусь. За 1990 – 2010 гг. на яго сцэне было

пастаўлена каля 50 оперных спектакляў, сярод якіх былі як класічныя творы італьянскай і рускай оперы, так і оперы сучасных беларускіх кампазітараў.

Сучасныя оперныя творы, такія як “Майстар і Маргарыта” Я. Глебава (1992 г., рэж. В. Цюпа, сцэнаграфія У. Арэф’ева), “Князь Наваградскі” А. Бандарэнкі (1992 г., рэж. С. Штэйн, сцэнаграфія Д. Мохавя), “Візіт дамы” С. Картэса (1995 г., рэж. М. Пінігін, сцэнаграфія З. Марголіна), “Нататкі вар’ята” В. Кузняцова (2005 г., рэж. М. Изворска-Елізар’ева, сцэнаграфія К. Булгакава), “Яго жонкі” В. Капыцько (2006 г., рэж. Г. Галкоўская, сцэнаграфія А. Меранкова) і інш. ужо сваёй драматургічнай асновай давалі багаты матэрыял рэжысёрам і сцэнографам для стварэння сэнсава насычаных, метафарычных вобразаў, якія б актыўна ўзаемадзейнічалі паміж сабой. У “Майстры і Маргарыце” такім вобразам, які метафарычна раскрываў філасофскую сутнасць твора, стаў вялізны куб з люстранымі гранямі. Для “Князя Наваградскага” Д. Мохавя стварыў умоўнае афармленне з драпіровак, пабудаванае на сімвалічным значэнні каларыстычнага рашэння, у якім зялёны і белы колеры асацыяваліся з вобразам Наваградчыны і Беларусі ўвогуле [5, с.12]. Асаблівасці драматургіі Ф. Дзюрэнманта і рэжысуры М. Пінігіна абумовілі метафарычную напоўненасць і драматычнае гучанне сцэнаграфіі З. Марголіна да “Візіта дамы”: сцэнаграфічныя вобразы лялькі-нявесты, барса, мішэняў і інш. былі непарыўна звязаны з рэжысёрскай канцэпцыяй пастаноўкі, тэмай палявання на чалавека, і працавалі на яе раскрыццё. Жанрава-стылістычныя асаблівасці оперы-бурлеску “Яго жонкі” і рэжысёрская пазіцыя Г. Галкоўскай абумовілі эстэтыку сцэнаграфіі А. Меранкова, у аснове якой ляжаў вобраз банбаньеркі, што адначасова ўвасабляла тэатральную ложу, люстэрка ў грымёрцы, музычную шкатулку і працавала на стварэнне агульнага вобразу тэатральнага свету.

Калі абноўленая сучасная музычная мова оперных твораў беларускіх кампазітараў і іх драматургічная аснова самі па сабе былі ўмовай для арыгінальных рэжысёрскіх пастановак і сцэнаграфіі, то пераарыентацыя сцэнографіі на рэжысёрскую канцэпцыю выразна бачна на прыкладзе пастановак класічных опер. Амаль з 30 пастановак падобных спектакляў сцэнаграфія адзінкавых можа быць аднесена да “музычнай” у сэнсе арыентацыі перш за ўсё на музычны тэкст і адлюстравання яго адметнасцей як галоўнай мэты. У якасці выразнага прыкладу тут можна прывесці працу Л. Сідзельнікавай да “Кашчэя Бессмяротнага” М. Рымскага-Корсакава (2008 г., рэж. Г. Галкоўская). Асаблівасці музычнага тэксту ў пэўнай ступені ўлічваліся і ў працах К. Булгакавай да оперы Г. Даніцэці “Рыта, альбо пірацкі трохкутнік” (2005 г., рэж. М. Изворска-Елізар’ева) і “Кававай кантаты” І.С. Баха (2007 г., рэж. К. Дыбаль), што выражалася ў каларыстычным і стылістычным вырашэнні дэкарацый. Адметнымі сваім спалучэннем успрыняцця асаблівасцяў музычнага твора і кампазітарскага стылю, працай з колерам як візуальным адпаведнікам музыцы і вылучэннем пэўнага вобразу-метафары, які змяшчае ў сабе сэнсавае зерне пастаноўкі, з’яўляюцца працы В. Окунева да пастановак М. Изворскай-Елізар’евай (“Тоска” Д. Пучыні, 1991 г., “Ледзі Макбет Мцэнскага павету” Д. Шастаковіча, 1994 г., “Хаваншчына” М. Мусаргскага, 2003 г. і інш.). Вызначальную ролю тут адыгрывае індывідуальны мастакоўскі стыль сцэнографіі і класічнае па сваім гучанні пастановачнае рашэнне рэжысёра.

Прыведзеныя прыклады арыентацыі сцэнаграфіі у большай ці меншай ступені на музычны тэкст абумоўлены як характарам саміх оперных твораў, творчай пазіцыяй мастакоў, іх схільнасцямі, так, у пэўнай ступені, і рэжысурай, якая адмаўляецца ад спроб актуалізацыі альбо стварэння постмадэрновых інтэрпрэтацый класікі. Аднак у большасці выпадкаў рэжысёры ўсё ж імкнуліся ствараць свае арыгінальныя варыянты класічных пастановак, таму сцэнаграфія да іх арыентавалася перш за ўсё на рэжысёрскую канцэпцыю, з’яўлялася ўласнай мастакоўскай інтэрпрэтацыяй асноўнай тэмы пастаноўкі. Выразныя ў гэтым сэнсе прыклады даюць працы Л. Ганчаровай з Ю. Аляксандравым (“Рыгалета” Д. Вердзі, 1994 г.), В. Цюпам (“Кармэн” Ж. Бізэ, 1995 г.), С. Цырук (“Травіята” Д. Вердзі, 1997 г.), Г. Ісаакянам (“Багема” Д. Пучыні, 2002 г.). У дадзеных выпадках сцэнаграфічны тэкст не проста мае дастаткова эфемерныя сувязі з музычнай асновай твора (манахромнасць і графічнасць дадзеных прац Л. Ганчаровай дае дастаткова сціплыя падставы для класічнага суаднясення з музыкай на аснове каларыту, асаблівасцей малюнку і рытму); нават з рэжысёрскім тэкстам ён бывае падчас звязаны толькі на асацыятыўным узроўні. Сцэнаграфія валодае пэўнай аўтаноміяй і прапануе свае вобразы і сэнсы, якія як дапаўняюць, дапамагаюць раскрываць сцэнічныя і музычныя, так і выступаюць як метафарычнае ўвасабленне пэўных ідэй, што не заўсёды выразна прасочваюцца ў сцэнічным дзеянні, з’яўляюцца ў пэўнай ступені праявамі суб’ектыўнай інтэрпрэтацыі рэжысёрскай канцэпцыі сцэнаграфам. Яшчэ адна выразная праца падобнага роду – сцэнаграфія З. Марголіна да оперы М. Мусаргскага “Барыс Гадуноў” (2001 г., рэж. М. Пінігін). Тут увасабленнем асноўнай ідэі няўстойлівасці, не проста ўлады Гадунова, але і ўсёй эпохі, усяго лёсу рускага народа, стала ўстаноўка-мост, якая перыядычна змяняла сваё становішча.

Арыентацыя на рэжысуру і імкненне да стварэння арыгінальных, сэнсава-ёмістых метафарычнага гучання вобразаў у сцэнаграфіі опернага спектакля асабліва ярка праявілася ў 1990-я гг.; у пачатку ХХІ ст. пачалося паступовае затуханне калі не самой тэндэнцыі, то яркасці яе праяў. Звязана гэта ў першую чаргу з характарам оперных пастановак, умовамі, у якіх яны ажыццяўляліся. Тым не менш і пачатак ХХІ ст. даў цікавыя прыклады сцэнаграфічных прац, у якіх адчувальна як арыентацыя на рэжысуру, так і пэўныя творчыя выказванні мастакоў. Да падобных прац можна аднесці сцэнаграфію В. Праўдзінай да “Сельскага гонару” П. Масканы (2007 г., рэж. А. Нордштрэм), В. Грыцаевай да “Алека” С. Рахманінава (2008 г., рэж. В. Анісенка), А. фон Шліпэ да “Трубадура Д. Вердзі (2009 г., рэж. М. Берглёф), А. Касцючэнкі да “Набука” Д. Вердзі (2010 г., рэж. М. Панджавідзэ). У першых двух выпадках сцэнаграфія дае выразныя прыклады арыентацыі на драматычны тэатр. В. Праўдзіна стварае метафарычную прастору здавалася б дастаткова канкрэтнага месца дзеяння, якая валодае шматзначнасцю; спрабуе выкарыстоўваць выразныя магчымасці фактуры (ўсе дэкарацыі распісаны “пад камень”); у рэалістычныя дэкарацыі В. Грыцаева ўводзіць сцэнаграфічны вобраз-персанаж – вялізную шальхустку, якая жыве разам з героямі спектакля. У выпадках з операмі Д. Вердзі сцэнаграфія “Трубадура” скіравана на пастановачную канцэпцыю М. Берглёф і стварае вобраз, які б адпавядаў эстэтыцы “Film noir” 40-50-х гг. ХХ ст.; сцэнаграфія “Набука” адлюстроўвае імкненне рэжысёра да актуалізацыі твора і суаднясення

біблейскіх падзей з падзеямі халакоста сярэдзіны ХХ ст. праз увядзенне ў візуальны вобраз спектакля выяў ахвяр нацысцкіх лагераў смерці.

Сцэнаграфія опернага спектакля ў Беларусі ў канцы ХХ – пачатку ХХІ ст., такім чынам, дэманструе выразную арыентацыю на рэжысуру і моцную залежнасць ад пастановачнай канцэпцыі, хоць і не выключае моманты суб'ектыўнай мастакоўскай інтэрпрэтацыі музычнага тэксту, арыентацыі на яго ў агульным стылістычным і каларыстычным рашэнні дэкарацый; выяўленне ў візуальным вобразе асноўнай ідэі пастаноўкі ў індывідуальным мастакоўскім прачытанні; стварэнне дастаткова аўтаномнага самакаштоўнага сцэнаграфічнага тэксту, які б не проста ствараў фон для сцэнічнага дзеяння, дапамагаў раскрыццю сутнасці музычных і сцэнічных вобразаў, але валодаў уласнай вобразнасцю і сэнсамі. Падобная тэндэнцыя выявілася ў шэрагу цікавых і арыгінальных прац, якія ўзбагацілі як уласна мастацтва сцэнаграфіі музычнага тэатра Беларусі, так і пастановачную практыку айчыннай сцэны ў дачыненні да опернага спектакля, даўшы годныя прыклады актыўнага ўзаемадзеяння сцэнаграфіі, рэжысуры, драматургіі і музыкі як раўназначных кампанентаў сцэнічнага твора.

ЛІТАРАТУРА

1. Акулов, Е.А. Оперная музыка и сценическое действие / Е.А.Акулов. – М.: Всерос.театр. о-во, 1978. – 455 с.
2. Аппиа, А. Живое искусство: Сборник статей / А.Аппиа. Пер. с франц. – М.: ГИТИС, 1993. -102 с.
3. Вагнер, Р. Избранные работы / Р.Вагнер. Сост. и коммент. И.А.Барсовой и С.А.Ошерова. Вступит. статья А.Ф.Лосева. Пер. с нем. М.: «Искусство», 1978 г. – 695 с.
4. Ванслов, В. Изобразительное искусство и музыкальный театр / В.Ванслов. - М.: Советский худ-к, 1963 . -162 с.
5. Мушынская, Т. Як ствараўся “Князь Наваградскі” / Т.Мушынская // Мастацтва Беларусі. - 1993. - №7. - С.11-14.
6. Покровский, Б.А. Размышления об опере / Б.А.Покровский. [Предисл. И.Попова]. – М.: Сов.композитор, 1979. – 279 с.
7. Ротбаум, Л.Д, Опера и ее сценическое воплощение / Л.Д. Ротбаум. Вступит. статья Е.Грошевой. М.: Сов. Композитор, 1980. - 262 с.
8. Свобода, Й. Тайна театрального пространства. Лекции по сценографии. / Й.Свобода. Пер. с итал. А.Часовниковой.- М.: Изд-во «ГИТИС», 1999. – 152 с.
9. Фельзенштейн, В. Беседы о музыкальном театре / В.Фельзенштейн, З.Мельхингер. – 2-е изд. – Л.: Музыка. Ленингр. отд-ние, 1977. – 63 с.
10. Фельзенштейн, В. О музыкальном театре / В.Фельзенштейн [Послесл. А.Золотова]. – М.: Радуга, 1984. – 407 с.

ПАДСЕКЦЫЯ ЭКРАННАГА МАСТАЦТВА

Агафонова Н.А.

(Республика Беларусь, г. Минск)

СЕРИАЛЬНЫЙ ЭКРАННЫЙ ПРОДУКТ: ФОРМАТ, СТРУКТУРА, ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ ПОТЕНЦИАЛ

Киностудия “Беларусьфільм” последние четыре года устойчиво ориентируется на производство сериалов. Площадкой их репрезентации является не кинотеатр, а телеэкран. Эти два нетождественных пространства коммуникации обуславливают довольно существенное различие повествовательной конструкции кино- и телефильма. Кроме того, в последнее время отчетливо размежевалась зрительская аудитория. В кинотеатрах подавляющую часть составляют зрители от 12 до 24 лет (в России, например, это более 54%) [3]. В Западной Европе и США возрастной ценз среднестатистического посетителя кинотеатра составляют подростки (12-16 лет). Домашний (телевизионный) экран собирает прежде всего зрителей зрелого поколения – после 50 лет [2].

Возрастной индикатор лег в основу маркетинговой стратегии современной экранной индустрии. Так, кинематограф переживает *очередной виток киноаттракционизма*: фильм как захватывающее шоу.

Производство сериальной продукции, наоборот, с 1990-х гг. набирает потенциал художественности. Свидетельство тому – новая дефиниция (quality television) в медийной теории [1], оформившаяся в результате социокультурных, экономических и технологических трансформаций. Разнообразие способов телевидения, мультиплицирование и специализация каналов поспособствовали не только разнообразию выбора для реципиента, но и изменению стандарта качества экранного продукта в то время, когда ТВ в целом оказалось в «ловушке», потакая низкопробным запросам определенной части зрителей из-за погони за рейтингом. Выход на Quality Television оказался приемлемой формулой диверсификации зрительской аудитории, в результате чего сформировался автономный элитарный потребитель, и возникли нишевые каналы (например ТВ-культура).

Формат телевизионного фильма обусловлен массмедийной природой ТВ и циклическим характером вещания. В соответствии с этим, в частности, сформировался норматив серийности.

Серийность – дискретный способ ведения аудиовизуального повествования, когда единое целое разделено на стандартные по протяженности сегменты-серии. Коммуникативная специфика ТВ позволяет вписывать в контекст телепрограммы экранные произведения любой длительности. Исходя из потенциала пролонгации, сформировались два главных типа серийного экранного артефакта:

1. сериал

2. цикл (серия)

Протяженность и сериала, и цикла (серии) потенциально бесконечна. Их отличие обусловлено принципом драматургического структурирования. Сериал рассчитан на единую композиционную цельность романного повествования и предполагает достаточно строгую линейную модель изложения: первые серии сопряжены с завязкой базового конфликта, дальнейшие – с его разработкой на различных сюжетных линиях. Главные герои сериала являются сквозными действующими лицами и, как образные слагаемые, подвержены трансформации и развитию. Сериал колеблется *от мегы* (потенциально неограниченной пролонгации), измеряясь годами трансляции, *до мини* (ограниченной пролонгации), рассчитанный только на один сезон.

С учетом данных подходов систематизируем белорусскую сериальную продукцию:

1. *Мегасериал* – первый и пока последний опыт данного формата на «Беларусьфильме» – «Проклятый уютный дом» (1988, 33 *серии* реж. В. Орлов).

2. Минисериал

8 *серий*

а) «Немец» (2010, «Беларусьфильм», реж. А. Ефремов)

б) «Выше неба» (2013, реж. Д. Маринин)

6 *серий*

«Украсть Бельмондо» (1012, телеканал Беларусь-1, реж. Н. Князев).

Специфическим форматом белорусского минисериала (определяю его как кватрос) является 4-х серийный фильм, демонстрация которого на телеэкране укладывается в одну неделю: «Хам» (1990, реж. Д. Зайцев), «Тихий центр» (2010, реж. Р. Грицкова), «Все, что нам нужно» (2011, реж. И. Павлов), «Талаш» (2011, реж. С. Шульга).

Другой тип сериального артефакта – *цикл* (серия) основан на радиальном принципе кооперации сегментов-серий и схож с новеллистической моделью повествования. Т. е. каждая отдельная серия представляет собой завершённую историю (сюжет-модуль), объединяемую в цикл (серию) сквозным константным протагонистом, роль которого функционально ограничена, а также – драматургическими арками, скрепляющими сюжеты-модули. Поэтому фильмы, составляющие цикл (серию), можно смотреть в произвольном порядке.

Главные разновидности цикла:

1. *Ситком* (ситуационная комедия с внутренним аудиальным «аккомпанементом»).

2. *Просидерал* (процедурная драма (англ. *Procedural*) – полицейский цикл).

3. *Medical drama* (медицинский цикл).

4. *Докудрама* (аудиовизуальная реконструкция событий посредством игровых эпизодов и компьютерной анимации).

5. *Мокьюментари* ((англ. *Mockumentary*) объединение в экранный нарратив архивных материалов наряду с «фальшивыми документами»).

Из данных разновидностей цикла в белорусской экранной продукции можно выделить ситком, *medical drama*, докудрама и мокьюментари.

В качестве первого белорусского ситкома в 2009 году был разрекламирован проект телеканала СТВ «Теоретики». Однако его производители фактически сняли ремейк американского ситкома «Теория Большого Взрыва» без урегулирования процедур авторского права, поэтому после первых выпусков проект был прекращен. В 2013 г. появился ситком «Сезона идей» (8 новелл, производство частной компании, реж. Д. Якунин).

Аналогом medical drama можно считать проект «Беларусьфильма» «Ой, мамочки» (2013, реж. И. Павлов).

Наиболее устойчивым белорусским экранным продуктом в формате цикла является докудрама «Обратный отсчет». Этот проект реализует «Мастерская Владимира Бокуна» с апреля 2008, ежегодно выпуская около 30 фильмов-сегментов. Некоторые из них (например «Судьба резидента», о разведчике Мукасее) можно отнести к мокьюментари.

Художественные параметры сериального артефакта, как правило, исчерпываются мастерством сюжетосложения. Однако эту профессиональную задачу пока не способны решить ни белорусские сценаристы, ни режиссеры. В этом смысле непревзойденным остается кватрос «Хам» – экранизация одноименного романа Э. Ожешко.

В 2013 году началось вещание нишевого канала «Беларусь 3» культурологической направленности, аналогичного общеевропейскому ARTE, польскому «TVP Kultura», российскому «Культура РТР». И сразу актуализировалась базовая проблема формирования контента во взаимосвязи количественного (ТВ – конвейер по производству повседневного экранного продукта) и качества (создание и ретрансляция художественных произведений), т. е. достижения параметров Quality Television.

ЛИТЕРАТУРА

1. Кушнарера, И. Что угодно, только не ТВ / И. Кушнарера // Искусство кино, 2011.– № 11.– С. 5–15.
2. Полуэхтова, И. А. Динамика российской телеаудитории. – [Электронный ресурс]. Режим доступа http://ecsocman.hse.ru/data/2010/06/21/1212535546/Poluehtova_7.pdf
3. [Электронный ресурс]. Режим доступа http://research.nevafilm.ru/portret_zritelya.

Белоокая М.А.

(Республика Беларусь, г. Минск)

ХУДОЖЕСТВЕННОЕ ТЕЛЕВЕЩАНИЕ: ТРАДИЦИИ И СОВРЕМЕННОСТЬ

Художественное телевидение представляет собой значительную часть телевизионной продукции. Формирование и видоизменение жанров, появление новых технологий художественного телевидения, начавшееся практически с момента возникновения телевидения, продолжается и в настоящее время. Особенно расширилась телевизионная аудитория с появлением возможности Интернет-вещания, что придало новый импульс телевизионному формотворчеству.

Первая белорусская телепередача вышла в эфир 1 января 1956 года. Первый белорусский документальный телефильм – «Эстафета мира идет в Москву» – был снят в 1957 году. В этот период появились первые художественные программы, а также начались съемки неигровых телефильмов.

В 60-е года минувшего века налаживается производство белорусских игровых телефильмов. В этот период создаются фильмы «Снежный конь» (1962, режиссер Ю. Дубровин), «Зимний дуб» (1963, режиссер М. Кожин), телефильмы-концерты «Весенние голоса» (1965, режиссер И. Пикман), «Концерт мастеров искусств» (1965, режиссер В. Орлов), «Осенние мелодии» (1965, И. Рудометов).

Новый, не свойственный ранее белорусскому кинематографу способ восприятия природы, в котором красота окружающего мира является самостоятельной эстетической ценностью, представлен в картине «Зимний дуб» (1963, автор сценария, режиссер и оператор М. Кожин, художник В. Левенталь). Упоенность авторов сказочной красотой заснеженного леса, восхищение чудным покоем, за которым скрывается наполненная движением жизнь природы, великолепно переданы в поэтическом экранном зрелище. Величественность засыпанных снегом деревьев, ветви, живописно украшенные снежной бахромой и принявшие причудливые очертания, первозданная чистота нетронутого снежного наста, искрящиеся в солнечных лучах снежинки – изумительная чистота и ясность красок природного мира завораживает, заполняет собой весь экран, подчеркивается панорамными съемками, охватывающими необозримые просторы леса.

Зима, вопреки традиционному представлению об этом сезоне как о времени, когда все наполнено покоем и тишиной, в картине представлена как шумная, веселая пора. Дети радостно играют в школьном дворе, осыпая друг друга снегом. Потрясенные снежные пласты сверкающим под солнцем потоком срываются с веток деревьев вниз как светящийся водопад. Все пространство фильма густо населено и наполнено жизнью: резвятся на улице собаки, за ними настороженно следит кошка, каркает ворона, спрятавшаяся в густой кроне дерева, галки важно и торжественно восседают на ветвях, осторожно пробирается по глубокому снежному покрову заяц, а яркое оперение снегиря вносит живописный аккорд в визуальную палитру фильма.

Прямо за окнами школы начинается заснеженный лес, в котором идет по неписаным законам жизнь лесных обитателей. Таинственность этой жизни подчеркивается незаметным постороннему взгляду силуэтом птицы: притаившийся в ветвях филин как будто следит за тем, что происходит на узкой лесной тропинке, проложенной в снегу между деревьями. Стремительно преодолевает пространство огромный лось, ловко лавируя между деревьями, грациозно движутся олени, пугливая стайка птиц испещряет следами нетронутую снежную целину. Тонкое кружево чуть припорошенных снегом веток создает причудливый узор на фоне неба. Проплывающие над головами учительницы Анны Васильевны (Л. Былинская) и мальчика (В. Пехота) деревья как будто приглашают их окунуться в завораживающую красоту зимней сказки. Фантастичность происходящего подчеркивается появлением «стража» этих заповедных мест: сидящая на дереве сорока, встрепенувшись, протрещала «предупреждение» о том, что люди вступают под сень дремлющих под снежным пологом, будто «заколдованных» деревьев.

Доброе настроение «пластической сказки», рассказываемой в фильме не словами, а экранным воплощением, подчеркивается изобразительными художественными средствами. Снега в этом заповедном лесу поражают переливами чудесных оттенков – то белоснежных, то голубоватых, то ярко-золотистых. Все здесь залито солнцем, искрится в его лучах. Обласканы солнечным светом и деревья: пушистые разлапистые ели, медноствольные сосны, ослепительно белые березы. Живописную картину лесных просторов органично дополняет река с глубокой полыньей. Причудливая игра теней от ветвей на льду и тонкая прозрачная льдинка в руках учительницы подчеркивают хрупкость и непрочность окружающей красоты. Изобразительная доминанта картины – «зимний» дуб, давший название фильму, – огромное дерево с мощным сильным стволом и неисчислимым количеством ветвей, – подлинный символ мироздания, Древа жизни.

Новый импульс развитие художественного телевидения получает в середине 60-х годов. В 1966 году открывается творческое объединение телефильмов на киностудии «Беларусьфильм». В 1967 году начинает свою работу творческое объединение «Телефильм» на Белорусском телевидении. В этот же период активно работают редакции музыкальных и литературно-драматических телепрограмм («Алло, мы ищем таланты!», «Музычны чайнворд», «Шануйце песні свае»).

В постперестроечные годы в художественном телевидении отразились все проблемы, с которыми столкнулись СМИ в эпоху перемен. Открылись и новые возможности для творческих поисков. Для этого времени характерны смелые попытки переосмысления белорусской истории, обращение к достижениям национальной культуры и искусства, освоение и развитие новых технических возможностей.

На рубеже веков произошли значительные изменения негативного характера: началось сворачивание художественного телевидения, в той его части, которая касалась телеискусства. Было ликвидировано творческое объединение «Телефильм». В художественном вещании резко изменился контент и форма подачи материала. Просветительские функции минимизировались. Художественное вещание начало стремительно ориентироваться исключительно на развлекательность.

В настоящее время ситуация несколько улучшилась. На белорусские телеэкраны выпускаются отечественные телефильмы, вобравшие в себя лучшие традиции белорусского художественного вещания. Ряд подобного рода произведений создан на Студии документального кино Главной дирекции телепроизводства Белтелерадиокомпанияи.

Масштаб и уникальность личности творца представлены в фильмах «Портрет на фоне себя» (2007, автор сценария и режиссер Надежда Горкунова) – о художнике Владимире Цеслере, «Папайя» (2009, автор сценария и режиссер Надежда Горкунова) – о знаменитой певице Сезарии Эворе, «Мама» (2009, авторы сценария Вера Савина, Александр Нилов, режиссер Валерий Горовой) – о народной артистке СССР Галине Макаровой. Место реального человека в пространстве медиа-форматов рассматривается в картинах «Иван и Валентина» (2011, автор сценария Татьяна Ремизевич-Волкова, режиссер Валерий Горовой) и «Влюбленный дуэт»

(2009, автор сценария и режиссер Надежда Горкунова) – об израильских музыкантах Гиль Гарбург и Сиван Сильвер.

Представляет интерес режиссерское решение фильмов ««Над селом вознесся ангел» (2008, автор идеи Алла Соловьева, автор сценария Татьяна Бембель, режиссер Михаил Мелешко) – о народном мастере, резчике по дереву Михаиле Валувиче, «Сны Максима» (2011, автор сценария и режиссер Надежда Горкунова) – о Максиме Богдановиче, «Дорога к дому» (2007, автор сценария и режиссер Надежда Горкунова) – о художнике Борисе Цитовиче, «Андрей Бембель: смерть, победа, слава» (2009, автор сценария Татьяна Бембель, режиссер Андрей Кутило) – о народном художнике БССР, «Загадкі дзеда Кондрата» (2011, автор сценария Елена Атрахович, режиссер Андрей Левчик) – о Кондрате Крапиве, «Молодость моя...» (2009, автор сценария Дарья Перегудова, режиссер Владимир Маркевич) – о Леониде Борткевиче.

Об экранном произведении, как реализованном по законам художественной логики концепции мира отдельного человека можно говорить на примере картин «Блажен, кто молча был поэт...» (2012, автор сценария Ольга Ямрос, режиссер Валерий Горовой) – о поэте Вениамине Блаженном, «Здесь, сейчас, сегодня» (2007, автор сценария Вера Савина, режиссер Зоя Котович) – о драматурге Елене Поповой.

По-новому рассказать об известном человеке, добавив непривычные черты к его образу и огласив неизвестные доселе широкому кругу факты биографии, постарались авторы документального фильма «Мама» (2009, авторы сценария Вера Савина, Александр Нилов, режиссер Валерий Горовой) – о народной артистке БССР и СССР Галине Макаровой. Девушка, носившая в юности имя Агафья Чехович, была чемпионкой республики по мотокроссу. Прежде чем стать всенародно известной и любимой актрисой Галиной Макаровой, ей пришлось пройти длинный путь, полный жизненных невзгод и личных трагедий. Ей удалось сохранить естественность, душевное тепло и внутреннюю силу, которой она в полной мере наделяла своих героинь – женщин с непростой судьбой.

Документальный фильм «Гэты дзіўны свет...» (2009 год, автор сценария Вера Савина, режиссер Валерий Горовой) посвящен уроженцу Беларуси Чеславу Немену (настоящая фамилия – Выджицкий), в 1999 году получившему титул «польского музыканта столетия». Его творчество признано во всем мире, оно оказало огромное влияние на всю мировую музыку второй половины XX века. О его популярности говорит и тот факт, что Марлен Дитрих записала немецкую версию его песни «Ты меня еще помнишь?», фрагмент которой звучит и в фильме. В название картины вынесена строчка из известной песни Немена «Dziwny jest ten swiat» – «Этот странный мир».

Съемки картины проходили на родине Чеслава Немена, в деревне Старые Василишки Щучинского района Гродненской области. Он родился здесь в 1939 году, в семье настройщика музыкальных инструментов. Спустя почти двадцать лет, в 1958 году, вместе с последней волной поляков-репатриантов переехал в Гданьск. Уже через несколько лет начал выступать на польской сцене в белорусских костюмах, взяв себе псевдоним Немен – по названию той белорусской реки, на берегах которой прошло его детство. Закадровый дикторский текст посвящает зрителей в подробности биографии будущего музыканта, а постановочные сцены оживляют их, придавая документальному киноповествованию поэтичность, уводя от информативности и

схематичности. В видеоряд картины включены фотографии, записи концертов Чеслава Немена, звучат песни в его исполнении. Воспоминаниями о семье музыканта, о его отношении к своим землякам, о его любви к родным местам, где прошло его детство, делятся соседи-односельчане Чеслава Немена, свое мнение о его наследии и значении в истории мировой музыкальной культуры высказывают искусствовед Евгений Шунейко и композитор Владимир Кондрусевич.

Фильмы документального цикла «Обратный отсчет» производства компании «Мастерская Владимира Бокуна» выходят на канале ОНТ с 24 апреля 2008 года. За это время выпущено более 200 документальных фильмов. Практически всегда темы «Обратного отсчета» связаны с малоизвестными, фальсифицированными или мифологизированными событиями белорусской истории и культуры. Сюжет фильмов «Обратного отсчета», как правило, строится на жизненных перипетиях судьбы реального человека. Это позволяет придать фильмам дополнительную достоверность, вызывает у зрителей сочувствие и доверие.

Так героями цикла «Обратный отсчет» становились белорусские деятели культуры Владислав Голубок и Язэп Дроздович, оперная певица Лариса Александровская и писатель Тишка Гартный (Дмитрий Жилунович), художники Марк Шагал и Казимир Малевич. Фильмы цикла рассказывали о малоизвестных фактах создания первого белорусского игрового фильма «Лесная быль» и картины «Житие и вознесение Юрася Братчика» по произведению Владимира Короткевича «Христос приземлился в Гродно». Созданы картины о пребывании в Беларуси музыканта Эдди Рознера, о возведении в Минске Монумена Победы, о судьбе автора нашумевшего романа «Любовник Большой медведицы», уроженце белорусских земель Сергее Пясецком, о тайне религиозных святынь – в фильме «Иконы из Жировичей. Лик чудотворный», о сатириках советской Беларуси Кондрате Крапиве и Андрей Мрые в фильме «Смех сквозь слезы. Из истории рабоче-крестьянской сатиры», о поэте Михасе Климковиче в картине «Мы, беларусы...» Как народная песня стала государственным гимном», о культуре белорусских еврейских местечек в фильме «ШТЭТЭЛЭ». Местечковая Атлантида», о проходившей в 1940 году в Москве Декаде белорусского искусства в фильмах «Страсти по декаде. Либретто для вождя» и «10 дней, которые потрясли Москву».

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.

Таким образом, художественное телевидение эволюционировало от трансляции произведений традиционного искусства до производства художественных телефильмов, построенных в соответствии с законами драматургии.

Для современных телефильмов характерны широкий диапазон тем и жанров, освоение огромного пласта отечественной культуры и истории. Документальный характер съемки, в котором достоверность кинодокумента и объективный характер его содержания сочетается с использованием приемов игрового кино, постановочных сцен, делает такие картины не только ценными с точки зрения истории и культуры, но и интересными для массового зрителя.

ПРОБЛЕМНЫЕ ВОПРОСЫ В РАБОТЕ ЗВУКОРЕЖИССЕРА НА ТЕЛЕВИДЕНИИ

С увеличением роли информации и знаний в жизни социума и переходом к новой концепции так называемого «информационного общества» возрастает и важность путей коммуникации между отдельными личностями и группами людей. Также возникает проблема создания глобального информационного пространства, которое обеспечило бы эффективное взаимодействие людей, их доступ к мировым ресурсам данных и удовлетворение потребностей касательно информационных продуктов и услуг.

Одним из таких инструментов становится телевидение – отрасль науки, техники и культуры, связанная с передачей зрительной информации (подвижных изображений) на расстояние радиоэлектронными средствами. Наравне с радиовещанием телевидение является мощным способом коммуникации и распространения массовой информации (политической, культурной, научно-познавательной, учебной), одним из основных средств связи, что используется в научных, организационных, технических и других прикладных целях.

На современном этапе деятельность телеканалов в Украине регулируется законодательством Украины о телевидении и радиовещании. Оно состоит из Конституции Украины, Законов Украины «Об информации», «О телевидении и радиовещании», «О системе общественного телевидения и радиовещания Украины», «О Национальном совете Украины по вопросам телевидения и радиовещания», «О телекоммуникации», «О радиочастотном ресурсе Украины», международных договоров, согласие на обязательность которых предоставил Верховный Совет Украины. Программная концепция вещания – обязательное приложение к лицензии на вещание, которую предоставляет Национальный совет Украины по вопросам телевидения и радиовещания. Этим документом определяются основные содержательные характеристики вещания соответственно к требованиям Закона Украины «О телевидении и радиовещании» [1]. В концепции прописываются языки, на которых ведутся программы, доля программ собственного производства, национального и зарубежного, общий объем за сутки рекламы, анонсов и элементов оформления.

Для создания собственного продукта на телеканалах в аппаратно-студийных блоках (АСБ) и в передвижных телевизионных станциях (ПТС) работает телевизионная творческая группа, одним из ключевых элементов которой является звукорежиссер. Воздействие зрительного образа, созданного на телевизионном экране, не столь мощно, как воздействие образа на киноэкране, в силу размеров телеэкрана и особенно условий восприятия. Не воздействуя на сознание в той же мере, что изображение на киноэкране, зрительный образ, созданный телевидением, требует подкрепления изображения словом, как правило, в большей степени, чем зрительный образ на киноэкране. Слово активизирует восприятие, углубляет его, расширяет границы кадра, дает зрителю материал для раздумий.

Телевидение являлось и является источником информации и, прежде всего, источником оперативной информации. Эта оперативность телевидения даёт возможность обнаружить определённые особенности телевизионного производства. Одной из главных и значимых его особенностей является мобильность производства. Это объясняется условиями работы и жанрами телевидения. Яркие примеры – новости, трансляции, прямые эфиры, передачи с какими-нибудь выдающимися личностями, чей характер или положение в обществе не всегда позволяют им тратить много времени на съёмку. Так или иначе, но на телевидении принято работать быстро и мобильно. Передачи на телевидении всегда имеют неукоснительное ограничение в виде предписанного хронометража.

Также звукорежиссер в своей работе сталкивается с рядом других проблем и сложностей. К техническим вопросам нужно отнести несогласованность уровней вещания между каналами, а также при смене программ эфирного наполнения одного канала. Много дискуссий вызывает, по сравнению с прочей ТВ-продукцией, большой объем рекламы. Это создаёт негативное и раздражающее впечатление, что далеко не всегда идёт на пользу даже самой рекламе. С этой проблемой пытаются бороться как зрители, так и сами звукорежиссеры. Второе, что портит качество телевизионного звука, это неразборчивость текста, искажение тембров (неравномерность АЧХ), нелинейные искажения и помехи тракта. Все это возникает вследствие несовершенства каналов передачи и оборудования низкого качества.

Кроме технических, существуют ещё и художественные проблемы. Например, неграмотный баланс между звуковыми составляющими программы, в результате которого второстепенные звуковые пласты выходят на передний план, а звуковой план, содержащий основную информацию, теряется. Яркий пример тому – сообщение корреспондента, находящегося на оживлённой улице, когда его речь теряется среди шума этой улицы. Также можно встретить моменты, когда музыка мешает воспринимать текст, заглушая его. Ещё можно указать на нарушение пространственного впечатления, когда акустическая обстановка на экране не совпадает с акустической обстановкой в звуке, а также на акустические помехи, которые часто обусловлены безответственным поведением членов съёмочной группы на площадке и простым несоблюдением тишины.

Отдельно нужно отметить одну из особенностей работы на телевидении, а именно работу в команде, с разными людьми и часто в напряженной и нервной обстановке. Звукорежиссер в силу своих обязанностей тесно сотрудничает с дикторами и ведущими, которые отличаются разными характерами и профессиональными качествами. Звукорежиссер должен обладать такими личностными качествами как коммуникабельность, пунктуальность, мобильность, ответственность, стрессоустойчивость. Все эти факторы часто сводят к минимуму творческую составляющую в работе звукорежиссера на телевидении. Наиболее яркую творческую работу звукорежиссера можно проследить при озвучивании развлекательных шоу и спортивных мероприятий.

Работа звукорежиссера на телевидении имеет много сложностей, связанных с техническим обеспечением студий, с условиями проведения съемок, с творческим процессом. Но также благодаря значимости телевидения, как способа коммуникации

и источника информации, звукорежиссура на ТВ имеет перспективы для развития и совершенствования.

ЛИТЕРАТУРА

1. Закон України «Про телебачення і радіомовлення» [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://zakon4.rada.gov.ua/laws/show/3759-12>

Зубавина И.Б.
(Украина, г. Киев)

МЕТАМОРФОЗЫ ЭКРАННОЙ РЕАЛЬНОСТИ В ЭПОХУ ЦИФРОВЫХ ТЕХНОЛОГИЙ: ПОПЫТКА ЭСТЕТИЧЕСКОГО ОСМЫСЛЕНИЯ

Кинематограф, во многом обязанный своим появлением развитию научно-технической мысли, на протяжении всей истории своего развития чутко реагирует на появление новых технологий, которые непременно вызывают метаморфозы в эстетике экранного зрелища. Новые горизонты в технике создания и демонстрации экранных произведений открыла эпоха господства цифрового видео. Благодаря цифровым нововведениям аудиовизуальный образ эволюционировал от имитации натуральных изображений до фотографически убедительных симуляций – реалистичных визуализаций невозможного, в первую очередь в фильмах футуристической фантастики и «фэнтези».

Осознание эфемерности предъявленного феномена подлежит обжалованию человеческим глазом, который выставляет «алиби» существования фантазма, ведь тяжело поверить в иллюзорность того, что видим. Такое доверие к оптической убедительности виртуального образа укрепляется практически неограниченными возможностями манипулирования оцифрованными ликами физического мира, вплоть до творения их «из ничего». Такой парадокс перцепции дает основания признать установление новой конвенции между автором и зрителем. Речь идет о доверии, а точнее о вере в убедительную «достоверность» невероятных изображений, поименованных «спецэффектом».

Это – очередная фаза развития экранного зрелища на новом витке технического и ментального оснащения человечества. Она ассоциируется с легендой о винограде, нарисованном древнегреческим художником Зевексом так правдиво, что птицы пытались исклевать изображенные художником гроздья.

Сегодня человеческий глаз практически потерял право экспертной оценки в определении степени достоверности материала. При этом убедительность цифрового дубля реальности сопровождается высокими степенями абстрагирования, ведь виртуальная оптико-акустическая ситуация – это набор битов информации, алгоритмов и баз данных. Образы, звуки, слова передаются пульсацией электромагнитных импульсов в микросхемах компьютера, массивами цифр, которые обеспечивают электронно-графические способы фиксации. Мир словно теряет свою материальность. Тем органичнее выглядит прорыв в измерение чистой фантазии, спровоцированный появлением инструментария с широким спектром возможностей, когда «технология наконец догнала силу воображения» [1, 13].

Переход от пленки к «цифре» коренным образом изменил технологию обработки первичного изображения, которое в пленочном кино фиксировалось камерой, а после проявки подвергалось модификации (при помощи монтажа, цветоустановки и проч.). В фильме же цифрового формата наоборот, каждое изображение, независимо от его происхождения, прежде чем попасть в финальную версию фильма, проходит программную обработку. Будь то изображения, полученные посредством съемочной техники, созданные при помощи программы цифрового рисования или синтезированные 3D-графическим программным обеспечением. Любой визуальный образ переводится в пиксели, легко поддающиеся превращениям и допускающие возможность ручной «дорисовки». Тем самым искусство подвижных пластичных форм словно бы возвращается к докинематографическим истокам, мельесовскому «чуду» и одновременно наделяется отношением к действительности, в духе фотографического реализма братьев Люмьер.

Цифровая обработка, компьютерное создание изображений опровергают необходимость связи между экранной и предэкранной реальностями. Наличие последней становится как бы необязательной.

Дигитальные, то есть цифровые технологии обработки изображения являются логическим продолжением проработки «картинки», начиная от ручного раскрашивания отдельных кадров в фильмах Ж. Мельеса. Стоит вспомнить также хрестоматийные примеры покадрового раскрашивания красным цветом фонаря в фильме Л. Пика «Осколки» и флага в картине С. Эйзенштейна «Броненосец «Потемкин»». Сегодня проработка изображений превратилась в обычную практику.

В целом история использования компьютера в кино насчитывает уже несколько десятилетий. Приоритет в этой сфере закрепился за Джоржем Лукасом, который привлек фрагменты компьютерной графики уже в первом фильме серии «Звездных войн» (1977). Хотя отдельные исследователи называют более ранние примеры цифровой обработки изображения. По мнению Марии Теракопьян, пионером цифровой обработки изображения следует признать Ричарда Т. Хеффрона, режиссера футуристического фантастического фильма «Мир далекого Запада» (1973), где технология была внедрена для визуализации инфракрасного поля зрения робота [2, 65].

Довольно долго конкуренцию компьютеру составляли волшебники рукотворных спецэффектов, такие, как Сид Мид, известный феноменальными рисованными аттракционами в фильме «Тот, что бежит по лезвию бритвы» (1982, режиссер Ридли Скотт), где футуристические пейзажи были созданы без единого цифрового кадра.

Ныне практика ручного создания спецэффектов почти полностью уступила место внедрению новейших технологий. Специалисты компьютерной анимации – *3D аниматоры* – фактически получили карт-бланш в манипулировании экранном временем-пространством. Они могут создавать виртуальную предметность, интерпретировать урбанистический пейзаж современного города в соответствии с реалиями определенного периода прошлого, «изымая» из ландшафта современные здания, внедряя откровенную стилизацию или «честное», практически антикварное воссоздание реалий различных исторических эпох. Супервайзеры и дизайнеры

получили возможность трансформировать (в измерении экрана) внешность актера, его возрастные и физические параметры, осуществлять замену умершего актера идеальным сканом-двойником, «захватывать» мимику живого лица и переносить ее на цифровой «клон» или на любую виртуальную фигуру.

Компьютерные трансформации «анимированных» изображений, их парадоксальная кинематика обеспечивают наглядность поражающих актов нарушения гравитации, других законов физики, генетики, рационального мышления, доказывая, что мир выдумки и фантазии не менее легитимен, чем физическая реальность. Однако абсолютизация технологических достижений (например, тотальная компьютерная симуляция, предложенная Робертом Земекисом в «Беовульфе») в определенном понимании – «тупиковая ветвь» для киноэстетики. Кинематограф, в сущности, превращается в разновидность живописи, графики или частый случай анимации, предстает смешением мануальных и технико-визуальных практик, которые не базируются на кадрах отснятой кинообъективом реальности. Впрочем, дисквалификация документальной и реалистичной ценности кинематографа имеет другую сторону: кино превращается в вид изобразительного искусства, от которого оно, в конечном счете, и начинало свое развитие. Актуализация техник цифровой «дорисовки» и компьютерной анимации свидетельствует о разрушении статуса кино как средства фиксации реальности.

Как отмечает известный теоретик новых медиа Лев Манович: «Сейчас оказывается возможным создавать фотореалистические сцены полностью на компьютере при помощи компьютерной 3D-анимации, модифицировать отдельные кадры или целые сцены посредством программ цифрового рисования; резать, сгибать, растягивать и сшивать оцифрованные киноизображения в нечто такое, что обладает совершенным фотографическим правдоподобием, даже если в действительности никогда не было снято» [3, 298].

Симптоматично, что, невзирая на всю фантастичность новых кинематографических «сказок», их авторы заботятся о «достоверности» творимых миров, пытаются достичь максимальной убедительности, «натуральности». Однако иллюзия разоблачает себя своей необычностью, разрушением установившихся стандартов восприятия. Поэтому предусматривается привлечение «дополнительных аргументов», к которым, безусловно, принадлежит достоверная акустическая поддержка. Значительное внимание уделяется, в частности, качеству аудиального фона, многоканальному стереозвучанию, другим «лжесвидетельствам» звука, придающим дополнительную психологическую глубину и пространственную конкретность. Успешно камуфлируя негативные последствия технологического манипулирования, звук даже после электромеханического воссоздания хранит естественные качества объемного звучания, создавая достоверный акустический контекст экранного повествования – своеобразное «алиби подлинности».

Известный исследователь путей развития звукового кино и становления звукорежиссуры Том Левин пишет: «В то время как разные теоретики признавали, что звук добавляет третье измерение к плоскому экрану, Адорно-Эйслер пошли еще дальше – связали объемные качества акустических явлений с пространственной глубиной, с ощущением всестороннего охватывания, испытываемого индивидом. ... Это – акустический аура-эффект (А-эффект), противоположный брехтовскому

отчуждению, обычно именуемому «V-эффектом». Под акустическим А-эффектом имеем в виду способность звука после цифровых дискредитаций сохранять следы уникальности существования во времени-пространстве, преодолевать последствия технологического манипулирования» [4, 62].

В определенном понимании инновационные видеотехнологии обусловили возникновение новой эстетики на пересечении физического и компьютерного измерений. Эта метаэстетика, опираясь на взаимодействие возможностей визуальных искусств (кинематографа, анимации, графики) с новейшим математическим обеспечением электронно-вычислительных ресурсов, открывает перспективы бесконечных вариаций сочетания визуальных языков.

Современный *дигитограф*¹, оперируя значительными массивами битов информации, используя мощные возможности длительных (многочасных) сеансов оперативного компьютерного времени, открывает перспективы реализации самых прихотливых фантазий, делает возможным сочетание в нераздельную целостность таких разнородных компонентов, как фотография, видео, рукотворные рисунки, шрифты, двумерная и трехмерная графика на уровне одного эпизода или даже кадра.

Для *дигитографа* характерным является творение сказочных миров («Властелин колец», «Пираты Карибского моря») и мифопространств, где внедряются глобальные цивилизационные стратегии («Звездные войны»), «виртуализация» комиксов («Человек-Паук», «Люди Х», «Город грехов») или же более-менее откровенные экранизации компьютерных игр, предусматривающие вариативность в разрешении ситуаций, которые можно «переигрывать», вплоть до полной победы. С игровой моделью бытия связано само становление цифрового зрелища, где фактически отсутствует граница между миром реальным и ирреальностью. Эта фаза этико-эстетичного инфантилизма *дигитографа* вызывает выразительные ассоциации с периодом «детства» кинематографа, ведь цифровое рисование, зарисовывание оцифрованных кинокадров вручную, ставшее возможным благодаря компьютеру, снова поставило в центр кинопроцесса рукотворные, мануальные техники.

Стало привычным видеть в фильмах аномальные эффекты: сенсационные взрывы, эффектные перемещения персонажей, пластические деформации тел и предметов, другие оптические иллюзии, которые противоречат стереотипам чувственного восприятия и законам физического мира. По таким непрямым признакам зритель догадывается: это – спецэффект. Взять хотя бы известный трюк превращения персонажа в *трансформер* – чудовище-зомби или в неодушевленный предмет, когда потеря антропоморфных черт происходит просто «на глазах» у зрителя. Аналогии подобных превращений, приближенные к цирковым аттракционам «подмены», встречались еще в фильмах Ж. Мельеса. Впоследствии с помощью многократного экспонирования удалось усовершенствовать визуализацию наглядных «превращений». Однако лишь нелинейный монтаж, пришедший на смену

¹ Употребляем термин «дигитограф» /от англ. digital – «цифра»/, пытаясь подчеркнуть специфичность экранного зрелища, ориентированного в первую очередь на технологию, чтобы выделить из массива фильмов, которые, хоть и внедряют технические инновации, однако остаются в рамках художественно-эстетической традиции классического кино.

монтажа пленки, надежно «скрыл» моменты перехода между отдельными состояниями, ведь в нелинейном монтаже, фактически, нет такого понятия как отдельный «кадрик», статическая «картинка».

Нелинейный монтаж ассоциируется не столько с сочетанием планов, сколько с их наложением, оптимизацией «маршрутов» – мгновенных переходов от одного изображения к другому. Такие «монтажные швы» остаются незаметными, поэтому «подмены» визуального образа, его наглядные трансформации, другие психокенетические, звукооптические аномалии вызывают у зрителя аффектацию, шок, аналогичный «удару по нервам», что в терминологии классического кино назывался «аттракционом» (С. Эйзенштейн). В целом шок, будь то крупный план в фильмах А. Ганса, «монтаж аттракционов» С. Эйзенштейна или полностью современный спецэффект, стимулирует кинематографическое мышление зрителя, Cogito реципиента («воспринимаю, следовательно – существую»). Именно в его сознании содержится «точка сборки», выстраивается целостный образ: от чувства к осмыслению, от перцепта к концепту.

Новейшие технические возможности вывели экранное зрелище на принципиально новый уровень творения экранного мира. Гиперреализм сцен, модифицированных посредством программ цифрового рисования, бросает вызов индексальной природе киноизображения. Компьютер ведет активную мистификацию зрителя путем постоянных изменений-мутаций. При этом актуальные средства управления экранной пластикой: морфинг, компоузинг, цифровые аналоги традиционных рапида, «наплыва» и быстрого «перелистывания картинок» подчеркивают пластичный динамизм, «эластичность» пиксельного изображения. Место «дубликата» предэкранной реальности заступает имитационный хай-тековский дубль – предельно «достоверная» фикция, где основным элементом выразительности является спецэффект.

Поскольку «убедительная реалистичность» оптической иллюзии (a'la Люмьер) распространяется и на спецэффекты («чистый Мельес»), логичным будет признать примирение и слияние двух ведущих линий развития кино в метаэстетике, порожденной «тихой цифровой революцией», которая случилась в экранной культуре на переломе XX-XXI веков.

ЛИТЕРАТУРА

1. Robinson, D. From Peep Show to Palace: the Birth of American Film. – New York: Columbia University Press, 1996. – 213 p.
2. Теракопьян, М. Назад в будущее: Компьютерные технологии в кино // Искусство кино. – 2007. – № 9.
3. Manovich, L. Digital cinema and the history of moving image / In: The Language of New Media, MA: MIT Press, 2001. – PP. 293-308.
4. Levin, T. The acoustic dimension. Notes on cinema sound // Screen. – London, 1984. – № 3. – PP. 58-67.

Карпилова А.А.
(Республика Беларусь, г. Минск)

АУДИАЛЬНЫЕ СТРАТЕГИИ СОВРЕМЕННОГО БЕЛОРУССКОГО КИНЕМАТОГРАФА

Кинематограф XXI века связан с принципиально новым этапом в развитии аудиальных средств – как звукозаписывающих, так и звуковоспроизводящих. Принципиально новыми направлениями в области кинематографической фоносферы являются формирование ощущения трехмерного пространства и передача его средствами звукозаписи; разнообразные трансформации звука за счет цифровой процессорной обработки в целях создания новой звуковой реальности и т. д. Тем не менее, при интенсивности развития технических аудиальных средств звуковое решение фильма преследует по-прежнему решение определенных художественных задач, среди которых создание атмосферы, характеристика среды, ритмическая структура фильма и др.

В целом аудиальные стратегии современного кино имеют два неразрывно взаимосвязанных направления – технологическое и художественно-эстетическое.

В соответствии с этими аспектами можно обозначить конкретные проблемы современного кино. Так, по технологическим критериям выделяются две стратегии, которые во многом исходят от объема бюджета фильма. С одной стороны, это преобладание так называемой чистой фонограммы, т. е. запись звука непосредственно на съемочной площадке, – впоследствии эта фонограмма используется в фильме. В настоящее время эта технология записи звука рассчитана в основном на телевизионный продукт и предполагает небольшие затраты, быстрые сроки исполнения. Минусы подобного рода фонограммы хорошо известны – быстрота, дешевизна, с одной стороны, и неразборчивость реплик, невнятность интонирования текста, с другой. Именно речевой компонент страдает в такой ситуации больше всего. С точки зрения художественной выразительности чистая запись бывает органичнее и проникновеннее озвучивания, она несет «живую» эмоцию актера, неповторимую атмосферу действия в процессе съемки. Однако для создания высококачественной чистой фонограммы требуется уровень режиссуры А. Германа или А. Сокурова, кинематограф которых отличается концептуальным подходом к звуковому компоненту.

Другая технология записи звука, которая так же, как и чистая, существует в кино многие десятилетия, – это черновая фонограмма, которая записывается для того, чтобы актеры могли себя переозвучить. Озвучивание осуществляется уже на этапе монтажа, с помощью которого легче сформировать звуковую драматургию, обозначить интонационные акценты, фразировку и др. Именно этот путь востребован в производстве кинофильмов, связанных с обилием звуковых эффектов, со специфической звуковой атмосферой, – в первую очередь в таких жанрах, как фантастика, приключения, детектив, боевик (экшн-фильм) и др.

Условно эти два генеральные направления можно обозначить как тенденции к документализму, достоверности кинематографической фоносферы – и к созданию условной, искусственно созданной среды. Наиболее отчетливо эти крайние позиции

отражены в таких видах экранного искусства, как документальное и анимационное кино, где требуется сохранение достоверности звуковой среды, с одной стороны, и создание «искусственного» звукового пространства, с другой. Тем не менее для кинематографа, главным образом игрового, остаются актуальными возможности смешанного типа основных приемов звукозаписи, когда синхронные съемки сочетаются с последующей тонировкой (речевая тонировка, запись шумов, музыки, перезапись и т. д.), когда первичная запись звука на съёмочной площадке становится основой для студийного процесса, где завершается работа над фонограммой фильма.

Что касается художественно-эстетического подхода к созданию звуковой среды фильма, то здесь ключевой проблемой является моделирование реального или синтезированного художественного звукового пространства. Российский исследователь П. Игнатов выделяет три основные творческие концепции мировой звукорежиссуры: создание звукового образа средствами реальных звучаний; построение виртуального звукового образа посредством новых синтезированных или трансформированных звучаний; воссоздание звукового образа, соединяющего обе предыдущие концепции моделирования художественного пространства, что позволяет создать новую среду «обогащенной реальности» [1, с. 8]. В зависимости от эстетического подхода в решении этих концепций звукорежиссеры выбирают различные технологии звукозаписи, которые включают в себя применение современной микрофонной техники, новых методов панорамирования и микширования звука и его процессорной обработки, а также способов его кодирования и декодирования в зависимости от выбранных форматов звукозаписи и др.

Основные технологические и эстетические стратегии в области кинозвука в той или иной степени находят отражение и в современном белорусском кино.

Надо отметить, что белорусское кино, как и мировой кинематограф в целом, прошло большой путь от первых монофонических систем к стереофоническим до цифровых систем матричной стереофонии (Surround Sound). Конечно, до освоения систем типа Амбиофоник, Амбисоник, а также Wave Field Synthesis (системы волнового синтеза), где идет совмещение виртуального зрительного образа со звуковым образом в любой точке пространства, еще далеко.

Тем не менее современный технический инструментарий белорусской звукорежиссуры весьма широк благодаря существованию на Национальной киностудии «Беларусьфильм» тонстудии с современной звуковой аппаратурой всех этапов – звукозаписывающих, звукопередающих и звуковоспроизводящих трактов. В распоряжении звукорежиссеров оказался большой спектр декодеров, цифровых адаптивных процессоров для коррекции искажений и согласования параметров излучателей с характеристиками помещения, новых типов стереотелефонов, усилителей и др., а также современных синтезаторов, сэмплеров и другой аппаратуры, открывающей принципиально новые возможности в создании синтезированных звучаний и использовании их в формировании звукового образа. Введен в эксплуатацию звуковой цифровой магнитофон для записи музыки и синтезатор, созданы две аппаратные для монтажа многоканального звука и ателье сведения звуковых фонограмм для микширования монофонических и стереофонических фонограмм.

Если конкретизировать основные современные эстетико-технологические звуковые стратегии на примере конкретных белорусских фильмов последнего времени, то они ярко отражены, с одной стороны, в телевизионных сериалах, которые стали важным направлением в деятельности киностудии, с другой – в крупных кинопроектах самого разного жанрового профиля.

Так, в фильмах «Масакра», «Щит Отечества» и «Днепровский рубеж» звукорежиссеры А. Волков и С. Шункевич выработали особые навыки в работе с многоканальной записью с последующим сведением, внедрением стереофонии, возможностью управления амплитудными, частотными, временными и динамическими характеристиками звучания на разных этапах записи фонограмм. В результате в фильме «Днепровский рубеж» звук получил истинную объемность, добавляя такие новые впечатляющие эффекты, как, например, сцены с широким панорамированием звука. При этом звукорежиссеры не ограничиваются поиском нужного звукового эффекта в специализированных фондах, а создают индивидуальные саунд-проекты.

Создание новых эффектов с помощью специальной процессорной обработки, с применением компьютерных технологий расширило и обогатило необычными красками звуковую партитуру фильма-фэнтези «Рыжик в Зазеркалье», над которой работал целый штат звукооператоров – Е. Паразенко, Ш. Исмаилов, В. Дементьев, В. Шилай, О. Шлосс.

Одной из важнейших задач художественного порядка становится концептуальное отношение режиссера и звукорежиссера к звуковому образу фильма. При формировании концептуальной модели звукового образа необходимо взаимодействие звукорежиссера не только с режиссером, но и с другими участниками фильма – сценаристом, актерами, музыкантами, дирижером, в результате чего создается целостная фоносфера, которая с помощью особых средствами передает идею кинопроизведения.

Такова многоплановая звуковая композиция в фильме режиссера С. Лозницы «В тумане», созданная звукорежиссером В. Головницким. Режиссер принципиально исключил из фоносферы музыкальный компонент, чтобы музыка «не подсказывала» зрителю реакцию на происходящие события, не прессинговала его. В распоряжении авторов остались речь, шумы и тишина. Из ближайших по времени и культурному пространству образцов подобного рода минималистской звуковой партитуры можно назвать фильмы А. Германа. Есть и примеры кинематографа А. Тарковского, А. Сокурова и А. Звягинцева, которые уделяли и уделяют звуку не меньшее внимание, но при активном использовании драматургического потенциала музыки.

В фильме «В тумане» авторы предложили уникальную звуковую партитуру: звук не только несет смысл, эмоцию, характеристику героев, места и времени действия, но и символику, надтекст картины. Звукорежиссер буквально «выстраивает» звук, дополняя чистовую запись синхронными и синтезированными голосами и шумами. В результате получилась сложнейшая фонограмма, включающая около ста дорожек. Один звук может содержать несколько пластов – от семи до десяти, например, в звуке пули. Этот богатый, информационно насыщенный слой фильма базируется на реальных звучаниях, так как не менее 90% звука было записано на площадке с помощью многочисленных микрофонов. Но затем были три

месяца работы с ним, включающей обработку и коррекцию. В результате подробные, психологически точные описания трагических обстоятельств и человеческих состояний режиссер перевел в визуальный и звуковой регистры выразительности, в чем-то лишившись яркой актерской краски.

Звуковое пространство фильма – живое, «дышащее» и в то же время сложно организованное. Так, важнейший для звуковой драматургии шумовой пласт сам по себе представляет целую систему элементов, условно говоря, индустриальной, деревенской и природной среды. В речевой сфере ключевые фразы будто «спрятаны» в атмосферных фонах. «Вот вы говорите – война. Что всё бывает... Но разве за полтора года войны всё переменялось? Разве человек так скоро меняется? Чтобы до войны один, а в войну – другой?» – негромко, без пафоса произносит главный герой важнейшую мысль фильма.

Пример фильма «В тумане» показывает, что проблема выбора средств художественной выразительности становится сегодня не только техническим, но и философско-эстетическим вопросом. Сейчас переход на пространственные цифровые системы звукозаписи происходит практически во всех студиях звукозаписи. Например, фильм К. Лопушанского «Роль» стал последней картиной, которая была снята на киностудии «Беларусьфильм» на пленке. Кинопленочная технология умерла.

Переход на новые носители записи, новые пространственные системы звукопередачи, использование современных методов синтеза и процессорной обработки поставили перед современным экранным искусством задачу нового осмысления художественно-эстетических задач, которые решаются с помощью аудиальных средств кинематографа.

К сожалению, зачастую понятие «хорошего» звука применяется в связи с его громкостью, динамикой. Но высокая точность записи выстрелов и взрывов, удачно стилизованные голоса фантастических существ, необычные звуки природного ландшафта еще не означают существование продуманной звукорежиссуры. Музыкальный, речевой и шумовой элементы должны быть интегрированы в ткань фильма, соответствовать его структурно-семантическим параметрам. Все звуковые составляющие имеют художественную ценность только тогда, когда являются частью целого – фонограммы, развивающейся во времени и взаимодействующей с другими компонентами фильма.

ЛИТЕРАТУРА

1. Игнатов, П.В. Эволюция средств художественной выразительности в творчестве звукорежиссера : Автореф. ... канд. искусствовед. : 17.00.03 / П.В. Игнатов // Санкт-Петербургский гуманитарный ун-т профсоюзов. – Санкт-Петербург, 2006. – 29 с.

*Костюкович М. Г.
(Республика Беларусь, г. Минск)*

ПРИЕМЫ СЮЖЕТОСЛОЖЕНИЯ ЭКРАНИЗАЦИИ-ПЕРЕЛОЖЕНИЯ (НА ОСНОВЕ СЦЕНАРИЕВ К ФИЛЬМУ «ЛЮДИ НА БОЛОТЕ»)

В экранизации литературных произведений, когда требуется преобразование одной условности в другую, именно создание сюжета становится ключевым этапом создания фильма.

В зависимости от подходов и методов такого преобразования исследователи выделяют три вида экранизации [1, с. 305]. Самый трудоемкий – экранизация-переложение – отличается ориентацией на первоисточник, а не будущий фильм. Если задача экранизации-адаптации в формальном приспособлении фабулы первоисточника к своеобразию кинематографа, нового прочтения – в авторской кинематографической интерпретации, фантазии, вдохновленной первоисточником, то задача переложения – в воссоздании сюжета в целостности, более того, в воспроизведении интонации и авторского стиля первоисточника. По этой причине в каждом случае переложения методы и средства преобразования сюжета обусловлены оригинальностью первоисточника, особенностями его структуры и авторского стиля.

В белорусском кинематографе, наполненном экранизациями, переложений не так много, несмотря на попытки следовать первоисточникам. Чтобы описать основополагающие трансформации структуры литературного сюжета в экранизации такого рода, сопоставим литературные и режиссерские сценарии несомненно удачного переложения, – «Люди на болоте» по роману И. Мележа (сцен. и реж. В. Туров, 1981 г.).

Неторопливое трехчастное повествование Мележа открывается образом, в котором заключен главный мотив романа – мотив борьбы за землю. Островок, где в жиже полесского болота ютятся Курени, топь, неподвижная, но непроходимая равнина. Мележ описывает Курени в июньском утре, когда куреневцы собираются в поле. Из них выбраны двое – соседи Василь и Ганна, их образами начат второй мотив романа, любовный, а образ Василя Дятлика соединяет главные мотивы. В 1925-м году, когда происходят события, Ганне восемнадцать лет, Василию двадцать [2, с. 31].

Структура романа таит достаточно ловушек для кинематографистов. Самая хитроумная – принцип повествования, ненарушаемая временная последовательность событий, изложенных замкнутыми эпизодами (даже когда события в них происходят одновременно), в которых перемежаются мотивы любви и борьбы за землю. Мотив борьбы тянется сквозь роман от образа непролазной топи, куреневского острова в одну улицу до образа проложенной к другому селу гати. Им созданы основные сюжетные линии строительства гати, бандитской угрозы, земельного передела. Последняя, колеблясь, развертывается от ожидания передела к его отмене в пределах этой части трилогии. Мотив любви, завившись спиралью, приходит к схожей с началом точке: Василь и Ганна снова порознь. При сохранении структуры без

изменений обнаруживается трудность соединения эпизодов, устройства мостов и спаек между ними. Но и изменение структуры навязало бы размеренно унылой курневской жизни иную интонацию и ритм.

Автор сценария В. Туров воспроизвел основные элементы романного сюжета: узел отношений Ганны, Василя, Евхима и Хадоськи; земельный передел; строительство гати; история с бандитами. При этом сохранил эпизодный принцип повествования и скрепил замкнутые последовательные эпизоды народными песнями. Одна из них, о рябинке, соединяет экспозицию и завязку сюжета, сцены покоса и любовной встречи, и помимо композиционного монтажа сюжетных элементов выводит эмоциональный тон и служит звуковым воплощением романной метафоры о Ганне.

Экспозиция романа и литературного сценария совпадают фабульно и интонационно, но в литературном сценарии ей предшествует пролог, изменяющий темп и настроение в начале сюжета.

Неторопливая и созерцательная в романе, экспозиция есть предисловие любовной драмы: покос, дневная работа, вечерний отдых Василя у костра Ганны. В ней же, в сцене первой ночной встречи под грушей, начинает раскрываться мотив любви, и лишь в сцене второго открытого читателю свидания происходит завязка сюжета: приходят бандиты, которых Василь ведет к дому Грибка. Из этого события растет череда последствий, значит, эта сцена приводит в действие образующие сюжет мотивы.

В прологе литературного сценария, своеобразном эмоциональном импульсе, сельчанка, назвавшаяся Ганной из Куреней, бежит к знахарке ради аборта. Благодаря драматургическому акценту лишь на одной Ганне из Куреней, в судьбе главной героини возникает ранее не известная важная подробность – аборт. Если учесть мелодраматическую интригу сюжета, любвеобильность курневцев выносятся в тему сценария, выделяется любовная сюжетная линия. Экспозиция же послушна романной интонации, вплоть до завязки повествование неспешно и размеренно, и следующий эмоциональный импульс, драматургическая встряска происходит в эпизоде прихода бандитов, который задает направление всех событий серии. В сценарии вводится внутриэпизодное параллельное действие, но за пределы замкнутых эпизодов оно выходит лишь однажды: так перемежаются сцены свидания Василя с матерью в тюрьме со сценами деревенских посиделок, а потом и с кульминационным эпизодом обмола на Глушаковом току.

Параллельная связь в данном случае обостряет эмоциональное напряжение и задает ритм сюжета, это позволяет сценаристу в финале серии растягивать и сжимать сюжетное время: пока в участке стремительно решается судьба Дятлика, на гумне медленно тянутся ухаживания, два мотива романа уравниваются в значимости, а отсутствующая сторона этой мелодраматической фигуры, Василь, благодаря перемежению сцен, условно там присутствует. Заключительная сцена первой серии дает ему освобождение и возвращение в Курени: мотив любви, открывший сюжет, его и замыкает [3, с. 254–272].

Несложно заметить, что перипетия ареста Василя нарушает равновесие лишь в мелодраматической части и романного, и кинематографического сюжета. В сюжетных линиях, связанных с земельным переделом и строительством гати,

значимых перемен нет, а весть о том, что передел отложен из-за прихода маслаков, оставлена назывной и озвучена позднее.

Как и в романе, в первой серии сценария не дано последствий двум сюжетно важным событиям – приходу бандитов и возвращению Дятлика из тюрьмы, хотя главный, многоокий и безликий персонаж романа – всезнающие сплетники, распускающие по Куреням вести, которые всякий раз поворачивают сюжет. Они разнесли по деревне слух, что Дятлик связан с бандитами, хотя никто не видел, как он вел маслаков, – и Василь оказался в околотке, но дальше бандитская угроза перестала их тревожить, деревня погрузилась в обычный свой безмятежный сон. Они же не могли упустить весть о возвращении бандитского пособника еще раньше, чем было решено его освободить, но снова об этом в сомнамбулических Куренях ни звука. Василь возвращается в замороженный и безмолвный мир, который сразу же до весны цепенеет.

Между сериями, согласно эпизодному принципу сюжетосложения, не протянуто структурной и смысловой связки. Основные мотивы сюжета развиваются во второй серии в нескольких главных событиях: собрание по поводу строительства гати и один условно-иллюстративный день строительства; решение Евхима взять в жены Ганну, сватовство и свадьба в середине и завершении серии; комиссия по земельному переделу, соответствующее собрание; распашка Василем Глушакова отрезка; торжественное открытие гати. Акцент же оставлен на мелодраматической коллизии с участием четырех персонажей. Ее ключевое происшествие – сплетня о том, что Евхим соблазнил Ганну, – направляет, по образцу первой серии, дальнейшие события. И по образцу кульминации первой серии создана кульминация второй: с помощью параллельной связи, соположением завязок, кульминаций и развязок двух перемеженных эпизодов спаяны сцены, где куреневцы обсуждают земельный передел, в то время как Хадоська приходит к знахарке избавляться от ребенка [3, с. 334–360]. Нагнетание эмоционального напряжения – основная функция приема параллельного действия в этом сюжете, и лишь затем оно служит для управления сюжетным временем и создания композиции.

Развязке предшествует – и задает ее интонацию – продолжительный эпизод свадьбы веселого Евхима и окаменевшей Ганны. Отчаяние сцены, где на исходе праздника несчастная невеста встречается с отцом, передается заключительному эпизоду открытия гати. Выделен в нем не факт открытия, не более-менее благополучная развязка мотива борьбы за землю, а душевные волнения персонажей, болезненное завершение мотива любви.

Худсовет киностудии предложил В. Турову облагородить неприглядные образы Василя и Миканора и добавить теней не совсем отрицательному образу Евхима Глушака, но во втором варианте литературного сценария автор, не нарушая сюжета, ограничился механическим сокращением диалогов и сцен.

В режиссерском сценарии прием параллельного действия используется еще активнее. Событиям одновременным, но описанным последовательно и соединенным лишь общей развязкой эпизодов, В. Туров возвращает свойство одновременности, утраченное в очередности романного повествования.

Одной деталью существенно изменен пролог: девушке, бегущей к знахарке, не дается имени, и повествование замыкается петлей, когда во второй серии сцена повторяется – Хадоська идет избавляться от беременности.

Экспозиция существенно расширена несколькими сценами, и до завязки сюжета, прихода маслаков, происходит собрание о гати. Мотив борьбы за землю вступает наравне с мотивом любви, даже опередив его, – это коренное изменение в драматургии, потому что перед завязкой сюжета представлены все персонажи, разъяснены главные обстоятельства действия и начаты основные мотивы.

В переосмысленном сюжете усложняется параллельное действие и его значение: пока на Глушаковом току молотят, Василь работает на лесопилке – труд сочетается с трудом. В этом соизмерении в глубине расположен мотив любви, который прежде превосходил другие мотивы, а в параллельном соединении сцен молотбы и бездеятельного томления Василя за решеткой, обесмысливал работу, навязывая ей исключительно чувственное значение.

Изменено и значение двух других приемов параллельного повествования во второй серии. Эпизод горестного прихода Хадоськи к знахарке соединен противоположением с эпизодом мимолетного счастья Ганны на ярмарке. К сценам Евхимовой ярмарочной удали присовокуплен эпизод эмоционально противоположный: комиссия во главе с Миканором зачинает драму в доме Глушаков. Эмоциональный взлет соединен с падением, но установлено не равновесие, а – благодаря эпизода в доме Глушаков – доминирование драмы, беды, усугубленной в сцене встречи на телегах столкновением радости Ганны и Хадоськиного несчастья. В прежнем варианте сценария эпизод прихода к знахарке сочетался с эпизодом собрания, и параллельная связь не создавала эмоциональной драматургии. Она лишь показывала одновременность событий и номинально уравнивала в значимости мотивы любви и борьбы за землю, конфликт из-за передела и Хадоськину трагедию – их масштаб и смысл слишком разнился, чтобы создать единый эмоциональный конфликт.

В кульминации сюжетной линии Василя прием параллельного действия тоже выходит за пределы обычного показа одновременности событий и служит эмоциональной интонации. Сцены, в которых Василь распахивает Глушакову землю, перемежаются со сценами на исходе свадебной ночи: отчаяние Василя рифмуется с подавленностью Ганны, и проясняется смысловая причинно-следственная связь, чувственный подтекст мечты Дятлика о земле.

Главное изменение сюжета в режиссерском сценарии – включение в сюжет лишь сцены начала строительства гати, ставшего финалом истории вместо бравурного ее открытия. Судьбы всех персонажей к началу строительства определяются, интонация такая: отчаяние недвижности и невозможности изменить жизнь, незыблемость устоев, неподъемная тяжесть начинаний. С точки зрения драматургии, сюжет замирает и становится более открытым в сравнении с прежним, формально завершенным. Сцена открытия гати выражала радость перемен, в которой слабым отзвуком проявлялась тщетность новизны, запоздалое же начало строительства предвещает напрасные усилия и разочарование – меняется, а вернее уточняется эмоциональный смысл финала и сюжета.

Таким образом, В. Туров кардинально меняет структуру сюжета «Люди на болоте», сочетает основные сюжетные мотивы романа, уравнивая их, выводит сюжет через сеть параллельных событий, сопряженных по подобию или противоположности. Эпизодный принцип сюжетосложения сохраняется, но прозаическая последовательность изложения меняется параллельной, характерной для кинематографического действия. Прием параллельного действия В. Туров не только управляет сюжетным временем и создает композицию киносюжета, но воспроизводит эмоциональную интонацию романа, и можно убедиться, что изменение структуры сюжета в экранизации-переложении способствует воссозданию стиля, духа, интонации первоисточника не меньше, чем стилистические, изобразительные приемы.

ЛИТЕРАТУРА

1. Нехорошев, Л.Н. Драматургия фильма : уч. пособие / Л.Н. Нехорошев. – М. : ВГИК. – 2009. – 344 с.
2. Смыкоўская, В.І. Творчая канцэпцыя пісьменніка: задума і яе мастацкае ўвасабленне ў «Палескай хроніцы» І. Мележа / В.І. Смыкоўская. – Мінск : Выд-ва БДУ імя Леніна, 1976. – 110 с.
3. Люди на болоте : литературный сценарий // Белорусский государственный архив-музей литературы и искусства (БГАМЛИ). – Фонд 112. – Оп. 3. – Д. 217. – 395 с.
4. Люди на болоте : режиссерский сценарий. – Минск, 1981. – 334 с.

Матусевич Р.Н.

(Республика Беларусь, г. Минск)

ЧЕЛОВЕК ПОСТУПКА В БЕЛОРУССКОМ ИГРОВОМ КИНО (НА ПРИМЕРЕ ТРИЛОГИИ ВАЛЕРИЯ РЫБАРЕВА)

В трилогии Валерия Рыбарева о молодом герое нашли отражение (воспроизведены) «болевые точки» национального самовосприятия белорусов. Фильмы «Чужая вотчина», «Свидетель» и «Меня зовут Арлекино» в той или иной мере раскрыли трагедию (деятельной) неосуществленности, нереализованности личности. Масштабность рыбаревской трилогии заключена в том, что одна и та же тема и соответствующий тип героя разрабатывались в трех различных временных срезах: предвоенная Западная Беларусь, первые послевоенные годы и период перестройки. Этим создавался объемный художественно-философский взгляд на национальную историю XX в.

Герои трилогии – совсем юные персонажи, фактически еще подростки (Митя, Летечка, Арлекино), которые не включены в мир деятельности. Нельзя их соотнести ни с одной из категорий избранной нами типологии: ни с человеком труда, ни с хомо фабер, ни пока что с деятелем. Однако Рыбарев уже в первом фильме трилогии – «Чужая вотчина» – очень ясно прочерчивает деятельный профиль главного героя Мити. Правда, пока перед нами – лишь контуры деятельного облика: Митя еще совсем юн, и он скорее занимает позицию наблюдателя, созерцателя по отношению к окружающему миру. Герой лишь осваивает свое место в мире, самоопределяется. Но линия этого самоопределения отчетливо тяготеет к деятельной личности,

которая, согласно концепции Арендт, самораскрывается в слове и поступке. Митя – начинающий поэт, он сочиняет на родном языке стихи о Беларуси. Поэтические строки митиных стихов пропитаны гражданской скорбью о национальной судьбе западных белорусов, поработанных поляками. Поэзия в руках Мити превращается в инструмент политического высказывания. Однако хрупкое поэтическое слово наталкивается, с одной стороны, на репрессивный аппарат государства, а с другой – на тутэйшую ментальность «малой родины» – белорусской деревни и соседнего местечка, обитатели которого взаимно отчуждены друг от друга и погружены в тяготы труда. Герой оказывается в своеобразном вакууме, где его слово и поступок либо встречают репрессивное подавление, либо зависают в совершенной пустоте, не вызывая отклика у земляков, замкнутых в сфере «чистой жизненности» (Х. Арендт). Митя лишен ключевого условия, которое делает возможным и поступок, и слово: отсутствует множественная среда, бытие-друг-с-другом, в котором деяние получает мгновенный резонанс, чем удостоверяется его действительность. Одиночество Мити в фильме пластически передано через характерный пейзажный лейтмотив: необозримое, затихшее в безлюдье заснеженное поле и фигура Мити, одетого в теплое зимнее пальто и одиноко стоящего посреди этой безлюдной полевой тишины. С таким пейзажем зритель встречается дважды: в самом начале фильма, после метафорического пролога, и в одной из предфинальных сцен, когда Митя, возвращаясь домой из полицейского участка, будет избитый брести по пустынному зимнему полю. Е. Стишова интерпретирует сцену, в которой герой от изнеможения падает в снежном поле как очищение героя. Однако нам представляется, что это не совсем верно, поскольку Митя, по-видимому, единственный персонаж, который ни в каком очищении не нуждается. Эта сцена в фильме выражает не очищение, а одинокое бессилие героя, у которого как бы нет места для «шага вперед» (В. Цой), места для поступка и слова. Все слова и поступки поглощаются безлюдьем или же возвращаются собственным эхом. Отсюда становится понятным смысл размышлений Мити, которые в качестве голоса за кадром сопровождают визуальный ряд с охарактеризованным пейзажем: «Неужели и я безо всякого следа должен исчезнуть, растаять как дым в этом бесконечном мире». Опасение Мити пропасть без вести в истории, т. е. в памяти, подкрепляется самим сюжетом фильма, высвечивающего фатальное одиночество на родной земле поэта и гражданина. Финальный отъезд Мити словно бы повторяет финальную сцену фильма Тарича «До завтра!», в котором группа молодых героев бодро уезжает из оккупированной поляками Западной Беларуси. Но отъезд героев Тарича пронизан горячим политическим оптимизмом, обусловленный во многом тем, что его герои покидают Беларусь как деятельные личности, успевшие проявить себя в политической борьбе с польской государственностью.

Поэтическое слово Мити обращено к Беларуси, как бы вырастает из самой белорусской земли, на которой вырос Митя, поэтому оно требует для себя услышанности. Оно должно быть услышано соотечественниками, иначе просто обречено на рассеивание «в этом бесконечном мире». Размышления Мити выдают тревогу смертного человека перед ускользающим потоком жизни, не ставшей историей. Общий мир, создающий пространство для личностного деяния, – гарантия для бессмертия личности, отличившейся поступком или словом.

Отсюда следует, что статус поэтического творчества, как он заявлен в рыбаевском фильме, весьма специфичен: это не искусство ради искусства. В фильме художественное творчество трактуется не как создание или изготовление (Арендт), а скорее в терминах политического поступка и политического действия. «Вёсачка мілая, родная хутка ўжо будзеш свабодная...». Стихи Мити, которые цитирует Царик на первой встрече, вполне могут служить инструментом для политической консолидации белорусов.

Это не религиозное творчество, которое предстоит лишь перед Богом и обращено к метафизической инстанции. В фильме Рыбаева творчество поэта привязано не к Богу (как, например, в романе Пастернака, в котором герой сочиняет стихи и не нуждается ни в каком осязаемом социальном восприятии и признании: поэт творит перед Богом), а к земле, людям и общему миру. Если поэт не услышан людьми, значит, он не услышан вовсе. Значит, он должен уехать, отправиться туда, где он получит пространство для услышанности, в которой только и заключена возможность его деятельной реализации.

В самой художественной ткани фильма это выражено тем, что сюжетное пространство расслаивается на две непересекающиеся сферы: история Алеси Корчак и судьба Мити. Алеся, сестра Мити, всецело пребывает в сфере частного: влюбившись в молодого парабка, она, молодая вдова, хочет снова выйти замуж и начать новую жизнь, но у нее на пути встает свекровь, которая не желает отписать на невестку землю, без которой та не может вступить в новый брак.

Митя же появляется в тех эпизодах, в которых так или иначе заявляется тема национальной идентичности. Можно сказать, что Алеся презентует приземленно-бытовую, исторически и политически редуцированную линию, в то время как Митя – представитель широкой исторической (временной) и деятельно-политической перспективы, из которой также просматривается и организовывается взгляд на сюжетное целое фильма. Частью этой перспективы выступает и автор. Ею обнимается и авторский кругозор. В частности, только из этой широкой («субъективно-эпической») перспективы, которая отмечена начальным интертитром «Западная Беларусь. 1938», проясняется авторское отношение к линии Алеси, в которой концентрировано выражена недалёковидная тутэйшая ментальность фактически всех персонажей фильма (за исключением разве что только Царика). Линия Алеси, в которую втянута подавляющая часть персонажей, отражает, с точки зрения автора, обреченность чисто трудового формата жизни, отрешенной от мира историко-политического действия. Например, Алеся борется за землю, ради которой решается даже на убийство. Но добытая земля утрачивает для Алеси свое значение после измены Имполя. Кроме того, и автору, и зрителю известно (в отличие от Алеси и прочих «недалёковидных» персонажей), что в 1939 г. Западная Беларусь воссоединится с БССР, после чего вся земля будет подвергнута насильственной экспроприации в пользу создаваемых колхозов. Так что борьба за землю накануне воссоединения оказывается вдвойне бессмысленной: и с точки зрения любви (молодой Имполь с явной корыстью берется ухаживать за вдовой Алесей), и с точки зрения «большого времени», когда исторические события радикально изменят систему земельных отношений в Западной Беларуси.

Линия Алеси и линия Мити с разных сторон призваны выразить богатое символическое содержание формулы «чужая вотчина / родина». Для Алеси речь идет прежде всего о чужой вотчине, о чужой усадьбе и земле, которая принадлежит престарелой свекрови Мондрыхе. Алеся рассматривает землю лишь в трудовой перспективе, с точки зрения ее трудовой и экономической функциональности. Земля – это то, что поддерживает жизнь, обеспечивает чисто биологическое выживание рода. Поэтому не случайно Алеся стремится добыть в свою собственность землю: только в этом случае она может рассчитывать на создание новой семьи, на рождение ребенка от нового и, наконец, любимого мужа (Имполь).

Таким образом, «чужая вотчина» в рамках линии Алеси имеет преимущественно буквальный смысл: Алеся живет и трудится в чужой усадьбе, но все, на что она тратит свои трудовые силы, ей совершенно не принадлежит. Алеся осознает это и глубоко страдает. Здесь и располагается первый уровень смысла актуализированной в ткани фильма концепции чужой родины. Второй уровень, более абстрактный и образный (небуквальный), связан с сюжетной линией героя-рассказчика Мити. Как и Алеся, Митя оказывается в итоге непроизвольно отчужденным от собственной родины. Но здесь следует указать на принципиальную разницу: Алеся рассматривает родину прежде всего в аспекте земли, пригодной для экономической эксплуатации, тогда как Митя видит родину не как объект, подвергаемый трудовому воздействию, но как сообщество, т. е. как ряд конкретных людей (Царик, Алеся, Литовар, отец, Чеся, полицай-белорус), родившихся и выросших в Беларуси. Бацькаўшчына для Мити – это нация-сообщество, к которому он обращается со своим поэтическим словом. Поэтому в случае с Митей и критерий отчуждения будет иным: Митя оказывается чужим на своей родине, потому что никто не способен воспринять его слово. Как Алеся со своим трудовым усилием, так и Митя с поэтическим словом обречен на холостой ход, на отчуждающую безрезультативность. В итоге Родина становится тюрьмой, становится чужбиной, где всякая деятельность служит «чужому», а не «своему». Алеся трудится не на себя, а Митя пишет в пустоту неслышанности.

Если отчужденность Алеси от пространства реализовано через фабулу (мелодраматическую по своей сути), то отчуждение Мити показано пластически (через пейзаж), дискурсивно (используется закадровый комментарий), и фабульно (эпизод в полицейском участке).

В фильме «Свидетель» уже на уровне названия заявлена главная тема – ампутация деятельностного начала молодого белоруса. Летечка – главный герой картины – лишь свидетель, но не деятельный участник исторического процесса. Трагедия героя не в том, что он стал свидетелем человеческих злодеяний, а в том, что он не находит в себе сил перерасти в себе позицию свидетеля. Война не пробудила в герое ничего, кроме отчаянного бессилия и необратимого истощения, от чего герой в финале фильма собственно и умирает. В какой-то степени Рыбарев развивает тему «Иванова детства» Тарковского с той только существенной разницей, что Летечка напрочь выключен из сферы героического поступка, в то время как Иван, несмотря на свои 12 лет, деятельно реализует себя. Рыбарев следует за Тарковским в том смысле, что, как писал Сартр в своей рецензии на «Иваново детство», Иван – ожесточенный продукт истории, маленький самоубийца, для

которого мир войны является родной стихией, а мирная жизнь непредставима. Образ Летечки в этом плане генетически восходит к образу Ивана, однако в белорусском фильме положение героя усугубляется тем, что он лишен возможности поступать, действовать и тем самым деятельно самоосуществляться как личность, о которой можно было рассказать историю. Рыбарев впервые в белорусском кино не просто отнял у войны героический ореол, но и аналитически вскрыл, словно скальпелем, ее гигантский травматический эффект, состоящий в том, что после себя она оставила лишь армию недействительных свидетелей (как правило, женщин и детей), шокированных увиденным и разочарованно отменяющих для себя поступок.

Социализация Летечки протекает в сиротском приюте. Особенность интернатской социализации, которая с покоряющей, почти хроникальной достоверностью передана в фильме, – отсутствие у детдомовцев приватно-интимного пространства, в котором можно было бы укрыться. Здесь снова напрашивается параллель с «Ивановым детством», где герой все же таким пространством располагает, хотя и в режиме сновидения. Тарковский, разбавляя фабулу фильма солидной порцией сновидений, нейтрализует социальное. Рыбаревский персонаж, в отличие от Ивана Тарковского, лишен приватного прибежища, откуда можно было выступить на сцену мира. В «Свидетеле» необратимо стерты границы между социальным, приватным и интимным – герой не имеет своего места в мире и поэтому ему просто неоткуда действовать. У Мити была «вёсачка», а значит имелась основа для поступка и речи. У Ивана Тарковского были сны, в которых оживали его мать и сестренка.

«Свидетель», безусловно, внутренне связан с «Чужой вотчиной». Многое проясняется, когда начинаешь сопоставлять эти две ленты. Оказывается, что несмотря на то, что между временем действия «Чужой вотчины» и «Свидетеля» пролегает промежуток всего лишь около десяти лет, каждый из этих фильмов, тем не менее, репрезентирует две радикально отличных друг от друга исторические эпохи. «Свидетель» кажется более трагической, лишенной оптимистического горизонта картиной, нежели «Чужая вотчина», хотя интертитр «Западная Беларусь. 1938 год» нависает над сюжетным действием фильма тревожной тенью. Время действия «Свидетеля» – первые послевоенные годы – казалось бы, должно вселять гораздо более светлые мысли о сюжетном ходе фильма, но Рыбарев не оставляет надежды: «Свидетель» по своей трагической безысходной тональности многократно превосходит «Чужую вотчину». Трагическая безысходность «Свидетеля» отнюдь не в том, что герой в итоге умирает, а в новой ситуации, в которой оказывается персонаж. Летечка попадает в пространство тотальной социализированности, откуда изгнаны даже намеки на независимость интимного или актуальность публичного. В этом плане весьма показательна сцена в интернатской душевой. Следует отметить, что именно с этой сцены начинается наше знакомство с микрокосмом послевоенного детдомовского быта. Композиционная функция сцены – создать экспозиционную формулу героя.

В ситуации тотальной социализированности, которая являлась типичной для всего советского общества, позиция героя вынужденно и однозначно свидетельски бездеятельная, конформистская. Летечка произвольно, силой самих исторических обстоятельств отчужден от мира поступка и заброшен в социализированное поле,

где от него ждут лишь социально нормированного поведения, а не отличительного деяния. Послевоенная жизнь с ее конформистско-нормализующим эффектом не считается с ненормальностью травмированного войной Летечки. Нормализующая социальность, тотальная по своему охвату, противостоит неизбежному стремлению Летечки выразить свой опыт ненормальности. В этом смысле смерть героя в финале фильма становится подлинно трагической трактовкой конфликта фильма: смерть, как и в классических шекспировских трагедиях, выступает единственным способом снятия конфликтного напряжения вещи. Летечка уходит из жизни, потому что его субъективный опыт заряжен такой дозой ненормальности, что ему просто не находится места в нормализующем мейнстриме послевоенного периода.

Смерть Летечки, как и отъезд Мити или бунт Арлекино, – все это события одного и того же уровня авторской концепции: они несут с собой тот смысл, что в них находит выражение жест молодого героя, пытающегося разорвать замкнутый круг приватно-социального существования в сторону деятельной активности.

Фильм Рыбарева пересекается с проблематикой туровской картины «Я родом из детства», где также действуют молодые герои в послевоенное время. Однако у Турова бездеятельное начало героя многократно компенсировано, и прежде всего тем, что жизнь героя объемлется лирическим авторским «я» самого режиссера, *делающего* фильм. Бездеятельный герой компенсирован деятельным автором: когда герой в финале отправляется на учебу, мы уже знаем, что из него вырастет кинорежиссер Виктор Туров. Таким образом, фильм «Я родом из детства» – это картина о счастье осуществимости, которое свалилось на Турова после всесоюзного успеха его первой картины «Через кладбище». Вторая туровская картина пронизана дыханием хрущевской оттепели, с которой было связано пробуждение деятельной активности интеллигенции, когда после долгих лет тоталитарного удушья стали появляться и поступки, и слова.

Однако у Рыбарева все иначе: о герое повествуется с эпической бесстрастностью, с целью задокументировать трагедию, но не выразить какое-либо сочувствие. Одиночество Летечки подчеркнуто бесстрастным молчанием авторского голоса. Место Летечки в мире как свидетеля от этого воспринимается именно как трагическая неосуществимость личности, которая лишена права на историю. Потому «Свидетель» – это не история об уникальном герое, а документ, репрезентирующий обезличенную типическую ситуацию.

Кроме того, очевидны и чисто сюжетные расхождения между двумя картинами: фильм Турова заканчивается отъездом героя на учебу в училище, в то время как рыбаревский персонаж умирает. Кроме того, туровский персонаж окутан надежной сетью интимно-личных связей, служащей определенной точкой опоры в социализированном обобществленном пространстве советской жизни.

В «Меня зовут Арлекино» также представлен молодой герой, который, казалось бы, вполне деятелен. Во всяком случае, в отличие от Мити и Летечки, Арлекино не только выглядит гораздо более деятельным, но и успешно интегрирован в молодежное сообщество («вагонка»), в котором он занимает позицию лидера.

Социальность в рыбаревской трилогии всегда так или иначе враждебна в отношении возможной деятельной реализации героя. В «Чужой вотчине» это вся

совокупность чужих своих, отчужденные так или иначе от родной земли, которой посвящает свои стихи главный герой (Митя). В «Свидетеле» социальность непоправимо травмирует героя уже тем, что заполняет собою все жизненное пространство, не оставляя места для интимного и частного, служащих главным условием и предпосылкой деятельной реализации человека в мире. В фильме «Меня зовут Арлекино» социальность выступает в форме молодежной группировки, организованной по принципу стайки с вождем во главе. Перед нами что-то наподобие альтернативного официальным советским институциям (например, профессиональному училищу) агента социализации. Репрессивный и авторитарный характер этого альтернативного проводника социальности («вагонка») со всей отчетливостью выявляется в сцене срезания волос у юноши-хиппи. «Вагонка» – авторитарное сообщество с неписанным кодексом чести, воспроизводящим на микроуровне официальную систему ценностей. В первую очередь «вагонка» враждебно относится к любой демонстрации личностной независимости и готова жестко покарать все, что отличается от нее самой. Отсюда следует само отрицание «вагонкой» некоторого общего пространства, которое она могла бы делить с другими молодежными группами или личностями. «Вагонка» агрессивно противостоит как общему миру, где человек совершает действие в некоторой множественной среде, так и сфере интимного, в которой человек может спрятаться от социализирующего надзора.

Мураткызы А.

(Республика Казахстан, г. Алматы)

ТЕНДЕНЦИИ РАЗВИТИЯ КАЗАХСТАНСКОГО КИНО

На информационном поле, где кино признано психологически-идеологическим оружием, казахское кино, не отставая от эпохи, развивается по мере своих возможностей. В общем казахское кино можно разделить на два периода: советский период и период независимости. Журналисты бьют тревогу: «К сожалению, в оба периода казахское кино не работало во благо национального благосостояния. Если первое прославляло коммунизм, то современное кино агитирует политику уничтожения народа» [1]. И все же, если сравнить два периода, казахское советское кино хоть и используя подтекст, но все же внесло больше вклада в сохранении казахской самобытности.

Самое интересное, действительно какую бы современную критическую статью о кино не откроешь, как говорит драматург Д. Исабеков, все они начинаются с оплакивания фильмов эпохи тоталитаризма «КызЖибек» и «Меня зовут Кожа». Не секрет, что долговечностью этих киношедевров служит их тесная взаимосвязь с национальными корнями. А кто гарантирует долгую жизнь современным произведениям? Какова их взаимосвязь с национальными корнями?!

Радует, что в последние годы многие казахские фильмы получают награды на мировых конкурсах. Получать награды из года в год – большое достижение. Однако мы должны учитывать, что фильмы надо снимать не только для фестивалей. И было бы замечательно, если бы во время съемок учитывались национальные особенности,

многовековая традиция и культура народа. Самая большая новость казахского кино 2012 года – фильм «Мальчик-охотник» на Голливудском кинофестивале (США) стал победителем в номинации «Лучший иностранный фильм». Позже также был объявлен «Лучшим иностранным фильмом» среди 93 фильмов из 23 стран мира. Эта победа – первая награда, полученная в Голливуде в истории казахского кино. Картина Д. Умирбаева «Студент» на Канском кинофестивале был показан в программе «Особый взгляд». Фильм Ж. Жетируова «Аккыз» получил гран-при на XII международном Римском кинофестивале стран Азии [2]. Каждый год знаменитый кинокритик Гульнар Абикиева журналу InternationalFilmGuide издаваемый Великобританией предлагает 5 самых лучших казахских фильмов. В прошлом году это были: «Первый дождь весны» (реж. Е. Нурмухамбетов, С. Синдзю), «Каусар» (реж. Г. Миргалиева), «Риелтор» (реж. А. Ержан), «Солнечные дни» (реж. Н. Туребаев), «Гакку» (реж. Г. Насыров) [3]. Поэтому, нельзя утверждать, что казахское кино XXI в. находится в критическом состоянии и настоящие фильмы стали появляться только сегодня.

Талантливые режиссеры Сатыбалды Нарымбетов, Абай Карпыков, Рустем Абдрашев, Ермек Турсынов, Акан Сатаев снимали и снимают фильмы, возбуждавшие интерес зрителей. В каждом из них есть свои плюсы и минусы. И в то же время, картины «Подарок Сталину», «Лоскутное одеяло», «Невестка», «Мустафа Шокай», «Небо моего детства», «Отважные», «Биржан сал» и другие не только пользуются успехом у зрителей, но и являются профессионально выстроенными, с высоким режиссерским мастерством фильмами. Прочная сюжетная структура, цельность идеи, выигрышная актерская игра повысили художественный уровень вышеназванных фильмов. Но, конечно, и здесь не обошлось без критики. То, что мнения разные, является следствием того, что нет профессиональной критики современного кино, нет пишущих кинокритиков, которые бы на профессиональном уровне высказали свое мнение.

В последние годы в казахском кино замечаются и новые направления. Появилось множество легкомысленных, с простым сюжетом фильмов. Также наблюдается жанровое многообразие и наплыв произведений разных направлений. В прошлом году фильмы исторического жанра «Отважные» (реж. Акан Сатаев), «Земля обетованная» (реж. Сламбек Тауекелов) завоевали успех у зрителей. Мелодраматического жанра фильмы о любви «Виртуальная любовь» (реж. Амир Караклов), «Сказ про розового зайца» (реж. Фархад Шарипов), не очень популярный среди казахского зрителя фильм психологического жанра «Студент» (реж. Дарежан Умирбаев), детектив «Прыжок Афалины» (реж. Эльдор Оразбаев), комедийный комикс «Супер Баха» (реж. Тулеген Байтуkenов, Тимур Касымжанов), боевик «Ликвидатор» (реж. Акан Сатаев) и большое событие прошлого года «Старик» (реж. Ермек Турсынов) также нашли своих зрителей.

Законно, что зритель в каждом фильме хочет найти себя. И казахский зритель ищет в кино свой прообраз, свой окружающий мир, себя. К сожалению, в современном кино есть один общий недостаток. Это – либо восхваление чрезмерной роскоши, либо увлечение показами заброшенного мира аула и нижних слоев общества. А кино ведь должно на первый план выдвигать эстетическое наслаждение. Поэтому желательно избегать нереальных сюжетов. Как говорил великий

киномагнат Гарри Кон, «найдите ключ к желаниям народа, и тогда они не будут выходить из кинотеатров».

Знаменитый киновед Гульнар Абикеева говорит: «На сегодняшний день установилось два вида кинематографии. Если первое дорогостоящее государственное кино, то второе составляет фильмы дешевых частных кинокомпаний. Средний бюджет государственных картин составляет от полумиллиона до миллиона (иногда и дороже). Это обеспечивает: дорогой и качественный сценарий, декорации, специально приглашенные мировые актеры, полностью технически оснащенные сотрудники на съемочной площадке, постсъемочный постпродакшн работы, монтаж, запись звука выполняются на высоком уровне. Пока все эти работы полностью выполняются и завершаются, проходит 1-2 года. В результате появляется очень дорогое произведение. А продукция частных киностудий дешевле и снимаются в очень короткое время, к тому же их бюджет составляет самое большое от 150 тысяч до 300-400 тысяч долларов» [4]. Но также мы должны учитывать, что не всегда бюджет влияет на качество фильма. Для превращения кино в высокое искусство оба направления играют большую роль. Развитие частного кинопроизводства дало толчок к развитию коммерческого направления, и надо понимать, что кино не только искусство, но и в первую очередь большой бизнес. А снятые настоящим киноязыком картины нужны для показов на различных зарубежных кинофестивалях, для доказательства существования казахского кино.

По результатам исследований киноведов: «В среднем в казахстанских кинотеатрах в год показывают 260 фильмов. В том числе в прокат выходит в среднем 11-12 казахских фильмов. Это составляет всего 4,5 %. Если сравнить этот показатель с Францией, то там еще в 1947 году был издан закон о защите французского кино, что в результате составило 25 % продукции. А сегодня этот показатель вырос на 47 %. В России он составляет 21 %, в Южной Корее 27 %. В данном случае казахское кино должен быть защищенным и выходить в прокат хотя бы 15-16 %. Спрос на кино растет. За последние 10 лет число зрителей в кинотеатрах увеличилось в 12 раз» [4]. 80 % аудитории казахстанского кино составляют зрители до 30 лет. Если учитывать, что 75 % современной молодежи является казахскоязычной, то рост данной аудитории будет осуществляется силами зрителей владеющих государственным языком. Эти изменения должны влиять и на закономерность спроса казахскоязычного кино, особенно отечественных произведений.

Среди журналистов немало и предложение переименовать «Казахфильм», в основном производящий кино на русском языке на «Руссфильм». По последним данным: «если в 2008 году в стране только 3 процента являются казахскими фильмами, то показатели этого года значительно увеличились. Если в 2006 – 2008 гг. выручка за проданные билеты на казахские фильмы составляло 500 тысяч тенге, в 2012 г. собрано больше миллиона долларов» («Отважные») [4]. А ежедневный гонорар актеров в каждом фильме поднялся до 3000-4000 долларов, то есть до уровня гонораров в России. Хочется верить, что количество нулей в гонораре также повлияют и на художественный уровень.

Проблемы образа в кино, актерской игры также являются актуальными. Одна из них преемственность поколений, нехватка молодых кадров, которые могли бы заменить корифеев. Здесь хотелось бы отметить образы созданные молодым фактурным актером Бериком Айтжановым. Даже директор кастинга «Казахфильма» сокрушается, что кроме Берика среди его сверстников не найти поднаторевших актеров. Так как в нашей стране в основном готовят только драматических актеров, малочисленность киноактеров существенно ощущается. А герои казахских фильмов в основном люди среднего возраста, с жизненным опытом. В сравнении с другими фильмами Средней Азии у нас главенствует национальная идея. В картинах последнего десятилетия заметны поиски национального героя. Особенно ощущается стремление взаимосвязи национальной культуры и современных традиций. Начиная с картины Серика Апрымова «Охотник» фильмы Данияра Саламата «Вместе с отцом», Ермека Турсынова «Невестка», Сабита Курманбекова «Секер» доказательства этому явлению. Казахский батыр созданный Асанали Ашимовым в фильме «Кто вы, господин Ка?», романтичный аульный мальчик Султан в «Небе моего детства», казахский майор ставший легендой в Афганской войне в «Возвращение в А», начальник сыгранный актером Болатом Абдильмановым в «Земле обетованной» стали результатами поисков в создании романтического казахского героя.

Таким образом, непрерывно создавая свою историю, казахское кино пытается найти свое место в мировом кинематографе. Если ренессансом казахского кино было время Шакена Айманова, то современные молодые кинематографисты открыто выражают свои мысли на экране, отличаются своим напором и неиссякаемой энергией. Следующим шагом должна быть подготовка профессиональных кинокритиков, которые будут заниматься казахской киноведческой наукой, пропагандировать наши немногочисленные произведения и зритель, который поддержит отечественное кино. Мы должны повышать культуру пресытившихся второсортными картинами запада казахских зрителей. В кино пришло новое поколение кинематографистов. Это выпускники нашей киношколы – Академии Искусств им. Т. Жургенова: Адильхан Ержан, Серик Абишев, Эмир Байгазин, Талгат Бектурсынов, Жасулан Пошаев и другие. Поэтому мы должны перестать утверждать, что у нас национального кино не существует, и ценить то, что есть.

*Погребняк Г.П.
(Украина, г. Киев)*

ФОРМИРОВАНИЕ МОДЕЛИ АВТОРСТВА В КИНО

Специфическая природа киноискусства с его технической способностью, «с одной стороны, фотографически точно фиксировать внешний образ реальности, а с другой – столь же свободно трансформировать образ созданного мира» [15, 129], стала предметом дискуссий в начале XX века, так как «все известные в то время виды искусства воспроизводили не объективную реальность, а субъективный образ мира, представляя отражение реальности в сознании творца» [13, 167]. Поскольку до сих пор «идет спор между теми учеными, которые видели в кино модель нашего

восприятия мира, и теми, которые отрицали эту аналогию» [5, 46] мы, соглашаясь с Г. Черковым, что «фиксация зримого образа реальности – имманентная, специфическая особенность кинематографа» [15, 132], определяем целью наших исследований анализ специфики воспроизведения, а, следовательно, моделирования явлений окружающей действительности в авторском кино, где «реальность, в широком смысле этого понятия, – как философская категория «истинного» – всего сущего, «существующего», подчиняясь замыслу автора, несет трансформации и может приобретать формы, отличающиеся от жизнеподобных» [15, 128].

По мнению В. Скуратовского, вся «звуковая» история мирового кино разворачивается под знаком четырех его фундаментальных моделей: голливудского кино, кино тоталитарного, кино «третьего мира», кино авторского» [12, 138]. При этом ученый убежден, что «сам термин «авторское кино» ... содержит рефлекс на новоевропейское представление об авторе, как абсолютном субъекте художественного процесса» [12, 15], одновременно предстает в нескольких ипостасях: организатором и субъектом действия, реальным лицом с «определенной судьбой, биографией, комплексом индивидуальных черт», <...> который «присутствует в его творении как едином целом и имманентный произведению», «локализованный в художественном тексте» и стремится к «изображению <...> самого себя». Кроме того, автор в кино определенным образом представляет и освещает бытие и его явления, осмысливает и оценивает их, проявляя себя как субъект художественной деятельности» [1, 8].

Вышеуказанные киномодели фактически в равной степени опираются на две «прамодели»: модель братьев Люмьер, ориентированную «на воспроизводство окружающей физической действительности» и альтернативную ей модель Мельеса, которая «активно преобразует эту действительность». Характерным для обеих «прамоделей», которые формировались и развивались «не изолированно или механически», а взаимопроникали и дополняли друг друга, как «норма» и ее «нарушение» в их взаимодействии» [12, 104], было обязательное «использование кинотехники как для реалистичного нарративного подхода, так и формообразующих, с трюками и фантастическими образами» [15, 129].

Проблема сущности и выявления авторства в контексте мировой культуры в частности в литературе и искусстве не новая. Известно, что в разные времена феномен авторства имел своеобразное, часто полярное толкование. Так во времена Античности приветствовалось прямое посредничество между произведением и реципиентом, где духовному потенциалу художника принадлежала ведущая роль. Эпоха Средневековья склоняла автора к нарочитой латентности его мыслей, а следовательно, и личности, прятанной под условной псевдоколлективной фигурой творца. По мнению Р. Барта «фигура автора принадлежит Новому времени, должно быть, она формировалась обществом по мере того, как с окончанием средних веков это общество стало открывать для себя <...> достоинство индивида» [2, 384].

В последующие эпохи значение авторской индивидуальности, вновь маятником колеблется от одухотворенного ренессансного художника к утрате, завоеванной автором в прежние времена свободы выражения, как философской концепции, так и творческих возможностей, стиснутых канонам классицизма.

Признание обществом гениальной авторской личности как уникальной ценности, способной, не скрывая собственного «Я», производить значимые идеи, идеалы в контексте соответствующей модели мира, наблюдается в литературе и искусстве эпохи романтизма.

В произведениях реалистического направления только автор-создатель признается основным толкователем содержательного аспекта темы и идеи своего произведения, системы образов, характеров персонажей.

В начале XX века в авторской модели модернизма создатель, как носитель личностных свойств, не только может, но обязан стремиться к самовыражению через самобытную форму произведения, что позволяло бы говорить о специфическом, присущем только ему, отражении картины мира.

Разрушение модели авторства, где автор неповторимый и единственный продуцент произведения и его образов, происходит в эпоху постмодерна, обозначенную резким смещением акцентов с авторского творчества на интеллектуальное творчество зрителя, читателя, слушателя. Так, в 60-х гг. прошлого века Р. Бартом и М. Фуко провозглашается тезис о необходимости разрушения художественно-эстетического субъекта творчества, то есть отрицание феномена автора, что фактически становится призывом считать создателя анонимным лицом, поглощенным коллажно-цитатным произведением, которое наделено синкретичностью стиля и вторичной образной структурой. По мнению Фуко «произведение, которое когда-либо имело обязанность обеспечить бессмертие, сегодня обладает <...>правом быть убийцей своего автора» [14, 444].

Кинематограф возникает в конце XIX века из фотографии, его «субстанциональной основы» [13, 80]. Кинематографисты, задолго до убеждения Р. Барта, который считал, что «фотография рождается мгновением, а для фотографа жизненно необходимо «схватить» этот момент», уже в ранних киносюжетах акцентировали внимание на том, что в кино, как и в фотографии, «схватить» способен каждый, а «выявить» могут лишь единицы» [7, 167]. Позаимствовав фотографический опыт, где «личное влияние на результаты ... не сложнее, чем в любом другом искусстве» [11, 24], кино формирует собственный язык. При этом «кино, как зрелище, создавалось большим количеством людей, и проблема «верховенства» здесь решалась неоднозначно» [10, 45]. Некоторое время кино, в силу своего юного возраста, не столько обходит проблему авторства, где автор «концентрированное воплощение сути произведения» [6, 182], сколько не успевает ее осознать, а точнее теоретически обосновать. Ведь зарождение теории кино наблюдается только в 10-х гг. XX в.

Вероятно, причину длительного игнорирования проблемы автора в кино следует объяснять и тем, что «киноискусство как способ освоения действительности является одной из форм коллективного сознания» [15, 130]. Хотя какое «коллективное сознание» следует учитывать, когда речь идет о примитивных (прежде всего по содержанию) ранних киносюжетах братьев Люмьер, или отмеченных «выдумкой как в выборе тем, так и разнообразии технических решений» [6, 23] феериях Ж. Мельеса, который по современным канонам, как это ни парадоксально, является «абсолютным» автором. Имеется в виду фигура киноавтора в контексте выполнения им основных производственных функций, как «в процессе

съемки фильма, так и контроля результатов зрительского восприятия» [16, 49]. Важно отметить тот факт, что Мельесу принадлежал не только замысел, оригинальное или вульгарное его воплощение, но и распространение кинолент.

Итак, с определенной долей иронии можно сказать, что условный на рубеже XIX–XX века, но совершенно конкретный ныне «образ автора», в выдержанных в безусловно «авторской» стилистике фильмах-феериях Ж. Мельеса, можно рассматривать как центр, в котором «скрещиваются и объединяются, синтезируются» [4, 154] как театральные, так и кинематографические приемы.

Вероятно, проблема автора в кино была актуальной уже в 20-х годах XX века, когда фигура кинорежиссера-демиурга приобрела особое значение, хотя и не получила мощного теоретического обоснования. Можно предположить, что уже в фильмах французского и немецкого Авангарда режиссеры в авторском плане своего произведения пытались установить и запечатлеть специфическую личную причастность к изображаемой реальности или ирреальности.

В стремительном художественно-эстетическом поиске изображения внутреннего мира вымышленных образов или их имитации, представители Авангарда 20-х гг. смело экспериментировали с киноформой, доказывая, прежде всего себе, что «индивидуальностью автор становится только там, где мы относим к нему оформленный и созданный им индивидуальный мир» [3]. В фильмах как Ф. Леже, Ж. Дюлак, Р. Клера, Ж. Эпштейна, А. Ганса, Л. Бунюеля, так и Г. Рихтера, В. Рутмана, В. Еггелинга проявилось оригинальное авторское видение, авторская интерпретация момента действительности, субъективное стремление отразить художественную картину мира специфическими кинематографическими средствами. Важно, что Жак Эпштейн «задолго до появления всех теорий «авторского кино» справедливо подчеркивал значение личностного момента в творчестве кинематографиста: «Личность выше разума. Все стороны света, отобранные кинематографистом для жизни, отобраны им при одном условии – владение собственной личностью» [16, 8].

Примечательным является тот факт, что, «не находя поддержки в окружающей действительности, создатели указанного периода искали ее внутри себя. Такой эгоцентризм приводил к бегству от реального мира в свой «особый субъективный мир» [6, 72]. Хотя для Марселя Л'Ербье, роль которого в «формировании кинематографического «самосознания» неоспорима, < ... > основой кино есть объективная запись пространственно-пластических параметров, что в конечном итоге свидетельствует о повышенном внимании к внутрикадровому содержанию» [8, 26].

Так, противоречивость взглядов киноавангардистов на модель авторства как во французском, так и немецком кино тем не менее не помешала тому, чтобы «многие из фильмов, снятых в 1920-х годах, способствовали возникновению представления о качественном национальном кино» [9, 8].

Категорический отказ от механической, безотносительной фиксации образа мира и одновременно откровенное стремление раскрыть в нем новые неизведанные грани, стремление глубокого проникновения в сущность отображаемых явлений действительности было характерным для классиков советского киноискусства С. Эйзенштейна, Вс. Пудовкина, Дзиги Вертова, А. Довженко, И. Кавалеридзе. Их

кинематограф вошел в историю кино как «режиссерский». Названные художники, отражая тогдашние умонастроения общества, тем не менее утверждали свое понимание действительности, собственное отношение к конкретному факту истории, личное восприятие мира, который стремительно изменялся под влиянием революционных преобразований. Хотя, по мнению М. Бахтина, «автор должен находиться на границе создаваемого им мира как активный творец его, ибо вторжение его в этот мир разрушает его эстетическую устойчивость» [3]. Личность режиссера-автора в произведениях названных художников была максимально выражена на всех этапах создания фильма, а особенно в монтажном его построении. Следовательно, понятие «режиссерский» кинематограф в те времена могло бы стать синонимом «авторского». По убеждению Н. Самутиной в первой половине XX века «представление о режиссере как об авторе фильма, как о творческой личности, создающей произведение, отмеченное чертами индивидуальности, сделало возможным европейский авангард, включая революционный советский кинематограф. Затем, после гибели малозатратного авангардного кинематографа, который не пережил изобретения звука и соответствующего удорожания техники, представление о режиссере-авторе начало активно развиваться в рамках Арт-синема [10, 47].

Осуществив анализ мировоззренческих основ модели авторства в период становления кино как вида искусства, в дальнейших научных исследованиях мы рассмотрим ее углубленное теоретическое обоснование и воплощение в кинематографической практике.

ЛИТЕРАТУРА

1. Скопенко, О. Мала філологічна енциклопедія / О. Скопенко, Т. Цимбалюк. - К.: Довіра, 2007. – 478 с.
2. Барт, Р. Смерть автора / Ролан Барт // Избранные работы: Семиотика. Поэтика – М.: Прогресс, 1994. – 233 с.
3. Бахтин, М. М. Автор и герой в эстетической деятельности [Электронный ресурс] / М. М. Бахтин // Эстетика словесного творчества. – М.: Искусство, 1979. – С. 7-180. – Режим доступа: <http://museum.philosophy.ru.ru/books/>.
4. Виноградов, В. В. О теории художественной речи / В. Виноградов.- М.: Высшая школа, 1971. – 240 с.
5. Иванов, В. В. Категория времени в искусстве и культуре XX века / В. В. Иванов // Ритм, пространство и время в литературе и искусстве. – Л.: Наука, 1974. – С. 45-49.
6. Комаров, С. В. История зарубежного кино: учебн. пос. / С. В. Комаров. – М.: Искусство, 1965. – Т. 1. – 6 с.
7. Маноха, І. П. Перспективи психолого-дискурсивних досліджень у сучасній психології мистецтва / І. П. Маноха, К. А. Фетісова // Зб. наук праць Інституту психології імені Г. С. Костюка НАПНУ. – 2010. – С. 162-169.
8. Марсель, Л'Єрбье // Из истории французской киномысли: Немое кино, 1911-1933 / Пер. с фр., сост., вступ. ст., справки об авторах М. Б. Ямпольского. – М.: Искусство, 1988. – 317 с.
9. Нил, Стив. Арт-синема как индустрия / Стив Нил // Логос. – 2002. – № 5-6 (35). – С. 1-30.
10. Самутина, Н. Авторский интеллектуальный кинематограф как европейская идея / Н. Самутина // Киноведческие записки. – 2002. – № 60. – С. 45-54.

11. Скрипник, Л. Нариси з теорії мистецтва кіно / Л. Скрипник. – К.: Державне видавництво України, 1928. – С. 43-44.
12. Скуратівський, В. Л. Екранні мистецтва у соціокультурних процесах ХХ століття. Генеза, структура, функція / В. Л. Скуратівський. – К.: КМЦ Поезія. – 1997. – Ч. 1. – 224 с.
13. Скуратівський, В. Л. Екранні мистецтва у соціокультурних процесах ХХ століття. Генеза, структура, функція / В. Л. Скуратівський. – К.: Видавництво «Іван Федоров». – 1997. – Ч. 2. – 240 с.
14. Фуко, М. Що таке автор / М. Фуко // Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. / За ред. М. Зубрицької. – Львів: Літопис, 1996. – С. 444-456.
15. Черков, Г. Трансформація реальності в епоху дигітальних технологій / Г. Черков // Науковий вісник КНУТКіТ імені І. К. Карпенка-Карого: зб. наук. пр. – К., 2010. – Вип. 7. – С. 128-135.
16. Юткевич С. Время поисков и свершений/ С.Юткевич // Из истории французской киномысли: Немое кино,1911-1933/ Пер. с фр., сост.,вступ.ст.,справки об авторах М.Б.Ямпольского.-М.:Искусство,1988.-317с.
17. Epstein J. Le sens I vis / Jean Epstein// Bonjour cinema.-Paris: Editions de la Sirene,1921.- p.-27-44.

Раздолянский А.В.

(Российская Федерация, г. Орел)

КУЛЬТУРНЫЕ СТЕРЕОТИПЫ В РЕКЛАМЕ

В нашем обществе сложилась такая тенденция, в которой большинство видов деятельности строится на стереотипах. Среди таких стереотипов особое место занимают культурные. Они являют собой устоявшееся мнение о различных культурных особенностях у разных культурных групп.

Культурные стереотипы массово тиражируются и очень часто используются для извлечения коммерческой прибыли, а именно в рекламе. Как правило, культурные стереотипы складываются из ряда старых традиций, символов, верований и впоследствии очень тесно переплетаются между собой. Они могут настолько сильно слиться друг с другом, что, в конечном счете, уже не разделяются самими носителями данной культуры.

Особое место в рекламных стереотипах занимают стереотипы, посвященные славянской культуре. Основная тенденция таких стереотипов состоит в том, что практически все из них причисляют к «русским стереотипам». Исторически сложилось, что славянские народы (белорусы, русские, украинцы) очень близки по своей культуре. Поэтому для большинства европейцев и США мы представляем одну общую культуру – русскую. Это происходит потому, что и мы сами очень часто не видим границ наших культур и традиций, настолько плотно они переплелись между собой. Так, в «сборнике великорусских и малороссийских узоров», изданном в 1877 году в Санкт-Петербурге, авторы не могут точно классифицировать принадлежность вышивки конкретной культуре [1]. Сегодня ситуация с разграничением культур практически также не изменилась, большинство людей с трудом определяют принадлежность того или иного орнамента.

В связи с такой сложившейся ситуацией, страны запада сами строят свои стереотипы о нашей культуре и транслируют их в рекламе и кино. Такое

транслирование создает определенный имидж славянской культуры, который не всегда положителен. Сегодня условно можно разделить рекламные стереотипы о славянской культуре на три большие группы:

1. Стереотипы, полностью посвященные славянской культуре. К самым популярным можно отнести медведя, по мнению западной публики, основного представителя «русской культуры». Вторым символом можно считать «русские–народные» музыкальные инструменты, к ним, как правило, относят балалайку и ложки, при этом необоснованно забывая такой музыкальный инструмент, как гусли, о котором практически забыли. Третий стереотип, который встречается в зарубежной рекламе, это православие, и единственное с чем оно ассоциируется у западного обывателя это – Григорий Распутин, либо бородатый священнослужитель в рясе с крестом. Национальные росписи тоже становятся стереотипами, но на западе ограничиваются лишь хохломой и гжелью. И самый главный стереотип о славянах – стереотип об алкоголе, а в частности водке. По неверной трактовке большинство европейцев и американцев считают водку исконно русским изобретением, хотя это далеко не так. Водка появилась в «русской культуре» только в XIV веке, а до этого периода наши предки готовили такой напиток как медовуха, про который в нашей культуре тоже как-то подзабыли [2]. Одной из стереотипных культурных единиц стала матрешка. Она наиболее часто транслируется в рекламе товаров «из России» и «для России», зачастую имея негативный образ.

2. Стереотипы, связанные с советской культурой. Такие стереотипы были сформированы Западом во времена «Железного занавеса». Т. е., за счет отсутствия открытой информации о СССР были созданы довольно гротескные образы. Эти образы транслируются в рекламе и на сегодняшний момент, но с некоторой упрощенностью. К таким образам можно отнести образы советских вождей, советских военных и самого советского человека. Особое место занимает стереотип о потреблении и визуальном виде водочной продукции СССР. Так, в рекламе ее представляют нам со специфическим оформлением и в красно-желтом цветовом воплощении. Именно такие цвета ассоциируются у иностранцев с СССР. Стереотип красной советской звездочки используется Западом нещадно. Он присутствует практически во всей рекламе, посвященной России. Для западной аудитории Россия, Беларусь, Украина, СССР представляют одну и ту же страну. Во многих современных книжных изданиях можно встретить наши страны в разделе СССР (USSR). Не менее заметным стереотипом стали советские шрифты и надписи, все они изображаются красным цветом и исключительно заглавными буквами, при этом содержание самой надписи на «русском» в иностранной рекламе оставляет желать лучшего (практически во всех словах присутствует ошибка и латинские символы).

3. Стереотипы смешанного типа. К таким стереотипам можно отнести образы, созданные западной рекламой за счет соединения первых двух групп символов. Примерами могут служить образы матрешки в советской военной форме со звездой, образ медведя в шапке ушанке, на которой так же присутствует красная звезда и многие другие. Для этих образов в рекламе характерно то, что мы, как целевая аудитория такой рекламы, отвергаем их. И западный продукт, который транслируется нам с такими стереотипами, как правило, не приживается на рынке товаров и услуг.

Самой большой проблемой «славянских» стереотипов в рекламе становится то, что мы их всячески стесняемся и стараемся не использовать, позволяя при этом Западной культуре модернизировать их под свои цели и задачи. Такие цели и задачи в рекламе предполагают извлечение прибыли, которую мы почему-то стесняемся извлекать из своих традиций. Бывают и исключения, когда «славянская» реклама транслирует культурные символы и стереотипы для продвижения продукта на рынок. При этом очень часто случается так, что происходит неправильная трансляция этих символов и, как следствие, рекламная деятельность становится провальной.

Выходом из сложившейся ситуации может послужить планомерная поддержка формирования правильных и выгодных стереотипов с помощью государства. При этом надо четко осознавать тот факт, что уже сложившиеся символы не удастся полностью вычеркнуть. Поэтому грамотным решением станет модернизация сложившихся стереотипов в нужном ракурсе. В дальнейшем, при грамотной интеграции стереотипов в культуру, возможен вариант превращения их в национальный продукт, трансляция которого будет приносить материальную и имиджевую прибыль.

ЛИТЕРАТУРА

1. Сборник великорусских и малороссийских узоров [Текст]. – СПб.: Типография и хромолитография А. Граншеля, 1877. – 24 с.
2. Терещенко, В. История культуры русского народа [Текст]: История культуры русского народа / В. Терещенко. – М: Эксмо, 2007. – 736 с.

Сильванович О.И.

(Республика Беларусь, г. Минск)

ЖАНРОВО-ТЕМАТИЧЕСКИЕ КООРДИНАТЫ РЕПЕРТУАРНОЙ ПОЛИТИКИ «БЕЛАРУСЬФИЛЬМА»

Репертуарная политика напрямую и косвенно определяет объем, жанрово-тематическое разнообразие, формат, метраж создаваемых фильмов и выражается в определении круга сюжетов, реализация которых наиболее полно соответствует достижению целей, стоящих перед киностудией.

Когда «Беларусьфильм» был частью централизованной советской киноотрасли, задача его репертуарной политики заключалась в самопрезентации белорусского национального кино в системе многонационального кинематографа. В основе репертуарной политики, как известно, лежал тематический принцип, что, с одной стороны, замыкало киностудию в ограниченных рамках. С другой стороны, не лимитировало жанрового воплощения конституированных тем, поскольку необходимости окупать фильмы не было.

Репертуарная политика киностудии закреплялась в перспективных производственно-тематических планах и разрабатывалась по следующей схеме: Госкино СССР размещало на союзных киностудиях госзаказ на производство фильмов определенных тем, например, фильмов к годовщине Октябрьской

революции, образования СССР, к юбилейным датам деятелей культуры и науки или же фильмов о современных событиях и явлениях. С учетом этих указаний, на основе разработок планового отдела и сценарно-редакционной коллегии составлялся тематический перспективный план работы киностудии на пять лет, где излагались темы, сюжеты, конкретные сценарные заявки и сценарии, которые будут запущены в производство. В тематические планы «Беларусьфильма» непременно включались тема подвига народа в Великой Отечественной войне, современная и детская темы.

Таким образом, в монополизированной киноотрасли на репертуарную политику «Беларусьфильма» влияли лишь два фактора: плановая организация производства и репертуарная традиция, которая складывалась вокруг стабильной совокупности тем. Благодаря этому сложился устойчивый имидж (марка) киностудии, с одной стороны, с другой – клише в зрительском восприятии.

С распадом советской системы кинопроизводства начался сложный период поиска и выработки новой стратегии кинопроизводства. Этот непростой этап характеризуется отсутствием четкой репертуарной политики, несбалансированностью жанрово-тематической палитры выпускаемых фильмов.

После изменений механизмов и принципов государственной поддержки киноотрасли, определенных Указом Президента Республики Беларусь № 567 от 5 декабря 2011 г. «О мерах по государственной поддержке и стимулированию развития кинематографии», стратегия кинопроизводства стала многовекторной, увеличилось число факторов, которые необходимо учитывать при ее реализации.

Задачи репертуарной политики современной белорусской киностудии таковы:

1. обеспечить экономическую эффективность кинопроизводства;
2. наладить выпуск фильмов высокого художественного уровня, развивающих эстетические принципы кинематографа;
3. в соответствии со статусом Национальной репертуарной политики воплощать и транслировать белорусское культурное наследие, создавать фильмы на белорусском материале для белорусского зрителя, поддерживать и развивать традицию белорусского национального кинематографа;
4. держать марку киностудии «Беларусьфильм», связанную с высоким уровнем фильмов определенного тематического направления, узнаваемых и ставших своеобразным «лицом» студии – фильмов о войне, детских фильмов.

Репертуарная политика «Беларусьфильма» стремится к разумному балансу: производству сериальной телепродукции, приносящей прибыль, и вместе с тем фильмов для требовательного, фестивального зрителя, а также – для детской аудитории. Поэтому определяющими стали три главных вектора:

а) коммерческий (удовлетворение зрительского спроса и расширение аудитории для обеспечения экономической эффективности производства);

б) национально-художественный (создание фильмов высокого художественного уровня, связанных с творческим поиском и созданием национальных культурных ценностей);

г) инновационный (освоение новых путей и механизмов дистрибуции фильмов – использование интернета, социальных сетей и других современных медиаканалов).

Основные тематические направления современного репертуара – военно-патриотические фильмы и фильмы для детей. Они традиционно ассоциируются с «Беларусьфильмом», что позволяет студии поддерживать давно закреплённый имидж и вместе с тем экспериментировать, применяя новые подходы и технологии.

Количественно и качественно военно-патриотические фильмы всегда преобладали в игровом репертуаре киностудии. В 1960-е гг. на тему войны поставлено более 20 игровых полнометражных картин, в 1970-е примерно 15 кинофильмов и 10 телефильмов. Далее количество военных кинокартин снижается: в 1980-е не более десяти, в 1990-е менее пяти, что связано не столько с отказом от темы, сколько с производственными трудностями и кризисом финансирования киноотрасли. В конце 1990-х – начале 2000-х гг. белорусский кинематограф вновь возвращается к традиционной военной теме, начинает раскрывать ее зрелищный потенциал.

Классические белорусские фильмы о Великой Отечественной войне были созданы, когда репертуар студии формировался исключительно по тематическому принципу, и в лучших фильмах военная тема раскрыта на высоком художественном уровне, но в основном – в жанре военной драмы. Современная киностудия продолжает военную тему посредством разнообразия ее жанровых воплощений.

Фильмы для детей, которыми славился белорусский кинематограф в 1960–1970-х гг., включаются и в репертуар современного «Беларусьфильма». Но если в 1990-х – начале 2000-х гг. киностудия ориентировалась на проблемное, социальное кино для юного зрителя, то во второй половине 2000-х сделана ставка на приключения, киносказку, фэнтези и мюзикл с большим количеством компьютерной анимации и спецэффектов.

Принципиально новым для киностудии является жанр ремейка и сиквела популярных советских комедий. Обнаружив посредством целевых опросов устойчивый зрительский интерес к советскому кино, киностудия обратилась к производству нового для себя вида кинопродукции – продолжения народной комедии «Белые Росы» И. Добролюбова (1983).

Возможность разграничить коммерческое кино, предназначенное для реализации на телеканалах, и производство «имиджевых» фильмов, позволило киностудии сфокусироваться и открыть для себя принципиально новую репертуарную нишу – арт-хаус или «фестивальное» кино: «В тумане», «Роль», «Одинокий остров», «Я не вернусь».

Нерешенным остается вопрос присутствия в репертуаре белорусской темы и фильмов на белорусском материале для белорусского зрителя. В активе пока всего один такой кинопроект – коммерчески невостребованный 4-серийный телефильм «Талаш» (2011), снятый на белорусском языке по мотивам повести Я. Коласа.

Таким образом, жанрово-тематические особенности репертуарной политики киностудии «Беларусьфильм» содержат как элементы преемственности, так и новаций.

Многовекторность задач киностудии, одновременная ориентация и на экономическую эффективность, и на художественный результат, обусловили заметное расширение жанровой палитры, включая освоение принципиально новых, не охваченных ранее ниш. Коммерческий вектор отличается стремлением

расширить аудиторию за счет повышения зрелищности фильмов и представления зрителю максимально широкого спектра популярных жанров (боевик, приключенческий фильм, мелодрама, комедия и т.д.) в наиболее востребованных форматах (сериал, многосерийный телефильм). Вместе с тем, «Беларусьфильм» пытается сохранить в репертуаре жанры для более узкой аудитории (психологическая драма, экзистенциальная драма) и экспериментирует с новыми жанрово-стилевыми моделями в нише арт-хауса.

Смирнов А.Б.
(Украина, г. Киев)

СОЦИАЛЬНАЯ РЕКЛАМА КАК ФЕНОМЕН СОВРЕМЕННОЙ КУЛЬТУРЫ

Реклама, как форма массовой коммуникации, всегда направлена на общество. Механизм рекламы устроен просто: рекламодатель влияет на потребителя с целью получения прибыли за проданный товар. Политическая реклама, цель которой – объединить людей вокруг определенной идеи и лидера, демонстрирует принципиально иной характер взаимоотношений между рекламодателем и потребителем: ничего не нужно покупать, следует поддержать ту или иную идею и человека, который будет эту идею продвигать. В этом проявляется первоначально некоммерческий характер политической рекламы. Таким образом, можно говорить о «двух природах» рекламы: коммерческой и некоммерческой; социальная реклама, конечно, принадлежит ко второй.

Говард Люк Госсадж (23-я позиция в рейтинге «Сто рекламистов XX века» по версии влиятельного рекламного журнала мира «Advertising Age») заметил: «Реклама оправдывает свое существование, когда преследует общественные интересы: она является чересчур крепким инструментом, чтобы использоваться только с коммерческой целью» [7]. Отметим, что сам термин «социальная реклама» распространен в основном в Украине и России, где он закреплен в нормативных документах, законах о рекламе, языковой практике и пр. На Западе для определения «социальной рекламы» используются термины *public service advertising* – социальная (общественная) реклама, *public service announcement* – обращение социальной рекламы, *public health & safety advertising* – реклама социального здоровья и безопасности, *public awareness messages* – сообщение социального сознания; *fundraising & appeals advertising* – реклама сбора средств и обращений [2, 10]. Интересно, что в 2011 г. наиболее авторитетный рекламный фестиваль мира «Каннские львы» назвал высшую награду для проектов социальной рекламы The Grand Prix for Good – «Гран-при за добро». В этой неклассической формулировке – сущность феномена, о котором пойдет речь.

О. Савельева в книге «Введение в социальную рекламу» приводит три трактовки понятия.

1. «Социальную рекламу» следует понимать как «социальное в рекламе». Наша жизнь социальна, поэтому в любой рекламе есть два уровня: товар (продукт) и общество. Любое рекламное сообщение показывает место товара или услуги в

жизни целевой аудитории и нарушает состояние покупателя в самой структуре общества – доставляя дополнительное удовольствие или погружая в состояние одинокой озабоченности как персону, утратившую ориентиры. Рекламные сообщения ... ставят под вопрос самое личное клиента, социокультурную адаптацию в обществе в целом [3, 11-12].

Реклама, как правило, предлагает свою точку зрения, утверждая не просто товар, но образ мышления. Образ, творимый рекламой, становится бытием, в котором мы существуем. В постсоветском пространстве за 20 лет Санта-Клаус стал полноправным конкурентом Деда Мороза. Чтобы понять причины этого явления, достаточно вспомнить о Кока-Колле, реклама которой с большой частотой приучала нас к новой символике Рождества. Но меняются не только образы – меняются люди. Стандарты красоты, на которые ориентируется общество, становятся другими под могучим воздействием рекламы. Реклама 1950–60-х закрепляла образ идеальной домохозяйки, матери и спутницы мужа. Реклама нашего времени апеллирует к успешной, активной женщине-лидеру.

2. Под словом «социальный» в определении следует понимать «общественный», т. е. связанный с системой отношений, делающий совместную жизнь людей комфортной и бесконфликтной. Таким образом, видим «рекламу, направленную на распространение полезных, с точки зрения общества, социальных норм, ценностей, моделей поведения, знаний, способствующих совместному существованию в рамках этого общества» [3, 12]. Это определение иллюстрируется многими примерами современной украинской рекламы: за здоровый образ жизни, против курения в кафе и ресторанах, против наркотиков, домашнего насилия, инициатив в области экономии природных ресурсов и т. п. Гуманизация общества, победа демократической системы взглядов предполагают толерантное отношение членов общества друг к другу. Однако часто заявленная толерантность наталкивается на существующие социальные нормы. Насколько комфортно будут чувствовать себя родители, зная, что их чадо играет с ВИЧ-инфицированным ребенком, как отнесется большинство украинцев к возможности иметь соседей-гомосексуалистов или к кастрации собак? Задачей социальной рекламы является корректировка системы взглядов, разъяснение и просвещение.

3. Третья трактовка определяет «социальный» как относящийся к социальной сфере, социальной политике государства (помощь аутсайдерам). Это реклама, связанная с благотворительными акциями, деятельностью некоммерческих организаций, а также рекламная поддержка государственных социальных проектов. Здесь стоило бы сделать акцент на практической стороне вопроса. Есть ли информирование о государственных социальных проектах настоящей социальной рекламой? Можно ли рассматривать типичный рекламный плакат «Я не курю и веду здоровый образ жизни» в качестве образца социальной рекламы? Однозначно нет. Ведь реклама – влияние, имеющее целью изменить модель поведения. Простое информирование не даст результатов; к сожалению, подобные сообщения – пустая трата государственных средств и времени. Сама функция социальной рекламы, как и рекламы в целом, – влиять и побуждать к действиям. В этом ее миссия: не информировать о «социально одобренных» моделях поведения, а побуждать к ним, раскрывая их полезность и удобство.

В. Ученова и Н. Старых выделяют аспект социальной работы рекламы. «Социальная реклама как явление – это один из потоков массовой информации, ориентированный на гуманизацию общественных отношений. В современной форме это необходимое информационное ответвление социальной работы, появившееся и профессионализировавшееся в культурах западных государств достаточно поздно – в конце XIX – начале XX вв.» [4, 3]. Здесь налицо явные пересечения с определением О. Савельевой, но специфика подхода состоит в восприятии «социальной рекламы» как ветви социальной работы – в то время как другие ученые предпочитают доктринальное определение, делая акцент на истолковании термина «социальный» (нормативное определение фокусируется на практической стороне вопроса) [1].

Закон Украины о рекламе дает определение: «Социальная реклама – информация любого вида, распространяемая в любой форме и направленная на достижение общественно-полезных целей, популяризацию общечеловеческих ценностей, распространение которой не имеет целью получение прибыли» [1]. Как видим, и доктринальные, и нормативные определения совпадают в том, что цель социальной рекламы – достижение общественно полезных целей; основные расхождения лежат в плоскости понимания термина «социальный».

Для полного понимания вопроса исследуем нормативное определение и краткую историю «социальной рекламы» в странах, первыми принявших участие в распространении этого явления.

В США социальная реклама определяется Федеральной Комиссией Связи (Federal Communications Commission). Социальная реклама – «любое извещение (включая Интернет), которое не оплачивается и продвигает программы, действия или услуги федеральных, государственных, местных властей (вербовка, продажа облигаций и т. д.) или программы, действия и услуги неприбыльных организаций (например, донорство для Красного Креста) и другие сообщения, служащие интересам общества, за исключением сигналов точного времени, прогноза погоды и рекламных сообщений» [5].

США были пионерами в развитии социальной рекламы: еще в начале XX в. там возник вид рекламы, в отличие от обычной коммерческой не имевший целью определенное действие или покупку товара, а лишь призывавший изменить отношение к проблеме. Американская социальная реклама пропагандировала тогда позитивные явления, пребывая в позиции этического отказа от получения прибыли, а также на основе бесплатного предоставления эфирного времени в СМИ. Главным назначением социальной рекламы стала гуманизация общества, формирование системы моральных ценностей.

Настоящий бум социальная реклама в США пережила со вступлением страны во Вторую мировую войну. Радиовещательные компании, рекламные агентства объединили усилия и возможности, основав Военный рекламный совет (War Advertising Council), ставший оплотом пропаганды Министерства военной информации. Макеты в прессу, наружная реклама, радио стали рупором американской армии. До окончания войны практика предоставления бесплатного эфирного времени была закреплена в виде организации под названием Рекламный совет. Яркой демонстрацией эффективности социальной рекламы в США стал 1969

г., когда вступило в силу постановление Федеральной комиссии связи уделять «значительное время» в радио- и телевидении для продвижения антитабачных сообщений. Это означало – один социальный ролик на три табачных. Уровень курящих впервые в истории начал падать, табачная индустрия отменила всю табачную рекламу, а Конгресс вообще запретил таковую после 1971 г. Методы работы со временем менялись, и социальная реклама в Америке перешла на уровень тесного сотрудничества с Голливудом, проникая в действия героев фильмов, сериалов и пр.

Ныне Рекламный совет представляет собой сообщество коммерческих, некоммерческих и государственных учреждений, занимаясь планированием, созданием и размещением социальной рекламы, координируя работу агентств и рекламодателей, обеспечивая финансовую поддержку проектов. Аналогичный орган существует в Великобритании (Центральный офис информации и коммуникации). Благодаря этой организации государство здесь – один из крупнейших рекламодателей.

В Украине первый подобный проект, построенный на принципах социальной ответственности рекламистов, возник в 2009 г. под названием «Биржа социальной рекламы» (БСР) как проект Всеукраинской рекламной коалиции. Задача БСР – повысить профессиональный уровень социальной рекламы в Украине, привлекая к ее созданию лучшие умы ведущих рекламных агентств. Социальной рекламы в Украине немало, однако действительно работающих идей, эффективно помогающих решить социальные проблемы общества, пока единицы. К сожалению, организации, занимающиеся созданием социальной рекламы, не знают о подобной возможности. Поэтому Биржа – скорее посредник между теми, кому нужна качественная социальная реклама, и теми, кто мог бы ее создать. Все услуги Биржи социальной рекламы предоставляются *pro bono* (на благотворительных основаниях).

В нашем политизированном обществе постоянно поднимаются социальные вопросы, и сам термин «социальная реклама» кажется слишком знакомым. Однако, несмотря на интуитивную понятность, его правильное понимание оказывается чрезвычайно важным – по крайней мере, по двум причинам.

1. Конкурентная. Реклама товаров или политическая реклама могут легко маскироваться под социальную рекламу, достигая своих финансовых или административных результатов. При этом каждая подобная попытка негативно влияет на репутацию социальной рекламы как таковой.

2. Коммерческая. Размещение социальной рекламы осуществляется по специальным тарифам, которые существенно ниже стандартных.

Так или иначе социальная реклама имеет принципиально ценностную природу, что определяет ее фундаментальные черты: культурный, коммуникационный, некоммерческий характер. Не вызывают сомнения основные функции социальной рекламы: 1) трансляция и закрепление общественных ценностей; 2) формирование ментальных и поведенческих установок; 3) социализация личности; 4) коммуникация; 5) интеграция населения; 6) информирование о социальных проблемах и путях их решения.

Социальная реклама, как и любая другая, преследует свои цели. В широком понимании она направлена на достижение государственных и общественных

интересов, на формирование и/или поддержку одобренных обществом моделей поведения, ценностей и норм. Она призывает к действию, поддержке, пониманию, объединению ради гуманной цели; социальная реклама всегда реактивна, т. е. возникает как реакция социально сознательных групп на проблему в обществе с целью решить эту проблему.

Отсюда попытка дать собственное определение. *Социальная реклама – это рекламная коммуникация, имеющая целью изменение отношения общества к тому или иному вопросу ради культурного и гармоничного развития этого общества.* Именно это определение мы предлагаем как максимально исчерпывающее, ведь оно объединяет в себе коммуникативную функцию, определяет цель социальной рекламы и ее миссию. Сделаем акцент на двух принципиальных составляющих социальной рекламы.

1. *Метод* – изменение отношения общества к определенному социальному вопросу.

2. *Цель* – гармоничное развитие общества.

В последнее время в англоязычной литературе распространился термин *social advertising* – реклама посредством соцсетей. В первую очередь имеется в виду способ распространения информации. Однако чрезвычайно интересно, что определяя термин, основатель Facebook Марк Цукерберг заметил: «Социальные акции настолько сильны, поскольку действуют как отсылки, которым веришь, усиливая факт того, что люди влияют на людей. Отныне не только корпорации шлют в мир сообщения, а все большее количество информации распространяется просто между друзьями» [6].

Оставляя за кадром принципиально различную природу явлений, фраза «люди влияют на людей» становится ключевой для социальной рекламы в аспекте нашего исследования. Влияние людей на общество с целью сделать его лучше приводит к изменениям в самом обществе, его культурному росту. Именно за это и отвечает социальная реклама.

На фоне евроинтеграции Украины особое значение приобретает социальная реклама, направленная на другие страны. Популяризация образа Украины в мире – одна из макрозадач государства, и решить ее может как раз социальная реклама. Изменить международное восприятие Украины со «страны Чернобыля и красивых девушек» на страну – будущего полноценного члена ЕС – вот с чем должны работать отечественные социальные рекламисты.

Подводя итоги, подчеркнем, что социальная реклама – пожалуй, одно из самых возвышенных измерений в профессии рекламиста и рекламного творчества, ведь рядом с ней стоит социальная ответственность. Со временем осознание этого факта подталкивает все большее количество рекламодателей уделить внимание социальной ответственности бизнеса и сделать свой достойный вклад в гармоничное развитие общества. Перефразируя К. Хопкинса, который одним из первых обратил внимание на важность научного подхода к рекламе, заметим: сегодня компетентный рекламист должен понимать не только психологию, но и свою ответственность перед обществом. Чем больше он знает, тем лучше. И он обязан знать, что определенные эффекты ведут к определенным реакциям, и использовать это знание для улучшения результатов и предупреждения ошибок. Человеческая природа

сегодня – такая же, как во времена Цезаря, и принципы психологии постоянны на протяжении этого длительного периода. Общество изменяется под влиянием на него массовых коммуникаций, и рекламисты также несут за это ответственность.

ЛИТЕРАТУРА

1. Закон України. Про внесення змін до Закону України "Про рекламу" (Відомості Верховної Ради України (ВВР), 2004, № 8, ст. 62).
2. Николайшвили, Г. Г. Социальная реклама: Теория и практика: Учеб. пособие для студентов вузов / Г. Г. Николайшвили. – М.: Аспект Пресс, 2008. – 191 с.
3. Савельева, О. О. Введение в социальную рекламу / О. О. Савельева. – М.: РИП-Холдинг, 2006. – 168 с.
4. Ученова, В. В. Социальная реклама / В. В. Ученова, Н. В. Старых. – М.: ИндексМедиа, 2006. – 304 с.
5. Dessart, George. Public service announcements / George Dessart [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.museum.tv/eotvsection.php?entrycode=publicservic>
6. Soalmarketing [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.soalmarketing.com/social-media-marketing-facebook.html>
7. AdvertisingPedia [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.advertisingpedia.com/>

Сушко Е.О.

(Республика Беларусь, г. Минск)

ТИПОЛОГИЧЕСКИЕ ЧЕРТЫ ТЕЛЕПЕРЕДАЧИ О МУЗЫКЕ (НА МАТЕРИАЛЕ БЕЛОРУССКОГО ТЕЛЕВИДЕНИЯ 2000-Х ГОДОВ)

Телевизионная передача о музыке в иерархии жанров музыкального телевидения занимает особое место. Наряду с телевизионным музыкальным фильмом и телевизионным музыкальным спектаклем она относится к продуктивным экранным формам. Оригинальная природа телепередачи подтверждается историческим развитием художественного вещания, в ходе которого сложилась ее видовая дифференциация.

Телепередача является ключевым жанром музыкального телевидения Беларуси на протяжении всей истории его развития. В разные периоды приоритет создателей ТВ отдавался разным моделям жанра. Так, в 1970–1980-е годы господствовали жанры телепередачи-концерта, телепередачи-рецензии, телепередачи-очерка, выходило большое количество просветительских телепрограмм с элементами аналитики. С середины 1990-х годов в телепередачах начинает превалировать развлекательное начало и активно развиваются музыкальные телевизионные шоу.

Формирование структуры телепередачи происходило, на наш взгляд, в тесной связи с развитием радиовещания и формированием типологических моделей радиопередачи о музыке. Телевидение, по нашему глубокому убеждению, активно пользовалось завоеваниями старшего собрата в области СМИ – аудиального искусства – и «примеряло» на себя формы и жанры, апробированные на радио. В результате активного взаимодействия телевизионных и радиальных форм вещания

возникли основные жанровые модели телепередачи, каждая из которых заслуживает особого исследовательского интереса.

Обратимся к современным телепередачам о музыке, созданным в XXI веке, с точки зрения их содержательного и структурного компонентов.

По характеру представленной информации и содержательному наполнению современные телепередачи о музыке делятся на *информационные (новостные)*, *культурно-просветительские (познавательные)*, *развлекательные (рекреативные)*. В основу данной классификации положена общая идея о социальных функциях телевидения и его приемах воздействия на аудиторию [1]. Данные виды телевизионных передач о музыке являются доминирующими в телеэфире. Вместе с тем, на телеэкране представлены и произведения «пограничного» характера, вбирающие в себя различные жанрово-стилевые черты. Так, на белорусском телевидении в настоящее время можно встретить информационно-развлекательные и культурно-просветительские передачи с ярко выраженным информационным компонентом либо же с элементами развлекательности.

Если говорить о типологических признаках разного рода передач, то *информационные* телепередачи призваны удовлетворять информационные потребности общества, анонсировать события, происходящие в музыкальной жизни страны и мира, и осмысливать их с помощью репортажей. *Культурно-просветительские* передачи приобщают зрителя к музыкальному искусству посредством ТВ, формируют его художественный вкус и побуждают к размышлениям. *Развлекательные* передачи, как правило, направлены на организацию досуга телевизионной аудитории: интеллектуальная составляющая в них сведена к минимуму или вообще отсутствует, а их основная цель – вызвать эмоциональную реакцию зрителя, связанную с наслаждением, удовольствием и релаксацией.

За годы существования музыкального телевидения Беларуси сформировалось несколько видов музыкальных телепередач, отличающихся между собой в *жанровом* отношении. Так, в рамках телепередачи о музыке выделим жанры *информации, очерка и музыкального шоу*.

Телепередачу-информацию, посвященную музыкальному искусству, на современном белорусском телевидении встретить достаточно сложно. Объяснением подобной ситуации может служить устоявшийся телевизионный формат, в который «не вписывается» узкоспециализированное содержание академического музыкального искусства. В результате краткие анонсы, небольшие информационные репортажи о музыке становятся составными частями телепередач об искусстве, в которых наравне с музыкой представлены живопись, архитектура, театральное искусство и т. д. Среди таких телепередач отметим еженедельный проект Агентства теленовостей для телеканала «Беларусь 2» «Пра мастацтва», телепередачи «Культурные люди» и «Культурные люди плюс» (телеканал «Беларусь 1»).

Главной особенностью *телепередачи-очерка* является внимание к человеку – Личности, знаковой для музыкального искусства. С помощью камеры создатели очерка стремятся исследовать индивидуальный характер, постигнуть внутренний мир музыканта, познакомить зрителя с творчеством героя телепередачи. Признаками данного жанра являются ярко выраженное документальное начало, «отражение

действительности в образной форме» [2], а также наличие авторской позиции ведущего. На белорусском телевидении в 2000-е годы вышло считанное количество таких телепередач, среди которых необходимо отметить отдельные программы цикла «Судьба человека» (Первый национальный телеканал / «Беларусь 1» /, ведущий – А. Суцковер) и «Свет далекой звезды» (телеканал «ЛАД» / «Беларусь 2» /, ведущий – А. Домарацкий)¹.

Телепередача-концерт, получившая распространение в ранний период развития музыкального телевидения Беларуси, в XXI веке трансформировалась в жанр *музыкального шоу*. Если в 1970 – 1980-е годы основу телепередачи-концерта составляли разножанровые музыкальные номера, относящиеся практически ко всем пластам музыкальной культуры (за исключением духовно-религиозного), то современные музыкальные телешоу имеют развлекательную направленность, состоят исключительно из образцов массовой музыкальной культуры и, как правило, называются *проектами*. На создании подобных аудиовизуальных продуктов специализируется телеканал «ОНТ»: в разное время в телеэфир выходили шоу «Академия талантов», «Музыкальный суд», «Эстрадный коктейль», «Я пою» и др.

Несмотря на активное развитие музыкальных шоу, имеющих развлекательную направленность, в современном телеэфире изредка встречаются телепередачи-концерты, отсылающие к истокам жанра. К программам такого рода относится проект телеканала «Беларусь 3» «Наперад у мінулае». Телепередача основана на представлении в эфире отдельных образцов традиционной музыкальной культуры в аутентичном исполнении. Звучание белорусских народных песен перемежается с рассказом ведущей О. Вечер о песенной культуре, традициях и обрядах конкретного региона. Финал программы, к сожалению, не обходится без развлекательного элемента: одна из народных песен звучит в современной аранжировке и исполнительской интерпретации популярных белорусских артистов – гостей программы.

Современные телепередачи о музыке, несмотря на определенные стилевые отличия, наделены сходными *композиционно-драматургическими* чертами. Так, характерной особенностью телепередачи является номерная структура. Данная форма сложилась, на наш взгляд, на основе композиционной «матрицы» радиопередачи. В результате взаимодействия различных видов медиаккультуры структурными компонентами телепередачи о музыке стали синхронные интервью, музыкальные фрагменты, «подводки» ведущего, а также заставки, «отбивки» и «перебивки». Однако попытки авторов музыкального ТВ в преодолении номерной структуры порой приводят к ярким художественным результатам: телепередача приобретает новую целостность и черты сквозного развития действия.

Широкое распространение на радио и телевидении получила *журнальная форма* организации материала (по сути, это журналистское определение искусствоведческого понятия номерной драматургии). Основной принцип тележурнала – соединение в рамках одной передачи разнородных и всегда автономных фрагментов. По такому шаблону чаще всего строятся *информационные*

¹ В настоящее время повторение телепередач цикла «Свет далекой звезды» можно увидеть на телеканале «Беларусь 3».

передачи об искусстве: тележурналами являются проекты «Пра мастацтва», «Культурные люди» и др.

Таким образом, типология современной телепередачи о музыке тесно связана с ее структурно-семантическими, т.е. жанрово-стилевыми и композиционно-драматургическими особенностями. В зависимости от характера содержания и коммуникативных функций выделяются информационные, культурно-просветительские и развлекательные телепередачи. *Стилевые* черты музыкальной телепередачи позволяют провести классификацию внутри жанра и выделить ее несколько моделей: новостную передачу об искусстве (телепередачу-информацию), очерк и музыкальное телевизионное шоу. *Композиционными* особенностями телепередачи являются номерная драматургия и наличие основных структурных компонентов, присущих также радиопередаче.

В целом формат современного музыкального телевидения Беларуси, ориентированный на зрелищность, активно влияет на формы представления в эфире различных пластов музыкальной культуры. Приоритетными для белорусского «малого» экрана 2000-х годов являются развлекательные телепередачи, основанные на образцах популярной музыки, а телепроизведение зачастую приобретает статус «проекта» или «продукта».

ЛИТЕРАТУРА

1. Кузнецов, Г.В. Телевизионная журналистика / Г.В. Кузнецов, В.Л. Цвик, А.Я. Юровский. – М. : Высшая школа, 2002. – 304 с.
2. Никулина, Г.Ю. Телевизионный очерк (жанровые признаки и тенденции развития) / Г.Ю. Калашникова // [Электронный ресурс]. – Режим доступа : <http://www.dissercat.com/content/televizionnyi-ocherkzhanrovy-priznaki-i-tendentsii-razvitiya>. – Дата доступа : 25.10.2013

Фищук Ф.Г.
(Украина, г. Киев)

ПРОБЛЕМЫ СОВРЕМЕННОГО УКРАИНСКОГО КИНО В КОНТЕКСТЕ МЕЖКУЛЬТУРНОГО ДИАЛОГА

Кинематограф, как неотъемлемая составляющая национальной культуры, обладает специфическими особенностями в воспроизведении действительности и выступает своеобразным проявлением мировоззренческой культуры. К тому же, именно киноискусство имеет мощное влияние на формирование духовных идеалов общества, а в каждой развитой стране чрезвычайно действенным средством идеологического воздействия. В кинематографе со специфическим своеобразием могут быть представлены историческое и культурное наследие, ментальные и национальные признаки, художественный опыт как определенного народа, так и государства, который может быть с успехом представлен за пределами страны.

Однако за последнее десятилетие материальное и творческое положение украинского кино, к сожалению, не претерпело значительных изменений по сравнению с началом 2000-х гг. В целом проблемы остаются теми же, однако, ключевой среди них является острая нехватка государственного финансирования,

прежде касается как поддержки собственно кинопроизводства, так и развития сети кинопроката. Ведь в Украине сейчас такое мизерное количество функционирующих кинотеатров (а в небольших городках и поселках они просто отсутствуют), что покрыть расходы даже на успешные проекты невозможно. К сожалению, пока нерешенной остается и проблема демонстрации широкой общественности украинских фильмов, поскольку продемонстрировать отечественные фильмы даже в ограниченной, точнее, разрушенной системе кинопроката является нерентабельным из-за отсутствия достаточного спроса на них со стороны массового зрителя, обеспечивающего доход кинотеатрам. Низкий рейтинг украинских фильмов на отечественном телевидении, даже тех, которые отмечены многочисленными наградами престижных международных кинофестивалей, фактически делает невозможным их попадание на телеэкран [1, с. 18]. Несмотря на существование отдельных телепроектов (как, например, «Аргумент-Кино»), представляющих серьезное, в частности, авторское отечественное кино, в целом на государственную политику игнорирования украинского кинематографа это не влияет. К тому же, для подобных проектов отводится далеко не самое удобное, а зачастую, ночное эфирное время.

Кроме проблем экономического характера, следует указать на те, которые могут рассматриваться культурологической наукой, как такие, что прежде всего связаны с отсутствием интереса зрителя к авторскому кино. К сожалению, очевиден тот факт, что за более чем двадцатилетний период существования некоего независимого (на самом деле, очень зависимого от финансирования) украинского киноискусства, отечественное телевидение путем продуцирования и демонстрации сериалов, скандальных телешоу т. п. сформировало у зрителя определенным образом опосредованный вкус. В результате трансформации или даже деформации художественно-эстетических критериев оценки экранного произведения, современный потребитель художественного продукта способен воспринимать лишь упрощенный киноязык, усыпанный штампами и стереотипами, искусственными образами и характерами, надуманными, оторванными от реальности сюжетами, в которых нивелируются моральные ценности, игнорируются социально-психологические проблемы. Такая неутешительная ситуация примата продюсерского давления на формирование зрительских вкусов, на уровне продуцирования низкосортных художественных проектов, по нашему мнению, является чрезвычайно угрожающим для будущего культурного развития страны, поскольку это касается не только кинематографии, но и других отраслей искусства.

Вышеуказанные причины, возможно, играют не последнюю роль в том, почему же авторское кино не попадает к массовому зрителю – безразличие государства с одной стороны, и неосведомленность широкого зрительского общества с другой. Поскольку на создание масштабного зрелищного кино (хотя бы по голливудским стандартам) в Украине катастрофически не хватает ни средств, ни производственных мощностей, ни даже интересных сценариев, нет и режиссеров соответствующего уровня, то в стране условно можно выделить два типа существования кинематографа.

Один из них – упомянутое выше сериальное кино для массового потребления – своеобразный глухой кинематографический угол, некий повседневный

«культурный продукт» для обедненного зрительского воображения. Второй тип – это в основном короткометражное игровое, документальное или научно-популярное кино, которое часто снимается любителями, а не профессиональными режиссерами и не представляет значительной художественной ценности. Следует отметить, что даже в случаях, когда такие ленты создаются профессионалами, их художественно-эстетический уровень и содержание, как правило, оставляют желать лучшего. К тому же, некоторые «кинопроизведения» – вообще далеки от понятия «киноискусство». Они скорее похожи на дешевый суррогатный художественный продукт-полуфабрикат – что-то вроде имитации съемок скрытой камерой пикантных сцен из повседневной жизни. Итак, на экране такое «домашнее видео», которое очень отдаленно напоминает как реальную жизнь, так и кино. Впрочем, количество даже таких фильмов является весьма незначительным.

Учитывая специфику демонстрации короткометражного кино, не покрывающей время стандартного сеанса в кинотеатре, понятно, что такой формат не предназначен для массового зрителя, а скорее может быть представлен на фестивальном просторе. Хотя следует отметить, что украинский кинематограф более двадцатилетия находится в состоянии перманентного кризиса, а потому фильмы национального производства демонстрируются преимущественно на фестивалях. Однако, даже из нескольких десятков украинских короткометражных картин, которые снимаются круглый год и демонстрируются на различных фестивалях, таких, как «Открытая ночь» (до сих пор единственный фестиваль национального кино) или «КиноЛев» или, наконец, Панорама украинского кино в рамках МКФ «Молодость», внимания заслуживает лишь небольшая часть, остальное – сугубо ученические работы.

Причины, по которым в Украине снимаются единицы полнометражных игровых картин, определить нетрудно. Прежде следует указать не только на недостаток средств, отсутствие льгот, а отсюда и нежелание частных инвесторов рисковать и вкладывать деньги в производство фильмов. Существенной причиной является почти тотальный упадок сценарной базы, а также недостаточный профессиональный уровень режиссеров, определяющийся такой профессиональной подготовкой, образовательный уровень которой, по сравнению с западноевропейской, устарел еще 30-50 лет назад. Полагаем, что проблема кризисных явлений в украинском кино кроется и в снижении уровня духовной жизни в стране. Упадок культуры, вызванный еще в первые годы независимости экономическими неурядицами и общественными потрясениями, которые обусловили не только отток достойных специалистов и талантливых художников за границу (Россию, Германию и др.), но и поставили искусство в зависимость от коммерции, в конце концов привело к снижению уровня художественных критериев художественного продукта. Такие неутешительные факторы повлекли разрушение отечественной системы кинопроизводства и кинопроката в Украине, способствовали стремительному развитию кризисного состояния в национальном кино, преодолеть которое, даже, несмотря на принятие крайне несовершенного Закона «О кинематографе», до сих пор не удается.

Для современного украинского кино, в отличие от российского, характерно не только отсутствие четкой государственной политики, но и обозначенной

национальной идеи. Со вступлением как Украины, так и большинства стран СНГ в эпоху «первоначального накопления капитала» от общепринятых ценностей и идеалов постсоветское общество поспешно отказалось, но новых равноценных так и не создало. К сожалению, то что сейчас представляется и чуть ли не силой навязывается в Украине как морально-этические или художественно-творческие ценности, больше напоминает горький фарс. Неутешительной оказалась и попытка сплотить кинематографистов вокруг пресловутой «национальной идеи», поскольку этот вопрос в нашем государстве слишком противоречив и в историческом, и в современном контексте. При этом одной из ключевых проблем, возникших еще в конце прошлого века, является проблема сущности «украинского» в украинском кино. Ведь в сюжетах подавляющего большинства художественных фильмов изображена весьма условная опосредованная Украина, как такое место действия, где действуют чуть ли не «стерильные» персонажи, характеры которых полностью лишены даже намека на национальные признаки. Элемент национального, «украинского», который в свое время был стержнем такого значительного явления в мировом киноискусстве, как украинское поэтическое кино, в современных фильмах растворяется в обезличенной, полиэтнической, преимущественно урбанистической среде. Обидно, что даже в тех редких случаях, когда персонажи киноленты говорят литературным украинским языком, это выглядит несколько неестественно. Характерным является и тот факт, что в большинстве фильмов последнего десятилетия действие обычно происходит где-то вне Украины.

Уникальной возможностью соотнести страну или конкретного художника с миром, увидеть свое отражение в глазах, «понять за кого тебя принимают, утвердиться или получить пощечину дает международный кинофестиваль». [2, с. 5]. Главной приметой нынешних международных фестивалей является возобновление тенденции острого критического взгляда на мир. К сожалению, иллюзией украинских кинематографистов оказалось представление о том, что «наши болезненные национальные раны вызовут живой интерес на Западе и с нами сразу захотят сотрудничать. Своим нытьем о трагичности нашей истории, нашего бытия мы просто надоели. В результате мы потеряли свою очень незначительную нишу, которая раньше принадлежала советскому кино, все же остальные оказались занятыми» [2, с. 6]. Это и стало проблемой – войти в кинопространство в новом качестве, вновь доказать, что без украинского киноискусства киномир неполный. Конечно, сказанное не означает, что в мировом этнокультурном движении украинские кинематографисты не приобретают наград. Гордиться особенно в последнее десятилетие есть чем и кем. Призы и награды международных кинофестивалей имеют как молодые режиссеры: Н. Андрейченко, И. Стрембицкий, М. Врода, В. Васянович, М. Васянович, М. Слабошпицкий, Е. Нейман, И. Правило, Е. Нейман, Т. Томенко, С. Коваль, С. Лозница, так и представители старшего поколения К. Муратова, С. Буковский, М. Ильенко, С. Маслобойщиков.

Подводя итоги, можно сказать, что молодое украинское кино все-таки существует и, преодолевая многочисленные трудности, развивается, даже при наличии тех проблем, о которых говорилось выше. Понятно, что в Украине количество талантливых молодых режиссеров не ограничивается теми художниками, фильмы которых здесь упоминались. Вопрос другого рода – удастся

ли подняться перспективным кинохудожникам на новый творческий уровень, или они так и останутся вечными дебютантами, смогут ли получить их работы признание не только на международном уровне, но и у себя на родине. Вероятно, в случае невозможности срочного решения основных производственных проблем в отечественной киноиндустрии, следует начать с завоевания зрительской аудитории в родной стране, расширении сети и оживления работы кино клубов, которые пока в незначительном количестве пытаются осуществлять определенные шаги в популяризации авторского кино в Украине [3]. Активное освещение достижений отечественного кино на всей территории страны способствовало бы воспитанию своего зрителя, ведь выросло поколение, которое не только не интересуется украинскими фильмами, но и не имеет о них ни малейшего представления. Такой подход мог бы обеспечить пропаганду национальных фильмов хотя бы в странах СНГ с целью интеграции украинских экранных искусств в единое мировое культурное пространство, способствовало бы привлечению дополнительных средств к производству фильмов, позволяя талантливым украинским кинорежиссерам снимать высокохудожественные произведения, не попадая в зависимость от коммерческого псевдоискусства. Крайне необходима разработка и реализация государственной программы вхождения украинских кинематографистов в международные структуры, организации, программы поощрения совместной продукции, других форм международной деятельности. В корне изменить ситуацию могут только существенные комплексные сдвиги в экономическом праве и духовной жизни Украины, в частности, государственной поддержки требуют Договоренности о совместном кинопроизводстве между странами СНГ, принятые 14 ноября 2008. Иначе украинский кинематограф рискует еще на многие годы остаться не только короткометражным, но и скрытым от зрителя.

ЛИТЕРАТУРА

1. Брюховецька, Л. Чи хочуть українці дивитися українські фільми? / Л. Брюховецька // Кіно – Театр. – 2012. – № 3. – С. 18–20.
2. Маслобойщиков, С. З усіх мистецтв для нас найважливішим є кінофестиваль / С. Маслобойщиков // Кіно-коло. – 1997. – № 1. – С. 5–7.
3. Лауреат фестивалю «Молодість-39» Максим Васянович [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://zakarpatty.net.ua/News/52746.html>

Шаройко Е.Н.

(Республіка Беларусь, г. Мінск)

РЕПРЕЗЕНТАЦИЯ ИСТОРИИ В ФИЛЬМЕ: К ПОСТАНОВКЕ ПРОБЛЕМЫ

История уже давно стала объектом художественного осмысления кинематографа. Экранная форма репрезентации (с фр. представление) исторического прошлого открыла возможность сохранения сведений об исторических событиях и исторических личностях в звукозрительных версиях, позволив «оживить» их. Исследователь М. Ферро в статье «Кино и история» заметил, что, например, революционные события 1905 г. ярко представляются по фильму «Броненосец

«Потемкин» (1925 г.) С. Эйзенштейна, несмотря на то, что большинство сцен в этой художественной картине воплощает представления авторов [1, с. 56]. Действительно, данный фильм не полностью соответствует историческим фактам, но демонстрируют эстетическую, политическую правду истории своего времени. По этому поводу уместно привести мнение российской исследовательницы Н. В. Самутиной, которая считает, что «за образами и способами представления прошлого в кино, на телевидении, в Интернете стоит даже не просто идеология в понимании, широко задействованном в рамках *cultural studies* (крупная система ценностей или ценностная схема, стоящая за любым культурным явлением и любым кинематографическим продуктом) – но и идеология в более открытом, действенно-политическом значении» [2, с. 4].

Бывшие исторические события многократно переосмысливаются, углубленно исследуются, воспринимаются диалектически в новых исторических связях, количество их трактовок растет, структура постоянно меняется. В экранном художественном произведении авторы через характер трактовки сюжета, систему художественных средств и их специфическое использование высказывают собственное отношение к историческому материалу. При этом степень вовлечения и использования исторической фактуры, событий, фактов может быть разной. Есть фильмы, где история выступает в качестве красочного фона, на котором предстает палитра человеческих страстей, а на первый план выходит реальный исторический персонаж (например, «Анна Болейн» (1920) Э. Любича, «Я, Франциск Скорина» (1969) Б. Степанова, «Анастасия Слуцкая» (2003) Ю. Елхова). Есть фильмы, в которых исторические события является основой, сутью сюжета (например, «Война и мир» (1965 – 1967) С. Бондарчука, «Венгерская рапсодия» (1979) М. Янчо).

История подается в историческом фильме через субъективную оценку историко-аналитика (сценариста, историка-консультанта) и творца (режиссера, оператора, художника, актера, композитора), которые вместе создают художественный образ исторических событий. Это словно подвижный образ фактов истории, который непрерывно наполняется новыми соображениями относительно восстановленного опыта и взглядов современников на прошлое.

Исторический фильм возникает на стыке кино как искусства и исторической науки. Такие фильмы должны соответствовать требованиям историзма, предусматривающего осмысление прошлого на уровне задач, стоящих перед кинематографистами в определенный исторический период. Историзм, особенно в историческом кино, требует от автора сохранения на экране отображения общего хода истории в поведении и сознании человека. Режиссер должен показать внешнее воздействие исторических событий на человеческие судьбы, воплотить точно-историческое содержание в целостном образе человека.

Авторы исторической ленты постоянно решают сложнейшую и актуальную, прежде всего для такого рода фильмов, проблему – проблему соотношения точности факта и феномена выдумки. Ее нельзя решить определением пропорциональных соотношений. Все зависит от собственных отношений авторов к истории и задачи, которую они ставят перед собой, от их желания быть «объективными» или «субъективными». Кино не создает «альтернативной истории», но и не является ее «художественной аналогией».

Историческая правда и драматургическая правда отличаются друг от друга. Хороший сценарист владеет историческим материалом свободно. Некоторые неточности в характеристике персонажей и в хронологии допустимы, если это помогает показать природу человеческих взаимоотношений, глубинные причины конфликта.

В кинопроизведении невозможно восстановить все многообразие исторических фактов. Из всей совокупности материалов автор отбирает только те документы, которые соответствуют его взглядам на историю и современность. В работе сценариста, занимающегося исторической темой, всегда есть два субъективных момента: как историк, он должен оценить различные точки зрения на события и выработать свою концепцию, как сценарист, он отбирает и обрабатывает материал для фабулы кинопроизведений. В тексте сценарист восстанавливает логику исторических событий. Он строит драматургическую цепь событий, объединяет части в целое, подчиняя все единому замыслу. Недостаточное и неглубокое изучение авторами исторических источников приводит иногда к скольжению на экране теней документов и делает фильм псевдоисторическим, может дезориентировать зрителя. Кино не должно опровергать достижений исторической науки, а обязано идти шаг в шаг с ее передовыми разработками. Бывшие исторические события многократно переосмысливаются, углубленно исследуются, воспринимаются диалектически в новых исторических связях, – это надо учитывать кинематографистам.

Нужно признать тот факт, что кинематографисты имеют право на собственное мнение, относительно экранного осмысления истории. Но, это обстоятельство ни в коем случае не объясняет свободу в обращении с фактами, даже тогда, «когда кинематограф проводит реконструкцию далекого прошлого, тех эпох, от которых почти не уцелели материалы, мало письменных свидетельств» [3, с. 180]. Здесь можно вспомнить о фильме «Анастасия Слуцкая» (2003), режиссер которого Ю. Елхов видел свое будущее творение в жанре «романтической легенды», которая допускала, на его взгляд, некоторую вольность в трактовке событий, исторических личностей. Здесь можно вспомнить о взглядах А. Тарковского на великого русского иконописца Андрея Рублева, о жизни и творчестве которого он снял в 1966 г. одноименный фильм. Известно, что режиссер воспринимал главного героя как своего современника. Автор хотел сократить дистанцию между современностью и прошлым, сблизить эстетический идеал средневековой эпохи, того понимания красоты через тонкие ассоциации со всем художественным мировосприятием современного человека. Режиссера в первую очередь интересовала сама личность художника, глубинные истоки его таланта. По поводу исторической достоверности А. Тарковский писал: «В историческом аспекте фильм хотелось сделать так, как если бы мы рассказали о нашем современнике. А для этого необходимо было видеть в исторических фактах, персонажах, в остатках материальной культуры не повод для будущих памятников, а нечто жизненное, дышащее, даже обыденное» [4, с. 130]. Принцип натуральности, избавленности от музейной «мумификации» распространялся и на интерьеры, и на исторические костюмы в фильме «Андрей Рублев».

Российский киновед Д. Салынский считает, что «Опыт постмодернизма вообще устранил требование реалистичности из исторической картины, а теории

интертекстуальности и деконструкции позволили прочитывать ее каким угодно образом. Никто не может окончательно установить, в чем заключена историческая истина – в теоретических аксиомах или точных, но сухих фактах, в живом свидетельстве современников или вдохновенном озарении поэтов; надо полагать, что во всем этом вместе, в картине многоцветной, живой и изменчивой» [5]. Подобное утверждение ставит под сомнение в целом существование исторического фильма и возможности репрезентации истории в фильме, но в любом случае исторический фильм как художественное произведение должен соответствовать уровню исторического сознания общества.

Таким образом, исторический фильм имеет уже более чем вековую историю развития. Как никакой иной жанр киноискусства он напрямую зависит от достижений исторической науки, а его непосредственные авторы от необходимости придерживаться принципа историзма. Так кинематографисты часто сталкиваются с дилеммой, касающейся соотношения исторической и драматургической правды.

Исторический фильм актуализирует в аудиовизуальной форме историческое сознание и ретранслирует зрителю представления об исторической эпохе, событии, личности.

ЛИТЕРАТУРА

1. Ферро, М. Кино и история / М. Ферро // *Вопр. истории.* – 1993. – № 3. – С. 47–57.
2. Самутина, Н. В. Идеология ностальгии: проблема прошлого в современном европейском кино / Н. В. Самутина, препринт WP6/2007/01. – М. : ГУ ВШЭ, 2007. – 48 с.
3. Тюрин, Ю. Достоверность и вымысел / Ю. Тюрин // *Наш современник.* – 1987. – № 6. – С. 180–189.
4. Тарковский, А. Запечатленное время / А. Тарковский // *Андрей Тарковский. Архивы. Документы. Воспоминания* / авт.-сост. П. Д. Волкова. – М. , 2002. – С. 95–348.
5. Салынский, Д. «История – это такой странный кинофильм, который, будучи запущен в обратном направлении, не приведет нас к исходному кадру» / Д. Салынский // *Киноведческие записки [Электронный ресурс].* – 2005. – № 70. – Режим доступа: <http://www.kinozapiski.ru/ru/article/sendvalues/239/>. – Дата доступа: 28.02.2012.

ПАДСЕКЦЫЯ МУЗЫЧНАГА МАСТАЦТВА

Абанина В.В.

(Республика Беларусь, г. Минск)

ОТНОШЕНИЕ ПРЕДСТАВИТЕЛЕЙ ХРИСТИАНСКОЙ ЦЕРКВИ К МУЗЫКАЛЬНОМУ ИСКУССТВУ В НАЧАЛЕ XXI В.

Вопрос об отношении духовенства к музыкальному искусству наиболее активно обсуждается в современных зарубежных и отечественных христианских конфессиональных изданиях. Высказываемые мнения разнообразны, проистекают как от отцов Церкви, так и от прихожан и, как правило, подкрепляются цитатами из христианской литературы: Ветхого и Нового Завета, богослужебных текстов, историй святых обителей, житий, слов и поучений святых и др.

Рассуждая о степени влияния музыки на психоэмоциональное состояние человека, о её воспитательном потенциале, позволяющем моделировать внутреннюю картину мира воспринимающего соответственно христианской системе координат, представители духовенства зачастую не ограничиваются общепринятыми определениями и категориями и предлагают собственные, которые наиболее точно, по их мнению, характеризуют музыкальное искусство, рассматриваемое в контексте христианской традиции. Так, если в музыковедении принято дифференцировать музыкальное искусство на духовное и светское, то в богословской литературе нередко встречается деление музыки на «духовную», «душевную», «плотскую» и «сатанинскую».

При этом под «духовной» музыкой подразумевается исключительно музыка, сопровождающая христианское богослужение, т.е. церковная музыка. Использовать музыку, в частности пение, в процессе богослужения христиане начали ещё в I в. н.э., что было подготовлено многовековой практикой ветхозаветных богослужений, где звучала инструментальная музыка, исполняемая на гусях, органах (свирелях), трубах, кимвалах, тимпанах и др. инструментах. «Христианство очень рано оценило возможности музыки как искусства универсального и, в то же время, обладающего силой массового и индивидуального психологического воздействия и включило ее в свой культовый ритуал» [1, с. 89].

Светскую музыку, направленную на утверждение христианских ценностей, называют «душевной». «Душевные» музыкальные произведения, как правило, создаются на христианскую тематику. Слушатели находят в них ответы на фундаментальные вопросы человеческого бытия: проблемы добра и зла, вопросы смысла человеческой жизни и неизбежности смерти, вопросы долга, жертвенности, прощения, вечного и преходящего и др.

К «душевной» музыке причисляют значительный пласт классической «серьёзной» музыки: псалмы, мессы, страсти (пассионы), оратории, всенощные и др.

К данным жанрам обращались композиторы И. Бах, Г. Гендель, Й. Гайдн, В. Моцарт, Л. Бетховен, Дж. Верди, Ф. Шуберт, Ф. Мендельсон, И. Брамс, Д. Бортнянский, М. Глинка, П. Чайковский, Н. Римский-Корсаков, И. Стравинский, С. Рахманинов и др. В тоже время развлекательные жанры классической музыки (комическая опера, оперетта и т.п.) не считаются «душевной» музыкой, а произведения авангардной музыки причисляются к деструктивным.

По мнению представителей духовенства, разумное присутствие «душевной» музыки в жизни верующих не считается грехом, если не отвлекает от молитвы. Патриарх Московский и всея Руси Кирилл, директор Синодальной библиотеки Московской Патриархии протоиерей Борис (Даниленко), Иеромонах Тихон (Зимин), преподаватель МДАиС (Московской духовной академии и семинарии) считают, что приобщать человека к классической музыке необходимо с детства (лучше с перинатального периода развития ребёнка), так как она способна формировать духовно богатую, нравственную, гармоничную личность. В то же время священнослужитель Русской Православной Церкви, архимандрит Тихон (Г. Шевкунов) считает, что христианам, которые всецело посвятили себя церковному служению, не следует увлекаться подобной музыкой: «В определенное время становления православного человека, конечно же, лучше слушать классическую музыку, чем разрушительные для души, либо пустые произведения некоторых современных авторов. Но по мере того, как человек познает духовный мир, он с удивлением замечает, что когда-то любимые им и, несомненно, великие произведения музыкального искусства становятся для него все менее и менее интересными» [2].

«Плотская» музыка, под которой понимается лёгкая, развлекательная музыка (танцевальная, эстрадная) уводит человека от серьёзных размышлений в сторону чувственных переживаний. «Плотская» музыка может быть христианской по своей тематике, однако далёкой от задач христианского служения. Неоднократно выступление на территории стран СНГ таких популярных исполнителей, как Мадонна, Э. Джон, Б. Моисеев бойкотировалась верующими по причине оскорбления их религиозных чувств, а также пропаганде гомосексуализма.

«Сатанинская» музыка – это музыка, которая влияет на подсознание реципиентов и наносит вред их психическому здоровью, разрушает личность, позволяя манипулировать её сознанием. Применяется для оккультных обрядов, гипнотических сеансов, медитаций. К «сатанинской» музыке причисляют определенные направления транса (психоделик-транс /англ. psytrance/, дарк психоделик-транс /англ. dark psytrance, от dark – «тёмный»/, чёрный транс /англ. black trance/, ужас-транс /англ. horror trance/ и др.); эмбиента (дарк-эмбиент /англ. dark ambient, от ambient – «окружающий»/, ритуальный эмбиент /англ. ritual ambient/, чёрный эмбиент /англ. black ambient/; рок-музыки (в частности true-блэк-метал /англ. true black metal, от true – «правильный», «истинный»/, депрессивно-суицидальный блэк-метал /англ. DSBM/, дэт-метал /англ. death metal, от death – «смерть»/ и др.).

Действие «сатанинской» музыки на человека сравнивают с действием психогенных препаратов, т.к. её ритм, частотность и громкость, а также использование определённой светотехники на концертах приводит к психосоматическим изменениям человеческого организма: перевозбуждению

нервной системы, ослаблению концентрации и мыслительной активности в целом, изменению состояния сознания человека вплоть до введения в транс. О. Николаева, доцент Литературного института им. Горького, зав. кафедры журналистики Православного Университета им. св. ап. Иоанна Богослова полагает, что «радения неформалов восходят к культовым ритуалам Центральной Африки, инициированным шаманизмом, подпитанным галлюциногенами и погруженным в мощные потоки языческих ритмов, призванных вызывать у участников ритуала психический сдвиг, отстраняющий чувство реальности. Этот ритмический токсикоз выдаёт себя за высокое мистическое состояние, будучи на самом деле проявлением одержимости адепта» [3, с. 101].

В транс-композициях текст заменяет набор семплов (англ. sample), т.е. небольших звуковых фрагментов, которые могут содержать звучание музыкальных инструментов, шумы, скрежет, невнятные голоса и отдельные фразы, аудио фрагменты из фильмов и т.п., благодаря которым создаётся определённая атмосфера.

Характерные особенности дарк эмбиент-композиций и его ответвлений (ритуальный эмбиент, чёрный эмбиент) – это использование монотонных низкочастотных гудений, разноритмовых вибраций и резонансов, природных (шум ветра, звуки водопада, крики птиц и животных и пр.) и промышленных шумов (звук работающих станков, сигналы радаров, космических зондов, военной техники и др.). Подобная музыка вызывает у слушателя определённые эмоции, зачастую негативные: ощущение тревоги, страха.

Тексты «сатанинских» рок-композиций зачастую не ограничиваются антихристианскими выступлениями, апокалиптическими пророчествами, мистикой и демонологией, а призывают к суициду, сексуальным извращениям и употреблению наркотиков. О тематике творчества музыканты заявляют уже в названии групп: «Anathema» («Анафема»), «Dark Angel» («Ангел тьмы»), «Death» («Смерть»), «Demon» («Демон»), «Gehenna» («Геенна»), «Necromania» («Некрофилия»), «Raise Hell» («Восстающий ад»), «Satan» («Сатана»), «Sinner» («Грешник»), «Tartaros» («Тартар»), «Ungod» («Не-бог») и др.

Об опасности, которая представляет для общества «сатанинская» музыка, особенно рок-музыка, писали как русские, так и независимые зарубежные авторы и представители христианской Церкви: И. Куликов, Г. Мартанов, С. Вязовкин, М. Светлов, У. Боймер, Архимандрит Лазарь, Епископ Александр (Милеант), Д. Нопфлер, А. Ребеток, Ж.-П. Режембаль и др.

Действительно, среди рок-музыкантов есть те, кто не скрывает своего увлечения экстремистскими религиозными течениями и чёрной магией. Некоторые из них были привлечены к уголовной ответственности за совершение противоправных действий (акты вандализма (поджигание церквей, разрушение кладбищенских надгробий и пр.), жестокое обращение с животными, употребление и распространение наркотиков, насильственные действия, ритуальные убийства). Однако, для большинства исполнителей использование сатанинской символики, сочинение текстов песен, прославляющих дьявола, экстравагантное, а иногда и противозаконное поведение – это не более чем способ пиара, коммерчески выгодный сценический имидж.

Негативный имидж отдельных рок-групп повлиял на отношение христианской Церкви к рок-музыке в целом. Сегодня представители Русской православной церкви стремятся разрушить устойчивый стереотип «рок-музыка – это сатанизм» и найти пути для взаимодействия с рок-музыкантами, что позволит им осуществлять миссионерскую деятельность на рок-концертах. Так, о православном смысле русского рока писали диакон Андрей (Кураев) и игумен Сергей (Рыбко), о задачах миссионерства, проникающего в молодёжные субкультуры, рассуждали диакон Михаил (Першин) и протоиерей Олег (Стеняев). Вышеназванные православные священники сотрудничают с рок-музыкантами: К. Кинчевым, Ю. Шевчуком, Д. Ревякиным, В. Бутусовым, Р. Неумоевым и др.

Оппонентами в споре об отношении Церкви к рок-музыке выступают протоиерей Максим (Козлов), который видит в церковном пении и классической музыке альтернативу -рок, -транс и -поп музыке, иеромонах Адриан (Пашин), считающий рок-музыку «разрушительным явлением XX века», профессор М. Дунаев, указывающий на антицерковный характер «рок-проповеди», В. Медушевский, причисляющий рок-музыку к деструктивной музыке, которая «зомбирует душу насильем, порождая агрессию, страх, апатию; вместо устремления к бесконечному совершенству внушает чувство низкого потолка, как у обезьян; стремится превратить призванного к вечности человека в насекомое-однодневку, живущее удовольствиями момента» [4, с. 63].

Что касается представителей Белорусской православной церкви, то они также демонстрируют плюрализм мнений, однако на сегодняшний день не переняли российский опыт сотрудничества с рок-музыкантами и проведения проповедей на рок-концертах. В то же время рекомендуют воздержаться от посещения концертов тех музыкальных исполнителей и групп, творчество которых, по их мнению, носит антихристианский и (или) экстремистский характер, выступают с требованиями официального запрета проведения отдельных мероприятий (например, концертов в Минске Мерлина Менсона в 2011 г., шведской группы «Marduk» в 2012 г.).

Если следовать классификации, предложенной христианской церковью, то к «сатанинским» можно причислить следующие белорусские блэк-метал-группы: «Ater», «Deofel», «Desolate Heaven», «ID:Vision», «Infestum», «Imprudence», «Out Of Yesteryear», «Solarward», «Exist-M», «Interior Wrath», «Raven Throne», «Victim Path», «Тьма» и др. Круг тем, которые нашли отражение в музыкальных композициях данных групп, включает мизантропию, боль, страх и одиночество человека, изгнанного из Рая, познание «тёмных», порочных глубин личности, отрицание религиозных догматов, а также норм и ценностей, которыми человек руководствуется в повседневной жизни, почитание и признание силы Сатаны и др.

Следует отметить и негативное отношение христианской церкви к традиционной народной музыке, но только в тех случаях, когда безобидное увлечение фольклором, реконструкция обрядов и праздников и пр., приобретает масштабы отправления неоязыческого культа.

В начале XXI в. в Беларуси активизировалась деятельность религиозных движений, реконструирующих дохристианские языческие верования, обычаи и обряды (иногда с сознательным привнесением в них новых компонентов) и, как следствие, отрицающих христианское вероучение. К белорусским неоязыческим

организациям можно отнести: Центр этнокосмологии «Крийя», Центр «Даратэя», Орден Славянский Круг, Белорусский Экологический Союз.

Безусловно, далеко не всех музыкантов, исполняющих фолк-модерн, следует рассматривать, как потенциальных неоязычников. Неприятие со стороны Православной Церкви заслужили, прежде всего, группы, играющие «языческий металл» (англ. pagan metal) – «Znich», «VIR», «Tvar», «Soncavarot», «Gateward», «Deadmarsh», «Капішча», «Пярэварацень», «Дзяды» и др.

Таким образом, на сегодняшний день только церковная музыка единогласно признаётся представителями духовенства, как высокодуховная, способная гармонизировать личность, снять негативные стрессовые состояния, вдохновить, сплотить верующих, усилить положительный эффект церковного богослужения. Вместе с тем, современные регенты зачастую стремятся разнообразить церковный репертуар, интерпретировать его по своему усмотрению, не задумываясь над тем, что за разрушением каноничности музыкальных произведений последует и изменение сознания верующих, в дальнейшем – конфессионального сознания, что может привести к расколу церкви.

ЛИТЕРАТУРА

1. Чекалова, А. Культура Византии IV – XII вв.: Быт и нравы. Прикладное искусство / А. Чекалова, В. Даркевич. – М.: Книжный дом «Либроком», 2012. – 128 с.
2. Вопросы священнику / Православие.Ru [Электронный ресурс]. – 2004. – Режим доступа <http://www.pravoslavie.ru/answers/6431.htm>] – Дата доступа: 15.07.2013.
3. Николаева, О. Современная культура и православие / О. Николаева. – М.: Изд. Московского Подворья Свято-Троицкой Сергиевой Лавры, 1999. – 288 с.
4. Медушевский, В. Христианская социальная педагогика в эпоху глобализма. Рок-музыка в видении православной веры / В. Медушевский. – Минск: Православное Братство в честь Святого Архистратига Михаила, 2008. – 72 с.

Бадалов О.П.

(Украина, города Чернигов и Киев)

ЧЕРНИГОВСКИЙ КАМЕРНЫЙ ХОР ИМ. Д. БОРТНЯНСКОГО В КОНТЕКСТЕ ФЕСТИВАЛЬНОГО ДВИЖЕНИЯ УКРАИНЫ КОНЦА XX – НАЧАЛА XXI ВВ.

В 1990-х гг. характерной особенностью музыкальной жизни Украины стало появление значительного числа хоровых фестивалей, а также усиление хорового контекста на международных музыкальных фестивалях. Особенности проведения хоровых фестивалей в Украине посвящены исследования М. Черкашиной-Губаренко, Л. Шаповаловой, Л. Пархоменко, Ю. Чекана, Г. Степанченко, Е. Кавунник и др. Значительный вклад в развитие хорового фестивального движения Украины внес камерный хор им. Д. Бортнянского под руководством заслуженного деятеля искусств Украины Любомира Мирославовича Боднарука (1938–2009). Творчество коллектива, в частности, особенности его фестивальной деятельности, еще не стали предметом научного исследования, что обуславливает актуальность избранной темы.

Камерный хор им. Д. Бортнянского был основан в Чернигове в 1996 г. С первых лет деятельности коллектив активно включился в фестивальное хоровое движение страны. После презентации в 1997 г. на сцене Национальной филармонии Украины хор под руководством Л. Боднарука был приглашен к участию в Международном фестивале «Музыкальные премьеры сезона–98». В этом фестивале камерный хор им. Д. Бортнянского принимал участие также в 1999–2000 гг.

С 1998 г. начинается сотрудничество камерного хора им. Д. Бортнянского с Международным фестивалем «Киев-Музик-Фест», в хоровом контексте которого коллектив принимал участие в 1998–2001, 2003, 2008 гг. По словам доктора искусствоведения М. Копицы, создание и история развития «Киев-Музик-Феста» «подтверждает, что украинская музыка всегда определяла пульс художественной культуры в стране, принимала участие в самых прогрессивных историко-социальных движениях, – гуманизмом своих идей, разнообразием стилей и направлений, широкой палитрой эстетико-художественных образных перспектив. <...> «Киев-Музик-Фесту» присуща генеральная функция, которая определяется его главной концепцией, – включение украинской музыки в контекст мирового искусства» [3]. Учитывая то значение, которое приобрел в истории современной музыкальной культуры Украины этот фестиваль, рассмотрим программы, подготовленные черниговским коллективом для участия в нем.

Первое выступление камерного хора им. Д. Бортнянского на «Киев-Музик-Фесте» состоялось в 1998 г. Коллектив представил программу в двух отделениях из произведений современных украинских композиторов (М. Степаненко, С. Лунев, Р. Цысь, М. Попов, Г. Тараненко, А. Гаврилец, Б. Фильц, В. Ронжин, А. Ковалева, В. Тылык, Л. Яценко, А. Водовозов, А. Некрасов и др.).

В 1999 г. коллектив исполнил на фестивале украинскую хоровую музыку, созданную в период 1992–1999 гг. (И. Щербаков, М. Дремлюга, В. Мужчиль, Ю. Бабенко, В. Стеценко, Б. Стронько, В. Пацукевич, В. Каминский, Я. Цегляр, Л. Колодуб и др.). Программа концерта отражала три основные тенденции, присущие хоровой музыке украинских композиторов последнего десятилетия XX в.: обработки фольклорного материала, обращение к духовным образам и каноническим текстам, лирика повседневной жизни и др. В 2000 г. камерный хор им. Д. Бортнянского также исполнил на фестивале современную украинскую хоровую музыку. Выступление коллектива было высоко оценено председателем хоровой комиссии Национального союза композиторов Украины Л. Дычко, которая отметила, что «программа, которую исполнил хор, чрезвычайно сложная. Ее можно было бы разбить на программу выступлений нескольких хоров. <...> Я считаю, что и хор растет, и мы растем <...> и вообще, развивается украинская хоровая культура» [1, с. 81].

Нетипичным для хоровой практики было участие Черниговского камерного хора в «Киев-Музик-Фесте–2001», где коллектив представил в один день две сольные программы: духовную музыку композиторов-классиков (Д. Бортнянский, А. Ведель, С. Рахманинов, М. Леонтович и др.) и сочинения украинских композиторов-современников (Л. Яценко, В. Мартинюк, А. Некрасов, С. Острова, В. Мужчиль, С. Бедусенко и др.).

В 2003 г. камерный хор им. Д. Бортнянского вновь исполнил на «Киев-Музик-Фесте» сочинения украинских композиторов (В. Стеценко, М. Стецюн, Н. Андриевская, А. Золкин, В. Мартинюк, А. Скрипник, Е. Попова, Е. Чистая, А. Ковалева, А. Хазова, Л. Шукайло, А. Некрасов). В 2008 г. хор представил аудитории фестиваля концерты Д. Бортнянского, украинские народные песни в обработках А. Кошица и А. Кушниренко.

Заметим, что период конца XX – начала XXI вв. ознаменовался для Черниговского камерного хора результативным участием в фестивалях-конкурсах в Ивано-Франковске (1999), Львове (1999, 2002), Ялте (2001), хоровых фестивалях «Carmina», который проходил в польских городах Гливице, Катовице, Кракове (2000), и «Золотоверхий Киев» (2004).

Рассматривая факты участия камерного хора им. Д. Бортнянского в хоровом фестивальном движении, важно отметить значимость этого феномена для музыкальной жизни Украины конца XX – начала XXI вв. Расформирование в 1993 г. Министерством культуры «Укрконцерта» повлекло за собой прекращение организованной регулярной гастрольно-концертной деятельности стационарных музыкальных коллективов. Ситуацию усугубило недостаточное финансирование учреждений культуры, что не благоприятствовало гастрольной деятельности даже в пределах Украины. Вследствие этого участие в фестивале стало для исполнителей и композиторов практически единственной возможностью контакта с публикой, презентации своего творчества.

Можно утверждать, что деятельность хоровых фестивалей была важным фактором развития хоровой исполнительской культуры Украины последнего десятилетия XX в. Например, оргкомитет «Киев-Музик-Феста» предоставлял возможность участвовать в своих мероприятиях малоизвестным отечественным хорам, что привлекало к ним внимание представителей музыкальных кругов, позволяло руководителям таких коллективов налаживать творческие связи и др.

Важно отметить, что на развитие тенденции привлечения широкого круга хоровых коллективов к работе «Киев-Музик-Феста» определенным образом повлияла сложная финансовая ситуация при подготовке некоторых фестивалей. Так, член оргкомитета Л. Дычко отмечала, что в 1998 г. недостаточное финансирование заставило оргкомитет отказаться от участия в фестивале профессиональных столичных коллективов и обратиться к региональным хорам, которые выступили бесплатно [2, с. 10]. При проведении «Киев-Музик-Феста» в 1999 г. оргкомитет столкнулся с проблемой поиска исполнителей, на чем акцентировала внимание Л. Дычко: «очень хорошо, что наши лучшие хоры могут выступать за границей. К сожалению, часто их гастроли совпадают со временем проведения «Феста». Поэтому мы обратились к областным хорам» [4, с. 15]. Таким образом, финансовые проблемы создали благоприятные условия для появления в концертных залах столицы Украины периферийных молодых хоровых коллективов, обусловили выход и закрепление лучших из них на авансцене хоровой жизни Украины.

Фактор участия региональных хоров в фестивальной жизни страны также можно рассматривать как способ преодоления комплекса провинциализма: утверждение малых городов как культурных центров именно благодаря наличию в них хоровых коллективов, которые достойно представляли город в культурном поле

государства. Появление новых хоров поставило вопрос обеспечения их деятельности интересным, «незапетым» репертуаром, что значительно активизировало хоровое композиторское творчество. Таким образом, композиторы получали возможность контакта с широкой аудиторией, могли услышать собственные произведения в исполнении хоровых коллективов страны. В подъеме украинской хоровой литературы 90-х гг. можно убедиться на примере программ выступлений на «Киев-Музик-Фесте» камерного хора им. Д. Бортнянского, который, по утверждению кандидата искусствоведения Г. Степанченко, «особое внимание уделяет современным украинским авторам. <...> часто выступает первооткрывателем новых сочинений» [5, с. 12].

Подводя итог, можно утверждать, что участие Черниговского камерного хора им. Д. Бортнянского в «Музыкальных премьерх сезона» и «Киев-Музик-Фесте» значительно повлияло не только на рост исполнительского мастерства коллектива, но и способствовало развитию украинского хорового композиторского творчества. В пользу этого тезиса свидетельствует факт исполнения хором под руководством Л. Боднарука более 40 премьер произведений современной украинской хоровой музыки. Задействованность камерного хора им. Д. Бортнянского в фестивальной хоровой жизни конца XX – начала XXI вв. позволило коллективу в условиях кризиса концертно-гастрольной системы Украины заявить о себе перед широкой аудиторией и представителями иностранных музыкальных кругов, наладить творческие контакты, обогатить музыкальный опыт, повлиять на творческие поиски украинских композиторов, в конце концов, – быть в эпицентре музыкальной жизни страны.

ЛИТЕРАТУРА

1. Бадалов О. Шлях Хормейстера: життя і творчість Любомира Мирославовича Боднарука / Олег Бадалов. – Чернігів: ФОП Пирковська, 2013. – 172 с.: іл.
2. Конькова Г. Хорова муза України / Г. Конькова // Культура і життя. – 1998. – 28 жовтня.
3. Копиця М., Степанченко Г. Київ-Музик-Фест – епоха в історії [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://kmf.karabits.com/kmf/> (Дата доступу: 18.09.2013).
4. Королюк Т. Фестивальне багатоголосся / Т. Королюк // Українська музична газета. – 1999. – Жовтень–грудень.
5. Степанченко Г. Хорові картини / Г. Степанченко // Дзеркало тижня. – 2004. – 19–25 червня.

Брынза Н.Н.
(Украина, г. Киев)

ОСОБЕННОСТИ УКРАИНСКИХ МЕЖДУНАРОДНЫХ ФЕСТИВАЛЕЙ СОВРЕМЕННОЙ АКАДЕМИЧЕСКОЙ МУЗЫКИ

Одним из главных признаков современной музыкальной культуры Украины является чрезвычайно быстрое распространение фестивального движения. Являясь в качестве альтернативной, по отношению к сезонным концертам, формы существования академического музыкального искусства, фестивали образовали своего рода календарь новых праздников.

Фестивальная традиция имеет давнюю историю, связанную с ранним этапом традиционного общества, которая в результате длительной эволюции получила форму культурно-художественного явления самых разнообразных видов и направлений. "Фестиваль" (от латинского "festivitas") – понятие, обозначающее общественное собрание, происходившее для того, чтобы отпраздновать какое-либо событие [7, 40].

Сегодня музыкальный фестиваль перерос в независимый культурный праздник. Поэтому, в современном понимании, музыкальные фестивали – это цикл музыкальных представлений, имеющих конкретную тематическую направленность, и организованных чаще всего в одно время и в том же месте.

Международные музыкальные фестивали проявляют настоящую «живую историю» музыкальной культуры, непосредственность музыкальной жизни, и поэтому становятся сложным предметом для научного изучения и определения.

На просторах СНГ тематика фестивалей академической музыки была освещена в трудах искусствоведов А. Меньшикова и Е. Резниковой. Вопросы, связанные с развитием фестивального движения в Украине, изучались отечественными культурологами: А. Дьячковой, И. Сикорской, К. Давыдовским, Т. Невенчаной. Наиболее основательно эти проблемы рассмотрены в диссертационных исследованиях С. Зуева и К. Шведа.

Украинские международные форумы современной академической музыки являются носителями свободы, творчества, патриотизма. Они определяют направления развития музыкального искусства и формируют новые идеи, которые создают особый механизм регулирования эстетических вкусов.

Причина в том, что международные фестивали современной музыки аккумулируют в себе все сегменты структуры музыкальной жизни (композиторов, исполнителей, критиков, менеджеров), создавая тесное творческое взаимодействие, результатом которого является рождение интересного художественного продукта. Их справедливо называют творческой лабораторией, в которой происходит процесс формирования новых течений и направлений [6].

Поэтому обзор международных форумов современной академической музыки в Украине является достаточно важным и актуальным. Рассмотрим общие черты и особенности наиболее известных из них.

Самый масштабный и уважаемый международный фестиваль в Украине – «*Киев Мюзик Фест*», который вот уже 24 года подряд уверенно шагает вперед, способствуя всестороннему развитию украинского музыкального искусства и вхождению его в международное интеллектуальное пространство.

Примерно 70% музыки на фестивале – это произведения украинских авторов. Также в программе «*Киев Мюзик Феста*» встречаются концерты классических произведений зарубежных авторов, и даже концерты джазовой музыки, часто в рамках одного концерта, что свидетельствует о широком спектре исполняемой музыки. Больше внимания уделяется оркестровой, хоровой и духовной музыке. Кроме концертов в рамках фестиваля проводятся научно-теоретические конференции, творческие встречи с зарубежными композиторами, мастер-классы, круглые столы, лекции и семинары [2, 10].

Большой интерес представляет *«Международный форум музыки молодых»* (Киев), созданный в рамках фестиваля «Киев Мюзик Фест», как его молодежный блок. Со временем он стал самостоятельной акцией.

Концепция форума заключается в привлечении молодежи к участию в национально-культурном процессе, популяризации творчества молодых украинских композиторов, ознакомлении слушательской аудитории с лучшими образцами мирового молодежного музыкального искусства, укреплении международного сотрудничества музыкантов.

За 5 дней фестиваля проходит до 11 акций, на которых представляют музыкальные новинки из таких стран мира, как Польша, Россия, Украина, Беларусь, Израиль, Литва, Эквадор, Чили, Иран, Австрия. Ежегодно в рамках фестиваля проводится концерт электронной музыки «Эм-визия» и конкурс молодых композиторов «*Gradus ad parnassum*». Каждый концерт имеет свою отдельную концепцию и отражает современный взгляд на музыкальную культуру [1].

На разных концертных площадках Киева в рамках Международного фестиваля *«Музыкальные премьеры сезона»* проходят симфонические, хоровые, камерные вечера. В этом году прошли концерты Национального академического оркестра народных инструментов Украины, выступления победителей конкурса студентов-композиторов им. И. Карабица, победителей Киевского городского конкурса «Украинские композиторы – детям», а также международная научно-практическая конференция «Украинская современная музыка на пересечении мировых тенденций».

Фестиваль *«Два дня и две ночи новой музыки» (Одесса)* представляет собой акцию «nonstop», что длится два дня и две ночи, и создает особую атмосферу непрерывного действия, погружает в своеобразный транс слушателей, являясь свидетельством характерной пространственно–временной сосредоточенности. Этот форум современного искусства стал примером совместной деятельности государственных учреждений с творческими объединениями, общественными организациями, местными благотворительными и международными культурными фондами.

На фестивале исполняется преимущественно новая музыка, созданная за последние десять лет, а также классика XX века. В фестивале принимают участие многие зарубежные композиторы и ансамбли, при этом следует отметить, что одним из условий участия зарубежных музыкантов является наличие в их репертуаре произведения современного украинского композитора. Это способствует популяризации современной украинской музыки, как на самом фестивале, так и за его пределами.

Уже с первых лет жизни фестиваля акцент ставится на синтезе искусств. На первом фестивале экспонировались драматические произведения, объединяющие в себе инструментальную музыку, пение и речь. На втором – представлена электронная, мультимедийная, акустическая музыка, видеоинсталляции и художественные орнитологии (музыкальные птицы А. Мессиана с живописью Александра Ройтбурда).

Данный фестиваль не имеет аналогов не только в Украине, но и в Европе. В нашей стране он один из крупнейших, а Европа уже давно внесла его в список важнейших музыкальных событий года [1].

Международный фестиваль современной музыки «Контрасты» (Львов) оправдывает название и построен на контрастах, где наряду с произведениями современных композиторов звучат шедевры классиков XIX–XX веков. Он направлен на раскрытие разнообразия современных музыкальных форм, стилей, жанров и интерпретаций, подчеркивая особенный, часто противоположный характер новой музыки.

В 2010 году расширилась география фестиваля. В нем приняли участие музыканты из Швейцарии, Польши, Бельгии, Великобритании, Австрии, Испании, Японии. Концепция «Контрастов» предусматривает презентацию современной украинской музыки в контексте мировой. Большое внимание уделяется и восточноевропейским музыкальным направлениям [4].

Особого внимания заслуживает Международный музыкальный фестиваль «Виртуозы планеты» (Киев), являясь, по признанию международных экспертов, самым значительным культурным событием в Украине. Он уникален тем, что впервые в мировой практике представители исполнительской элиты планеты, победители престижных конкурсов мира, выступают в рамках одного фестиваля.

Форум лучших, прославленных и почитаемых исполнителей имеет широкое значение, выходящее за пределы привлечения публики ради коммерческой выгоды. Высокий художественный уровень концертов фестиваля и постоянная периодичность их проведения поднимают на значительную высоту планку требовательности со стороны слушателей, критиков, организаторов, продюсеров.

Фестиваль, с одной стороны, повышает активность современных художественных процессов, их включение в мировое глобализованное пространство, а с другой, создает реальную способность отстаивать собственные творческие интересы на международном уровне [4].

Международный фестиваль классической музыки «Chamber Music Session» проходит в Киеве с 2005 года и традиционно собирает лучших артистов со всего мира, так как позиционирует себя как фестиваль музыкальных раритетов, где исполняются малоизвестные произведения композиторов-классиков и современных авторов. В этом году концерты проходили в зале галереи «Лавра» и Колонном зале им. Н. Лысенко Национальной филармонии Украины. Среди участников форума известные исполнители из Европы и США, а также звезды отечественной классической сцены. Особым гостем стал один из самых известных скрипачей в мире – британец Н. Кеннеди [5].

Ежегодный летний Международный фестиваль «Киевские летние музыкальные вечера» следует европейским традициям проведения концертов на открытых сценических площадках. Концерты фестиваля проходят в течение двух летних месяцев каждую субботу и воскресенье на Летней эстраде Центрального парка культуры и отдыха столицы Украины.

Программы фестиваля представляют поклонникам музыкального искусства произведения классических и современных композиторов в исполнении симфонических, камерных, духовых оркестров, ансамблей, хоровых и джазовых

коллективов и солистов. За время существования фестиваля прошло большое количество концертов, в которых принимали участие солисты и коллективы из многих стран мира, среди которых: Австрия, Беларусь, Великобритания, Эстония, Израиль, Испания, Италия, Казахстан, Китай, Корея, Латвия, Литва, Франция, Япония и другие.

Международный форум органной и камерной музыки «*Бах-фест*», который традиционно проходит осенью в Сумах, тоже собирает многих поклонников классического музыкального искусства. В 2013 году он станет восемнадцатым.

На последнем фестивале в Сумской филармонии состоялось 7 концертов, в которых участвовали более 40 музыкантов из разных стран: Швеции, Германии, Польши, России и Украины. Перед сумчанами и гостями города выступили киевские коллективы: ансамбль старинной музыки «Музыкальные ассамблеи», вокальные ансамбли «*Vox Animaе*» и «*Concord*», ансамбль медных духовых инструментов «*Харьков-Брасс*», а завершил фестиваль концерт барочной музыки в исполнении ансамбля «*Бременские музыканты*» (Бремен, Германия). Очень важно, что впервые концерты можно было смотреть в онлайн трансляции, которую осуществлял интернет-канал «<http://vivat.tv>» [1].

Привлекает внимание слушателей и Международный фестиваль «*Житомирская музыкальная весна*». Цель фестиваля заключается в объединении музыкантов всего мира. В его программах принимают участие известные композиторы, хореографы, исполнители из разных стран мира: США, Швейцарии, Латвии, Эквадора, России, Украины.

На разных площадках города проходят по 3-4 мероприятия и конференции. Участники обсуждают такие темы, как «Славянские народы на культурной карте Европы», «Художник в пространстве и времени», «Европа – Америка: XXI век», «Украина – ЕС: искусство без границ» [3, 15].

Сегодня Украина является местом проведения еще многих международных фестивалей современной академической музыки, среди которых: «*Сиверские музыкальные вечера*» (Чернигов), «*Нейгаузовские музыкальные встречи*» (Кировоград), «*Харьковские ассамблеи*», фестиваль органной и камерной музыки «*Organum*» (Сумы), и другие.

Завершая обзор международных форумов академической музыки в Украине, следует отметить, что фестивальные концерты с участием известных музыкальных коллективов и исполнителей способствуют сохранению, развитию и пропаганде музыкальной культуры, привлечению широких слоев населения к достижениям мирового музыкального наследия, популяризации музыкального искусства в стране и за ее пределами.

Интенсивность фестивальной жизни является своеобразным показателем культурного развития любой страны. Она указывает на активность современных творческих процессов, их включенность в мировое пространство, способность отстаивать национальные традиции на международном уровне.

ЛИТЕРАТУРА

1. Отечественная академическая музыка в зеркале фестивалей и конкурсов 2011-2012 г. (обзорная справка по материалам прессы) [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://mincult.kmu.gov.ua/mincult/uk/publish/article>.

2. Дьячкова А. «Киев Мюзик Фест» / А. Дьячкова // Музыка. – 2009. – № 8. – С. 10–11.
3. Зуев С.П. Современное культурное пространство и семиотика музыкального фестиваля: автореф. дис. на соиск. науч. степени канд. искусствоведения / С.П. Зуев. – Харьков, 2009. – 20 с.
4. Национальный Союз композиторов Украины [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://composersukraine.org>.
5. Невенчаная Т. «Симфония параллелей». Главы из фестивального романа / Т. Невенчаная. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.composersukraine.org>.
6. Хрома Г. Некоторые особенности современных молодежных фестивалей / Г. Хрома // Материалы к вопросам украинского искусствоведения: сб. науч. ст. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://etno.kyiv.uar.net/vyd/matmyst>.
7. Швед М. Тенденции развития международных фестивалей современной музыки / М. Швед. – М.: Сполом, 2010. – С. 40–41.

Воскобойникова Ю.В.
(Украина, г. Харьков)

СИНЕРГИЯ ХОРОВОГО ТВОРЧЕСТВА КАК ФАКТОР СОХРАНЕНИЯ НАЦИОНАЛЬНОЙ ДУХОВНОСТИ

Характер культурных процессов рубежа XX–XXI веков внушает серьёзные опасения за состояние национальных культур в странах СНГ. Такое утверждение может показаться слишком категоричным, однако, учитывая наличие в современной культурной парадигме двух встречных тенденций: глобализации с одной стороны и национального сепаратизма с другой, *актуальным* становится вопрос о поиске факторов сохранения духовного самосознания народа, предпринятый в данной публикации.

Рассматривая музыкальную проекцию вопроса единения нации, стоит признать беспрецедентное значение в этом процессе хорового пения. Аксиоматичность данного тезиса признавали не только выдающиеся деятели хорового искусства, но и педагоги, философы, идеологи. Ещё в дохристианские времена был известен воспитательный эффект хорового музицирования, а в Античной Греции обучение хоровому пению приобрело характер воспитательной методики. Не имея возможности подробно останавливаться на уже достаточно исследованной теме развития хорового исполнительства, заметим, что не меньшее внимание уделялось хоровому пению и в более поздние времена – стоит хотя бы вспомнить опыт советской школы хорового пения, основанный на массовости «певческого всеобуча».

Хоровое пение имеет особое объединяющее значение, поскольку является не просто коллективным исполнительством, каковым, например, является также оркестровое и ансамблевое музицирование, но коллективным исполнительством, в котором в качестве инструмента выступает непосредственно сам человек, в его психофизиологическом единстве. Пение в хоре – есть слияние интеллектуальных, душевных и физических усилий исполнителей, направленных по одному вектору, к достижению общей художественной, нравственной и духовной цели. Такое слияние невозможно без воспитания в каждой личности таких качеств как эмпатия, чуткость,

нравственное чувство, активность исполнительского посыла, целеустремлённость, чувство коллективной ответственности за общий результат. Кроме того, наличие данных качеств в хоровом исполнении имеет свойство передаваться слушателям, вовлекая их в атмосферу психологического единства. Собственно, именно этот воспитательный эффект и делает хоровое пение эффективным инструментом в деле объединения людей, но немаловажно и то, вокруг чего это объединение происходит.

Самоидентификация человека относительно той или иной, в том числе национальной общности, осуществляется через усвоение, принятие её ценностей, понятий и традиций. При этом принято говорить о рациональных и эмоциональных компонентах национального самосознания, но также принято обходить вопросы, связанные с религией и тем, что широко, часто безосновательно, называется «духовностью».

Попытки объяснения понятия духовности через секулярную призму не дают точного представления о том, каковы же критерии духовного в музыкальном искусстве. В религиозно-философском смысле духовность трактуется в трёх значениях: а) как состояние духовного; из одного только духа составленное, б) как относимое к духовному ведомству (духовенство, духовное учебное заведение), в) как присутствие Духа Божьего[5].

Музыкальное искусство имеет материальное (акустическое, графическое и т. д.) выражение, и, следовательно, не может трактоваться как нечто, «из одного только духа составленное». Музыкальное искусство развивается как в духовной, так и в светской традиции, поэтому не может рассматриваться как «нечто, относимое к духовному ведомству». Таким образом, прямое понимание термина «духовность» в музыке указывает на религиозную семантику этого понятия: духовность = присутствие Духа Божия. Однако такое понимание приводит нас к терминологическому парадоксу: а как быть с так называемой духовной музыкой, не имеющей отношения к Церкви? Ответ на этот вопрос содержится в работах В. Медушевского. Ссылаясь на Г. Дьяченко [1], рассматривающего «печать серьёзности, лежащей на священных предметах», он, вслед за священником-исследователем, выделяет несколько аспектов, возвышающих светское музыкальное искусство до вершин религиозной духовности. Таковыми он считает «*возвышенность*, создаваемую отвращением от многопопечительности житейской; *величие*, как плод преодоленного самолюбия; *строгость*, обращённую против греховных устремлений плоти и духа, но смягчённую любовью; ревность о правде, или *честность*, сопрягающуюся с добротой, мягкостью, благодушием – ясным состоянием души: *сосредоточенность духа*, собранного благоговейным вниманием к предмету, достойному взглядывания». [3, с. 161]. Вышеизложенные соображения помогают определить критерии оценки духовности как в светской, так и в церковной музыке.

Разговор о духовности в контексте сохранения национального единства тесно связан с понятием соборности. Термин этот, получивший наиболее глубокое осмысление в церковной практике, в общем смысле означает идею всеобщего в противоположность частному, личному или единичному. По мнению св. Игнатия Богоносца, высота этого единства – не просто в солидарности в мыслях и действиях, которая характерна для человеческих обществ или организаций, а особое

благодатное мистическое единство с Богом. Таким образом, «первый христианский писатель, употребивший термин «соборность», применил его как выражающий духовную природу Церкви, где Христос, епископат и верующие составляют одно целое» [4].

Транспонируя идею соборности в область хорового искусства, необходимо признать, что истинное коллективное творчество невозможно без этого единения с высотой Божественного, поскольку только в нём возможно, а при определённых условиях и неизбежно, проступает явление синергии.

Синергия (греч. *συνεργία* – сотрудничество, содействие, помощь, соучастие, сообщничество; от греч. *Σύν* – вместе, греч. *ἔργον* – дело, труд, работа, (воз)действие) – суммирующий эффект взаимодействия двух или более факторов, характеризующийся тем, что их действие существенно превосходит эффект каждого отдельного компонента в виде их простой суммы [2]. В православии под синергией понимается совместное усилие человека и Бога в деле духовного совершенствования личности.

Рассматриваемая в контексте музыкального исполнительства синергия наиболее явственно проступает в творчестве церковных хоровых коллективов. Несмотря на почти повсеместный секулярный подход к подбору певчих, при котором внимание регента больше приковано к музыкальным возможностям претендента, нежели к степени его воцерковлённости, в церковных хорах существует определённая устремлённость к духовному деланию. Буквально понимаемая духовность исполняемых текстов предполагает наличие у исполнителей молитвенного опыта, что, в свою очередь, обуславливает характер психологического взаимодействия хористов. «Едиными усты, единым сердцем» – так выражается в православии главное качество соборной молитвы. Видимо не случайно и в светском хороведении вопрос единообразия звучания, проблемы унисона, стройности, синхронности считаются основополагающими, являясь внешним материальным выражением некоего внутреннего духовного единства. Так что же является условием его достижения?

Конечно, в качестве основания для психологического (а точнее, психофизиологического) единства коллектива поющих могут рассматриваться различные факторы. Это и уровень музыкальной образованности исполнителей, и их общая эрудиция, и фактор личного воздействия личности дирижёра, и его стиль руководства, и многое, многое другое. В то же время существует вполне конкретное древнее умозаключение, сделанное на основе эмпирического певческого и пастырского опыта: «правильное пение есть следствие праведной жизни, и праведная жизнь есть условие правильного пения» (свт. Климент Александрийский). В этих словах заложен важный философский массив понимания основ духовного единения людей. Каждый человек уникален. Уникален в силу своего личностного устройства, воспитания, образования, интересов, индивидуального жизненного опыта. И, гипотетически, вероятность значительного совпадения этих факторов даже у двоих человек (а хор состоит обычно из гораздо большего количества участников) весьма невелика. Обнаружить же общие основания сходного «вдумывания» и «вчувствования» в музыкальный материал для значительного количества людей представляется почти невозможным. И, тем не менее, такие основания есть.

Константой, которая в данном случае становится определяющей, является образ Божий в человеке. Отходя от богословской терминологии, можно это понятие выразить как некую скрытую духовно-нравственную высоту каждой личности, восходящую к общим ценностным идеалам человечества. Таким образом, достижение эталонной хоровой звучности возможно только через отсечение частного индивидуализма, через обобщение личного опыта путём нравственного очищения и переосмысления его в духовном измерении.

Синергия хорового исполнения имеет несколько планов проявления. Прежде всего, это материальный – акустический – план. Тонко выверенный хоровой строй вызывает взаимное усиление звуковых частот, в результате чего увеличивается объём и полётность звука. Синергия в прямом физическом значении проявляется в эффекте звучности неожиданно широкой амплитуды (когда динамический потенциал превосходит простую сумму поющих голосов), а также богатстве тембровой палитры коллектива, несводимой к сумме тембральных особенностей отдельных певческих голосов.

Вторым планом проявления синергии хорового исполнения является интеллектуально-эмоциональная сфера. Как звуковые частоты входят в резонанс при определённых условиях, так и эмоциональный выразительный план каждого певчего может (а в идеале и должен) провоцировать явления «психологического» резонанса – усиления выразительности за счёт глубины совместного переживания. В этом процессе, несомненно, основополагающей можно считать роль дирижёра, поскольку именно он обладает максимальными возможностями для передачи интеллектуальных (понимание) и эмоциональных (переживание) интенций, благодаря визуальному контакту с поющими, и наоборот, для восприятия переживаний исполнителей. Хористы, как правило, лишены возможностей зрительного контакта друг с другом, что лишает их такого средства коммуникации как мимика.

Третьим планом проявления хоровой синергии является духовное единение поющих, которое можно охарактеризовать как «над»-эмоциональное и даже как «над»-смысловое. Это устремление не отражает смысловой конкретики исполняемого произведения и не связано с непосредственной эмоциональной окраской текста. В нём проявляются личностные глубинные устремления поющих, которые можно охарактеризовать как подчинённые сверхзадаче, лежащей в поле глобальных человеческих устремлений, таких как жажда красоты, гармонии, единения с Богом. Именно этот синергийный план наиболее близко подходит к понятию молитвы и чаще встречается в хоровой практике церковных коллективов. Его особенность в том, что при таком исполнении искусство хорового пения становится не выражением и не отображением реальности в художественной форме, а, наоборот, самой реальностью, возведённой на некую духовную высоту, непосредственной жизнью в сиюминутном звучании.

Подобные рассуждения могли бы оказаться сухим теоретизированием, если бы явления синергии были ощутимы исключительно для участников творческого процесса. Но эмпирические исследования показывают, что слушатель (даже посредством технических средств), а тем более зритель, всегда безошибочно ощущает это явление в прямом смысле слова «на собственной шкуре». Речь о

парестезии (или в просторечье «мурашках») – конкретном физиологическом ощущении, которым, как правило, зрители-слушатели описывают наиболее сильные впечатления от исполнения. Интересна природа этого явления. Парестезия заключается в непроизвольной активизации мышц волосяных фолликулов и является ответной реакцией на определённые психологические состояния: холод, ужас, благоговение. Во всех трёх случаях это состояние характеризуется включением резервных возможностей организма – физических (выработка дополнительного тепла), эмоциональных (психологические реакции), духовных (максимальная концентрация всех внутренних сил человека на конкретном предмете). На этом основании представляется возможным считать, что реакция парестезии, возникающая как результат художественного воздействия, свидетельствует не просто о включении слушателя в психоэмоциональную сферу музыкального исполнения, но и о вовлечении его в синергийный процесс третьего плана – духовное единение с исполнителями, несводимое к простой сумме функций (одни поют, другие воспринимают), минуя непосредственное физическое участие. Дополнительным подтверждением наличия синергийного эффекта является ощущение исполнителями атмосферы зрительской аудитории, не связанное с непосредственной реакцией на исполнение (как то аплодисменты, бисирование и т. д.). Синергия порождает некую духовную коммуникацию, ценность которой для объединения людей не требует аргументации. Отсюда – психологический «механизм» объединения людей не только непосредственно в процессе хорового исполнительства, но и в процессе слушательского соучастия в нём.

Возвращаясь к вопросу о формировании стабильных оснований национального самосознания и рассматривая хоровое исполнительство как действенный фактор этого процесса, следует обратить особое внимание на материал, способный сыграть здесь существенную роль. Дело в том, что, как уже говорилось выше, наибольшими потенциальными возможностями в этом смысле обладает серьёзная музыка, возводящая человека к вершинам духовной рефлексии. Однако, когда речь идёт о национальном самосознании, необходимым фактором является обращение к народно-интонационному архетипу, причём не только в его аутентичной форме, но и в современном вдумчивом духовном прочтении.

Одним из жанров, обладающим высокой потенциальной способностью к глубокому привлечению всех внутренних сил человека является жанр духовного стиха. Возможности современного прочтения этого жанра с блеском показывает творчество Праздничного хора Свято-Елисаветинского монастыря под руководством монахини Иулиании Денисовой, являющейся одновременно композитором-интерпретатором уже известных духовных стихов и автором собственных сочинений данного жанра, снискавших благоговейную любовь слушателей не только в Беларуси, но и далеко за её пределами. Коллектив поражает глубиной объединяющего духовного начала, проявляющегося на мировоззренческом, исполнительском и коммуникативном уровнях. В творчестве хора явно прослеживаются как общечеловеческие ценностные ориентиры, так и специфика национального менталитета. При отсутствии явного акцента на специфически национальном, коллектив бережно доносит до слушателей интонационно-смысловую природу белорусской певческой традиции, воспитывая слушателя-

соработника, что вне всякого сомнения формирует творческую духовную общность исполнителей и воспринимающей аудитории.

Исполнительская манера Праздничного хора Свято-Елисаветинской обители может служить не единственным, но действительно ярким примером синергического творчества. Художественный метод этого коллектива безусловно заслуживает отдельного исследования. Но в целом подобные явления заставляют всерьёз задуматься о возрождении национальной хоровой культуры как факторе сохранения и национальной духовности и национальной идентичности.

ЛИТЕРАТУРА

1. Дьяченко, Г. Проповедническая энциклопедия. – М., 1903.
2. Жилин, Д. Теория систем. – М.: УРСС, 2004. – С. 183.
3. Медушевский, В. Внемлите ангельскому пению. – Минск: Православное Братство во имя Архистратига Михаила, 1999. – 320 с.
4. Успенский, Н. Доклад на Православно-Протестантской конференции в Ярвенпяя, Финляндия 25 мая 1959 г. – [Электронный ресурс] – Режим доступа: http://www.golubinski.ru/ecclesia/uspensky_sobornost.htm.
5. Философский словарь // Духовность – [Электронный ресурс] – Режим доступа: <http://slovari-online.ru/word/философский-словарь/духовность.htm>

Гао Юнь

(Республика Беларусь, г. Минск)

МИР ДЕТСТВА В ХУДОЖЕСТВЕННОМ ПРОСТРАНСТВЕ РОССИИ XIX – НАЧАЛА XX ВЕКОВ

«Я пришел из детства, как из страны». Эти известные слова Антуана де Сент-Экзюпери могли бы стать эпиграфом многих исследований, посвящённых феномену детства. Непостижимый в своей иррациональности, чистоте, эмоциональной открытости мир ребенка активно постигается сегодня в трудах психологов, философов, педагогов, культурологов, литературоведов, что опосредованно инициирует интерес к детской тематике в области искусствоведения [1]. До настоящего времени творчество художников, музыкантов, обращённое к миру детства, было на периферии научного сознания исследователей. Это не позволяло во всем многообразии охватить художественную картину мира России разных столетий. Сегодня, к счастью, ситуация меняется: наступает понимание того, что между детским и взрослым сознанием нет непреходящей грани, что одно обуславливает другое. Так, исследователь Е. Субботский справедливо пишет: «Мир детского сознания недалек. Он рядом, он внутри нашего взрослого мира, который смотрит на нас глазами ребенка, говорит нам его голосом, выражает себя в его поступках. Как заглянуть в этот мир? Способ только один: жить, говорить, действовать с его посланцами-детьми. Хотя бы "извне", косвенно по признакам, намекам "расшифровать" его. Раскрыть заветную дверь в мир детского сознания. Не заглянув в этот мир, нельзя не только воспитывать других – невозможно понять самого себя» [2, с.78].

Сегодня трудно себе представить художественное пространство любой страны, любой культуры без различных способов интерпретации феномена детства. Начиная с древнейших мифов и саг, первичных форм детского фольклора, и кончая христианскими образами материнства и детства в облике Мадонны и младенца-Христа, искусство постепенно открывало для себя духовную красоту и чистоту ребёнка. И каждая эпоха, культура по-своему "ощущала" и представляла эти вечные, непреходящие свойства человечества. Так, в XVI веке картины детства были направлены на философское осмысление бытия. Примером может служить амбивалентная в смысловом отношении картина П. Брейгеля «Игры детей». До XVII века в европейской живописи дети традиционно изображались, как "маленькие взрослые", по-своему символизируя единство мира. Достаточно вспомнить картины П. Рубенса («Елена Фоурми с детьми», «Портрет Николаса, сына Рубенса»), Д. Веласкеса («Портрет инфанты Маргариты в восьмилетнем возрасте»), Ф. Хальса («Читающий мальчик»). К XVIII столетию у художников формируется интерес к детям как реальным личностям, характеризующимся индивидуальными возрастными и социальными особенностями. И сегодня не оставляют равнодушными изящные пасторальные сценки с детьми Ватто, Ланкре, Фрагонара. Началом открытия психологии детства стал роман Ж.-Ж. Руссо «Эмиль, или О воспитании» (1762), существенно повлиявший на претворение детских образов в художественной культуре различных европейских стран.

Начиная с XVIII века, в России также заметен интерес к детским образам, имея в виду произведения И. Аргунова, Д. Левицкого, Ф. Рокотова, В. Боровиковского. Тема юношества в это время, сообразно идеям просвещения, связана с идеей воспитания достойного, образованного дворянина, способного к высокому служению обществу. (Можно вспомнить комедию «Недоросль» Д. Фонвизина). Отход от воспитательного аспекта в искусстве по отношению к миру ребенка наблюдается в России в XIX веке.

Особой выразительностью и изяществом поз, чистым, открытым выражением лиц отличаются дети на картинах В. Тропинина («Девочка с собакой», «Мальчик, тоскующий об умершей птичке», «Девочка с попугаем», «Девочка с куклой»). Жанрово-бытовой контекст придает определённую динамику и живость детским персонажам на полотнах А. Венецианова («Крестьянские дети в поле», «Мальчик, одевающий лапоть», «Вот-те и тяткин обед», «Спящий пастушок»). Органичное соединение личностной критической интонации с поэтическим видением мира представлено в "детских" опусах П. Федотова («Крестины», «Кончина Фидельки»). Исследователи констатируют, что «только романтизм почувствовал детство не как служебно-подготовительную фазу возрастного развития, но как драгоценный мир в себе, глубина и прелесть которого притягивает взрослых людей. Все отношения между возрастами как бы перевернулись в романтической психологии и эстетике: если раньше детство воспринималось как недостаточная степень развития, то теперь, напротив, взрослость предстала как ущербная пора, утратившая непосредственность и чистоту детства» [3, с. 28].

Особенностью развития русской культуры является постоянное взаимодействие и взаимовлияние различных видов художественной деятельности: литературы, музыки, живописи. Под влиянием демократической критики 1850-х

годов написаны автобиографические повести С. Т. Аксакова, рассказы И. С. Тургенева. В 60-х годах в России актуализируются вопросы, связанные с реформой системы образования. В трудах Н. Чернышевского и Н. Добролюбова им отведено важное место, при этом в программных требованиях демократов внимание акцентировалось на литературе, «как средстве познания действительности, как воплощению жизни в художественных образах» [4, с. 7]. В это время русская литература обогащается национально характерными, социально окрашенными стихами Н. А. Некрасова (например «Плач детей»), целая галерея детских образов представлена в произведениях Ф. Достоевского. В 70-х гг. Л. Н. Толстой печатает «Азбуку» и «Новую Азбуку», для которых сочиняет десятки рассказов и сказок. Активный интерес к детской тематике проявляли писатели рубежа XIX–XX веков. Для детей пишут Д. Н. Мамин-Сибиряк, А. Н. Плещеев, Н. Г. Гарин-Михайловский, М. Горький, А. Блок. Классическими примерами детской литературы и сегодня могут считаться «Дети подземелья» и «Слепой музыкант» В. Г. Короленко, «Каштанка» А. П. Чехова, «Белый пудель», «Слон», «Синяя звезда» А. И. Куприна.

Русская литература во многом формировала социальную атмосферу, в лоне которой проявлялся талант многих художников-передвижников, полотна которых и сегодня не оставляют нас равнодушными. Бескомпромиссной интонацией несправедливости, внутреннего протеста против социальной действительности окрашены произведения В. Перова («Тройка», «Проводы покойника», «Очередь у бассейна»), К. Лемоха («Новое знакомство», «Без кормильца»), В. Верещагина («Свидание заключённого со своим семейством»). Вместе с тем, картины русских художников отражали бесконечную красоту внутреннего мира ребёнка, его духовную и нравственную чистоту. Примером может служить творчество И. Репина, его картины «Крестьянская девочка», «Стрекоза», «Нищая», «Осенний букет. Дочь художника Вера». Сказочно прекрасной и одновременно реальной воспринимается образ девушки на картине В. Васнецова «Алёнушка». Новыми импрессионистическими интонациями и красками наполнена картина «Девочка с персиками» В. Серова, по-своему колоритны детские опусы К. Маковского – «Дети, бегущие от грозы», «Маленькие шарманщики», «Портрет сына в мастерской», И. Хруцкого – «Дети перед мольбертом», Н. Богданова-Бельского – «Устный счёт», «Новая сказка», И. Крамского – «Дети в лесу», В. Максимова – «Игра в больших», Г. Мясоедова – «Пастушок».

Под влиянием литературы и живописи во многом развивалось творчество русских композиторов. Детская образность постепенно становится равноправной наряду с масштабными историческими и легендарно-сказочными сюжетами. В своё время вокальный цикл М. Мусоргского «Детская», написанный на собственные тексты, был художественным откровением для многих русских и зарубежных музыкантов. Композитор продемонстрировал талант не только великого реалиста, но и тонкого психолога, способного запечатлеть тончайшие оттенки детской психики и восприятия мира.

Многие русские музыканты, как и отечественные живописцы, отдали дань миру детства. В этом контексте представляют интерес произведения Ц. Кюи («13 музыкальных картинок для пения»), В. Ребикова («Песни для детей» на слова русских поэтов, циклы «Детский мир», «Школьные песни»), А. Гречанинова

(сборники детских песен и хоров «Петушок», «Ручеёк», «В деревне», «Времена года», «Пчелка», «Жаворонок», «Тропинка», «Ладушки»). Каждый композитор по-своему преломлял в своём творчестве детскую тематику, запечатлевая реалии окружающего мира, природу, фольклорные мотивы. Нередко русские композиторы использовали народные тексты, в которых обнаруживались созвучные детскому восприятию яркие, запоминающиеся образы. Ярким примером могут служить «Детские песни» А. Лядова.

К образам детства обращался и П. И. Чайковский. Кроме знаменитых фортепианных сборников «Детский альбом» и «Времена года», музыкант создает яркий в образном отношении вокальный сборник из шестнадцати детских песен на слова А. Плещеева, К. Аксакова и И. Сурикова, в котором представлены тонкие пейзажные зарисовки («Травка зеленеет», «На берегу»), «театрализованные сценки» («Кукушка», «Бабушка и внучек», «Ласточка», «Зима»). Мир детской музыки Чайковского опосредованно отражает быт русской дворянской усадьбы, разночинной интеллигенции, с особым поэтическим восприятием мира, исполненного добра, лирики и любви.

Значительное место детская тематика занимает в творчестве А. Лядова. Композитором написаны три тетради, включающие по шесть детских песен на народные тексты. Популярность получили многие детские песни русского классика: «Сорока», «Лучина», «Мороз», «Ладушки». А. Лядов, будучи прекрасным знатоком русского фольклора, по-видимому сознательно ориентировал юных исполнителей на народные традиции, органично соединяя народные тексты с собственными мелодиями. Данные опусы, посвящённые детям его друзей (в частности, сыну Андрею Римского-Корсакова), открывали пути постижения многих существенных основ народной песни, ориентированных на первичные, легко запоминающиеся формы интонирования.

В начале XX века дань детской теме отдал и И. Ф. Стравинский. Именно для детей были сочинены «Три песенки» («Из воспоминаний юношеских годов»), «Три истории для детей», «Колыбельная» на собственные слова, сборник лёгких фортепианных пьес «Пять пальцев». Подход И. Стравинского в интерпретации детской темы отличен от современников. Как пишут исследователи, во всех сочинениях музыканта «нет попытки войти в интимный мир детей, проникнуть в душу ребенка, выявить его характер. И уж тем более в них нет любования малышом, его красотой и трогательностью душевных переживаний» [5, с. 194]. В подобном подходе обнаруживаются типичные для творчества И. Стравинского парадигмы: *инвенторство – рачио – игра*.

Таким образом, XIX столетие открывает для русской культуры новый мир – мир детства, в интерпретации которого проявились многие социально-идеологические, философско-эстетические и художественно-стилевые тенденции столетия. Без всестороннего изучения этого значительного пласта русской литературы, живописи, музыки представление о культуре России прошлых веков будет не полным и односторонним. Современные научные исследования начинают заполнять этот вакуум, но до глубокого понимания проблем и решения всех вопросов с ними связанных пока ещё очень далеко.

ЛИТЕРАТУРА

1. Психология детства в художественной литературе XIX – XX веков: Хрестоматия-практикум / сост. и предисловие Г. А. Урунтаевой. – М., 2001. – 370 с. Валькова, В. «Детский» лик музыкального искусства XX века // Музыкальная культура XIX – XX веков / Ред.-сост. И. А. Немировская. – М.: Композитор, 2002. – Вып. 2. – С. 107 – 121. Сорокина, Е. Мир детства в русской музыке XIX века // Автореф. дисс. ...канд. искусств. – Саратов, 2006. – 24 с.
2. Субботский, Е. Ребенок открывает мир / Е. Субботский. – М.: Просвещение, 1991. – 207 с.
3. Эпштейн, М. Образы детства / М. Эпштейн, Е. Юкина // Новый мир. – 1979. – № 12. – С. 25-38.
4. Борщевская, А. Революционные демократы 60-х годов XIX века о детской литературе и детском чтении / А. Борщевская. – М.: Госиздат, 1951. – 246 с.
5. Немировская, И. Феномен детства в русской музыке / И. Немировская. – М.: Композитор, 2011. – 392 с.

Густова Л.А.

(Республика Беларусь, г. Минск)

УЧЕБНАЯ РЕЛИГИОЗНО-ПЕВЧЕСКАЯ ПРАКТИКА БЕЛОРУССКОЙ ПРАВОСЛАВНОЙ КУЛЬТУРЫ ПАРАЛИТУРГИЧЕСКОГО ТИПА В КОНЦЕ XX – НАЧАЛЕ XXI ВВ.: ТРАДИЦИИ И ИННОВАЦИИ

Певческая практика белорусской православной культуры паралитургического типа включает учебный, концертно-репрезентативный и бытовой виды, источником вербального содержания каждого из которых является Священное Писание, а музыкальное содержание – вариативно. Учебная религиозно-певческая практика белорусской православной культуры наиболее тесно связана с литургической певческой практикой своим содержанием и целеполаганием. Учебный вид религиозно-певческой практики, в отличие от других видов православной культуры паралитургического типа, имеет исключительно групповую форму обучения.

Основой церковно-певческого образования стала его классическая модель, которая по настоящее время сохранилась в старообрядческой живой практике и в старообрядческих музыкально-теоретических руководствах [3].

Методика древнебелорусской музыкальной педагогики строилась на основе византийских традиций, которые предполагали применение метода «подобна» [1, с. 18, 108, 109]. Обучение осуществлялось по ненотированным рукописям методом «на глас», либо «на подобен» [4]: многократно прослушивая и повторяя за учителем напев исходной формулы с указанным вербальным текстом, учащийся заучивал, а затем применял музыкальную составляющую *подобна* к другим вербальным каноническим текстам. Заметим, что выучивание наизусть почти всего корпуса богослужебных песнопений является старинной византийской традицией. Практическое закрепление полученных певческих навыков происходило в литургической певческой практике, в процессе которой обучающиеся вместе с опытными певцами церковного хора исполняли богослужебно-певческие циклы.

Учитель церковного пения не только обучал новичков нотной грамоте (безлинейной или линейной нотации), но и работал над формированием характера

звучания голоса ученика в разных регистрах его диапазона, над колоритом звучности голоса в той или иной области певческого звукоряда.

Древнейшей традицией православной певческой культуры являлось церковно-певческое Предание, которое имело большое значение в воспитании певцов-профессионалов. Предание дополняло метод «подобна», транслируя интонационные особенности напевов, характер темпоритма, традицию трактовки духовного содержания каждого знака и обозначало идеалы для церковного музыканта (например, предание о св. Романе-сладкопевце, св. Иоанне Дамаскине).

Традиции древнего церковно-певческого образования стали моделью современной системы подготовки профессиональных церковных музыкантов – певчих, псаломщиков и регентов, которых готовят в восстановленных, во вновь открытых и духовных училищах (г. Минск, г. Слоним, г. Витебск, г. п. Жировичи). Церковное пение изучается в духовных семинариях (г. п. Жировичи, г. Витебск).

Традиционно, обучение церковному пению осуществляется в процессе литургической певческой практики, когда во время исполнения богослужебно-певческих циклов совершенствуются практические навыки богослужебного пения. Опытные церковные певчие, как правило, поют в церковных хорах с детства. Но для выполнения обязанностей псаломщика (регента) необходимы теоретические знания, которые можно получить в духовных семинариях и духовных училищах, куда принимают абитуриентов с хорошими вокальными данными.

Обучение церковному пению предполагает: – овладение обиходными осмогласными напевами основных (стихир, тропарей и ирмосов) и дополнительных (прокимнов, запевов к стихирам) жанровых групп; – усвоение неизменяемых песнопений Литургии и Всенощного бдения (антифоны будничные и праздничные, ектении, «Единородный Сыне» и прочие); – освоение некоторых постовых песнопений («На реках Вавилонских», «Покаяния отверзи» и прочие); – изучение тропарей из служб двенадцатых праздников и наиболее почитаемым святым и святыням (Покрову Божией Матери, Николаю-чудотворцу, белорусским святым и прочие) и величания этим праздникам. Вербальные и музыкальные тексты песнопений заучиваются наизусть. Музыкальные тексты песнопений интерпретируются в соответствии со вкусовыми предпочтениями преподавателей или дирекции учебного заведения, а изучаемый исполнительский стиль адекватен принятому понятию «церковно-певческий стиль».

В современной системе церковно-певческого образования изменился характер передачи певческой традиции. В связи с социально-политическими катаклизмами XX в. и, по словам С. Хватовой, в результате формирования мировоззрения субъектов и реципиентов литургической певческой практики на базе научного знания, которое противопоставлялось религии и вере [6, с. 167], прервалась устная традиция обучения церковному пению. В настоящее время навыки литургической певческой практики воспитываются на основе письменных источников и личного опыта преподавателей, сформированного на базе разнообразной певческой практики (полученной в разных храмах, монастырях), аудиовпечатлений от прослушивания, концертов, записей и так далее.

Унифицированной трактовки обиходных напевов изменяемых (осмогласных) песнопений не существует: в Жировицкой духовной семинарии изучают киевский

распев в петербургской редакции, в Жировицком, Слонимском и Витебском духовных училищах – напевы так называемого «придворного обихода Львова – Бахметьева», в Минском духовном училище – современные напевы московской и древние напевы киевской редакций.

Такой же подход существует к музыкальной интерпретации вербальных текстов неизменяемых песнопений. Так называемые обиходные напевы изучаются в соответствии текстам нотных сборников из библиотек учебных заведений, а также по музыкальным текстам, выложенным на Интернет-ресурсах.

Отметим, что выпускник духовного учебного заведения, начиная творческую деятельность в приходской церкви, вынужден адаптировать полученные знания и навыки певческим традициям данного прихода (что наиболее актуально в сельской приходской церкви) и аудио-смысловой модели богослужебного пения настоятеля и прихожан (реципиентов) (что приоритетно в городском приходском храме).

Первым в Беларуси было организовано Минское духовное училище в 1989 г.; в 1995 г. училище преобразовано в двухгодичное, в 1998 г. – в трёхгодичное учебное заведение, с 2008 г. действует вечернее и заочное отделения. Направление учебно-методической деятельности Минского духовного училища, стилевые приоритеты творчества будущих церковных музыкантов вырабатывались педагогическим советом училища во главе с его директорами – протодиаконем Николаем Авсиевичем, игуменом Геннадием Мошенским, А. И. Туровым, В. Д. Изотовым.

Протодиакон Н. Авсиевич идеалом церковного стиля представлял многоголосное звучание и репрезентативный исполнительский стиль хора Кафедрального собора г. Минска, где проходили практику будущие псаломщики; гласовый столп изучался в петербургской и киевской редакции, культивирующиеся на территории Беларуси в XIX – XX вв. Игумен Геннадий ставил перед псаломщиками задачу выполнения прагматической функции богослужебного пения простыми средствами – с применением аскетического стиля обобщенного вида певческой практики. А. Туров считал идеальным исполнительский стиль сводного хора Московских духовных школ под управлением архимандрита Матфея Мормыля и московскую редакцию гласовых напевов. В. Изотов ввел в училище паралитургические концертно-репрезентативные формы певческой практики.

Большое значение в развитии стилевого разнообразия исполнительской практики студентов Минского духовного училища имеет деятельность заведующего учебной частью кандидата искусствоведения, доцента Н. В. Шиманского, по инициативе которого в училище введен новый предмет – «мелодическое пение». Учащиеся обучаются читать киевскую линейную нотацию, артикулировать осмогласные песнопения в аскетичном стиле древнеканонического типа, выучивают наизусть древние погласицы. Причиной введения курса «мелодическое пение» в Минском духовном училище стало стремление воплотить в практике нерасторжимое единство слова и напева, передать глубинный смысл «омузыкаленного» текста. Результатом изучения аскетичного исполнительского стиля древнеканонического вида певческой практики стало исполнение хором студентов Минского духовного училища под управлением регента Лондонского кафедрального собора о. Михаила Фортунато (Великобритания) певческого цикла «Всенощное Бдение» знаменным распевом в минском Св.-Духовом кафедральном соборе 5 марта 2000 г.

Овладению учащимися традицией репрезентативного исполнительского стиля способствует певческая практика паралитургического типа, одной из форм которой стали ежегодные актовые дни с обязательным концертом сводного хора училища. Репертуар этих концертов (композиции еп. Ионафана (Елецкого), Д. Соловьева, Б. Ледковского, Н. Кедрова-сына, П. Чеснокова, С. Дегтярева, М. Ипполитова-Иванова, С. Рахманинова, А. Львова, торжественное «Многолетие» Васильева) свидетельствует о противоречивом отношении к искусству хорового пения в православном церковном сознании. Этот аспект религиозного восприятия музыкального искусства отметил М. Каган, ссылаясь на античных и средневековых писателей (Платон, блаж. Августин) [5, с. 21], которые отметили гедонистическое переживание музыкального звучания некоторых композиций, используемых в богослужении¹.

Ограниченный вокальный ресурс в хорах Минского и Витебского духовных училищ не позволяет добиться адекватного звучания при исполнении многоголосных композиций репрезентативного стиля. В таких случаях ансамблевый дисбаланс хора свидетельствует: 1) о стремлении освоить репрезентативный исполнительский стиль и закрепить навык многоголосного хорового пения; 2) о недостаточном развитии музыкального слуха учащихся, потому что такой ансамблевый дисбаланс не может способствовать достаточному развитию слуха; 3) о несоответствии репертуара возможностям хора и уровню музыкального мышления регента и хора. Освоение репертуара, не соответствующего вокальным возможностям учебного хора, может быть оправдано лишь целью современного музыкального образования, которой, по словам Е. Гуляевой, является не только достижение исполнительского результата, но, в большей мере, усвоение социального и опыта культуры человеческой деятельности [2, с. 14–15].

Подобный репертуар, исполненный сводным хором Жировицкого духовного училища (в состав которого входит достаточное количество юношей-семинаристов) на богослужении Успенского собора г. п. Жировичи, демонстрировал сбалансированный ансамбль голосов и был уместен в большом помещении собора.

Контингент учащихся духовных училищ разнообразный. Если до революции в духовные училища поступали только мальчики преимущественно из семей духовенства, то в современные училища поступают преимущественно девушки из разных социальных групп общества. Таким образом, церковные клиросы в основном пополняют профессионалы-псаломщицы (регенты).

Инновационной особенностью современного церковно-певческого образования является его широкий аспект: кроме богослужебно-практических (неизменяемые песнопения, регентское дело, церковно-славянский язык, церковный обиход, богослужебная практика) и музыкальных дисциплин (ансамблевое пение,

¹ С одной стороны, композиции в репрезентативном стиле усиливают эстетическую и компенсаторную функции православной певческой культуры; а с другой стороны, – их духовно-нравственное содержание отодвигаются на второй план, что делает эту чувствительную музыку малоприспособленной для религиозного переживания. Но такого рода композиции имеют необыкновенную популярность в церковном репертуаре, поэтому их изучают в духовных училищах.

аранжировка, вокал, гармония, дирижирование, мелодическое пение, сольфеджио, теория музыки, фортепиано, хор, хороведение и методика работы с хором, чтение хоровых партитур), учащиеся изучают богословско-литургические (Священное Писание, богослужебный устав, история Церкви, катехизис, литургика) и педагогические дисциплины (основы православной педагогики, основы православной этики). Духовно-нравственное воспитание учащихся осуществляется при отсутствии системы наказаний.

Итак, в конце XX – начале XXI вв. традиционные и инновационные элементы учебной религиозно-певческой практики белорусской православной культуры паралитургического типа формируют профессиональных церковных музыкантов (певцов, псаломщиков, регентов), которые способствуют наиболее полному усвоению реципиентами православной певческой культуры высших духовных ценностей, которые она несет.

ЛИТЕРАТУРА

1. Антология педагогической мысли Древней Руси и Русского государства XIV–XVII вв. / Сост. С. Д. Бабишин, Б. Н. Митюров. – М.: Педагогика, 1985. – 368 с.
2. Гуляева, Е. Г. Модернизация содержания образования по специальным учебным предметам хоровой направленности // Модернизация дирижерско-хоровой подготовки учителя музыки в системе профессионального образования: сб. науч. тр. в 2х частях. / под ред. М. В. Кревсун. – Ч. 1. – Таганрог, 2007. – С. 14 – 17.
3. Густова, Л. А. Певческие рукописи из фондов Музея книгопечатания как памятники древнего музыкального искусства / Л. А. Густова // Вести ИСЗ. – 2012. – № 3. – С. 29 – 33.
4. Заболотная, Н. В. Устные традиции в певческой культуре Киевской Руси / Н. В. Заболотная // Музыковедение. – № 2. – 2012. – С. 14–17.
5. Каган, М. Морфология искусства: Историко-теоретическое исследование внутреннего строения мира искусств / М. С. Каган. – Л.: «Искусство», Ленинградское отд., 1972. – 440 с.
6. Хватова, С. И. Православная певческая традиция на рубеже XX–XXI столетий: монография / С. И. Хватова. – Майкоп: Изд-во Магарин О. Г., 2011. – 412 с.

Дутчак В.Г.

(Украина, г. Ивано-Франковск)

СОХРАНЕНИЕ И ПОПУЛЯРИЗАЦИЯ ЭПИЧЕСКИХ ЖАНРОВ В ИСПОЛНИТЕЛЬСТВЕ БАНДУРИСТОВ УКРАИНСКОЙ ДИАСПОРЫ РУБЕЖА XX – XXI ВЕКОВ

Украинский эпос – один из наиболее древних среди мировых культур. Его музыкальные жанры: думы, былины, исторические песни, постоянно находились в поле зрения исследователей – фольклористов, этнографов, историков и музыковедов. XX век обозначил еще одну составляющую исследований – исполнительскую реконструкцию и стилизацию, обусловленную изменениями в музыкальном инструментарии и жанровых разновидностях бандурного искусства.

Древнее эпическое наследие кобзарей проанализировано С. Грицей [2], Н.

Дмитренко [4], современная стилизация дум частично исследована в работах Н. Давыдова [3], С. Вишневской [1]. Вопросы развития бандурного искусства за рубежом стали объектом изучения автора публикации [5; 6; 7; 8]. Целью предлагаемой статьи является анализ современного состояния сохранения и популяризации традиций эпического музицирования в творчестве бандуристов украинской диаспоры рубежа XX – XXI веков.

В жанровой системе репертуара кобзарей-бандуристов эпические жанры всегда занимали почетное место. Знание и исполнение эпоса (в частности, дум) всегда считалось показателем профессионализма кобзаря, позволяло ему пройти обряд «вызволки», стать мастером-батюшкой в кобзарском цеху. К эпическим жанрам (от греч. Epos – слово, повествование, рассказ) относятся, в первую очередь, думы и исторические песни. Эпос стал народной летописью, запечатлевшей главные исторические события эпохи: турецко-татарские набеги, национально-освободительную борьбу под предводительством Богдана Хмельницкого против польского порабощения, позже военные действия и быт сечевых стрельцов, воинов Украинской повстанческой армии, трагедию Голодомора и пр. Дума – старинный жанр украинского речитативного народного лирико-героического эпоса, исполняемый странствующими певцами-музыкантами: кобзарями-бандуристами, лирниками Центральной и Левобережной Украины. По объему дума больше исторических балладных песен, с которыми, как и с древним дружинным эпосом («Слово о полку Игореве», старинные колядки, былины), имеет генетическую связь. По структуре дума делится на три части: запев («заплачка»), основной рассказ, окончание («славословие»). Текст думы неравносложный, астрофический (без деления на строфы-куплеты), с интонационно-смысловым членением на уступы-тирады, которые в пении могут начинаться и завершаться возгласами «ой», «гей-гей». Своей стихотворной и музыкальной формой думы представляют высшую ступень речитативного стиля, развитого ранее в причитаниях, из которых думы переняли некоторые мотивы и поэтические образы. С причитаниями их роднит и импровизационный характер. Рецитации дум определялись интонациями, ритмоформулами и формой, характерной для региональных кобзарских школ (черниговской, харьковской, полтавской). Молодые кобзари в общих чертах подражали своим учителям в образцах рецитации, творили собственные варианты мелодии в рамках региональной традиции. Исполнение дум требовало особого таланта в инструментальной игре и певческой технике (речитативах). Поэтому думы сохранялись в репертуаре только профессиональных певцов-кобзарей. В конце XIX – начале XX вв. были зафиксированы (в звукозаписи и нотной расшифровке) лучшие образцы думового эпоса, представленного творчеством О. Вересая, М. Кравченка, Г. Гончаренка, С. Пасюги, И. Кучеренка, П. Древченка и др. Фиксация тогдашнего исполнительства, благодаря публикациям Н. Лысенко, Ф. Колессы, О. Сластиона, Л. Украинки, К. Квитки и др., создала возможность для анализа вокальных и инструментальных индивидуальных особенностей пения и игры кобзарей. Их издания и переиздания в течение всего XX века стали полноценным каталогом традиционного думового репертуара, доступным для изучения. В советское время были осуществлены записи дум в исполнении кобзарей Е. Мовчана, Ф. Жарка, О. Чуприны, Г. Ткаченка, Г. Ильченка, П. Гузя и др. Сегодня эпический жанр

представлен также исполнительским творчеством В. Горбатюка, В. Есыпка, Г. Менкуш, Л. Посикиры, М. Мошика, Т. Лазуркевича, О. Созанского, Т. Компаниченка, К. Черемского, Т. Силенка и др.

Дума, как самобытный музыкальный жанр украинского народа, всегда оставалась в поле внимания зарубежных исследователей. Переиздания и переводы текстов в сочетании с мелодиями украинских дум осуществлялись в Европе и Америке. Сегодня реставрация дум происходит и путем создания цифровых аналогов оригиналов традиционного думового исполнительства XX в. (Е. Адамцевича, Е. Мовчана, Г. Ткаченка, Н. Будныка), и средствами их непосредственного исполнения и фиксации в звукозаписи современными бандуристами Украины и диаспоры.

Среди бандуристов украинской диаспоры исполнителями эпоса были на протяжении XX в. Михаил Телига, Василий Емец, Зиновий Штокалко, Григорий Китастый, Владимир Луцив, Богдан Шарко, Роман Левицкий, Павло Конопленко-Запорожец, Андрей Горняткевич, Петр Гончаренко, Роман Боцюркив и др. Сегодня думовый репертуар – неотъемлемая часть творчества Виктора Мишалова (Канада), Юлиана Китастого (США), Юрия Фединского (США – Украина).

Исторические песни (в их тематическом разнообразии), в отличие от дум представлены не только сольным, но и коллективным исполнительством: творчеством Капеллы бандуристов им. Т. Шевченко (Детройт, США), квинтетом Р. Левицкого (США), Ансамблем С. Ганушевского (США), ансамблями «Бандура» (Перемышль, Польша), Ансамбль Школы кобзарского искусства (Нью-Йорк, США), «Бандура» (Франция), «Кобзарское братство» (Великобритания), «Село» (Великобритания) и др. Масштабные исторические вокально-инструментальные композиции 30-х гг. известного бандуриста и культурно-общественного деятеля Г. Хоткевича для «бандурной оркестры» именно за границей, в диаспоре, нашли своих исполнителей. В частности, в репертуаре Капеллы бандуристов им. Т. Шевченко (Детройт, США) впервые были исполнены, а позже и зафиксированы в звукозаписи поэмы Г. Хоткевича на основе исторических песен «Байда», «Буря на Чорному морі», «Залізник» и др.

Исполнительское творчество канадского бандуриста *Виктора Мишалова* (р. в 1960 г., Сидней, Австралия) – яркого виртуоза, заслуженного артиста Украины, который овладел различными типами (старинными и современными) бандур и способами игры на них, охватывает в большинстве древний эпос и современные авторские стилизованные думы и исторические песни. В. Мишалов прошел путь становления профессионального музыканта-бандуриста и дирижера, получив комплексное образование в Австралии, США, Канаде, Украине. При этом приоритетами для него первично были инструментальные произведения академического образца, но знакомство с известными бандуристами диаспоры Г. Бажулом, П. Деряжным, Г. Китастым, В. Емцем, Л. Гайдамакой, а позже в Украине – с Г. Ткаченко, утверждают его в необходимости возрождения диатонического бандурного инструментария, опоры на старинный харьковский способ игры, утраченный в Украине. Среди традиционных жанров репертуара В. Мишалова – думы «Про бідну вдову», «Маруся Богуславка», «Буря на Чорному морі», «Дума про смерть козака-бандуриста», а современные образцы, исполняемые на

хроматизированной харьковской бандуре, – авторские сочинения «Пісня Мазепи» (сл. М. Степаненка), «Пісня про Сагайдачного» (сл. В. Онуфриенка), хоры «Про голод» (сл. А. Веретенченка), «Броди» (сл. М. Михайлова), «Сліпці» (сл. А. Олесья), «Пісня на смерть С. Петлюри» (сл. и муз. П. Гащенко и И. Кучугуры-Кучеренко, С. Пасюги, обр. Г. Китастого), «Поэма про 1933» (сл. А. Веретенченка, муз. Л. Гайдамаки), инструментальные произведения – обработки кобзарских танцев Г. Хоткевича, З. Штокалка, П. Гончеренка.

Как дирижер и художественный руководитель, Виктор Мишалов активно работает с Канадской мужской капеллой бандуристов в Торонто (основанной в 1991 г.), которая объединяет хористов и бандуристов, подготовил с ними ряд сольных концертов, издал 2 аудиоальбома (2004, 2009), куда вошли произведения традиционного ансамблевого репертуара, в частности исторические песни «Ой у лузі червона калина» (обр. Б. Кудрыка и Г. Китастого), «Їхав стрілець на війноньку» (обр. Г. Китастого), казацкие, стрелецкие, повстанские песни, а также авторские исторические композиции В. Мишалова «Кармелюк», «Мазепа».

В. Мишалов часто гастролирует в городах Канады, США, Австралии, а также с тематическими концертами в Украине. Так, в частности в 2010 г., он гастролировал с сольной программой «Шляхами кобзарів» («Кобзарскими тропами»), где представил разнохарактерную вокально-инструментальную и инструментальную панораму традиционного кобзарского репертуара. В нее вошли эпические произведения (думы, исторические песни) и инструментальные танцы.

Юлиан Китастый (р. в 1958 г., Детройт, США) – композитор, бандурист, дирижер, представитель известного семейства Китастых. Он изучал игру на бандуре у отца – Петра Китастого, участвовал в Капелле бандуристов им. Т. Шевченко. С 1980 г. он преподаватель Школы кобзарского искусства в Нью-Йорке (США), руководитель ансамбля школы «Гомін степів» (1981–1985 гг.). В 1986 году Ю. Китастый записал пластинку «Бандурист» (фирма «Евшан», Канада), в которую вошли традиционные кобзарские произведения (песни и думы). На протяжении 1989–1990 гг. Юлиан Китастый в составе трио, вместе с Виктором Мишаловым и Павлом Писаренком, гастролировал по Украине, исполнял исторические песни. Ю. Китастый в совершенстве владеет несколькими видами бандур – инструментами киевского и харьковского типа, диатоническими и хроматическими (работы И. Скляра, В. Вецала, В. Герасименко). Если в 80-х – начале 90-х гг. Ю. Китастый был последователем традиционной трактовки бандуры как инструмента кобзарского направления с присущим ему репертуаром, то уже в конце 90-х он активно экспериментирует, рассматривая бандуру как инструмент не только широких исполнительских возможностей, но и универсального содержания, которое, однако, хранит свой уникальный тембр национального характера.

В конце 90-х Ю. Китастый организовал концертную серию «Vandura-downtown», целью которой становится введение бандуры в культурную жизнь Нью-Йорка во всех возможных жанрах и измерениях, – от аутентичности к авангарду. На протяжении 1998 – 2003 гг. Юлиан Китастый вместе с Михаилом Андрецем и Юрием Фединским организовал «Experimental Vandura Trio», участники которого играли на бандурах, используя индивидуальную систему переключения тональностей, что обеспечивало не только возможность использования т. н.

«кобзарских», «лебійських» ладів, присущих епічним произведениям, но и искусственных. Таким образом, механизм переключения тональности индивидуального типа обеспечивал не только возможность воспроизведения аутентичных кобзарских ладів, но и расширял пространство для музыкального экспериментирования и импровизации.

В 2002 году Юлиан Китасти в Нью-Йорке записывает сольный альбом традиционной кобзарской музыки «Чорноморські вітри». В его репертуаре – думы «Маруся Богуславка», «Про сестру і брата», «Плач невольників», «Про вдову і трьох синів», «Федір Безродний», украинские исторические песни.

Ю. Китасти стал инициатором создания Международного интернет-радио «Бандуристан», на волнах которого звучат сугубо кобзарские, бандурные записи. Как бандурист-импровизатор Юлиан Китасти в своем творчестве объединил традиционное кобзарство и новые стилевые направления, в частности World Music.

Молодой бандурист Юрий Фединский (р. в 1975 г., США) – современный популяризатор старинных эпических жанров и инструментария (вересаевская кобза, старосветская бандура, торбан – «панская» бандура). Получив первичное музыкальное образование в США, в т. ч. бандурное у Ю. Китастого, Ю. Фединский продолжил обучение в Украине, став членом Киевского кобзарского цеха, самостоятельно изучая старинные инструменты и жанры. Уже более 10 лет он живет и работает в Украине, часто выступая на этнофестивалях, концертах, занимается уличным музицированием, а также представляет свои достижения и за рубежом, перед украинцами диаспоры. В его репертуаре реконструкция украинских кобзарских дум, собранных и зафиксированных Ф. Колессой, Л. Украинкой, Н. Лысенко у кобзарей М. Кравченка, О. Вереса и Г. Гончаренка. Все думы исполняются также на реконструированных им лично инструментах этих кобзарей. Исполнения Ю. Фединского составили аудиодиск «Три брати рідненькі» (2009). Он один из организаторов ансамблей в Украине – «Хоря козацька» (ансамбль, исполняющий старинную украинскую музыку эпохи Возрождения и барокко) и «Карпатіяни» (World music). Ю. Фединский также организовал в Украине кобзарский молодежный лагерь «Праздник торбана», где популяризирует старинный инструментарий и репертуар.

Таким образом, анализ деятельности поколения бандуристов диаспоры, которые родились и учились за рубежом, доказывает приоритетное направление их творчества, основанное на изучении, реконструкции, исполнении, разъяснении, распространении жанров старинного эпического кобзарского репертуара в Украине и в диаспоре, а также образцов стилизации эпоса, основанном на речитативах, специфике тематики, аккомпанемента, инструментария и ладовой системы.

ЛИТЕРАТУРА

1. Вишневська, С. Жанрова динаміка репертуару співака-бандуриста / С. Вишневська // Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку: зб. наук. зап. Рівн. держ. гуманіт. ун-ту: у 2 т. – Рівне: РДГУ, 2009. – Вип. 15. – Т. 1. – С. 194-199.
2. Грица, С. Й. Мелос української народної епіки / Софія Грица. – К.: Наукова думка, 1979. – 248 с.
3. Давидов, М. Проблеми розвитку академічного народно-інструментального мистецтва в Україні / Микола Давидов // Збірник статей. – К.: Вид-во ім. О. Теліги, 1998. – 207 с.

4. Дмитренко, М. Українські народні думи як феномен традиційної культури [Електронний ресурс] / Микола Дмитренко. – Режим доступа: http://www.culturalstudies.in.ua/knigi_6_1.php.
5. Дутчак, В. Бандурне мистецтво діаспори. Проблеми виконавства / Віолетта Дутчак // Мистецтвознавчі записки. – К., 2004. – Вип. 5. – С. 22-29.
6. Дутчак, В. Пошук синтезу традицій і новацій української бандури в творчій діяльності Віктора Мішалова / Віолетта Дутчак // Мистецтвознавчі записки. – К., 2007. – Вип. 11. – С. 170-177.
7. Дутчак, В. Канадська капела бандуристів: засади і форми збереження кобзарських традицій / Віолетта Дутчак // Народознавчі студії пам'яті В. Т. Скуратівського “Традиційна культура українського народу в ХХІ столітті: стан та перспективи розвитку, проблеми державної підтримки”: зб. матеріалів Всеукр. наук.-практ. конф. та методичні рекомендації (Київ, 21–22 жовт. 2010 р.). – К.: ТОВ Вид-во “Сталь”, 2010. – С. 94-100.
8. Дутчак, В. Г. Звукозаписи епічного репертуару бандуристами українського зарубіжжя. / В. Дутчак // Вісник Прикарпатського університету. Мистецтвознавство. – В. 21-22. – Івано-Франківськ: Прикарпатський університет імені В. Стефаника, 2011. – С. 57-63.
9. Максимюк, С. Звукозаписи українських дум / Степан Максимюк // 3 історії українського звукозапису та дискографії / Степан Максимюк. – Львів; Вашингтон: Вид-во Українського Католицького ун-ту, 2003. – С. 72–83.
10. Українські народні думи / [упоряд. С. Грица та ін.]. – К.: ІМФЕ ім. М. Рильського НАН України, 2007. – 824 с.

Карась А.В.

(Україна, г. Івано-Франковск)

ОБРАБОТКИ БЕЛОРУССКИХ НАРОДНЫХ ПЕСЕН В ТВОРЧЕСТВЕ МИХАИЛА ГАЙВОРОНСКОГО

Обработка народной песни была доминирующим направлением в хоровом жанре украинского музыкального искусства на рубеже XIX–XX вв. Основы жанра были заложены классиком национальной музыкальной культуры Николаем Лысенко, развиты его учениками и последователями Н. Леонтовичем, К. Стеценком, А. Кошицем и др. К жанру обработки народной песни в XX веке обращалось большинство украинских композиторов как в Украине, так и в диаспоре. Плодотворно в этом направлении работал Михаил Гайворонский (1892–1949), изучая и записывая фольклор в разных регионах мира. Первые обработки композитор сочиняет во время существования стрелецкого легиона, созданного во время Первой мировой войны, бойцом которого был М. Гайворонский. Второй период творчества в этом жанре приходится на время его эмиграции в США. Получив профессиональное музыкальное образование в Колумбийском университете (Нью-Йорк, 1925), композитор снова вернулся к народной песне и работал в этом направлении до последних дней своей жизни. При этом М. Гайворонский штудировал работы известных украинских этномузыкологов, фольклорные сборники, вел переписку по этому поводу с украинским музыковедом и фольклористом Федором Шешко (Прага), священнослужителями о. С. Саламоном и о. О. Тымком (Югославия), белорусским хоровым дирижёром, композитором и фольклористом Григорием Ширмой (Беларусь). Как подчеркивал музыковед

В. Витвицкий из США, «осведомленность Гайворонского в этой отрасли была глубокой и всесторонней» [4, с. 103].

Примечательно, что М. Гайворонский также интересовался белорусским фольклором, но эта страница творчества композитора не получила широкого научного освещения. Некоторые ведомости по проблеме мы находим в монографии В. Витвицкого о композиторе [4]. Впервые мы обратились к освещению вопроса в статье [6], позже в монографии [7]. Материалом для настоящего исследования, *целью* которого является анализ жанра обработки белорусской народной песни для хора в творчестве украинского композитора Михаила Гайворонского из США, послужили сборники белорусских народных песен под редакцией Г. Ширмы [1; 2]. Для достижения цели исследования необходимо решить следующие *задачи*: актуализировать обработки белорусских народных песен в творчестве М. Гайворонского; сделать их музыковедческий анализ; обратить внимание хормейстеров, искусствоведов, фольклористов, этнологов на постижение глубинных связей между нашими народами.

Заинтересованность М. Гайворонского белорусским фольклором обусловлена его контактам с выдающимся сыном белорусского народа, музыкантом, дирижером, фольклористом Григорием Ширмой (1892–1978) [3, с. 123–145]. Их объединяет понимание того огромного значения, которое имела в истории двух народов традиционная художественная культура, центральное место в которой занимала народная песня. Г. Ширма развернул задуманную им ширококомасштабную программу «выхода белорусской народной песни в широкий свет, чтобы она могла встать в один художественный ряд с народным творчеством народов других европейских стран» [3, с. 129]. Практическим воплощением ее реализации была организация народных хоров, которые исполняли бы народную песню белорусов в высокохудожественных обработках. Но последних было катастрофически мало. С целью создания репертуара хоровых обработок белорусских народных песен, Г. Ширма в 1938 году устанавливает творческие связи с выдающимися украинскими композиторами А. Кошицем и М. Гайворонским, которые в это время жили в США. М. Гайворонский в этом же году написал четырнадцать обработок белорусских народных песен для смешанного, а в 1941-м – еще пять для однородного женского хора, которые публикует в Нью-Йорке [5]. Песни в обработке М. Гайворонского исполнялись хоровым коллективом под управлением Г. Ширмы в Вильно. В «Белорусской Летописи» (ч. 3, 1938) была дана следующая оценка: «Украинский композитор М. О. Гайворонский обработал и прислал из Нью-Йорка в Вильно для хора Г. Ширмы пять новых белорусских народных песен. Стиль и искусный характер обработки этих песен наилучшим образом отвечают духу нашего народного творчества» [4, с. 64]. А журнал «Шлях молодзі» (ч. 5, 1939), информируя о новых обработках, от имени молодежи поблагодарил украинского композитора за его бескорыстную «работу для блага белорусской культуры» [4, с. 64]. Кстати, М. Гайворонский интересовался новой белорусской литературой, получал из Вильно белорусскую газету «Крыніца». Позже, обработки М. Гайворонского звучали в исполнении Белорусской академической хоровой капеллы под управлением ее создателя – Г. Ширмы. Проверенные практикой, они вошли в фундаментальную

работу Г. Ширмы – двухтомник, собравший лучшие обработки белорусских народных песен [1; 2].

В первый том сборника вошли все четырнадцать обработок М. Гайворонского для смешанного хора. Шесть из них принадлежат к календарно-обрядовому фольклору: пять (№ 17 «Идзём, пайдзём па вуліцы», № 18 «Ой, ляцелі ды два галубочки», № 19 «Як пайшоў Мікола», № 20 «Ходзіць пава па вуліцы», № 21 «У цёмным лясочку») представляют жанр волочебных песен – наиболее характерный для белорусской традиционной культуры цикл весенних песен, одна – о жатве (№ 29 «Ой, гукнула сыраежка»). Две песни принадлежат к циклу лирических, любовных (№ 40 «О-ю-ля-лю», № 41 «Вярба ж мая, кудрявая»), две песни – рекрутские, солдатские (№ 72 «Гэй, паехаў сын Даніла», № 73 «Ой, у полі дзве птушачкі»), одна – баллада (№ 77 «Нявестанька»), одна – о сиротской судьбе (№ 79 «Ой, загуду, загуду»), две – шуточных, танцевальных (№ 98 «Замуж пайсці – трэба знаць», № 99 «Лявоніха»). Основой для их обработки послужили фольклорные записи Г. Ширмы, А. Гриневича, И. Здановича, П. Аскерки, М. Чуркина. Во второй том вошли пять обработок волочебных песен М. Гайворонского для мужского хора (№ 87 «На вялікдзень», № 88 «Идзём, пайдзём па вуліцы», № 89 «У цёмным лясочку», № 90 «Ходзіць пава па вуліцы», № 91 «А ў гародзе на пагодзе») на основании записей Г. Ширмы. Композитор старательно и до деталей отрабатывает голосоведение, применяет интересную гармонию, различные шрихи (*legato*, *non legato*, *staccato*), акценты, контрастную динамику (от *pp* до *f*), агогику, пение закрытым ртом (№ 41), распевание слогов, октавные унисоны, движение терциями, часто использует, присущий белорусской народной песне, одноголосный запев, хоровой припев, прием диалогового проведения двух групп смешанного хора – женской и мужской, соло и хорового *tutti*, согласно содержанию текста. В основном М. Гайворонский использует куплетно-вариационную форму, где каждая строфа получает другую музыкальную окраску, полифонизированную фактуру (имитационные и подголосковые проведения, сопоставление отдельных хоровых партий или сольных эпизодов отдельной партии и всего хора).

Период, в котором М. Гайворонский работает над белорусским фольклором, был наиболее плодотворным для него в жанре обработки народной песни: «Это время, когда особенности подхода к обработке народной песни у нашего композитора окончательно кристаллизировались и устоялись. С этого времени он постоянно пользовался строфично-вариационной формой, которая представлена в двух разных видах. В первом – новое музыкальное оформление отдельных строф текста опирается главным образом на отличиях в гармонии и проведении основной мелодии в разных голосах. Во втором – появляется вариационный элемент в своем первобытном значении: основная мелодия подана в разных вариантах, иногда достаточно далеких от самого источника» [4, с. 111].

В целом, произведения М. Гайворонского выявляют «яркий каскад разнообразных приемов обработки народных мелодий, мощные потенциальные возможности музыкального развития, заложенные в простых на первый взгляд напевах, ту энергию, которая, будучи высвобождена рукой умелого мастера, и поднимает народную песню на ступень высокого искусства» [3, с. 144].

Таким образом, жанр обработки народных песен на примере творчества М. Гайворонского, сохраняя национальные традиции (фольклорные, композиторские и др.), представляет возможность поиска универсальных новаторских решений в современных условиях, которые с успехом могут применяться в творчестве композиторов разных стран и народов. Их использование в современном музыкальном учебном процессе в Беларуси [8] свидетельствует о высоком мастерстве украинского композитора, который сумел постичь дух белорусской народной песни.

Литература

1. Беларускія народныя песні (для хору) Т. 1. / сабраў і ўпарадкаваў Рыгор Шырма. – Мінск: «Беларусь», 1971. – 328 с.
2. Беларускія народныя песні (для хору) Т. II / сабраў і ўпарадкаваў Рыгор Шырма. – Мінск: «Беларусь», 1973. – 456 с.
3. Белорусская этномузыкология: очерки истории (XIX – XX вв.) / под ред. З. Можейко. – Минск: «Тэхналогія», 1997. – 255 с.
4. Витвицкий, В. Михайло Гайворонський: Життя і творчість / Василь Витвицкий. – Нью-Йорк, 1954. – 207 с.
5. Гайворонський, М. Білоруські Народні Пісні (міш. хор). Фотостат. вид. Збірник 12. – Нью-Йорк, 1941.
6. Карась, А. Сохранение традиций в обработке народной песни для хора (на примере творчества Михаила Гайворонского) / А. Карась // Традыцыі і сучасны стан культуры і мастацтваў: матэрыялы Міжнароднай навукова-практычнай канферэнцыі; 10-11 лістапада 2011 года, г. Мінск / гал. ред. А. І. Лакотка; Інстытут мастацтвазнаўства, этнаграфіі і фальклору імя К. Крапівы Нацыянальнай акадэміі навук Беларусі. – Мінск: Права і эканоміка, 2011. – С. 130–134.
7. Карась, Г. Музычна культура україньскої діаспори у світовому часо-просторі ХХ століття : [монографія] / Г. Карась. – Івано-Франківськ : Тіповіт, 2012. – 1164 с.
8. Харавы канцэрт: апрац. бел. нар. песен : дапам. для настаўн. / уклад. А. В. Пякуцька і інш. – Мінск: «Беларусь», 1999. – 168 с.: нот. іл.

*Кнышева Л.В.
(Україна, г. Київ)*

МУЗЫКАЛЬНАЯ КУЛЬТУРА ДОНЕТЧИНЫ: СОВРЕМЕННОЕ СОСТОЯНИЕ И ПРИОРИТЕТЫ РАЗВИТИЯ

Сложная экономико-политическая ситуация, сложившаяся на территории стран постсоветского пространства в 90-е годы ХХ столетия, коренным образом изменила пути культурного развития этих государств. Коммерциализация всех сфер жизнедеятельности способствовала деградации массовой культуры, поставила под угрозу существование большого числа культурно-образовательных и культурно-просветительских учреждений. Государственные реформы в сфере культуры, освобождение культуры от идеологического пресса, децентрализация управления в этой сфере неоднократно становились темой научных исследований. Изучение исторической ретроспективы учреждений культуры, переориентации их дальнейшего существования в условиях современной социокультурной ситуации,

способствует активизации национального самосознания общественности независимых государств. В связи с этим изучение музыкальной культуры и музыкального образования Донетчины периода независимости Украины является актуальной проблемой современной науки.

Понятие *духовность* отражает общественное бытие людей, изменяется вместе с развитием общества, всегда определяется условиями материальной жизни. 90-е годы XX столетия в Донетчине ознаменованы деформацией культуры и народного образования. «Многочисленные статистические данные, исследования, да и сама жизнь, убедительно свидетельствуют об этом. Только за три года (1996-1998) в нашем регионе закрыто свыше 20 учебных заведений, сокращено 2700 классов, 1000 групп продленного дня, более 7000 педагогических ставок и штатных должностей, 837,5 тысяч учебных часов» [1, 86].

Эта тенденция прослеживается и в области музыкального образования. В связи с резким снижением количества поступающих в начальные музыкальные учреждения стоял вопрос о закрытии определенного их количества, что и послужило толчком к преобразованию детских музыкальных школ в школы искусств. «За один лишь 1999 год профсоюзы Донецкой области лишились трех Дворцов культуры в Шахтерске, двух в Краматорске, по одному в Мариуполе, Горловке и Макеевке. В 2000 году 38% учреждений культуры области требуют капитального ремонта, 2,2% находятся в аварийном состоянии. Значительно сократилось число специалистов» [1, 90]. С 1990 по 2003 годы сеть учреждений клубного типа уменьшилась на 286 единиц, а как известно различные музыкальные студии при клубах являются начальной ступенью музыкального образования. Наполняемость филармонии и театральных залов в этот период не превышала 30% [4]. В 90-е – 2000-е годы несколько раз ставилось под угрозу существование Дзержинского музыкального училища. Резко упал уровень подготовки поступающих в средние специальные учебные учреждения – музыкальные училища, которых в Донетчине – четыре. Сокращение сети учреждений культуры продолжает составлять примерно 2% в год по всей территории Украины. Вследствие чего с 2001 года утрачено около 130 учреждений культуры области, в основном это коснулось сельской местности [2, 6].

Остаточный принцип финансирования культуры, дефицит профессиональных кадров, несоответствие культурных услуг запросам населения, недостаточное внимание власти к публичным культурным учреждениям серьезно отразились на положении системы музыкального образования в области. Профессия музыканта потеряла былой уровень престижа, что усугублялось отсутствием вековых культурных традиций в регионе, значительной маргинальной прослойкой населения области, низким уровнем эстетического воспитания в общеобразовательной школе. Как следствие – неподготовленность рядового слушателя к восприятию сложного музыкального языка, предпочтение примитивным музыкальным жанрам. Непосредственный вред развитию музыкального искусства приносила излишняя централизация в управлении культурными учреждениями. Все эти причины привели к растрачиванию культурного фонда страны [3]. Этот период ознаменовался выездом из региона за рубеж талантливых педагогов-музыкантов.

Применимыми к музыкальному искусству Донетчины в период независимости Украины явились некоторые теоретические положения исследователя Владимира

Янишевского. В высокоразвитых странах, где уже сформирована постиндустриальная экономика, должны быть созданы принципиально новые механизмы финансирования учреждений музыкального образования. Большая часть объемов финансирования музыкального образования приходится на частный сектор, а не государственный. В Украине, а также и в Донетчине, основную роль в финансировании музыкальных образовательных учреждений продолжает играть государственный бюджет. Это подтверждает низкий уровень участия частного капитала в музыкальном образовании, что не способствует дальнейшему его развитию. Однако, современные тенденции позволяют сделать вывод, что под влиянием глобализации украинские учреждения музыкального образования все чаще используют новые организационные структуры и концепции развития. Национальная инновационная система Украины не работает как единая система, поэтому процесс внедрения нововведений, который обеспечивает качественный рост эффективности процессов музыкального обучения, тормозится как в целом в стране, так и в Донетчине [6].

Эффективным методом вывода музыкального образования региона из кризисного положения 90-х годов стала областная программа «Культура Донетчины 2007 – 2011». Благодаря программе сеть учреждений культуры и искусства области, в том числе и музыкальные образовательные учреждения, имеет один из высших показателей деятельности в Украине. На сегодняшний день в Донецкой области работают 100 школ эстетического воспитания с контингентом 28 тысяч учеников, 7 высших образовательных учреждений искусства первого уровня аккредитации с контингентом 1670 человек, 703 клубных учреждения со 124 тысячами участников коллективов народного творчества [2]. В клубных учреждениях открывается все больше вокальных студий, «театров песни», являющихся начальными ступенями в музыкальном образовании. Ежегодно учреждениями культуры и искусств области проводится более 80 тысяч культурно-массовых мероприятий, к которым приобщается более 7,5 миллионов человек [2].

В соответствии с программой культурного развития области, проводится повышение квалификации педагогических работников музыкальных образовательных учреждений путем проведения научно-практических конференций, творческих лабораторий, мастер-классов, семинаров, стажировок. Ведется контроль доступности начального образования в сфере музыкальной культуры. Управление культуры области выделяет гранты одаренной творческой молодежи для создания и реализации творческих проектов в сферах музыкального искусства. Ежегодно проводятся творческие конкурсы: международный конкурс молодых пианистов «На родине Сергея Прокофьева», международный конкурс молодых вокалистов «Соловьиная ярмарка» им. Анатолия Соловьяненко, международный фестиваль-конкурс лирической песни «Отчий дом», Всеукраинский конкурс фортепианной украинской музыки имени Ивана Карабича, областной конкурс на лучшее исполнение произведений для солистов с оркестром «Надежда. Гордость. Будущее», областной смотр-конкурс исполнительского мастерства учеников и преподавателей музыкальных образовательных учреждений, областная музыкальная олимпиада для учащихся начальных специализированных учреждений искусства. Выделяются

ежегодные премии деятелям музыкальной культуры: имени С. Прокофьева и имени А. Соловьяненко [2].

Изучение и анализ важных фактов и событий культурной жизни региона, в частности музыкальной ее сферы, создают условия для создания научно-обоснованных рекомендаций относительно дальнейшего развития сферы музыкального образования в области, позволяют расставить приоритетные точки в культурном развитии Донетчины. Таковыми являются: модернизация и техническое переоснащение всех учреждений культуры, в частности и музыкальных, стимулирование инвестиций в сферу культуры, пропаганда культурного потенциала Донетчины в Украине и за рубежом, создание условий для равноправного доступа к культурным ценностям разных социальных групп, вследствие повышения жизненного уровня населения региона.

ЛИТЕРАТУРА

1. Груба, Л. И. За духовное возрождение: / О развитии культуры, культпросветучреждений, художественной самодеятельности в Донецкой области в 90-е годы XX ст. // Социальный щит. Профсоюзы Донбасса: этапы пройденного. Путь в будущее. – Донецк, 2000. – С. 86-92.
2. Культура Донеччини 2007 – 2011: обласна програма / Упр. культури / – Донецьк, 2007. – 62 с.
3. Поліхроніді, Е. Музичне виховання: яким шляхом йти? // Радянська Донеччина. –1990. – 23 січня. – С. 3.
4. Про стан розвитку закладів культури та мистецтв у Донецькій області: [1990-2002 рр.] // Зб. економічних доповідей Головного управління статистики в Донецькій області. – Донецьк, 2004. – С. 281-290.
5. Статистичний щорічник Донецької області за 2009 рік. – Донецьк, 2009. – С. 426-435.
6. Янишівський, В. Організаційний капітал: сучасний стан та вплив на соціально-економічний розвиток і якість життя населення регіонів України // Аналітично-інформаційний журнал «Схід». – 2010. – № 1 (101). – С. 20-24.

*Ковалёва Ю.С.
(Украина, г. Киев)*

У ИСТОКОВ КИЕВСКОЙ ОПЕРЕТТЫ

Появление оперетты на сценах Киева во второй половине XIX – начале XX века связано с целым рядом интересных, неординарных событий. Опираясь на публикации в периодических изданиях того времени (преимущественно рецензии), архивные источники, можем утверждать, что Киев, как административный центр Русской империи второй половины XIX века, жил достаточно активной театральной и развлекательной жизнью. Здесь гастролировало множество театральных коллективов (театральные труппы могли находиться в Киеве на срок от нескольких месяцев до года, давая по два-три спектакля каждый день) – доказательством этого служат каждодневные объявления на страницах газетной периодики. Киевляне имели возможность посещать выступления артистов из Москвы и Петербурга, из

Румынии, Польши, Италии, Франции, которые привозили разнообразнейший репертуар.

Насыщенная событиями культурная жизнь Киева послужила почвой для развития театральной критики, на которую мы и опираемся в своем исследовании.

Впервые с опереттой в Киеве познакомились в 1869 году. Постановку «Прекрасной Елены» Ж. Оффенбаха критики назвали «блестящей» [8], а сама новинка – жанр оперетты – вызвала восторг и интерес. Спектакль был поставлен первым антрепренером Городского театра (ныне Национальный театр оперы и балета им. Т. Г. Шевченко) Фердинандом Бергером (руководил театром с 1867 по 1874 годы). Появлявшаяся после этого время от времени на афишах киевских театров оперетта всегда имела огромный успех.

Исходя из архивных данных, на рубеже XIX–XX веков в Киеве уже существовали частные опереточные труппы – каждая со своими антрепренерами, режиссерами, актерами и оркестром; залы арендовали везде, где было возможно. Отдельного помещения для проведения опереточных спектаклей в это время в Киеве не было, несмотря на то, что жанр был чрезвычайно популярен в городе. «Из-за обилия музыки давали оперетку» [4] в таких местных театрах: театр Бергонье [6]; «Малый театр Крамского» [7]; Городской сад и театр Шато-де-Флёр, «Театр комической оперы и оперетты», дом Попова, театр «Мозаика» на Черепановой горе; Зал Коммерческого собрания; Театр Городского Народного Дома миниатюр [1-4]. Знаменитыми антрепренерами опереточных трупп в Киеве были г. Чаров, Щукин, Дагмаров, Неймер, Мевес [1-4]. У каждого коллектива существовали свои музыкальные традиции и репертуар.

Рецензенты газет «Киевский театрал», «Киевлянин», «Жизнь и искусство» (публикации с 1869 года) пишут о полных залах зрителей на опереточных представлениях как приезжих театров, так и городских. «Легкий жанр», объединивший игру голоса, музыкальных инструментов, танца, юмора, конечно же, привлекал поклонников музыкального театра. Однако, проанализировав отзывы прессы, можно утверждать, что публику привлекали скорее даже не сами спектакли – в первую очередь, вызывали интерес и получали оценку мастерство актеров, певцов, музыкантов и дирижеров. В откликах критиков встречались достаточно серьезные претензии к постановке: «...Назвать исполнение 4 февраля плохим нельзя, но недочетов было много; срепетирована оперетта плохо, свою роль знала кажется только одна бенефициантка...» [3]; «...Отмечая это грустное явление ради полноты театральной летописи, мы заявляем, что отчетов мы, понятно, об этих гнусных зрелищах давать не будем...» [6].

В труппах, выступавших в Киеве, работали лучшие актеры, певцы, танцоры и музыканты, как правило, способные покорить киевскую аудиторию и актерской игрой, и пением. Именно от зрителя зависел успех спектаклей и даже карьера актера-певца в театре, но критики не делали поспешных заключений: «По первому спектаклю судить чрезвычайно трудно и потому подробных отзывов о качествах труппы г. Кульчицкого мы дадим на днях, после 2-3-х спектаклей» [4].

Спектакли проходили с большим успехом, одна труппа сменяла другую, сменяли друг друга и театральные новинки – антрепренеры старались оперативно ориентироваться на вкус и интересы публики конца XIX века. Рецензенты киевских

газет следили за новыми постановками, строго оценивали вокальные и артистические данные актеров. *«Спектакли опереточной труппы привлекают довольно много публики... Некоторые оперетки смотрятся с удовольствием, и если бы ни небрежное распределение ролей, то общий ансамбль был бы вполне удовлетворителен...»* [1, 2]. Звучали в откликах периодических изданий и различные предложения: *«... необходимо пригласить еще одно сопрано, так как госпожа Ш. не может успешно нести всю тяжесть репертуара. Артистки же К. и К., выступивши по одному разу, больше почему-то не появляются на сцене»* [1]. Не оставались в стороне внешность и костюмы исполнителей: *«Остальные артисты, если чем-либо и блещут, то разве только туалетами и наружностью»* [3]; *«...Поставлена была пьеса «Мадам Сань-Жень» прилично, костюмы недурны, а у 2-жи Муратовой – Сань-Жень даже роскошны»* [2].

Знаменитый киевский антрепренер, последователь Ф. Бергера, оперный артист и антрепренер Городского театра Иосиф Сетов, руководивший труппой в 1874–1883, 1892–1893 годах, также ставил оперетты – спектакли давали полный сбор и давали театру возможность выжить. Но городские власти отвергали интерес антрепренера к «легкому» жанру. В одном из архивных документов, опубликованных Илоной Тамилиной, идет речь о введении оперетты в репертуарный список театра: *«...относительно новых опереток постановляется непременно условием, вполне обязательным для г. Сетова, что если какая-либо из этих опереток при представлении её на сцене будет признана неудобною, то по требованию Городского Головы, дальнейшее представление должно быть тотчас же и безусловно прекращено... Содержатель театра Сетов обязывается не допускать постановки других опереток..., а равно опереток не одобренных Городским Головою и пения куплетов, неразрешенных полициею. За постановку неразрешенных опереток он, Сетов, подвергается штрафу в пользу Города (для благотворительных его целей) в пятьсот рублей; а за пение неразрешенных куплетов и прибавок к пьесам он обязывается взыскать с виновных артистов по сто рублей каждый раз и взысканных штраф немедленно передать Городу, для благотворительных целей»* [11, с. 199].

Условия, предъявленные И. Сетову Киевским городским управлением, имели свои последствия: *«И. Сетов специально выхлопотал разрешение на постановку оперетт в Городском театре... Именно из-за чрезмерного увлечения этим жанром, оперный сезон 1882/83 г. стал для И. Сетова последним: городская Управа отказалась выполнять настойчивые прошения антрепренера и разорвала с ним контракт. В последующие сезоны число постановок оперетты было уменьшено (антреприза Н. Савина), а затем (в пору И. Прянишникова) и вовсе оперетта была упразднена из репертуара Городского театра»* [там же, с. 195]. И все-таки оперетту искоренили из репертуара театра – в дальнейшем ставились только оперы и балеты.

И все же заинтересованность жанром оперетты в Киеве была высокой еще задолго до открытия самого *театра оперетты*, и к 90-м годам XIX века опереточный репертуар был представлен в Киеве разными театрами и приезжими труппами, а заинтересованная публика активно посещала спектакли.

На основании архивных документов, хранящихся в Музее литературы и искусства, можем утверждать, что история появления *здания* для театра

музыкальной комедии изначально связана с идеей киевского «Общества письменности» построить помещение для своей деятельности в честь тысячелетия со дня смерти Мефодия – основателя славянской письменности. 17 декабря 1899 года (год 100-летнего юбилея А.С. Пушкина), благодаря настойчивости членов Общества, Киевская Городская Дума дала разрешение на строительство «Дома письменности» на Троицкой площади по улице Большая Васильковская [12]. Первый проект был отклонен из-за нехватки территории. Тогда объявили конкурс на новый проект помещения, в котором было указано должное количество комнат, обязательный зрительный зал (он же – аудитория для чтения) на 1000 мест со сценой, библиотекой, канцелярией, помещением для воскресных школ и «чайным помещением» для отдыха и общения [12].

Лучшим архитектурно-экономическим проектом назвали план инженера Г.Н. Антоновского. В 1901 году началось строительство, но план постоянно менялся по техническим и финансовым причинам. Через несколько лет это привело «Киевское общество письменности» к банкротству, и Дом достроила Городская Дума [12], оставившая Обществу право следить за его просветительской деятельностью.

В 1903 году помещение было построено и получило название Троицкий народный дом [рис.1]. В связи с финансовыми затруднениями, дом был сдан в аренду для театральных коллективов. Главным требованием от общества письменности для театральных коллективов была организация воскресных утренних спектаклей с дешевыми билетами – чтобы каждый киевлянин, независимо от социального положения, смог посетить театр. Кроме этого, репертуар труппы утверждала театральная комиссия Общества письменности: шли пьесы А. Грибоедова, Н. Гоголя, А. Островского, У. Шекспира и других классиков.

В конце XIX – начале XX веков украинские театральные труппы часто гастролировали, не имея своего театра, поскольку царское правительство проводило политику запрещения национальной культуры и не допускало украинского репертуара, длительных гастролей украинских трупп и т.п. Однако, несмотря на такие законы, в 1906 году в Троицком народном доме останавливается коллектив знаменитого режиссера, актера и певца Николая Садовского, который и открывает в нем первый украинский стационарный профессиональный театр, просуществовавший до 1917 года. Премьерой была постановка оперы Б. Сметаны «Проданная невеста», в которой главные роли исполняли Н. Садовский и М. Заньковецкая [12].

В архивных источниках указано, что основным репертуаром труппы стали украинские классические пьесы Н. Крапивницкого, Н. Старицкого, И. Карпенко-Карого, Г. Квитки-Основьяненко, П. Мирного, Б. Гринченко, В. Винниченко, О. Олеса, что способствовало развитию, несмотря на царские запреты, украинской культуры и языка. С театром Н. Садовского сотрудничали знаменитые деятели украинской культуры: композиторы Н. Лысенко и К. Стеценко, хореограф В. Верховинец, певица М. Заньковецкая, актриса С. Тобилевич, режиссеры Л. Курбас, И. Стадник, в оперном репертуаре – М. Литвиненко (Вольгемут), Н. Микиша, И. Козловский и другие.

В коллективе работали художники, сделавшие огромный вклад в развитие украинского театрального искусства. Благодаря режиссеру и организатору театра,

исключительно музыкальной личности Николаю Садовскому в Киеве открылась новая театральная сцена, новый украинский театр. До 1917 года было поставлено четырнадцать опер; постоянно исполнялись также комедии, драмы, водевили и оперетты [12].

Рождение Киевского театра оперетты связано с двумя датами: 13 января 1934 года и 14 декабря 1935 года [9]. В архивных материалах указано, что первый театральный сезон (1934 г.) продемонстрировал множество недостатков в работе труппы, вследствие чего театр был реорганизован. Новое руководство разнообразило репертуар, рядом с классическими опереттами также осуществлялись постановки украинских комедий. 14 декабря 1935 года состоялась первая премьера – «Летучая мышь» И. Штрауса, следующей была постановка на украинском языке – «Продавец птиц» К. Целлера. Так был открыт первый сезон Киевского государственного театра музыкальной комедии (руководитель С. Каргальский, затем Н. Терещенко). Началось активное творческое сотрудничество с российскими театрами музыкальной комедии: ленинградским режиссером О. Феоном была поставлена оперетта Ж. Оффенбаха «Синяя борода», Г. Яроном – оперетта советского композитора Л. Пульвера «Как ее зовут». Киевский театр музыкальной комедии открыл дорогу для молодых творческих личностей: композиторов, дирижеров, режиссеров, актеров, музыкантов, художников. Репертуар театра неизменно обогащался новыми музыкальными комедиями и опереттами, и в 1966 году Киевский театр музыкальной комедии переименовали в Киевский государственный театр оперетты.



Рис. 1. Троицкий народный дом

ЛИТЕРАТУРА

1. Жизнь и искусство. – 1898. – № 10.
2. Жизнь и искусство. – 1898. – № 29.
3. Жизнь и искусство. – 1898. – № 37.
4. Жизнь и искусство. – 1898. – № 120.

5. Зинькевич, Е. Концерт и парк на крутояре... / Елена Зинькевич. – К.: ДУХ І ЛІТЕРА, 2003. – 316 с.
6. Киевский театрал. – 1907. – № 5.
7. Киевский театрал. – 1907. – № 8.
8. Киевлянин. – 1869. – № 147.
9. Київський національний академічний театр оперети: офіційний сайт [Електронний ресурс]. – Режим доступу: [tp://operetta.com.ua](http://operetta.com.ua)
10. Редя, В. Театрально-музичне життя Києва на порозі ХХ століття / Валентина Редя // Культура та сучасність: альманах. – 2011. – № 1. – К., 2011. – С. 158-163.
11. Тамилина, И. Два документа из Киевских архивов / Илона Тамилина // Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського: Учні – Вчителю. – К., 2011. – Вип. 97. – С. 192-203.
12. Центральный государственный архив-музей литературы и искусства Украины, оп. 1, ф. 571, дело 2.

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

ПАРАЛЛЕЛЬНАЯ ДРАМАТУРГИЯ «ПЕСНИ БЕЗ СЛОВ» ВИКТОРА КОПЫТЬКО

«Песня без слов» для виолончели и фортепиано Виктора Копытько (2013) написана в память о двух безвременно ушедших талантливых российских композиторах Георгии Дорохове (1984–2013) и Александре Филимонове (1995–2013). Характерное для драматургического мышления В. Копытько полифоническое многоярусное слышание реализуется в этой небольшой, но ёмкой по внутренней смысловой наполненности пьесе в оригинальной форме-драматургии, которая на первый взгляд кажется очень простой.

Интонационно-смысловой импульс опуса – двойная монограмма, запечатлённая в авторском посвящении “A.F.G.D. in memory”. Звуковой комплекс монограммы поразителен заложенными в нём потенциальными возможностями интонационной работы: звуки ля-фа-соль-ре, образующие ангемитонный тетраорд¹, репрезентируют архаичную фольклорную попевку, выразительное мелодическое зерно. Монограмма разворачивается в «Песне без слов» в задумчивое высказывание солирующей виолончели, вокальное по своей природе, которое оказывается сродни образцам славянской народной песенной лирики. Естественность прорастания мелодики из начальной попевки, её интонационно-ритмическая микровариантность и пластическая изысканность сообщает песне виолончели характер сиюминутного развёртывания, напевания-вспоминания «про себя». Немаловажно отметить, что эта мелодия была сочинена В. Копытько до возникновения замысла партитуры как таковой: совпадение интонационного инципита написанной ранее мелодии² с монограммой A.F.G.D. стало той счастливой случайностью, благодаря которой и родилась «Песня без слов».

¹ Или олиготонную ангемитонику (неполную бесполутоновую пентатонику) по классификации Ю.Н. Холопова [2, с. 43].

² Для документального фильма С. Лукьянчикова «Купала і Колас. Два яблыкі на адной галінцы» (Белорусский видеоцентр, 2013).

По чередованию контрастных акустических образов форма «Песни без слов» может быть представлена как концентрическая $ABCBCB_1A_1$, где A и A_1 – фортепианные разделы-обрамления, B – песня виолончели, дважды прерываемая контрастными по состоянию краткими фортепианными разделами C . Особенность последнего проведения B – трёхтактовое «подпевание-вторга» фортепиано, единственный раз в сочинении вступающего в дуэт с виолончелью. Однако, несмотря на последовательное, *линейное* изложение музыкального материала, фактически в опусе симультанно сосуществуют сразу несколько образно-акустических пространств – ракурсов размышления композитора, дискретно контрапунктирующих друг другу в этой мемориальной партитуре.

Собственно *элегический* ракурс представлен в песне виолончели соло (Adagio raso rubato in cantabile). Вторгающиеся в её неторопливое развёртывание «говорящие» перебивки партии фортепиано (разделы Allegretto con moto e parlando) – ритмически захлёбывающиеся, обрывающиеся на полуслове – добавляют *напряжённо-тревожную* образно-драматургическую линию. Наконец, в обрамляющих «Песню без слов» фортепианных двутактах A (Lento) запечатлен *трансцендентный* ракурс осмысления – взгляд приветствия и прощания, вневременное образно-смысловое измерение. Это подчёркивается символическим структурным решением начального и конечного разделов опуса: вертикали двутактовой коды основаны на звуках монограммы A.F.G.D., вертикали фортепианного вступления – на *зеркальной инверсии* звуков монограммы (см. пример 1):

Пример 1. Ладовая схема разделов A и A_1



Интонационной и эмоциональной распахнутости зачина, его пунктирному ритму и фонизму восходящего ангемитонного тетра хорда *h-cis-dis-fis* символически противопоставлены в коде сочинения надломленность ломбардского ритма и вопросительные мотивы на звуках нисходящего ангемитонного тетра хорда *a-g-f-d*. Два зеркальных тетра хорда *h-cis-dis-fis / a-g-f-d* оказываются противоположными и по своей ладово-гармонической окраске, поскольку каждый из них, звучащий и во вступлении и в коде на одной педали, собирается в трезвучие – *мажорное* трезвучие с добавочной секундой (во вступлении) и *минорное* трезвучие с добавочной квартой (в коде). В подобном сопоставлении интонационное и структурно-смысловое превращение монограммы, открывающее «Песню без слов», представляется мимолётной вспышкой из горнего беспечального сияющего мира.

Представленные в партитуре В. Копытько три параллельных акустических и смысловых пространства, три музыкальных и метафизических времени фактически *симультанны*, хотя и слышимы нами в дискретном линейном развёртывании. На основании анализа «Песни без слов» и ряда других партитур композитора можно резюмировать, что в его творчестве тип *параллельной драматургии*, характерный

для музыкального искусства второй половины XX века (см. классификацию В.Н. Холоповой [3, с. 55]) реализуется двойко. Очевидно, что в данной связи имеет смысл говорить о таких разновидностях параллельной драматургии как *континуальная* и *дискретная*. В первом случае несколько образно-акустических пространств действительно звучат в произведении симультанно, *параллельно*. В качестве наиболее наглядных примеров можно привести камерные сольные кантаты В. Копытько «Северный Ветер» (1992), *Cariccio* (Версия I – 1986–96; Версия II – 2001), «Пишет Письмо» (2000, 2005) и «Завет» (2012), где этот принцип организует *всю архитектуру сочинения*¹ (а не одну его часть или раздел, что встречается в творчестве В. Копытько практически повсеместно). Дискретная параллельная драматургия, внешне выраженная чередованием разделов по горизонтали, ряд из которых, завершившись, фактически продолжает виртуально «звучать» (отвечая за смысловую драматургию высшего порядка), выявляется, наряду с «Песней без слов», в кантатах В. Копытько «Карнавальная Ночь» (1984) и «3-е Китайское Путешествие» (1998), в пасторали для клавесина соло «Стрекоза и Муравей» (2010) и др. Подобное композиционное решение можно сопоставить с параллельной драматургией в сложных жанрах литературы, где несколько сюжетно-временных линий, развиваясь одновременно, разворачиваются перед читателем дискретным перемежающимся пунктиром.

Ещё более наглядно два обозначенных принципа композиционной драматургической организации – *континуальная* и *дискретная* – могут быть представлены на примере киноискусства. Континуальная параллельная драматургия получает воплощение в применяемом в современном киноискусстве эффекте *полиэкрана* (например, в фильмах П. Гринуэя), где фактически происходит симультанная экспозиция сразу нескольких автономных линий – образно-сюжетных, фабульно-персонажных, образующих *визуальную полифонию пластов*. На более кратких временных отрезках континуальная параллельная драматургия реализуется в эффекте двойной или многократной экспозиции (в качестве одного из классических примеров приведём момент гибели Бориса в фильме М. Калатозова «Летят журавли»). В свою очередь, дискретную параллельную драматургию можно сопоставить с приёмом параллельного монтажа, где несколько линий драматургической фабулы раскладываются режиссёром на реальном или воображаемом монтажном столе в горизонтальное последование определённых кадров-планов.

«Песня без слов» для виолончели и фортепиано Виктора Копытько – одно из многочисленных мемориальных *музыкальных приношений* композитора, посвящённых памяти его друзей и коллег. Внутренняя связь с субъектами посвящения «Песни без слов» обнаруживается в глубоко лирической, личностной интонации этого достаточно герметичного сочинения. В произведении В. Копытько отзывается, на наш взгляд, и экзистенциальная наполненность «Колыбельной для поющего виолончелиста» Александра Филимонова, поразительная для 17-летнего

¹ Об этом принципе драматургической организации камерных кантат, названном нами «вертикализированная драматургия» или «свёрнутая цикличность» см. также [1, с. 66].

автора, и парадоксальная в плане внешнего выражения пронзительная лирика Георгия Дорохова, создателя «Русского бедного»¹.

Лаконичность и недоговорённость «Песни без слов» Виктора Копытько лишены внешнего трагического пафоса, а пересечение нескольких ракурсов осмысления сообщает этой партитуре удивительный смысловой объём и глубину.

ЛИТЕРАТУРА

1. Копытько, Н. А. Камерная кантата в композиторском творчестве Беларуси: историко-художественные традиции и современность: дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.02 / Н.А. Копытько; Белорус. гос. акад. музыки. – Минск, 2007. – 188 с.

2. Холопов, Ю.Н. Гармония: Теоретический курс: Учебник / Ю.Н. Холопов. – СПб.: Издательство «Лань», 2003. – 544 с.

3. Холопова, В.Н. Формы музыкальных произведений: Учеб. пособие / В.Н. Холопова. – 2-е изд., испр. – СПб.: Лань, 2001. – 489 с.

Королёва В.А.

(Российская Федерация, г. Владивосток)

ВОСПИТАННИКИ МОСКОВСКОЙ КОНСЕРВАТОРИИ НАЧАЛА XX ВЕКА НА РОССИЙСКОМ ДАЛЬНЕМ ВОСТОКЕ И В ЯПОНИИ

Обращение в докладе к жанру «истории музыкальной культуры Дальнего Востока в лицах» обусловлено возникшей у автора необходимостью воскресить имена музыкантов, оставивших заметный след в культуре Дальнего Востока России и стран АТР. Многолетняя исследовательская работа, сотрудничество с отечественными и зарубежными коллегами позволили выявить новые сведения о творческой деятельности и весьма непростых судьбах выдающихся музыкантов, педагогов, организаторов школ. Исходя из регламента, представлю «портреты» двух выпускников Московской консерватории начала XX века, блестящих пианистов, педагогов, общественных деятелей и организаторов музыкального образования на Дальнем Востоке – А. Ф. Крушельницкой и П. М. Виноградова.

Александра Фёдоровна Крушельницкая, в девичестве Метельская, родилась в Суздале, в семье принадлежавшей к духовному сословию. Её дед, Исидор Захарович Метельский, в 1821 году окончил Волынскую духовную семинарию и длительное время служил настоятелем Николаевского собора в городе Кременец (ныне Тернопольской области Украины), где достиг сана протоиерея и получил известность в качестве церковного писателя. Он скончался в 1882 году. Отец Александры, Федор Исидорович Метельский, также обучался в Волынской духовной семинарии, а после окончания её в 1871 г. более 30 лет служил преподавателем Суздальского духовного училища, где дослужился до чина статского советника. В Суздале 3 мая (по другим сведениям – 13 апреля) 1885 года у

¹ С аудио- и видеозаписями упомянутых произведений А. Филимонова и Г. Дорохова, а также записью «Песни без слов» В. Копытько можно ознакомиться в сети Интернет по адресам: <http://classic-online.ru/ru/production/44909> ; <http://classic-online.ru/ru/production/9325> ; <http://classic-online.ru/ru/production/54322>

него родилась дочь Александра, у которой уже в детстве проявились интерес к музыке и незаурядные музыкальные способности [3; 9]. Едва ли не самой первой из своего древнего города Александра Метельская поступила в Московскую консерваторию, где обучалась по классу фортепиано у профессора Николая Егоровича Шишкина, а затем у знаменитого наставника пианистов Василия Ильича Сафонова. Среди консерваторских преподавателей Метельской был и знаменитый композитор, профессор Сергей Иванович Танеев – уроженец ближайшего Суздалью города Владимира [9].

Молодая пианистка окончила обучение в Московской консерватории с Большой серебряной медалью (по-видимому, в 1905 году) и была приглашена концертмейстером в знаменитый Большой театр, которому верно служила в течение десяти лет. Александра Фёдоровна не просто находилась в центре театральной и концертной жизни Москвы, но принимала в ней активное участие, аккомпанировала многим известным певцам. В Большом театре началось её творческое содружество с Леонидом Витальевичем Собиновым [4, с. 126; 7].

В 1909 г. у музыкантши Метельской произошла встреча с Лукой Александровичем Крушельницким – большим знатоком и тонким ценителем музыки. Ещё в 1884 году 26-летний Лука Александрович окончил Императорское Московское техническое училище, получив специальность инженера-механика. Но музыка, театр, искусство всегда составляли важную часть его духовной жизни. В юности Крушельницкий обучался игре на скрипке в музыкальном училище Общества изящных искусств в Одессе, и полученное образование вскоре пригодилось: во время службы в Керченской крепости Лука Александрович руководил духовым оркестром [7].

Через два года, в июле 1911 года 52-летний коллежский асессор Лука Александрович Крушельницкий, занимавший в то время должность фабричного инспектора Тамбовской губернии, венчался с 26-летней девицей Александрой Метельской в Воскресенской церкви Суздаля. (Этот храм сохранился, он располагается в центре города) [9].

По меркам того времени они оба вступили в «поздний» брак. Но это обстоятельство, вкупе с весьма значительной разницей в возрасте, никоим образом не обременяло обоих. Наоборот, общие интересы и родство душ создали прочную основу для долгой и счастливой совместной жизни. Брак Крушельницких оказался счастливым.

В 1915 г. Лука Александрович получил назначение в Читту для преподавательской работы в профтехнической школе (а затем службы в Горном округе). И Александра Фёдоровна, не раздумывая, оставила яркую по художественным впечатлениям московскую жизнь, любимый театр и круг друзей – знаменитых московских музыкантов и артистов.

Дом Крушельницких в Чите располагался неподалёку от центра города, на Софийской улице (ныне ул. Бутина), 115. Он в кратчайшее время стал центром городской музыкальной жизни. Днём Александра Фёдоровна давала уроки музыки, а вечерами, вместе с вернувшимся со службы мужем и новыми друзьями, устраивала домашние концерты и строила планы о создании в городе школы, концертного зала и музыкального театра [7].

Ученик Александры Федоровны, Борис Николаевич Грязнухин, впоследствии работавший настройщиком музыкальных инструментов и преподавателем в основанной Крушельницкими музыкальной школе, вспоминая о том времени, восхищался виртуозным мастерством своего педагога-пианистки: «С какой свободой исполняла она этюды Шопена, все сонаты Бетховена, рапсодии Листа!» [7].

Перечисление фортепианного репертуара – показательного по глубине художественной интерпретации и технической сложности – и высокая оценка его исполнения, данные учеником, представителем достаточно подготовленной, «знающей» слушательской аудитории, завсегдаем музыкальных концертов Крушельницкой, является для нас своего рода экспертной оценкой современника, сумевшего понять какое бесценное художественное достояние получил далёкий небольшой провинциальный город Чита в лице Александры Фёдоровны.

Ещё не закончилась гражданская война на Дальнем Востоке, как Крушельницкие вновь стали хлопотать об открытии консерватории в Чите. Нужно напомнить, что в течение послереволюционного пятилетия на Дальнем Востоке, как и по всей России, мощным очагом музыкального просвещения и начального образования становится Народная консерватория, наиболее адекватно отвечающая процессу демократизации музыкального образования и музыкальной культуры в целом. Этот тип музыкального учебного заведения стал наиболее востребованным ещё со времени открытия таких консерваторий по инициативе С. И. Танеева в Москве (1906) и Петербурге (1908). А в течение второго десятилетия XX века Народная консерватория, бесспорно, заняла позицию лидера по финансовой доступности обучения и количеству учащихся среди всех типов музыкальных учебных заведений страны [9, с. 31-38].

Уже в декабре 1917 года во Владивостоке появился план создания Народной консерватории при Народном доме. В 1918 г. Народная консерватория открылась в Хабаровске. А в 1921 году Совет Министров буферной Дальневосточной республики со столицей в Чите, удовлетворил ходатайство Крушельницких. Решение Совета Министров ДВР о создании государственной консерватории общественность города встретила с большим энтузиазмом. Лука Александрович, оставивший свою прежнюю службу и чин, был назначен директором консерватории. Кроме того, он стал педагогом по классу скрипки, а Александра Федоровна – ведущим специалистом по классу фортепиано. Первый урок в консерватории состоялся 21 марта 1921 года в присутствии членов Правительства ДВР. В открывшейся консерватории появились коллеги и единомышленники Крушельницких, музыканты, получившие образование в Варшаве, Петербурге, Москве и др. [4, с. 120-122]. Наконец-то мечта Крушельницких стала воплощаться в реальность.

Как отмечали современники, супруги Крушельницкие вместе с коллегами-единомышленниками возрождали в первом музыкальном учебном заведении далёкой провинциальной Читы духовный мир, художественную атмосферу столичных консерваторий, прививали ученикам высокие нравственные и профессиональные качества русской творческой интеллигенции, полученные в наследство от своих консерваторских профессоров. Своими жизненными и профессиональными позициями, взглядами на суть, казалось бы, обыденных вещей,

красотой и правильностью русской речи, манерами поведения, вплоть до жестов и мимики, демонстрировавшимися в каждодневном общении с учениками в классе и вне стен консерватории, они воспитывали учеников своим примером и являлись для них нравственным и профессиональным образцом на протяжении всей жизни [1].

В 1923 году консерваторию реорганизовали в музыкальный техникум. На долю его коллектива педагогов и учеников выпало немало испытаний. Приходилось заниматься в холодном здании, не хватало музыкальных инструментов, часто задерживалась выдача зарплаты. В 1925 году местные власти закрыли музыкальный техникум, выделив из него музыкальные классы, закрепленные за одной из городских школ. Но к 1930 году Александра Крушельницкая добилась открытия специализированной Читинской музыкальной школы с классами фортепиано, скрипки, виолончели и пения. В школе царил особая доброжелательная, почти домашняя атмосфера. Детей там учили не только музыке, но и обычным школьным предметам и даже кормили в уютной школьной столовой.

Деятельность Александры Крушельницкой не ограничивалась преподаванием. Она давала фортепианные концерты в качестве пианистки, совместно с коллегами инициировала постановку нескольких оперных спектаклей «Пиковая дама», «Русалка» и «Кармен» [4, с. 122-125].

По воспоминаниям ученицы А. Ф. Крушельницкой и Б. Г. Павликовской Виктории Леонидовны Бахаевой, похоронив мужа незадолго до начала Великой Отечественной войны, Александра Федоровна вернулась во Владимирский край и несколько лет работала педагогом по классу фортепиано в Ковровской музыкальной школе, открывшейся в 1939 году [1]. Возможно, этот отъезд также был связан с повышенным «вниманием» к ней как к «классово чуждому элементу» со стороны репрессивных органов [4, с. 124].

Однако долго оставаться в когда-то родных, но за два с лишним десятилетия советской власти неузнаваемо изменившихся местах, где её могли ещё помнить как дочь идеологического противника, она не смогла и вернулась в Читку, в свою школу, к ученикам и коллегам. В Чите Александра Фёдоровна вновь преподавала в ранее созданной ею музыкальной школе (сегодня это читинская детская музыкальная школа имени Б. Г. Павликовской) вплоть до выхода на пенсию в 1956 году. Замечательная пианистка, талантливый педагог и неутомимый просветитель Александра Фёдоровна Крушельницкая скончалась 7 июля 1967 года в Чите на 83-м году жизни.

Накануне и в течение социально-политических потрясений революций 1917 года и гражданской войны в музыкальную жизнь городов Дальнего Востока вошли крупные пианисты и педагоги, покинувшие столичный музыкальный мир. И первым среди них на Дальнем Востоке в 1916 году появился — *Павел Михайлович Виноградов*. Чтобы по достоинству оценить масштаб этого явления в дальневосточной музыкальной жизни, необходимо подробнее рассказать об этом удивительном человеке и талантливом музыканте.

Павел Михайлович Виноградов родился 15 июня 1888 году в Бресте, где служил его отец. Уже в восьмилетнем возрасте он начал концертную деятельность, выступая в городах России и Польши.

В 1897 году, в одиннадцатилетнем возрасте, без вступительного экзамена он был принят в Парижскую консерваторию. Затем Виноградов поступил в Московскую консерваторию для совершенствования музыкального мастерства у выдающегося пианиста, профессора Константина Николаевича Игумнова. Удостоенный золотой медали, Павел Виноградов был лучшим среди окончивших Московскую консерваторию в 1911 году. После, талантливый пианист с большим успехом выступал с концертами в Москве, гастролировал по крупным городам России. Его мастерство высоко оценила избалованная столичная петербургская публика. А в 1915 году (возможно по инициативе Дирекции Императорского Русского Музыкального общества, находившейся в Петербурге) П. М. Виноградов недолгое время возглавлял Дирекцию Томского музыкального училища. Известно, что в 1916 году он появился во Владивостоке [5].

Благодаря японскому историку, занимающемуся исследованием деятельности русских эмигрантов в Японии, Юке Курата и её знакомству с ученицей П. М. Виноградова г-жой Сайто, появилась возможность получить новые сведения о музыкальной деятельности и личной жизни Виноградова в 1917-1921 годах во Владивостоке. В частности, от г-жи Сайто стало известно, что в 1917 году, уже обосновавшись во Владивостоке, Виноградов женился. К сожалению, о его избраннице сведений нет [6]. Во Владивостоке музыкант сблизился с деятелями Литературно-Художественного общества, среди которых были известные футуристы, литераторы и художники.

1920-й год оказался весьма насыщенным для музыканта. В ноябре П. М. Виноградов открыл во Владивостоке свою музыкальную школу (по программе консерватории). В течение осеннего сезона Виноградов дал цикл общедоступных просветительских лекций-конcertов в Народном Доме во Владивостоке и в Хабаровске [2]. Так идея «Исторических концертов» А. Г. Рубинштейна 1885-1886 годов была подхвачена продолжателем великой традиции просветительства пианистом П. М. Виноградовым в дальневосточных городах России. И в том же году Павел Михайлович выпустил первый и единственный художественный альманах, посвящённый искусству музыки.

А следующей весной, в марте 1921 года музыкант из Владивостока направился на гастроли в Японию. Его концерты прошли в нескольких городах и имели большой успех [5]. Затем он выехал из Японии и вплоть до 1937 г. сведений о его пребывании в России или Японии нет. Возможно, он находился в Австралии, по месту жительства брата своей жены. Поскольку супруга Павла Михайловича постоянно проживала в Сиднее у своего брата. Но точными сведениями, подтверждающими такие предположения, автор на сегодняшний день пока не располагает.

В 1937 г. Павел Михайлович Виноградов без жены вновь прибыл в Японию и остался там навсегда. Более 35 лет супруги жили порознь (возможно, они были в разводе). Павел Михайлович преподавал в музыкальном училище Мусасино (Мусасино Онгаку Дайгаку) и Восточном музыкальном институте Токон (Тое Онгаку Даигаку) в Токио. В начале Второй мировой войны Виноградов был помещён в лагерь для иностранцев. Это было время очень тяжёлых нравственных и физических страданий. Окончание войны буквально воскресило музыканта. Павел

Михайлович был приглашён в университет Ниппон на отделение искусства в Токио. Кроме того, он постоянно давал частные уроки всем желающим обучиться игре на фортепиано. Скончался Павел Михайлович 3 декабря 1974 г. в Токио. Он похоронен на кладбище для иностранцев в г. Иокогаме. От г-жи Сайто известно, что ученики П. М. Виноградова со своими питомцами два раза в год устраивают в честь почитаемого в Японии русского музыканта концерты, в июне, отмечая его очередной день рождения, а в декабре – день памяти [6].

Развивая традиции русской музыкальной культуры на далёкой окраинной территории России или «прививая» их в условиях прежде закрытой для Запада Японии – страны Дальневосточной цивилизации, лучшие выпускники Московской консерватории А. Ф. Крушельницкая и П. М. Виноградов преподавали своим ученикам не только азы ремесла, но и передавали лучшие духовные качества российской творческой интеллигенции. Совокупность духовного обаяния личности и профессионально-педагогических качеств музыкантов-дальневосточников обусловила рождение феномена «оригинальной школы мастера» – А. Ф. Крушельницкой в Чите, П. М. Виноградова во Владивостоке, а затем в Японии.

Дальнейшее развитие традиций русской музыкальной школы продолжается и сегодня питомцами «школы А. Ф. Крушельницкой» и «школы П. М. Виноградова», благодаря непрерывающейся связи между Учителем и его преданными учениками, от одного поколения к последующему.

ЛИТЕРАТУРА

1. Бахаева, В. Л. Воспоминания. Рукопись. Личный архив автора / В. Л. Бахаева. – Владивосток. 1992.
2. Воля. Владивосток. 1920. 16 окт., 21 нояб.
3. Государственный архив Читинской области (ГАЧО). Ф. 302. Оп.1. Д.39. Л. 12; Д. 168. Л. 100; Ф.Р. 1448. Оп.2. Д. 73. Л.5.
4. Королева, В. А. У истоков (А. Ф. и Л. А. Крушельницкие, О. А. Де-Витте, З. Д. Шварева-Павлова) // Забытые имена. История Дальнего Востока в лицах. Вып. 1. – Владивосток, 1994. – С. 117–128.
5. Королева, В. А. Русские музыканты в Японии (П. М. Виноградов и А. Я. Могилевский // Альманах «Гуманитарные исследования» / В. А. Королева, Курата Юка. – Уссурийск: Изд-во УГПИ, 1998. Вып. 2. – С. 255 – 258.
6. Курата, Юка. Материалы интервью с ученицей П.М. Виноградова госпожой Сайто. Токио-Владивосток. 2000. Личный архив автора.
7. Поломошнов, Г. Годы и судьбы// Забайкальский рабочий / Г. Поломошнов. – Чита. 1968. 4 авг.
8. Шевляпина, В. Ф. Музыкально-просветительская деятельность С. И. Танеева в первой Народной консерватории в России // Из истории музыкального воспитания / В. Ф. Шевляпина. – М.: Просвещение, 1990. – С. 31 – 38.
9. <http://www.prizyv.ru/archives/347462> Дата доступа 21.03.2013.

Кравченко А.И.
(Украина, г. Киев)

КАМЕРНО-ИНСТРУМЕНТАЛЬНЫЙ АНСАМБЛЬ В МУЗЫКАЛЬНОМ ИСКУССТВЕ УКРАИНЫ 60-Х ГОДОВ XX ВЕКА

Камерно-инструментальное искусство как феномен мировой музыкальной культуры чрезвычайно ярко проявил себя во второй половине XX столетия, отразив процесс аксиологических трансформаций художественного сознания и мировоззрения, закономерно связанный с трансформациями в различных измерениях человеческого бытия – социально-политического, интеллектуального, психологического, этико-эстетического и прочих, что привело к реформированию всей системы музыкальной культуры. В украинском культурном пространстве протекание данного процесса имело свои особенности, он разворачивался постепенно и неравномерно, актуализируясь на определенных этапах, реагируя на наименьшие колебания официальной позиции советской власти, касательно приоритетных средств и форм развития культуры и искусства.

Ведущие направления, характерные для развития украинского советского искусства, все же целиком совпали с магистральными тенденциями мирового искусства второй половины XX столетия, основными из которых, по наблюдениям И. Польской, являются «центробежная тенденция к «максимизации», массовости, грандиозной масштабности, зрелищности и центростремительная тенденция к «минимизации», камерности, психологизации» [5, 93]. Одновременное сочетание этих противоположных тенденций на первый взгляд кажется парадоксальным, однако популярность коллективно-массовых жанров была вызвана волной послевоенного патриотизма, а тяготение к камерным по природе жанрам обуславливалось углублением во внутреннее состояние человека, живущего во время глобальных изменений и потрясений. Следует подчеркнуть, что в украинском культурном пространстве обе из вышеперечисленных тенденций не просто существовали параллельно – последняя проявила себя как некая оппозиция к монументально-официозным музыкальным произведениям, нередко создававшимся по государственному заказу и имевшим идеологическую окраску.

Постепенное нарастание центростремительной тенденции привело к господству камерности как одной из «принципиальных доминант современного искусства» [5, 94], так как процесс «камернизации» коснулся не только музыкального искусства, но и театрального, изобразительного, литературного, хореографического, кинематографического, что отразилось в развитии традиционных и внедрении новаторских жанров и форм, а именно: создании камерных опер и симфоний, камерных хоровых композиций, камерных инструментальных и вокальных ансамблей, камерных балетов, камерных театральных постановок, преобладании камерных мотивов в поэзии, прозе, живописи, киноискусстве (в том числе, озвучивание камерно-ансамблевой и камерно-оркестровой музыкой кинокартин) и т. д. Повышение роли и социального значения камерных жанров в различных видах искусства обусловлено тяготением авторов к самопознанию, поиском внутренней и внешней гармонии, свободы,

персонификации сознания, интроспективного углубления в эмоционально-психологический мир человека, стремлением к коммуникации в атмосфере взаимного диалога и, шире, полилога, что безусловно вызвано духовными, эстетическими запросами общества, ведь искусство всегда чутко реагирует на жизненные реалии своего времени.

В начале 60-х годов XX века в кругу украинских композиторов стало ощутимо стремление к преодолению стереотипов советской идеологии, которая регулировала все сферы жизнедеятельности общества, в том числе, влияла на музыкальную культуру и искусство. 60-е годы, находящиеся в точке «золотого сечения» развертывания исторически-закономерных явлений эпохи, стали периодом необыкновенного духовного подъема, всплеска социальной активности, своеобразным «золотым веком» [2, 6] украинской культуры и предвестником национального постсоветского возрождения. Процесс отхода от консерватизма, переосмысления соотношения традиций и новаторства в музыке протекал на фоне так называемой «хрущевской оттепели» – периода политической либерализации, ослабления идеологического контроля, открывшие возможность некоторой свободы творчества и контактов с Западом.

Значимость феномена «шестидесятничества» и его содержания, неофольклорного и авангардного по своей сути, неоднократно подчеркивалась в научных трудах (например, Е. Зинькевич [3], О. Городецкой [2]), а также в воспоминаниях непосредственных творцов данного феномена в музыке, в частности, В. Сильвестрова [6] и др., что позволило создать целостную концепцию украинского музыкального авангарда поколения «шестидесятников», яркими представителями которого считаются Л. Грабовский, В. Губа, В. Сильвестров (выпускники по классу композиции Б. Лятошинского) и М. Скорик (выпускника А. Солтиса и Д. Кабалевского) – композиторы, чей творческий путь последние полвека определяет направление развития музыкального искусства Украины.

В 60-х годах одной из ведущих сфер реализации творческого потенциала композиторов была камерная музыка (камерно-вокальная и камерно-инструментальная). Однако постепенно ощутимую становилась тенденция к преодолению традиционной для украинской музыки вокальности в сторону преимущества инструментализма, составившая «ярко выраженную дополняюще-компенсативную линию по отношению к сложившейся национальной традиции как вокально-хоровой и оперной в своей основе» [1, 5]. Этот уклон в творчестве «шестидесятников» возник благодаря акцентированию внимания на жанрах сольной инструментальной и камерно-инструментальной ансамблевой музыки. Процесс развития последней ретроспективно и перспективно тесно связан с сольной, концертной и симфонической музыкой, однако имеет свою уникальную специфику, на выявлении и определении которой мы в дальнейшем сосредоточимся.

Камерно-инструментальный ансамбль – жанровая сфера камерной музыки, способная «камерными» средствами, ограниченной звуковой подачей (сравнительно с выразительными и динамическими возможностями оркестровых, оперно-хоровых жанров) реализовать масштабные замыслы с глубоким духовно-философским контекстом. Камерно-инструментальный ансамбль стал своеобразной творческой «лабораторией», где в полной мере раскрылся творческий потенциал композиторов,

через реализацию прогрессивных идей, отражающих эволюцию композиторского мышления в области музыкального языка и стиля, экспериментирования сочетания классического и электронного инструментария, введения современных технологий. Сценическое воплощение новаций, которые в 60-х годах XX века поражали своей оригинальностью, потребовало пересмотра исполнительской техники: использования новых приемов и средств артикуляции, применения дополнительных аксессуаров для создания разнообразных звуковых, перкуссионных и шумовых эффектов, а также вокально-речевых ресурсов, актерской игры. Исполнительская «мобильность» жанра камерно-инструментального ансамбля позволяла использование активно-действенных форм коммуникации со слушателями.

Расширение палитры выразительных возможностей классических музыкальных инструментов повлияло на смену традиционных взглядов о трактовке их функций и звучания. Например, фортепиано – инструмент, имеющий богатые тембральные ресурсы, активно привлекался в состав камерно-инструментальных композиций 60-х годов XX столетия в творчестве В. Сильвестрова, Л. Грабовского, В. Губы, М. Скорика и других авторов. Наряду с традиционной фортепианной кантиленой и оркестральностью, в выразительный диапазон фортепиано вошли ударные приемы звукоизвлечения, позволяющие раскрыть «клавесинные и частично органные клавирные качества» [1, 22] инструмента, что соответственно потребовало применения нового стиля игры, который в последних научных разработках терминологически определяется как «клавирно-органный с «вторичной» кантиленой *perle*» или «ударно-акантиленный» [1, 24].

Трансформация концепции звучания также коснулась инструментов струнно-смычковой группы. Современным одесским композитором и виолончелистом В. Ларчиковым охарактеризованы новации в трактовке виолончели, которые начиная со второй половины XX века осуществлялись по линии эмансипации темброво-артикуляционных параметров звукоизвлечения, выявившие безграничные возможности данного инструмента в интонационной и сонористической сферах. В последствии диапазон музыкально-выразительных средств, технических приемов продолжал разрастаться, что привело к формированию нового музыкального лексикона композиторов и исполнителей. Данный факт наталкивает ученых на мысль о становлении и утверждении «концепции теоретической бесконечности тембровых ресурсов и звуковых возможностей музыкального высказывания» [4, 42], которая лежит в основе новой парадигмы современного музыкального искусства.

Особенная роль жанра камерно-инструментального ансамбля неоднократно подчеркивалась исследователями, рассматривающими эту музыкальную сферу не только в исторической, содержательно-композиционной, исполнительской плоскости, но и в образовательно-педагогической, обосновывая значение ансамблевого музицирования в процессе комплексной подготовки музыканта. Игра в ансамбле расширяет музыкальный кругозор (исполнение оригинальных камерно-инструментальных сочинений, переложений оперно-симфонической музыки для ансамблевого состава) и совершенствует не только исполнительское мастерство (формирование ансамблевых навыков, гибкости реакции при смене функций солирующего инструмента на функции аккомпаниатора, развитие слухо-интонационной и ритмической дисциплины, укрепление дирижерской воли), но и

катализирует становление личностно-творческих качеств музыканта, путем приобретения опыта коммуникативного профессионального общения, направленного на установление «эмоциональных контактов, взаимопонимания, консолидации между людьми и преодоления психологических барьеров» [5, 188], ведь ансамблевая эстетика по своей сущности символизирует гармонию и сбалансированность индивидуального и корпоративного.

Развитие отечественного музыкального образования в камерно-инструментальной сфере своими корнями достигает конца XIX века (имеем в виду работу классов камерного ансамбля при Киевском и Одесском училищах ИРМО и консерваториях). Однако, несмотря на успехи музыкальной педагогики, воспитанию ансамблиста уделялось недостаточно внимания, так как предмет «камерный ансамбль» считался дополнительным к основной специальности «концертный исполнитель» и обычно объединялся с концертмейстерским классом в составе кафедры фортепиано. Только со второй половины XX столетия в музыкальных образовательных учреждениях СССР среднего и высшего уровня аккредитации начали выделяться самостоятельные отделы и кафедры камерного ансамбля.

Четкое разграничение дисциплин и образование кафедр камерного ансамбля произошло в конце 60-х годов в Одесской (1968 г.), Киевской (1969 г.) и других украинских консерваториях (в начале 70-х гг.), что можно считать высшей ступенью профессионализации, на которой с этого времени зиждется украинская школа камерно-инструментального направления подготовки специалистов. Последнее, в свою очередь, свидетельствует об окончательном формировании на национальном уровне в 60-х годах XX века явления искусства в области камерно-инструментальной музыки, так как любой вид музыкального искусства как система и феномен культуры считается состоявшимся, при условии функционирования на высоком уровне профессионализации базовых структурных компонентов, к которым относятся композиторская, исполнительская и образовательно-педагогическая составляющие.

ЛИТЕРАТУРА

1. Басалаева, Е. А. Стилистически-тембральный плюрализм фортепиано в камерно-инструментальном творчестве украинских композиторов поколения 1960-х годов: дисс. ... канд. искусствоведения: 17.00.03 / Евгения Александровна Басалаева. – Одеса, 2012. – 169 с.
2. Городецька, О. В. Українська музика 60-х років XX століття у контексті цілісності епохи: дис. ... канд. мистецтвознавства: 17.00.03 / Оксана Валентинівна Городецька. – К., 2009. – 207 с.
3. Зінкевич, О. С. Український музичний авангард: загальна панорама / О. С. Зінкевич // Сучасність. – 2002. – №9. – С. 100-105.
4. Ларчіков, В. Музично-виконавський арсенал сучасного віолончеліста // Виконавське музикознавство. – К.: Науковий вісник НМАУ ім. П.І.Чайковського, 2009. – Вип. 82. – С. 42-61.
5. Польська, І. І. Камерно-інструментальний ансамбль: теоретико-культурологічні аспекти: дис. ... доктора мистецтвознавства: 17.00.03 / Ірина Іллівна Польська. – К., 2003. – 435 с.
6. Сильвестров, В. В. Музыка – это пение мира о самом себе... Сокровенные разговоры и взгляды со стороны: беседы, статьи, письма / В. Сильвестров, М. Нестьева. – К., 2004. – 265 с.

Купина Д.Д.
(Украина, г. Донецк)

К ВОПРОСУ О СОВРЕМЕННОМ СОСТОЯНИИ УКРАИНСКОЙ ОРГАННОЙ КУЛЬТУРЫ: ЖАНРОВО-СТИЛЕВАЯ ПРОЕКЦИЯ

Украинская органная музыка – молодое явление, история развития которого охватывает немногим более ста лет. Однако даже за такой короткий временной промежуток ей удалось занять прочные позиции в современном культурном пространстве Украины и всего мира. Испытывая безусловное влияние многовековой истории западноевропейской органной культуры, органной иудаики, а также обнаруживая очевидные связи с процессами развития современного русского органного искусства, украинская музыка для органа достаточно быстро обрела свой неповторимый облик и активно «влилась» в русло современных композиторских исканий. Это, в свою очередь, обозначило множество неоднородных жанровых слоев, одни из которых издавна были заложены в фундаменте мировой органной культуры, развивали её обиходные традиции, другие – активизировали сферу концертно-преподносимой музыки.

Среди украинских композиторов, обращавшихся к созданию музыки для органа – И. Асеев, В. Бибик, В. Гончаренко, Л. Грабовский, Л. Дычко, М. Колесса, Л. и Ж. Колодуб, С. Лунев, Е. Милка, Е. Петриченко, В. Полевая, Е. Станкович, К. Цепколенко, Ю. Шевченко, М. Шух, А. Щетинский, однако многие из их сочинений до сих пор остаются за пределами исследовательского внимания.

Дефицит аналитического внимания к украинской органной музыке совершенно очевиден. Несмотря на стремительно растущий авторитет данной сферы творчества – как для композиторов, так и для исполнителей – в современном отечественном музыкознании она остается фактически *terra incognita*. Заметим, что в последние годы заметно активизировались научные исследования российских музыковедов о мировом органном искусстве. Беспрецедентным результатом стала вышедшая совсем недавно коллективная монография «Из истории мировой органной культуры XVI-XX веков» под редакцией М. Воиновой [2], где ряд страниц специально посвящен украинской органной музыке. В ней сообщаются некоторые исторические факты, упоминаются произведения О. Чишко, И. Асеева, В. Гончаренко, Л. Колодуба, В. Губы, делается попытка обозначить основные направления их органного творчества. Однако на фоне фундаментальных глав по истории немецкой, французской, английской, американской, русской музыки, небольшая глава по истории органного музицирования в Украине выглядит достаточно скромно, в то время как неординарность и очевидное своеобразие данного культурного феномена заслуживает более детального изучения.

Симптоматично, что жанровый фонд украинских органных сочинений за краткий вековой промежуток заполнялся с невероятной интенсивностью и практически охватил все жанровые сферы, на развитие которых в других органных культурах ушло не одно столетие. Жанровая панорама украинской органной музыки включает как произведения для органа соло (И. Асеев «Симфонические фуги»), так и опусы, в которых орган является частью ансамбля (В. Бибик «Посвящение» для

струнного оркестра и органа), программные («Клейноды» старинная баллада для тромбона и органа (1997), «Fata Morgana» для альты и органа В. Губы) и непрограммные сочинения (Л. Колодуб Прелюдия, Три пьесы), крупные циклические произведения (В. Карминский Концерт для 4-х солистов, струнного оркестра, клавесина и органа) и миниатюры (хоралы М. Шуха), канонические («In excelsis et in terra» месса для солистов, хора, органа, фортепиано и ударных М. Шуха) и светские произведения («Обриси і кольори» для органа А. Щетинского). В названиях воссоздаются как старинные жанры (В. Гончаренко «Антифоны»), жанры классико-романтического типа (8 программных поэм В. Губы), так и создаются новые жанровые типы (Л. Этингер Музыка для флейты и органа).

Одна из наиболее массивных жанровых сфер в украинской органной музыке связана с использованием религиозных сюжетов, текстов, церковных музыкальных канонов. И это понятно, ведь процесс претворения жанровых традиций культового обихода, даже не являясь глобальной тенденцией творчества, олицетворяет первичное единство инструмента с исконной природой бытования, обычаями западно-христианской церкви, налаживает метафорическую связь с храмовой атрибутикой и наделяет духовно-нравственным смыслом сочинения, обращенные к сакральным истокам. Однако практика концертного преподнесения и особенности православной традиции обусловили довольно смелые авторские инициативы в данной жанровой группе. Влияние первичных духовных жанров не всегда ощущается прямолинейно и чаще всего угадывается в немыслимом в условиях храма смещении стилистически разнородных примет, накопленных в истории жанра за пределами соборного пространства. Подобные метаморфозы жанровых канонов происходят в русле эстетики новой религиозности, в гуще потока жанровых ретроспекций, мотивированных полистилистической установкой XX века.

Сформировавшись в условиях украинской культурной парадигмы, отличной от европейской – традиционной для органного искусства, украинское органное творчество обрело свои индивидуальные черты, анализ и осмысление которых, так или иначе, выводят к проблеме межкультурной коммуникации двух самостоятельных художественных формаций: украинской и европейской органной музыки. При этом особенностью «техники вхождения» традиций европейской органной культуры в духовный слой украинской органистики стала многоуровневость межкультурного взаимодействия, его нелинейность, вариабельность и нестабильность. Все же коммуникативные процессы оказываются так или иначе сопряжены с категорией диалога – универсальной формой общения культур (В. Библер). При этом наибольшей активностью в украинских органных произведениях обладают традиции самых архаичных пластов органной музыки, ценностный и эстетический спектр которых обусловлен связями с церковным годовым кругом. Смысловые, архитектурные и языковые принципы старинных культовых жанров попадают в разряд «универсальных культурных паттернов» (К. Вислер), «повторяющихся» в любой культурной плоскости.

Детерминанты старинной церковной органной музыки могут входить в диалог с «музыкальной современностью» несколькими способами. На стилистическом уровне можно выделить *прямую* коммуникацию – комплексное или частичное заимствование форм, текстов, ритмоинтонаций, приемов изложения и т. д.

старинных обиходных жанров; *опосредованную* (интерферентную) – прочтение старинных органических образцов сквозь призму более поздних эпох и *символическую* – введение в «новую музыку о вечном» отдельных знаков старинных канонических жанров.

Иначе предстает уровень музыкально-имманентных структур, где диалог двух органических культур – украинской светской и западной культовой – проявляется также в двух формах: обращении непосредственно к принципам старинных культовых жанров (в их относительной целостности) и использовании широкого спектра символов, метафор и аллюзий, излучаемых библейскими текстами, выделенных в результате процесса деконструкции в условиях «смены культурного контекста».

Первый тип коммуникации отчетливо прослеживается в «Антифонах» В. Гончаренко, где в качестве жанрового первоисточника выступают старинные антифоны, смыслополагающие принципы которых в относительном единстве экстраполированы в произведение современного композитора, хотя и скрыты под толщей иностилевых напластований. Из всех жанрово-стилевых аллюзий музыки прошлого наибольшая степень проявленности сообщается самым архаичным приметам: архитектурный профиль аналогичен антифонно-рефренным структурам, атрибутивным старинным антифонам. На языковом уровне наиболее ощутимы традиции григорианики (линейность, диатоничность связей и узкоамбитусность мелодических линий, модальный принцип мышления, рудименты раннего многоголосия), в меру «приправленные» приметами более поздних стилей – ренессансного (консонантность отдельно взятых пластов), барокко (остановки на разной высоте в зонах кадансирования) и новациями XX века (элементы новых модусов, полифонии пластов). Однако, в «Антифонах» не просто в единстве воссоздаются морфологические и тектонические особенности жанра, но и моделируется сущность антифона, прежде всего как фонического феномена. Эффект реального присутствия в храме воссоздан посредством сонорной техники, оперирующей целыми пластами. Их соотношение аналогично соотношению линий в старинных образцах.

В органических хоралах М. Шуха («Рождественская песня», «Меланхолия», «Тихая молитва») отмечаем работу второго, непрямого типа жанрово-стилевой коммуникации. В этих миниатюрах отражается жанровый стиль духовной музыки, в частности жанровый тип *хоральности* с его характерной семантикой, структурой и музыкальными особенностями. Однако украинский автор ориентируется не на первичный жанровый тип хорала, а на произведения с аналогичным именем в творчестве композитора эпохи барокко. М. Шух концентрирует внимание именно на «привнесенных» особенностях мастеров барокко, конспективно отражая их в своем произведении, в предельно сжатом, эскизном виде обрисовывая контуры различных барочных жанров. Проводником образности и имманентно-музыкальных особенностей барочных хоралов в данном случае становятся произведения И. С. Баха, как классический образец жанра, который и послужили «отправной точкой» для современного композитора в его освоении.

Аналогичная жанрово-стилевая ситуация наблюдается и в органической мессе «Via dolorosa» М. Шуха, где ведется диалог с культовым жанром барочной органической мессы, а относительная целостность экстраполируемых элементов позволяет

говорить о работе «по модели». Детальный анализ произведения указывает на то, что в качестве образца устанавливается не один, а два совпадающих по времени, но культурно дистанцированных варианта старинной органной мессы – немецкой и французской традиции, которые, не смотря на точки соприкосновения, имеют ряд отличий. Удивительная органичность сочинения и нейтрализация жанровых противоречий между мессами разных культурных традиций достигается за счет того, что их заглавные атрибуты воплощены на разных уровнях – морфологическом (языковые приметы немецкой мессы) и композиционном (структурные особенности французской мессы). Такое синхронное жанровое моделирование, сопровождающееся инкрустацией аллюзий баховских произведений, позволило сохранить на протяжении сочинения единство эстетико-стилевых параметров даже в условиях творческой свободы.

Третий тип творческого диалога – символический – наблюдаем в органном произведении С. Лунева «Апокрифы», название которого инспирировано духовными литературными жанрами. Зачастую инициализация духовного содержания предопределена *словом* и выходит на поверхность только в совокупности с ним. В таких произведениях нет видимой опоры на конкретный музыкальный жанровый канон, а в качестве смысловых и жанровых ориентиров выступают канонические строки, выносимые в название произведения и оживляющие целый шлейф ассоциаций. Атрибуты культовой музыки выражаются в тонкой системе аллюзий духовных жанров или произведений мастеров барокко (в той или иной степени связанных с религиозной тематикой), но не нарушают при этом структуры и функций преподносимого сочинения.

Показательным примером совмещения всех трех типов коммуникации уместно считать «Духовную музыку» для органа В. Назарова – программный триптих, посвященный теме страданий и смерти Иисуса Христа. Внутренние процессы этого произведения выявляют все три типа диалогичности, характеризующей магистральные процессы в современной украинской органной культуре. Динамика обновления и творческого переосмысления жанровой *materia prima* сакральной музыки в «Духовной музыке» оказывается настолько значительной, что приводит к утрате конкретной типологической атрибуции сочинения. «Духовная музыка» в определенном смысле связана узами преемственности с жанром пассионов: программные подзаголовки, предпосланные каждой части, актуализируют опыт знаковых сочинений данного жанрового слоя – «Страстей» И. С. Баха и К. Пендерецкого, С. Губайдулиной и А. Пярта. Обобщенная же трактовка сакрального Слова в «Духовной музыке» Назарова восходит к традициям пассионов Нового времени – остропсихологических музыкальных картин, посвященных страданиям Христа, сфера бытования которых находится за пределами соборного пространства.

Связь с каноническими музыкальными прообразами оказывается весьма иллюзорной и предстает в виде прозрачного шлейфа едва уловимых аллюзий религиозной музыки прошлого. Реконструкция традиций становится естественным результатом *множественного диалога*, возникающего в «Духовной музыке» на разных уровнях целого, разграниченных нами следующим образом: смысловом (межкультурная коммуникация, как адаптация традиций европейского жанра

пассионов в условиях новой культурной парадигмы, сопоставление картин объективного и субъективного плана, понимание органа как условного *символа* духовности, обобщающего достижения не органной, но всей музыкальной литургической культуры); стилистическом (стилевой диалог в масштабе целого на границе разделов, протекающий в формате *конвергенции*); фоническом и композиционном (совмещение композиционных принципов бар, старинной двухчастной, строфической), а также языковом (диалог музыкальных систем средневековья, барокко, XX века, являющихся одновременно носителями определенных «смыслов», предопределяющих развертывание событий каждой части по определенной программе).

Таким образом, украинская органная музыка, несмотря на свою непродолжительную историю и очевидную несамостоятельность, обнаруживает огромные перспективы композиторского творчества. В этом смысле диалогичность (во всех своих проявлениях), заявленная как важное условие существования органной культуры, оказывается проводником главных жанрово-стилевых показателей, фактором творческого переосмысления (а не слепого копирования) культовой музыки прошлого. Не прибегая к цитированию или подражанию архаичным структурам, а ведя «живой диалог» с органной музыкой ушедших эпох, украинские композиторы в своих произведениях создают новую генерацию элементов языкового наследования, соединяют ее с новой лексикой и тем самым перекидывают арку от современности к отдаленным историческим эпохам, охватывая в своих исканиях многовековые пласты мировой органной культуры.

ЛИТЕРАТУРА

1. Библер, В. На гранях логики культуры: Книга избранных очерков / В. Библер. – М.: Русское феноменологическое общество, 1997. – 440 с.
2. Из истории мировой органной культуры XVI–XX веков: [учебн. пособ. / ред. Т. Воинова]. — М.: Музиздат, 2008. — 864 с.
3. Зинькевич, Е. Динамика обновления. Украинская симфония на современном этапе в свете диалектики традиции и новаторства / Е. Зинькевич. — К.: Музична Україна, 1986. — 183 с.

Лазутская Н.Ф.

(Республика Беларусь, г. Минск)

ЖАНР КОНЦЕРТА ДЛЯ НАРОДНЫХ ИНСТРУМЕНТОВ В ТВОРЧЕСТВЕ БЕЛОРУССКИХ КОМПОЗИТОРОВ ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XX – НАЧАЛА XXI ВЕКА

Активизация народно-инструментального исполнительства в Беларуси приходится на вторую половину XX века. Именно этот период представляет собой определенную взаимосвязь с западноевропейской и русской музыкальной культурой. Данный факт отмечает в своем исследовании Н. Яконюк: «Становление белорусской народно-инструментальной культуры проходило при непосредственном воздействии и влиянии уже сформировавшейся русской народно-инструментальной культуры данного типа, ориентированной на общепринятую в

Европе сценическую исполнительскую эстетику» [8, с. 220]. В белорусской отечественной музыкальной культуре, данный этап, отмечается, прежде всего, поиском новых средств выражения, художественных идей, диалогом традиций и инвентарства в воплощении авторских замыслов. В сфере инструментальной музыки наблюдается расширение тембровых и технических возможностей инструментов, в том числе народных струнно-щипковых.

Со второй половины XX века начинается новый этап развития белорусской народно-инструментальной музыки, как отмечает Н. Яконюк: «...этап интенсивной экспериментальной работы, поисков, неожиданных решений, разнообразных творческих подходов, поражающих смелостью и новизной» [8, с. 108].

Этот период характеризуется плодотворным общением белорусских композиторов и исполнителей, в процессе которого появляется ряд оригинальных опусов, раскрывающих богатейший потенциал народных струнно-щипковых инструментов. В работе интерпретатора над сольными партиями, их редактурой, усовершенствованием исполнительских приемов, отмечается «...непосредственное влияние творческой индивидуальности исполнителей на общую концепцию произведения» [1, с. 15]. Внедрение и активное использование композиторами в своем творчестве разнообразных приемов игры, способствующих выявлению художественно-выразительного своеобразия струнных народных инструментов, расширению музыкально-образной и жанровой сфер исполнительства, позволяет говорить об интенсивном развитии современного народно-инструментального искусства, совершенствовании технического мастерства исполнителей.

На современном этапе белорусскими музыковедами освещаются вопросы, связанные с инструментальным творчеством отечественных композиторов. В работе Е. Лисовой, посвященной инструментальным концертам Г. Гореловой, отражаются проблемы современной образно-стилевой концепции концерта в контексте авторского стиля [3]; в исследовании Л. Таировой освещаются вопросы развития народно-инструментального исполнительства в Беларуси [6]; Т. Щербо рассматривает концертный жанр для цимбал с позиции взаимодействия национальной традиции и современного академического музыкального языка [7]; актуальной теме уделяет внимание В. Прадед, затрагивая важные вопросы развития академического направления в исполнительстве на цимбалах в настоящее время [4].

Осмысливая процессы развития отечественной исполнительской школы, прежде всего, возникает вопрос о современном оригинальном репертуаре для народных инструментов. Очерчивая круг проблем, связанных с решением задач по усовершенствованию концертного репертуара, следует выделить утвердившиеся направления в современном исполнительстве на народных инструментах. В сравнительном отношении здесь выступает популяризация опусов т. н. «фольклорной линии» и оригинальные сочинения современных композиторов для струнных народных инструментов. С появлением новых сочинений крупной формы, меняется и оригинальный репертуар для народных инструментов. Несомненно, сочинения, специально созданные для определенного инструмента, являются «...доказательством значимости и художественной ценности академического направления в исполнительстве...» на народных инструментах [4, с. 82].

В качестве материала исследования нами были проанализированы концерты для народных струнных инструментов балалайки, домры, цимбал, созданные белорусскими композиторами во второй половине XX – начала XXI веков, которые прочно закрепившись в репертуаре исполнителей, наиболее точно отражают ситуацию в сфере жанра концерта для народных инструментов.

В белорусском композиторском творчестве жанр инструментального концерта вбирает в себя огромную палитру звуковых красок, разнообразные музыкально-выразительные средства, множественность стилистических линий. Благодаря насыщенной исторической картине, жанр концерта во второй половине XX века приобретает множество структурных вариантов, становится постоянно востребованным. Смелые композиторские поиски в области средств выразительности, «...стремление к воспроизведению индивидуально-композиторского стиля, углубление эмоционального содержания», становятся важным фактором в отражении авторских идей. [1, с. 20].

Созданные в этот период белорусскими композиторами концерты для народных инструментов, представляют значимый этап в развитии отечественного инструментального искусства второй половины XX – начала XXI веков. Среди композиторов, обращавшихся к созданию концертов для балалайки с оркестром, отметим Г. Горелову (1991 г.), М. Русина (1960 г.), Г. Ермоченкова (1995 г.). Так, один из главных принципов творчества Г. Гореловой по отношению к концепции жанра концерта, – «...сочетать простое и сложное, создавать парадокс в “общем месте”, а обычным – удивлять» [3, с. 109].

Жанр концерта для домры представлен в творчестве Г. Ермоченкова (1996 г.), В. Золотарева (1961 г.), А. Клеванца (1987, 1991 гг.), В. Малых (2003 г.), В. Савчика (2011 г.). Намечаются различные подходы к жанрово-стилевым микстам, например, в Концерте для домры А. Клеванца (1987 г.), наполненном «...эмоциональной напряженностью и ярким виртуозным блеском», наблюдается своеобразный синтез фольклора, эстрады и джаза [5, с. 46]. Домра осмысливается композитором, как «...многообразный в музыкальном отношении, полнозвучный, многоголосный инструмент, для которого не существует ни технических, ни фактурно-динамических преград» [5, с. 47].

Особое место в творчестве белорусских композиторов занимает жанр концерта для цимбал. Представленные опусы занимают удельный вес сочинений концертного жанра, созданных для струнных народных инструментов во второй половине XX века. В ряду композиторов, обращавшихся к данному жанру – Г. Вагнер (1986 г.), В. Войтик (1988 г.), Г. Ермоченков (1996 г.), А. Гулай (1993-1997 гг.), В. Кузнецов (1984 г.), В. Курьян (1989 г.), А. Смольский (1986 г.), Д. Смольский (1961 г, 1974 г, 1983 г.), К. Тесаков (1974 г, 1986 г.), И. Ронькин (1960 г.), О. Янченко и др.

Показательным в отношении поисков новых средств выразительности и оригинальных подходов к трактовке тембра инструмента является Концерт для цимбал В. Курьяна. В этом произведении автор использует «...метроритмические, сонорные и фактурные элементы, экспериментирует с исполнительскими приемами, расширяя темброво-акустические возможности цимбал» [9, с. 38].

Важнейшим свойством современного концерта для струнных народных инструментов можно считать значительное расширение тембрового спектра, в

первую очередь в сфере сольного звучания, развитие виртуозных возможностей инструментов, разработки новых приемов игры на них. При этом принципиальное значение в концертной партитуре имеет соотношение коллективного и личного начала, что выражается в разнообразии взаимодействия солиста и оркестра. В области оркестрового мышления заметной становится тенденция дифференциации музыкальной фактуры, выделения из оркестровой палитры отдельных тембров-красок и придание им значительной доли самостоятельности.

Подводя итог нашему исследованию, хотелось бы отметить актуальность обращения к жанру концерта для народных инструментов белорусскими композиторами во второй половине XX – начала XXI веков. Особая универсальность и уникальность модели инструментального концерта, диалог солиста и оркестра, дух соревнования, их противостояние или взаимодействие остаются теми определяющими факторами особого внимания к жанру концерта.

В процессе рождения современных концертных партитур всё большее значение начинает приобретать диалог композитор-исполнитель. Подобное сотрудничество, участие музыканта-исполнителя в работе над сочинением приводит к плодотворным результатам. Созданы многочисленные сочинения, в творческом сотрудничестве композиторов и исполнителей, чему способствовало мощное развитие сольного исполнительства, формирование исполнительских школ (балалаечной, домровой, цимбальной).

Жанр концерта для народных инструментов белорусских композиторов в настоящее время способствуют «формированию национальной исполнительской профессиональной школы и максимальному раскрытию потенциальных художественных возможностей народных инструментов» [6, с. 167].

ЛИТЕРАТУРА

1. Волчков, Е. Концерт для трехструнной домры в творчестве отечественных композиторов: автореф. дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.02 / Е. Волчков. – Ростов-на-Дону, 2011. – 26 с.
2. Лазарева, Н. Индивидуальное и типическое как категории музыковедческого анализа. Теоретическое исследование / Н. Лазарева. – М.: Московская государственная консерватория, 1999. – 208 с.
3. Лисова, Е. Инструментальные концерты Галины Гореловой / Е. Лисова. – Минск: БГАМ, 2007. – 189 с.
4. Прадед, В. Академическое исполнительство на белорусских цимбалах как феномен современной музыкальной культуры: к постановке проблемы // Музыкальная культура Беларуси: на путях исследований / Сост. Т. С. Якименко; Научные труды Белорусской государственной академии музыки. – Вып. 28. Серия 6: Вопросы современного музыкознания в исследованиях молодых ученых. – Минск: Белорусская государственная академия музыки, 2012. – С. 75-83.
5. Таирова, Л. Жанр концерта в белорусском домровом исполнительстве / Л. Таирова // Народно-инструментальное исполнительство Беларуси: вопросы теории истории и методики: учеб. пособие / ред. сост. Л. В. Шибаева. – Минск. Белорус. гос. ин-т проблем культуры, 2004. – С. 45-60.
6. Таирова, Л. Народно-инструментальное исполнительство Беларуси / Л. Таирова. – Минск: Белорусский государственный университет культуры и искусств, 2012. – 187 с.
7. Щербо, Т. О претворении национальных традиций в концертных жанрах музыки для цимбал // Вопросы культуры и искусства Белоруссии. – Вып. 3. – Мн., 1984. – С. 42-46.

8. Яконюк, Н. Народно-инструментальная музыкальная культура письменной традиции в Беларуси: опыт системного анализа / Н. Яконюк. – Мн: Бел. гос.ун-т культуры, 2001. – 270 с.

9. Яканюк, Н. Жанр канцэрта ў беларускай народна-інструментальнай музыцы // “Музычная культура Беларусі: Знаходкі і адкрыцці” – Матэрыялы Мірскіх навуковых чытанняў. Склад. О. В. Дадзіева. Мн 2009. – С. 34-40.

Лисова Е.В.

(Республика Беларусь, г. Минск)

ИЗ ИСТОРИИ ВОКАЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ В БЕЛАРУСИ. ЕВГЕНИЙ ВИТТИНГ

В ряду видных имен музыкантов-педагогов, способствовавших формированию и развитию национальных исполнительских школ, видное место принадлежит первому послевоенному поколению преподавателей Белорусской государственной консерватории. Многие вернулись в Минск из эвакуации, фронтовых концертных бригад, с полей сражения. Многие приняли приглашение приехать в разрушенный войной город из других городов, чтобы участвовать в восстановлении учебного процесса, растить молодые кадры самой мирной профессии...

В 1950 г. из Риги в Минск, по приглашению ректора Белорусской государственной консерватории А. В. Богатырева, приехал профессор Латвийской консерватории Евгений Эдуардович Виттинг. За 9 лет работы опытный профессор воспитал и выпустил из своего консерваторского класса солистов оперы, в недалеком будущем удостоенных почетных званий: в их числе народный артист СССР Н. Ворвулев, народные артисты БССР В. Глушаков и М. Зюванов, заслуженные артисты БССР Р. Осипенко, М. Дружина, П. Дружина, А. Саморядов, солисты Н. Двинянинова, Л. Илюкович и др. Характеризуя деятельность одного из выдающихся вокальных педагогов следующего поколения С. Д. Осколкова, работавшего в БГК более 30 лет, историк белорусского вокального образования Л. П. Ивашков отмечает, что «результаты его педагогической деятельности в какой-то мере сопоставимы лишь с результатами педагогической деятельности Е. Э. Виттинга» [11, с. 139].

Но далеко не все сегодня помнят, что за плечами Евгения Виттинга лежала блестящая артистическая карьера, опыт которой он и принес в белорусскую столицу, не избалованную общением с носителями подлинной итальянской школы пения, солистами Императорского Мариинского театра.

Евгений Виттинг (20.07.1884, Санкт-Петербург – 20(?) .08.1959, Минск) в 19-летнем возрасте, окончив коммерческое училище в Петербурге, отправился в Милан, на родину оперы, где около трех лет, с 1903 по 1906, обучался пению частным образом под руководством Дж. Дельфьюме. В 1906 г. молодой певец дебютировал в оперном театре Пьяченцо в партии Эдгара («Лючия ди Ламмермур» Г. Доницетти), затем выступал в Милане и Парме. О времени, проведенном в Италии, Евгений

Эдуардович вспоминал в связи с мемуарами о Шаляпине, с которым он познакомился именно в Италии [4; 6; 7].

Вернувшись в Петербург в 1906 г. и будучи принятым в оперную труппу Народного дома Императора Николая II, молодой артист был отмечен в прессе, как «обладатель очень красивого и хорошо поставленного тенора» [15]¹. В ранних рецензиях на выступления Народного дома в Финляндии говорилось: «У г. Виттинга, несомненно, есть будущность. Он обладает сильным тенором с металлическим, немного резковатым тембром. С трудной партией Фауста молодой певец справился вообще очень прилично» [там же]. Сохранилась и информация о бенефисе Е. Э. Виттинга в Народном доме, в котором исполнялись оперы «Паяцы» и «Риголетто» (очевидно, с купюрами).

Одновременно в рецензиях практически сразу очерчивается и слабая сторона исполнителя: отсутствие актерских способностей.

Огранку вокальному искусству Виттинга придал Мариинский театр, в котором солист работал 10 сезонов (1909–18), вплоть до революции. Здесь он исполнял партии Германа («Пиковая дама» П. Чайковского), Канио («Паяцы» Р. Леонкавалло), Радамеса, Герцога («Аида», «Риголетто» Дж. Верди), Самозванца («Борис Годунов» М. Мусоргского) и др. Здесь ему довелось работать в ансамбле с Ф. Шаляпиным в спектаклях «Демон» А. Рубинштейна, где Шаляпин пел заглавную партию, а Виттинг – Синодала, в «Фаусте» Ш. Гуно (Мефистофель и Фауст, соответственно), в «Рогнеде» А. Серова (Странник и Руальд). В числе его партнеров по сцене Мариинского театра были М. Черкасская, Ф. Литвин, Н. Забела-Врубель, Л. Собинов, И. Алчевский, И. Ершов, Е. Збруева, Медея Фигнер и др.

Школу мастерства артист прошел под руководством легендарного главного дирижера Мариинского театра Э. Ф. Направника, о котором вспоминал с большим уважением, хотя и считал, что дирижер недолюбливал его [5]. Вспоминая, что Шаляпин при своем первом поступлении в знаменитый театр был удален из него по настоянию Направника, Виттинг сохранил в памяти и позднейший комментарий Шаляпина к этому случаю: «А кто его знает, может быть, старик был прав. Возможно, я на самом деле был тогда слабоват для Мариинки» [4, с. 166].

В 1918-м г. Виттинг покинул революционный Петербург и жил преимущественно в Риге. Латвия очень любила артиста, его выступления, нечастые из-за плотного гастрольного графика, всегда сопровождались успехом и вниманием газет. В прощальном спектакле перед отъездом на гастроли «арию [«Рахиль, ты мне дана» из «Жидовки»] пришлось повторить (перед спущенным занавесом! Явление, не имеющее прецедента в истории нашей Оперы)» [3].

В это время еще более активизируется гастрольная деятельность певца. В 1920-х гг. он гастролитировал в Испании, Франции, Англии, Италии (1924–26, 1932 – выступления в «La Scala»), Монако. Только в 1926 г. он возвращается в Россию: в

¹ Сохранившиеся в архиве Е. Э. Виттинга рецензии в большинстве своем являются вырезками из газет и часто не содержат упоминаний о точной дате публикации и названии издания, в некоторых случаях и о фамилии рецензента. В архиве сохранились преимущественно материалы харбинской прессы.

Одессе поет 25 спектаклей в первом после ремонта сезоне. В 1927 г. работал сезон в Тбилиси, в 1928 – в Свердловске.

В 1929 году Евгений Виттинг был приглашен в оперную труппу в китайский Харбин, где, в связи со строительством КВЖД, расположилась большая и богатая российская колония. В одно время с Виттингом здесь работали также В. Собинов, С. Лемешев, дирижер А. Пазовский и др.

Большой успех сопутствовал Евгению Эдуардовичу в постановке малоизвестной оперы Ж. Галеви «Жидовка». Произведение, по мысли рецензента, вампучное и устарелое, стало дебютом Виттинга на харбинской сцене. Здесь в ансамбле с С. Лемешевым в партии Леопольда, Батуриной в партии Рахили, в сопровождении дирижера Великанова, Виттинг исполнил партию Элеазара: «Это безусловно певец лучшей школы, с голосом большого диапазона, убедительным мощным звуком. Певец, отлившийся в определенную форму, форму больших мастеров, с разработанной модуляцией звука, с отделанной фразой, певец, которых на харбинской сцене давно не было. К сожалению, нельзя того же сказать о его сценическом даровании. [...] Он покорила аудиторию своим вокальным богатством и временами смешил своею сценической беспомощностью. Статуарные формы будут больше к характеру дарования артиста, но там, где требуется игра, действие, подвижность, осложненная мизансцена, там придется мириться с отсутствием артиста» [18].

В Харбине же Виттинг встретил 25-летие творческой деятельности исполнением партии Хозе: «Необыкновенной силой и мощностью звучал прекрасно сохранившийся его голос. Артист, как говорят, был в ударе... Пропеть четверть века на сцене и большую часть этого времени отдать русской сцене, сохранить юность звучания, углубить музыкальную экспрессивность – это большая заслуга перед родным искусством. Виттинг не захотел публичного чествования. При закрытом занавесе после третьего акта артиста поздравили товарищи – не мало ли это для учета заслуг непрерывной художественной и творческой работы» [19].

В это же время Виттинг совершил выступления в Шанхае, затем побывал в Японии (Токио и Тагарадзико), затем с выступлениями через Сибирь и Москву проехал в Ригу, Ковно, далее в югославские города Загреб, Люблянну, Белград [9]. В 1930-е г. он активно гастролирует в Прибалтике, Румынии, США (1933, 1936 – Нью-Йорк, Филадельфия), Чехословакии. Свое последнее выступление в партии Элеазара (по другим данным — Канио) он совершает в Риге в 1946 г.

Обобщая периодическую литературу, следует признать, что наиболее полно реализовались богатые вокальные возможности певца в партиях Германа и Радамеса. «Виттинг–Герман поражает, прежде всего, необычайной выносливостью голоса, – пишет рижский критик В. Юревич, – способностью к тонким модуляциям ритмического и динамического элемента, образцовым произношением, благодаря которому не пропадает, действительно, ни одно слово текста, большой изощренностью и культурностью передачи. Его образ в музыкальном плане, несмотря на многие отступления от музыкального и текстового контекста, не только вполне приемлем, но во многом является и образцовым» [21].

Выступление Е. Э. Виттинга в партии Радамеса, одной из лучших его ролей, даже на закате сольной карьеры оценивалось как образцовое. Успеху

способствовало сочетание яркого драматического тембра голоса, эффектной внешности исполнителя и относительно статуарной пластикой роли. В спектакле с В. Григайтене в заглавной партии «мощный героический тенор Е. Виттинга звучал еще выигрышней и красивей, чем в прошлом году. Пение его отличалось прекрасной фразировкой, доведенной до образцовой ясности. Такое пение должно быть примером для наших молодых певцов, страдающих в дикции. Могучая, эффектная фигура и осмысленная игра вполне импонировали образу Радамеса. <...> Публика энергичными возгласами одобрения остановила дуэт [с Аидой «У Нила». — *Е. Л.*] и долго требовала повторения этой части дуэта. Больших оваций удостоился артист и после сцены с Амнерис. Вообще Е. Виттинг имел колоссальный успех» [10]. Прекрасные рецензии остались и от выступления Е. Виттинга в ансамбле с М. Черкасской [2].

В то же время в таланте певца очевидна непаритетность вокального и актерского начала. Весьма обычны для оценки его дарования рецензии следующего плана: «Сильный, полный, звучный, яркий голос, пение, отделанное до мельчайших деталей, как бы отчеканенное (минутами уже слишком отчеканенное); отсутствие сценической жилки, скучная, бестемпераментная игра – таков Е. Виттинг в партии Хозе. Таков же он, этот превосходный певец, и в других партиях, таков он всегда. [...] Я с замиранием сердца ждал высокого си-бемоля в арии о цветке, и он был прекрасен (да и вся ария). Но как бы хотелось больше разнообразия, модуляций, иногда и нежности!» [22].

Трудно судить, являлось ли игнорирование актерской составляющей следствием особенностей дарования либо сознательной творческой позицией. В статье от 1928 года на этот счет отмечается, что «певец этот принципиально отрицает игру в опере, считая, что всякого рода драматические переживания никак не совместимы с вокальной передачей. Тот факт, что до сих пор у него сохранился голос, Виттинг, якобы, приписывает как раз своему всегдашнему «неигранию» [12].

В целом можно отметить, что приоритет, отдаваемый вокальной стороне исполнения, является одной из отличительных черт итальянской вокальной традиции в ее сравнении с традицией русской. Если итальянская опера может быть «концертом в костюмах» и при этом удовлетворять самым высоким эстетическим критериям, то эстетика русской вокальной школы стремится сохранять верность требованиям «художественной правды» с ее мощным приоритетом драматического начала в пении, требует от певца яркой психологической эмоции как в пении, так и в сопровождающем его актерском образе. Не случайно идеалом итальянской вокальной музыки стал стиль *bel canto*, а наиболее характерным отражением русской школы – поиски в области ариозно-речитативного стиля композиторов второй половины XIX века.

Преподавательской деятельностью Е. Э. Виттинг начал заниматься в Риге, где с 1920 по 1927 г. являлся доцентом консерватории. В 1936–40 гг. он преподает в Литовской государственной консерватории в Каунасе, с 1940 по 1950-ый — вновь в Риге, уже в должности профессора. В справке от 1940 года названы выпускники класса Виттинга в Каунасе, принятые в государственную оперу Литвы, в числе которых и заслуженный артист Литвы Казимир Гутаускас. В классе профессора занимаются молодые вокалисты всех тембров. Класс регулярно выезжает на

концерты в консерватории других городов, о чем сохранились газетные анонсы с фотографиями. В характеристике от 1951 г. сообщается, что за время педагогической работы в Прибалтике его класс закончили 38 человек, из которых 23 поют и пеют на сценах оперных театров.

В 66-летнем возрасте профессор Виттинг по приглашению дирекции приехал на работу в Белорусскую государственную консерваторию. В 1950–59 гг. работал в должности профессора кафедры пения, в 1952–54 возглавлял кафедру. В 1957–58 по совместительству также работал в театрально-художественном институте (сейчас Бел. гос. академия искусств).

Белорусские выпускники профессора не так многочисленны, но переданный им опыт носителя итальянской школы пения уникален.

В классе профессора Виттинга получил образование баритон Николай Дмитриевич Ворвулев (1917–1967), уже работавший в труппе Белорусской оперы к моменту поступления в консерваторию, но имевший необходимость закончить образование. До сих пор редкая красота, сердечность и глубина ворвулевского голоса поражают даже при прослушивании в старой несовершенной грамзаписи; немногие же сохранившиеся видеоматериалы не могут в полной мере воссоздать его выразительную внешность и исключительный актерский талант. Культуре пения и сохранности голоса способствовала, без сомнения, школа профессора Виттинга.

Ни одно интервью заслуженного артиста Республики Беларусь Михаила Афанасьевича Дружины не обходится без упоминания своего наставника. По словам Дружины, особенностью полученной от Евгения Эдуардовича школы была способность сохранять голос на протяжении многих лет творческой деятельности. Учеников Виттинга, – подчеркивал артист, – скорее подведут ноги, чем голос. 50-летие творческой деятельности Михаил Афанасьевич отметил 2 июня 2006 года исполнением партии Досифея в опере М. Мусоргского «Хованщина». В 2008 г., на премьере оперы «Борис Годунов» в концертном исполнении исполнял также одну из главных партий – летописца Пимена. Выход в этих крупных партиях показал высочайший исполнительский класс М. Дружины, голос которого и после 80 лет продолжал оставаться ровным, сильным, объемным, а высокая культура пения позволила создать образы, воплощающие важнейшие для русской культуры качества праведности, мудрости, духовной силы.

В историческом ряду знаменитых артистов оперной сцены, растивших белорусских мастеров – солистов московского Большого театра В. А. Цветкова, А. П. Боначича, П. И. Тихонова, – солист Мариинского театра Евгений Виттинг занимает видное место как педагог, способствовавший становлению и яркому расцвету белорусской школы академического пения.

ЛИТЕРАТУРА

1. Алмазов, С. М. Черкасская и Е. Виттингъ въ «Аиде» // 22 марта 1929 г. / БГАМЛИ. Ф. 54. Оп. 2. Д. 43. Л. 22.
2. Анте. Искусство // Заря Востока // БГАМЛИ. Ф. 54. Оп. 2. Д. 45. Л. 1 Л. 3.
3. Прощальная гастроль Е. Виттинга // БГАМЛИ. Ф. 54. Оп. 2. Д. 43. Л. 7.
4. Виттинг, Е. Встречи с Ф. И. Шаляпиным (записаны в 1954 Л. А. Ванковичем) // Неман. 1982. № 5. – С. 164–167.

5. Виттинг, Е. Выдающийся дирижер и композитор (К 40-летию со дня смерти Э. Ф. Направника) // Сов. Белоруссия. 1956. 23 ноября.
6. Виттинг, Е. О Ф. И. Шаляпине // Маладосць. – 1957. – № 8.
7. Віцінг, Я. Сустрэчы і ўражанні (урывкі з кнігі успамінаў) // Чырвоная змена. – 1955. – 26, 29 сак.
8. Віцінг Яўген Эдуардавіч // Тэатральная Беларусь. Энцыклапедыя. Пад агульнай рэд. А. В. Сабалеўскага. У 2 т. – Мн.: Бел. энцыклапедыя, 2002. – Том 1. – С. 217.
9. Гастроли Е. Э. Виттинга // БГАМЛИ. Ф. 54. Оп. 2. Д. 43. Л. 11.
10. Дзець. Гастроль Е. Виттинга // БГАМЛИ. Ф. 54. Оп. 2. Д. 43. Л. 19.
11. Ивашков, Л. П. Вокальное искусство Беларуси: традиции исполнительства и профессиональная школа пения / Л. П. Ивашков. – Мн.: Белор. гос. академия музыки, 2008. – 159 с.
12. Театральныя заметкі. «Пиковая дама» // 20 декабря 1928 года // БГАМЛИ. Ф. 54. Оп. 2. Д. 43. Л. 13.
13. Национальная Опера. Гастроль Л. Липковской и Э. Виттинга. «Фауст» // БГАМЛИ. Ф. 54. Оп. 2. Д. 43. Л. 15.
14. Нісневич, І. Выдатны творчы шлях. (Да 75-годзя з нараджэння Я. Віцінга) // Літаратура і мастацтва. – 1959. – 5 жніўня.
15. Русская опера въ Александровскомъ театре // Финляндская газета // БГАМЛИ. Ф. 54. Оп. 2. Д. 43. Л. 4
16. Справка от 17.07.1950, Рига // БГАМЛИ. Ф. 54. Оп. 1. Д. 82. Л. 5.
17. Справка от 5.11.1940, Каунас // БГАМЛИ. Ф. 54. Оп. 1. Д. 82. Л. 4.
18. Ст. Т. «Жидовка» // Новости жизни . 1928. 11 ноября [Харбин] // БГАМЛИ. Ф. 54. Оп. 2. Д. 45. Л. 2.
19. Ст. Т. «Кармен» (К постановке оп. Бизе в Желсобе) // Новости жизни. 20 января 1929 года [Харбин] // БГАМЛИ. Ф. 54. Оп. 2. Д. 45. Л. 5.
20. Ст. Т. «Пиковая дама» (К возобновлению в оперном театре Желсоба) / [Харбин] // БГАМЛИ. Ф. 54. Оп. 2. Д. 45. Л. 1.
21. Юревич, В. Е. Виттингъ въ «Пиковой Даме» // БГАМЛИ. Ф. 54. Оп. 2. Д. 43. Л. 3.
22. Юревичъ, В. «Кармень» съ Е. Виттингомъ // БГАМЛИ. Ф. 54. Оп. 2. Д. 43. Л. 2.

Мдивани Т.Г.

(Республика Беларусь, г. Минск)

ПРАВОСЛАВИЕ В СОВРЕМЕННОЙ БЕЛОРУССКОЙ МУЗЫКЕ: ОСОБЕННОСТИ КОМПОЗИТОРСКОЙ ИНТЕРПРЕТАЦИИ

Важнейшие базовые ценности духовной жизни человека имеют религиозное происхождение, и их сохранение гарантирует целостность и устойчивость общественного развития. Место академической музыки здесь особенное, так как имея своим истоком религию, где все сферы материальной и духовной деятельности человека подчинены религиозному этосу, она обрела статус вида профессионального искусства сравнительно недавно, в XVI–XVII вв. В современном мире, начиная с периода возрождения религиозных традиций, православный этос, как стойкая система высоко нравственных представлений, выступил в качестве важнейшего культурообразующего фактора, определившего стиль жизни, менталитет и творческую деятельность многих белорусских музыкантов. Их стремительное и яркое приобщение к сфере духовной музыки, к национальным культурно-историческим традициям, связанным с идеалами православия, вызвали к жизни

подлинными шедеврами музыкального искусства, вошедшими в золотой фонд национальной культуры.

Ренессанс религиозной музыкальной традиции, духовной музыки в целом¹ проявил себя многообразно и в различных аспектах – тематическом, жанровом, стилевом и формообразующем. Интерес современных композиторов к религиозному этосу свидетельствует о том, что музыканты стремятся восстановить почти разрушенный храм православной певческой культуры, который на славянских землях формировался и отшлифовывался столетиями. В сфере их интересов находится как богослужебная, так и светская практика². Каждое новое духовное сочинение наследовало тематику, круг образов и богатую православную певческую традицию, имея при этом конкретное функциональное предназначение³.

В белорусском композиторском творчестве нашли отражение многие аспекты православного этоса. Как основа мироощущения и духовной жизни православного человека, в т. ч. и музыканта, православие оказало влияние на концепцию музыкального произведения, где нет места агрессии и фиглярству. Таковы хоры «Литания «Русь святая» (1980), «Янка Купала» (1981), симфонические фрески «Страшный суд», «Голгофа», «Снятие Христа», «Оплакивание Христа» и хор «Господи, помилуй...» из балета «Страсти (Рогнеда)» (1995) Андрея Мдивани, хоры «Благослови, душе моя» (1990), «Тебе поем» (1993), песнопение «Спас нерукотворный» (1990), инструментальный цикл «Рождество Пресвятой Богородицы» Людмилы Шлег, хоры «Похвала великому князю Владимиру Святославовичу» (1987)⁴ и «Вечерняя молитва» (1993), концертные хоры «Во царствии твоём» (1992), «Единородный сыне» (1993), «Заклятие» (2002), «Ныне отпускаеши» (2004), Кондак №13 (2006) и др. Андрея Бондаренко, «Всенощная» (1994) С. Бельтюкова.

¹ Термин «духовная музыка», – пишет Н. Гуляницкая, – «понятие достаточно широкое и глубокое, охватывающее не только богослужебное пение, не только песнопения на канонический текст. Оно имеет свой объем, и свое содержание: первое охватывает музыку клиросную и музыку неклиросного предназначения, а второе предполагает определенную тематику – тексты духовного содержания, образующие первичные онтологические модели» [2, с. 190].

² Богослужебная практика здесь не рассматривается.

³ Георгий Свиридов, основоположник возрождения древнеславянской певческой культуры в России, говорил, что его «литургическая музыка» – это музыка, светская по форме и духовная по содержанию» [4, с. XXXVIII].

⁴ «похвала...» написана на текст из «слова о законе и благодати...» митрополита иллариона, который решал проблему соотношения между властью и мудростью «путем привнесением в нее нового измерения – противопоставлением царства благодати миру закона. Закон не отменяется, но <...> для <...> сынов божиих довольно благодати, христианской любви, которая превосходит всякий закон. Это новозаветное учение илларион применяет не только к сфере нравственности, но и к сфере государственного строительства, в чем и проявилась как сила его философского разума, так и таинственная способность, которая, разумеется, является стороной его святости, – проникать сквозь толщу веков в будущее, причем в равной мере и познавательно, и деятельно» [6].

Заложенные в православном базисе любовь к Отечеству и гордость за национальную культуру, за несомненные успехи народа, продиктовали обращение композиторов к теме национальной истории, ставшей духовным измерением бытия, к церковным образам и образам белорусских просветителей – Евфросинии Полоцкой и Симеона Полоцкого, Кириллу и Мефодию. Композиторская интерпретация православных идей, традиций и ценностей, как и темы исторического прошлого белорусского народа, представлена в музыкальных произведениях различных жанров, предназначенных для концертной и театральной сцены – в операх, балете, симфониях, хоровых произведениях, где репрезентантами христианского содержания выступают упомянутые выше церковные образы (Евфросиния Полоцкая, Сергей Радонежский, Андрей Рублев и др.), канонические тексты («Милость мира», «Единородный сыне», «Молитва на умиротворение враждующих», «Из службы для усопших») и стихи на духовную тематику («Вечерняя молитва» С. Граховского, «Усяночная» Янки Купалы, «Русь святая» С. Есенина).

Раскрытие тем, связанных с историческим прошлым нашего отечества и созидательной ролью православия, как и обращение к историческому духовному опыту и духовному измерению бытия, к национальным ценностным отношениям и духовному содержанию находит у композиторов сугубо индивидуальное решение. Это проявляется в художественном, свободном высказывании на «вечные» и библейские темы, в вольном обращении с историческим сюжетом, где в центр внимание ставится не документально точное раскрытие темы, а духовный образ в историческом контексте, а также привлечение как современных, так и канонических средств музыкальной выразительности. Оптимальный путь был найден в свое время П. Чайковским («Литургия») и С. Рахманиновым («Всенощная»), создавшими «гениальный синтез церковной канонической мелодии с общей музыкой» [5].

В жанровом аспекте композиторы используют как жанровые прототипы Всенощной, Литургии, стихиры Пасхи, знаменного распева и др., так и вмещают духовное содержание в сугубо светские жанры – инструментальные сюиты и концерты, симфонии, хоры. Так вокально-инструментальное сочинение «Иконостас» Л. Шлег, написанное на тексты из Евангелия и знаменных распевов, сочетает в себе черты западноевропейской оратории и православных песнопений, «Оркестровая фреска по иконе Андрея Рублева «Троица» в честь Сергея Радонежского» этого же композитора является симфонической поэмой, хоры «Литургия св.Иоанна Златоуста» Олега Залётнева, «Литургия св.Иоанна Златоуста» Олега Ходоско, «Усяночная» Андрея Мдивани исполняются вне храма, поскольку относятся к разряду концертно-филармонической музыки и требуют высокого профессионального исполнения.

Сочинения демонстрируют системно-структурную целостность, несмотря на противоречивое сочетание в них жанров западной и восточной христианской певческой традиции. Так, например, жанр православной литургии¹

¹ В православии литургию называют "сердцем православной церкви". Литургия – главное христианское богослужение, на котором совершается таинство причащения, или евхаристии. В Русской православной церкви употребляются три так называемых чина литургии: первый –

«Преждеосвященных даров» предполагает исполнение серии греческих роспевов – «Да исправится молитва моя», «О тебе радуйся», а также роспевов «Ныне силы небесныя», «Вкусите и видите», литургии св. Иоанна Златоуста – «Благослови, душе моя, господа» (Псалом 102 греческого роспева), «Хвали, душе моя, Господа» (Псалом 145, глас 1-й), «Единородный сыне» (греческий роспев, глас 6-й), которые сохраняются в неизменном виде в богослужбной практике любой православной церкви. В композиторском творчестве, в названных выше произведениях О. Залетнева и О. Ходоско жанровая основа поставлена в положение архетипа, который служит жанровой моделью для музыканта. Тем самым композиторы предлагают индивидуальное прочтение канона, сочетающего в себе литургический текст и светское музыкальное содержание.

Иной случай жанровой интерпретации находим в хоре «Усяночная» А. Мдивани на стихи Янки Купалы. Поэт предложил эстетическое осмысление церковного ритуала, давая ему художественное объяснение:

*“Усяночная велікодная непраглядная распасцёрлася.
Людзі грэшныя Богу моляцца паратуначку даглядаючы.
У гэту ночаньку велікодную з мёртвых Богавых сын уваскрэсіцца!
І жывёліна і дабрыніна ўзвяселіцца, узбушуецца.
Толькі ў горасці чалавечае ці прасветліцца? Усяночная...”*

Как известно, отличительной чертой поэзии Янки Купалы является ее социальная направленность, связанная с художественным осмыслением быта и реалий жизни белорусского крестьянства. В “Усяночной” поэт дал краткую и яркую характеристику настроения, охватывающего верующего во время службы в церкви, но поставил акцент не на религиозных, а на земных человеческих чувствах. Музыка расширяет границы художественного образа, созданного поэтом, подчеркивая социальную направленность стиха (хроматизмы на словах “Людзі грэшныя”), религиозное чувство (“У гэту ночаньку велікодную з мёртвых Богавых сын уваскрэсіцца”; гласовое пение, псалмодирование) и тревожное состояние души поэта (“Толькі ў горасці чалавечае ці прасветліцца”; общая ладогармоническая неустойчивость в первой части хора). Благородное сочетание хоровых тембров создает ощущение погружения в самые глубины духовности. Музыкальное произведение написано в свободной манере, без употребления подлинных церковных напевов. В целом же оно являет собою пример двойной интерпретации религиозного жанра – со стороны литературного и со стороны музыкального текстов, тем самым, свидетельствуя об эстетическом осмыслении и художественной интерпретации духовности.

В стилистическом аспекте композиторы находят разнообразные приемы, соответствующие духовному содержанию, смыслу и образу сочинения. Среди них, с одной стороны, онтологические средства – диатоника, подголосочная фактура, унисоны, терцово-квинтовая аккордика, исон, пиетет к ладовой переменности, ассоциативно связанной с обиходными ладами, серьёзная и неторопливая манера

святого Василия Великого, святого Григория Двоеслова и святого Иоанна Златоуста, второй – преждеосвященных даров, третий – в “указанные уставом дни великого поста”. Литургия совершается во все воскресные и праздничные дни.

пения, красочная многоголосная ткань, с другой – новые, нетрадиционные средства, являющиеся индикатором современного мышления – диссонирующая аккордика, резкие динамические сопоставления, динамический принцип формы, которые, тем не менее, подчиняются «законам жанра». Примером тому являются хоровые сочинения Андрея Бондаренко «Стихира самогласна чудотворной иконе Пресвятой Богородицы именуемой «Каложской», «Милость мира», «Благослови, душе моя» и «Единородный сыне». Стилистика произведений сориентирована на профессиональное ансамблевое пение, а не на хор скромного церковного прихода. Так, хор «Милость мира» опирается на диатонику (основные и переменные функции), но содержит элементы хроматики (аккорд b-c-es-as), не входящей в стилевой канон православной певческой культуры. Хор «Благослови, душе моя» своим цветистым фактурным рисунком – развитый мелодический рельеф сочетается с архаическим квинтовым бурдонированием, стилизующим строчное пение, – на первый взгляд наследует знаменный распев, однако обилие хроматической гармонии «осовременивает» музыкальный материал, демонстрируя композиторскую интерпретацию православного песнопения как культурного феномена. Иначе решен «Единородный сыне». В основе материала лежит обиходный лад с характерной для него переменностью. Развернутая хоровая композиция содержит диссонирующие сочетания, кварто-терцовые параллелизмы, которые создают подвижное голосоведение. Такое произведение требует высокой профессиональной подготовки, свидетельствуя тем самым о концертной интерпретации общинного пения. В целом, все песнопения А. Бондаренко являются примером стилистически оригинального сочинения на канонические тексты, где ясно прослеживается авторская позиция и канон православной певческой традиции.

Примечательно, что наиболее «забытым», но исконно православным является исон – наиболее древняя, «истинная» практика унисонного бурдонирования. Она активно используется в концертных произведениях с участием хора в творчестве Андрея Мдивани – 6 симфония (2 часть, текст «Книга есть река»), хор «Галашэнне» (на слова Янки Купалы), «Салавейка» (на белорусские народные тексты) и т. д. Этот прием нашел оригинальное преломление в творчестве Георгия Свиридова («Покаянный стих»), не получив, однако, должного распространения на территории бывшего СССР.

Таким образом, в области стилистики факторами интерпретации православного певческого канона являются эмансипация диссонанса на уровне гармонии и мелоса, и концертная стилистика, требующая специальной певческой подготовки. То есть сложность хоровой фактуры и гармонического материала ориентированы на исполнительскую практику не прихожан, а профессионального певческого коллектива.

Важное место в вопросе соотношения композиторского и православно-певческого начал принадлежит формообразованию – организации церковных текстов средствами мелоса. Как правило, композиторы перерабатывают литературную основу, беря из неё только то, что отвечает их представлению об Образе, создаваемом каноническим текстом. Нередко автор светской композиции берет только название песнопения («Тебе поем», «Величай, душе моя», «Благослови, душе моя» и т. п.), распевая текст на свой манер и по своему усмотрению. Однако

конструктивная основа, сложившаяся в практике православного богослужебного пения, композитором сохраняется. Это повторение ключевых слов или звуковая имитация слова в виде вокализа (без слов, на «Ммм...» или «Аааа...»), длительное распевание, или вокализирование текста (слова) с подвижным мотивным развитием без возвращения к началу и без реприз, кадансирование на любых ступенях лада, имеющее своим истоком переменность обиходных ладов, вуалирование границ переходов между мотивами и границами формы (что отвечает идее вдумчивого и глубокого постижения смысла бытия и Божественного единства), а также замедленная организация словесного текста, содействующая соединению звуков во времени (за этим скрывается «строгость, дисциплинирующее начала, <...> неотъемлемые духовные опоры, в которых и разворачивается духовная жизнь человека» [1]).

Вместе с тем композиторы широко применяют и принципы формообразования, присущие светской музыке. К числу важнейших относятся введение репризы на уровне общей композиции, динамический профиль формы с заключительной кульминацией, развитая темброфоника, противоречащая аскетизму православия. В этой связи особый интерес представляет хоровой финал балета «Рогнеда («Страсти») Андрея Мдивани, демонстрирующий новизну толкования церковных текстов в различных аспектах. Хор «Господи, помилуй...» написан на канонический текстовый архетип «Господи, помилуй...». Его музыкальное содержание определяется не богословскими, религиозными, а художественными требованиями. Последние реализовались как совокупность определенных музыкально-эстетических средств – сосредоточенности на внутреннем созерцании, на серьезных мыслях и образе смирения, вызывая ассоциации с мужественными и строгими ликами икон, открывающими «завесу ноуменального мира» (П. Флоренский). Мелодическое развитие наследует традицию знаменного распева, а спокойная и строгая манера пения, сдержанный темп и звуковой след в виде эха создают атмосферу особого исповедального моления. Идеи соборности, всечеловеческого единения и одновременно смирение обуславливают красочное диатоническое многоголосие и внутрислоговые распевы. Частые обращения к Всевышнему (что является архетипом общинного служения Богу) выполняют конструктивную функцию, организуя музыкальный материал в целостную структуру. Храмовое пение, внедренное композитором в музыкальную ткань произведения, означает не следование религиозному канону, а лишь использование некоторых ценных традиций и приемов художественного освоения мира, свойственных православному певческому канону.

В целом музыкально-духовные сочинения, опирающиеся на творческое прочтение духовного образа и *не следующие* церковному канону, являют собою примеры композиторской интерпретации, где святоотеческая певческая традиция воспринята и творчески преобразована в границах православной культуры и системы мышления. Дух православия проступает и в широком, длящемся полнокровном мелосе, и в псалмодировании, и в выдержанности исонов, на фоне которых возносится мелодия, и в пиетете к диатонике, и в ориентации на аскетичный и в чем-то суровый стиль пения. Интонационный строй духовной музыки современных белорусских композиторов соответствует «чистейшему

невыразимо прекрасному Божественному слову» (В. Медушевский), что находится в согласии с трактовкой смысла православных песнопений, литургического жанра в целом¹.

Особое место в белорусском композиторском творчестве занимают произведения, реставрирующие стилистику православных песнопений, православный певческий канон в целом. Отличительной чертой сочинений, *следующих* церковному канону, явилось использование канонических текстов, наполненных духовным смыслом, повышение значимости Слова и манере его распевания. Таково творчество А. Бондаренко, М. Васючкова, Л. Шлег, чья музыка исполняется на клиросе и получает концертно-сценическое воплощение. Одним из первых белорусских композиторов, ставшим на путь созидания на ниве православной певческой культуры, явилась Людмила Шлег. Ею написаны песнопения на напевы Троице-Сергиевой лавры из «Троицкого Ирмология», церковнославянские тексты XI–XII вв., в частности «Спас нерукотворный», «Песнопения о белорусских святых». Каждое из сочинений структурно оформлено, целостно, гармонично, но будучи адресованным приходу, а не профессиональным музыкантам-исполнителям, намеренно упрощено в гармоническом (фактурном) решении. Другими словами, церковный канон, сложившийся в лоне православного богослужебного пения, осмысливается в произведениях, реставрирующих православный певческий канон, как с религиозных, так и с эстетических позиций, допуская определенную – преимущественно стилистическую – интерпретацию.

В целом, в сочинениях белорусских композиторов, написанных в согласии с православным этосом, значимость добра и красоты находятся на высокой ступени и имеют статус фундаментальной ценностной категории: добро и красота смыкаются друг с другом (сеять семена добра и возвращать красоту). Характерной чертой музыкальных произведений является их идейная и образная целостность, обусловленная взаимодействием единичного и общего, формы и содержания. Представленная индивидуально, эта художественная целостность обладает эстетической значимостью, находящей выражение в музыкальных произведениях, их смысловых и структурных признаках. Таким образом, композиторская интерпретация идеалов и певческой культуры православия связана с созданием и, во-первых, адекватного времени музыкального языка, с помощью которого стало возможным со-общаться с добром, миром, прекрасным, и, во-вторых, нового художественного пласта, сохраняющего и уникальность православной певческой культуры и композиторское авторство, и, в-третьих, нового направления в развитии национальной музыкальной культуры, которое возвращает современному миру утраченные на короткий миг развития Вселенной духовные ценности.

В итоге белорусским композиторам удалось создать особую художественную среду, где православие выступило в качестве созидательной силы, источника

¹ Распевание предназначено для служения Богу и его восхваления, созерцания божественного порядка, исполнения чина. Определяющим фактором песнопений является смысловая выразительность канонического текста. Обращение к Богу в виде соборно распетых молитв проникает в сердце каждого верующего. Своим пребыванием *над* миром и в человеке песнопение есть самое Божественное Слово – сколь непостижимое, столь и реальное.

духовной сублимации, мировоззренческой и культурной основы современного композиторского творчества. Обращение белорусских композиторов к православной певческой культуре и православному этосу в целом, свидетельствует об их стремлении сохранить традиционные основания бытия и строить свою жизнь, в том числе и творческую, в соответствии с идеалами гармонии, красоты. В духовной музыке отечественных композиторов слышатся и Радость, и Печаль, и Красота, и Мудрость, которые связаны с религиозной культурой и являются символами православия, мироощущения православных людей. Думается, что сочинение музыки (на канонические тексты), предназначенной для богослужебной практики, и музыки, в которых сакральные идеи находят выражение в достаточно свободной компоновке и текстов и музыкальных образов, есть важнейший шаг белорусских композиторов на пути к постижению того, что, по словам С. Савенко, не имеет в человеческом мире выражения ни в языке, ни в звуке – к постижению Божественного [2, с. 188], то есть духовной высоты.

ЛИТЕРАТУРА

1. Медушевский В.В. Внемлите ангельскому пению. — Минск: Православное Братство во имя Архистратига Михаила, 2000.
2. Новое сакральное пространство. Духовные традиции и современный культурный контекст. Сб. статей. — М.: МГК, 2004. — 272 с.
3. Обретение образа: православная белорусская культура в славянском мире. — Минск: Белорусская Православная церковь, 2009. — 416 с.
4. Свиридов Г. Полн. собр. соч. — Т.21. — М.: СПб, 2001. — С. XXXVIII.
5. Тальберг Н. История русской церкви — Сретенский монастырь, 2004. — 924 с. Интернет-ресурс: <http://www.pravoslavie.ru/sm/5966.htm>. Дата доступа 11 сентября 2012.
6. Этос религиозного опыта. Под ред. И.Н. Михеевой Интернет-ресурс: <http://philosophy.ru/iphras/library/etos.html>. Дата доступа 11 сентября 2012.

Олейникова Э.А.

(Республика Беларусь, г. Минск)

ДИАЛОГ ПОЭЗИИ И МУЗЫКИ В ВОКАЛЬНЫХ СОЧИНЕНИЯХ Н.И. АЛАДОВА

Среди классиков белорусской профессиональной музыки имя Н.И. Аладова занимает особое место. Человек широких гуманитарных знаний и творческих интересов, прекрасный педагог, ученый, композитор, он оставил наследие, многие жанрово-стилевые характеристики которого определили пути развития отечественной музыки в XX веке. Достаточно назвать оперы «Тарас на Парнасе», «Андрэй Касценя», симфонии, вокально-симфоническую поэму «Над ракой Арэсай» и др.

В наследии композитора значительное место занимает камерно-вокальное творчество, насчитывающее десятки произведений в разных жанрах. К сожалению, пока не написана монография, которая была бы посвящена всестороннему анализу творчества Н.И. Аладова. В музыковедческих изданиях советского времени в поле зрения историков попадали в первую очередь сочинения, отражающие социальные реалии или имеющие жанровые признаки песни, демократичной и актуальной с

точки зрения идейного содержания [1]. Сегодня очевидно, что вокальное наследие белорусского классика требует вдумчивого и глубокого анализа. Особенно это касается произведений, связанных с интерпретацией высокой поэзии.

Н.И. Аладов тонко чувствовал особенности стихотворного текста и своеобразие стиля каждого мастера слова. Подтверждением тому служат романсы на “певучие” стихи А. Кольцова («Грусть девушки», «Без ума без разума», «Не скажу никому», «Приди ко мне»), С. Никитина («Я не знаю, о чем пела песню волна», А. Апухтина («Астрам»), Т. Щепкиной-Куперник («К солнцу»), на поэтические опусы А.Пушкина («Песня Стеньки Разина», «В деревне, помнится»), Т. Шевченко («Романс»). В русскоязычных романсах, с одной стороны, происходит процесс освоения поэзии сквозь призму национального художественного сознания, с другой – постепенное становление белорусских классических музыкальных традиций, формирующихся на основе творческого осмысления достижений русской и западноевропейской композиторских школ.

В своё время исследователь В. Васина-Гроссман писала о сложности определения жанровой природы того или иного сочинения советского автора в связи с «несомненно существующей тенденцией к стиранию граней между профессиональным и самодеятельным исполнением», что «не может не найти отражения и в творчестве» [2, с.9]. Эта тенденция менее всего проявляется в произведениях, соприкасающихся с творчеством знаковых для той или иной культуры поэтов. В связи с вокальным наследием Н.И. Аладова наибольший интерес представляют песни и романсы, написанные на стихи Я.Купалы («З асенніх напеваў», «Бор», «Жаданне», «Бяспутнасць»), Я.Коласа («Зіма»), М. Танка («Праз лясы, балоты і туманы», «Рэкі і смутку і радасці», «На што»), Н. Гилевича («Дума», «Пачакай», «Зорка»).

Для процесса ассимиляции в белорусской музыке классико-романтических традиций наиболее благодатной почвой была и остаётся поэзия М. Богдановича, который одной из центральных задач своей деятельности считал укоренение норм европейской литературы в национальном поэтическом творчестве. Достаточно вспомнить романтически окрашенные мечты молодого поэта, высказанные на страницах одного из белорусских печатных изданий о настоящем гении слова, «які бы паказаў свайму народу не толькі красу роднай мовы, але даў бы творы з агульналюдскімі цэннасцямі», который «павінны ўвекавечыць нашае нацыянальнае імя і паставіць яго нараўне са ўсімі іншымі культурнымі народамі свету» [3, с.65].

Романсы Н.И. Аладова на стихи М. Богдановича – «Падвей», «Як пайшла я на ток малаціць», «Скрылася кветамі ў полі магіла» – являются яркими страницами в отечественной вокальной лирике, убедительно раскрывающими тонкий диалог композитора с поэзией белорусского классика. Для романсов композитора показательно бережное отношение к тексту, но не в плане формального сохранения его композиции и структуры. В произведениях музыканта намечается позитивная тенденция к передаче не только “образно-информативного” пласта стихотворения, но и стремление к “прослушиванию”, интерпретации эмоционально-психологических подтекстов литературного первоисточника.

Взаимодействие музыкально-поэтической структуры текста со средствами выразительности романса можно проследить в анализе одного из замечательных

опусов композитора на стихи М. Богдановича «Глянь, як зорка ў цемні ляціць» [4, с.85]. В свое время стихотворение было посвящено С. Полуяну – талантливому белорусскому критику, поэту, публицисту начала XX века. Для нас это произведение является своего рода поэтическим завещанием, в котором краткое бытие людей, подобных С. Полуяну, сравнивается с сиянием звезды, способной согреть и осветить многие человеческие сердца и судьбы. Как пишет исследователь А. Лойка, «багацце фантазіі, з якім паэт знаходзіць усё новыя арыгінальныя ўвасабленні, усё новыя паэтычныя пераасэнсаванні пры паэтызацыі зор, сапраўды здзіўляючае» [5, с.326].

В жанровом отношении стихотворение представляет собой лирический романс-вальс, решенный в плавном движении трехстопного анапеста. С точки зрения музыкальной формы, своеобразно преломленной в стихотворении, можно говорить о простой трёхчастной композиции, в которой первая строфа выполняет функцию экспозиции, вторая строфа – средней части и третья – роль синтетической репризы, резюмирующей основную идею произведения. Трёхчастность формы подчеркивается не только масштабными соотношениями, образно-тематическим развитием, но и акустико-фонологическими свойствами всех рифменных окончаний. Основным тембром, окрашивающим почти все клаузулы стихов, является фонема “и”. Если учесть экспериментально доказанный факт, что конечный ударный звук в стихотворной строке нередко больший по времени звучания, чем предшествующие ему ударные, то акустические свойства конечных гласных фонем не вызывают сомнения. Срединная функция второй строфы помимо общелогического развития образа подчеркивается появлением новых межрифменных контрапунктов с выделением фонем “e” – (5-6 стихи) и “ы” – (7 стих). Репризный, заключительный характер третьей строфы выявляется благодаря как смысловому завершению, так и тембральной окраски рифменных окончаний стихов, синтезирующих звучание гласных фонем предшествующих строф.

В романсе Н. Аладова своеобразно претворены многие параметры музыкально-поэтической структуры стихотворения [6]. С точки зрения формы романс также представляет собой простую трехчастную форму с синтетической репризой. Семантика интонаций вокальной партии тесно соотносится со всеми нюансами образных переключений поэтического текста. Так, секвентная устремленность начальных четырехтактовых фраз экспозиции, соответствующих двум первым стихам, явно вызваны семантикой текста (“Глянь, як зорка ў цемні ляціць / Усіх чаруючы светам сваім”); хроматическое нисхождение мелодии с вершины-источника третьей фразы логично вытекает из метафорического смысла третьего стиха (“Быццам змей залаты зіхаціць”); понижение тесситуры и “основного музыкального тона” в четвертой фразе, естественно обуславливается значением заключительного стиха (“І стухае ў небе глухім”). Смысловые нюансы стихотворного текста подчёркиваются разнообразием типов вокальных интонаций и гармонических средств (C-dur – Es-dur – c-moll – b-moll).

Несмотря на стремление к смысловой детализации, в экспозиции романса господствует все же обобщённый тип мелодики. Тем не менее, если соотнести экспериментальные данные лингвистов об интонационной композиции стиха, то становятся очевидными многие точки соприкосновения между мелодикой стиха, образующейся в результате устной декламации, и интонационными особенностями

вокальной партии. Так, каждый мелостих романса (то есть соответствующая поэтической строке музыкальная фраза) отделяется цезурой (и это, в данном случае, не мотивируется инерцией построения классического квадратного периода), а постепенное нисходящее движение мелодики к наиболее низкому звуку аналогично тому, как заключительный стих строфы последовательно отличается в устной декламации от предшествующих, как более низкий по тону. Это один из примеров (не редких в вокальной практике) прямого совпадения направлений мелодики стиха и напева, выступающей в качестве каденционного средства, завершающего композиционно-ритмическую единицу стихотворного произведения.

Вторая мелострофа романса (средняя часть) резко отделена от экспозиционного раздела: меняется темп (*Andante*), тип фактуры (строгая аккордика), тональность (*b-moll*). Все это в комплексе призвано создать не столько ощущение внешнего контраста, сколько подчеркнуть значимость вокально-произносимого текста. Если в первой мелострофе господствовал ритм вальса, то в этом разделе трёхдольное движение анапеста "снимается" и метр становится двухдольным (2/4). Мелодика утрачивает жанрово-танцевальные признаки и приобретает оттенок прозаизированной декламации, акцентирующей внимание на ключевых лексемах стиха. Этим объясняется повтор слова "ўспомніць", подчеркнутое пропевание межрифменных контрапунктов ("свет" – "след" – "пражыць" – "на зямлі"), распев отдельных слогов текста, приводящий к внутреннему "расшатыванию" классического периода. Подобное прозаизированное прочтение второй строфы стихотворения объясняется стремлением автора выявить в срединном разделе смысловую значимость стиха путём "вслушивания" в его речевые интонационные прообразы. О чутком восприятии Н.И. Аладова интонационно-ритмического развития стиха свидетельствует ещё одна деталь: последняя музыкальная фраза романса (4-ый мелостих) инерционно не дублирует ритмику предшествующих фраз и тем самым союз "и" не получает в вокальной мелодике неоправданного акцента, хотя и возможного при формальном ритмическом повторе.

Третья часть романса, выполняющая функцию заключения, как и в стихотворении, представляет собой синтетический тип репризы: первые три мелостиха с некоторым расширением дублируют мелодiku экспозиционного раздела, последний мелостих в интонационном и метрическом отношении является шеститактовым вариантом мелодики срединного раздела. Таким образом, музыкальная трёхчастность, намеченная в стихотворении акустико-фонемными средствами, в вокальном варианте реализуется более полно, с привлечением, а вернее с "суммацией" всех средств выразительности: интонации, метроритма, фактуры, аккордики, темпа, агогики и т.д.

Одним из ярких претворений поэзии М. Богдановича в белорусской камерно-вокальной музыке является романс Н. Аладова «Скрылася кветамі ў полі магіла» [7, с.185]. Сохраняя в целом музыкально-поэтическую структуру текста, композитор идёт по пути драматизации первоисточника. Интонации стихотворной речи наполняются в романсе повышенной экспрессивностью, эмфатичностью высказывания, что формирует напряжённый декламационный тип мелодики.

Трёхстрочная композиция стихотворения реализована в вокальном сочинении в простой динамической трёхчастной форме с контрастной средней частью.

В основе стихотворения М. Богдановича лежит классический трёхстопный анапест, ритмика которого не нарушается дополнительной акцентуацией. Инерция метра и ритма, подчеркиваемая дополнительно системностью в чередовании мужских и женских окончаний, относительно равносложное строение фразовых синтагм придают общей мелодике стихотворения черты вальса, однако, скорее не с опорой на его жанрово-бытовые признаки, а на принцип обобщения через жанр.

Один из приёмов драматизации стихотворения в романсе заключается в нарушении симметрии периодичности метроритма и стихового деления в силу сквозного интонационного развития романса. Преобладающую в сочинении неквадратность, на наш взгляд, не стоит ассоциировать с фольклорными традициями. Скорее это вызвано стремлением композитора, наряду с элементами прозаизирования стихотворного текста, как можно с большей направленностью на восприятие передать семантику стиха, его внутреннюю трагическую наполненность. В этой связи становятся объяснимыми метрическая переменность, дополнительная акцентуация и слоговая распевность.

Не будет преувеличением сказать, что многие сочинения Н.Аладова принадлежат к высоким образцам отечественной вокальной лирики. Определяя тип (принцип) соотношения стихотворного текста и музыки в творчестве композитора, можно констатировать позитивную тенденцию к *образно-стилевому тождеству*, характеризующуюся органичностью и логикой взаимодействия музыкальных аспектов поэзии и вокальной структуры, сохранением стиливых особенностей стиха, силой эмоционально-художественного воздействия.

ЛИТЕРАТУРА

1. Гісторыя беларускай савецкай музыкі / Г.С. Глушчанка, Л.С. Мухарынская, С.Г. Нісневіч і інш. // Мінск, “Вышэйшая школа”, 1971. – 544 с.
2. Васина-Гроссман, В. Мастера советского романса / В. Васина-Гроссман // М.: “Музыка”, 1968. – 319 с.
3. «Крывіч», 1926. – № 1 (11).
4. Багдановіч, М. Збор твораў у двух тамах / М. Багдановіч. – Мінск, “Навука і тэхніка”, 1968. – Т. I. – 552 с.
5. Лойка, А. Гісторыя беларускай літаратуры. Дакастрычніцкі перыяд. Ч. II / А. Лойка. – Мінск, “Вышэйшая школа”, 1980. – 440 с.
6. Олейникова, Э. Поэзия и музыка: к проблеме структурно-композиционных и интонационно-звуковых аналогий / Э. Олейникова // Белорусское историческое музыковедение: научные парадигмы, тенденции, перспективы. Науч. тр. Белорусской государственной академии музыки. – Вып. 16. – Минск, 2008. – С. 3 – 16.
7. Багдановіч, М. Збор твораў у двух тамах / М. Багдановіч. – Мінск, “Навука і тэхніка”, 1968. – Т. I. – 552 с.

Палкина И.И.
(Украина, г. Киев)

ИСТОКИ РОК-МУЗЫКОВЕДЕНИЯ В ПОСТСОВЕТСКОМ ПРОСТРАНСТВЕ

Даже на сегодняшний день рок-музыка ассоциируется у многих с бунтом, нарушением порядка и запретом, а люди, причастные к ней, кажутся несерьезными и малообразованными. Следовательно, вполне логично, что, возникнув в начале второй половины XX века, это явление не сразу заинтересовало профессиональных исследователей. Однако музыковедческие труды, объектом которых является рок-музыка, несомненно, имели своих предшественников.

В течение длительного времени в Советском Союзе информация о роке ограничивалась сугубо журналистскими разведками – статьями, обзорами и очерками. Конечно же, речь идет не об официальной прессе, а о «самиздатах» – журналах, которые делались «самопально», в небольшом количестве экземпляров, и были предназначены для подпольного и не широкого в то время рок-круга. Первым считается журнал «Бит-эхо», созданный в Харькове в 1967 году в количестве пяти экземпляров (после выпуска двух номеров главный редактор журнала Сергей Коротков был «разоблачен» и потерял работу). Рок-самиздаты в основном содержали в себе обзоры или анонсы подпольных фестивалей и выступлений, интервью с рок-исполнителями, любительские рецензии на только что выпущенные альбомы как отечественных коллективов, так и западных. Характеристику состояния тогдашней рок-музыки можно найти в журнале «Рокси» (1977, Санкт-Петербург).

Рок-журналистика активизировалась (что вполне естественно) во времена перестройки. На широких просторах СССР печаталась и распространялась подпольная, условно говоря, периодика. Большинство журналов издавалось нерегулярно, выходило от двух до пяти номеров, после чего они исчезали либо «интегрировались» с другими рок-изданиями.

Самые известные из подобных изданий – «РИО», «Окорок», «УрЛайт», «Ллор-н-кор», «Зомби», «В Рожу», «Попс», «Ура! Бум-бум», «Эплоко». Появлялось все больше и больше желающих писать о роке-музыке; среди рок-журналистов самыми известными были Артемий Троицкий, Сергей Гурьев, Андрей Бурлака, Анатолий Гуницкий, Рашид Нугманов, Сергей Жариков, Александр Кушнир. Последний сделал огромный вклад в развитие рок-журналистики, проведя в декабре 1991 года «Первый фестиваль независимой рок-прессы», а в 1994 году, издав книжку «Золотое подполье. Полная иллюстрированная энциклопедия рок-самиздата. История. Антология. Библиография» [5]. Книга состоит из двух разделов. Первый носит название «Энциклопедия» и содержит информацию обо всей самиздатовской периодике, касавшейся рок-музыки и рок-культуры, с 1967 по 1994 год (около 200 наименований). На каждой странице, кроме текста, помещены иллюстрации из журналов, фотографии групп и героев описываемых событий. Второй раздел – «Антология». В нем приведены без купюр самые выдающиеся статьи из самиздатов.

Провозглашение независимости и свободы слова дало возможность издавать рок-прессу официально. В начале 1990-х появились журналы «Rock City» и «Classic

Rock». «Classic Rock» – перевод одноименного американского журнала (поэтому особо популярного среди любителей рок-музыки), а «Rock City» – уже оригинальный российский журнал, большим шагом вперед в котором была попытка проанализировать именно рок-музыку. Каждый номер посвящался какому-либо отдельному направлению рока, давалась характеристика этого стиля не только с идейной точки зрения, но и в аспекте музыкальных особенностей. Позже (в конце 1990-х) появились периодические издания, специализировавшиеся на определенных рок-направлениях. Наиболее распространенными стали «Dark City», «Necronomicon» и «Terrorizer» [см.: 1].

Однако и доныне, когда потребность в подпольных самиздатах отпала, они существуют благодаря энтузиастам, которые считают запретный плод сладким. До сих пор печатаются в домашних условиях и распространяются в узких рок-кругах такие самиздаты, как «Ниоткуда», «Голос», «Осколки». «Напрочь», «Прогулки раненых». Издают эти журналы ярые сторонники мнения Александра Серьги относительно того, что перестройка – тот «исторический момент, в котором слово “рок” теряет смысл» [7].

После распада СССР было издано также несколько рок-энциклопедий и справочников (в частности, «Рок-энциклопедия» С. Кастальского «Кто есть кто в советском роке» и «Рок-энциклопедия» А. Бурлаки, «100 магнитоальбомов советского рока» О. Кушнера, «Рок-музыка в СССР» А. Троицкого и другие), которые давали короткую информацию о рок-исполнителях. Вышли и книги, освещавшие историю рока. Среди них «Рок в Союзе: 60-е, 70-е, 80-е» Артемия Троицкого, «Рок» Алексея Козлова, «Рок в нескольких лицах» Евгения Федорова, «Хедлайнеры» Александра Скорняка, «Время колокольчиков» Ильи Смирнова, «Путешествие рок-дилетанта» Александра Житинского. В отличие от рок-энциклопедий, данные труды не носили сугубо информационный характер; авторы, подавая фактаж, делали попытку раскрыть закономерности эволюции рок-музыки. Еще одним видом литературы стали антологии-биографии отдельных рок-групп и исполнителей (М. Харитонов «Империя ДДТ», О. Кушнер «Nautilus Pompilius», П. Яцина «История группы «Красная плесень»», А. Житинский «Виктор Цой. Стихи. Документы. Воспоминания» и многие другие).

В 2004 году подобная рок-антология вышла и в Украине: это книга Александра Евтушенко «Легенды химерного края» («Легенды призрачного края»), в которой достаточно полно изложена история украинского рока. Состоит рок-антология из четырех разделов: «Рок украинского нрава» (автор рассматривает региональные особенности украинской рок-музыки); «Портреты в интерьере» – наибольший раздел, где идет речь обо всех рок-группах в хронологическом порядке; «Фестивали, акции, презентации» – часть антологии, которая рассказывает о самых масштабных рок-фестивалях и других рок-мероприятиях в Украине; «Новая генерация» (состояние украинского рока в начале XXI века) [2].

В начале 1980-х тема рок-музыки «засветилась» и в официальной прессе, однако статьи имели резко негативный характер – по большей части освещался не музыкальный аспект, а социальный: речь шла о бунтарском направлении текстов песен, жесткой критике подлежали внешний вид и поведение рок-музыкантов и их слушателей и т. п. Главное мнение авторов подобных статей можно сформулировать

следующим образом: «Придя с буржуазного Запада, рок-музыка морально уничтожает советскую молодежь». «Классикой жанра» из подобных обвинений считается статья В. Кривомазова «Рагу из синей птицы», опубликованная 11 апреля 1982 года в «Комсомольской правде».

Конечно, описательный характер публикаций рок-журналов и рок-энциклопедий абсолютно далек от глубинных исследований феномена рок-музыки, но эта литература имеет важное источниковедческое значение для культурологов и искусствоведов, обращающихся к теме рок-культуры. Ценность данных «первоисточников» состоит в том, что писались они людьми, которые находились непосредственно «внутри» рок-культуры, были ее частью, а это свидетельствует о правдивости и соответствии написанного действительности.

Рок-музыка положила начало своеобразной рок-культуре, имевшей свои специфические особенности. Рок-культуру рассматривали, как правило, в контексте массовой культуры (термин «массовая культура» был введен в 1957 году в коллективной монографии «Массовая культура» под редакцией Б. Розенберга и Д. Вайта. Он был глубже по содержанию по сравнению с употреблявшимся ранее термином «популярная культура», включая в себя такие понятия, как «массовая коммуникация» и «массовое общество» [см.: 6]) – в частности, Ю. Шестаков в труде «Музыка в буржуазной массовой культуре. Критические очерки», Т. Чередниченко в исследовании «Кризис общества – кризис искусства», А. Кукаркин в исследовании «Буржуазная массовая культура. Теории. Идеи. Разновидности. Образцы. Техника. Бизнес» и др. Кроме того, «рок-культуре свойственно стремление доминировать в современном культурном пространстве, быть тотальной, что исключает любые другие формы культурной декларации» [4]. Рок-музыка стала «фольклором индустриального человека» [9, 407] – на это указывали следующие признаки: рок-музыка начинает свое существование сугубо как любительское направление, и даже с развитием, любительство преобладает и играет большую роль; рок-музыканты не фиксируют свои произведения на бумаге, предоставляя преимущество устному распространению своих песен (часто даже тексты песен, записанные на обложках альбомов, в незначительной мере не совпадают с озвученными текстами); рок-музыка в своей специфике имеет признаки медитативности, «рок – определенный синкретический акт волеизъявления, неделимый на слова, музыку, танец, игру, слушание» [9, 408].

Однако возраст целевой аудитории рок-музыки имеет свои достаточно четкие рамки, а следовательно, неравномерно распространяясь по вековым категориям, она не может полностью отвечать критериям массовости. Молодежной музыкальной культуре посвящены немало трудов; среди прочих отметим следующие издания: «Песня в общении молодежи (на материале советских рок-групп)» Т. Голубевой, «Музыка и молодежь сегодня» Г. Головинского, «Оппозиция и развитие массовой и элитарной музыкальных культур в свете развития медиаккультуры» Т. Кузуб и др.

С другой стороны – рок-музыка четко отличается от поп-музыки бунтарскими настроениями (также по большей части присущими подростковому возрасту). И пусть даже этот бунт не имеет четкой цели, пусть «рок-н-ролл отвечал и по-своему оформлял стихийный нонконформизм “детей” по отношению к образу жизни и культуры “родителей”» [9, 410] и, по мнению социологов, рок-музыканты и их

сторонники «не столько протестовали, сколько выдавали свое нежелание взрослеть» [там же], история рок-музыки – это история настойчивого сопротивления контркультуры «диктату» массовой культуры. Проблематику контркультуры, равно как и сам термин, первыми ввели в советскую литературу Ю. Замошкин, Н. Мотрошилова в статье «“Новые левые”, их мысли и настроения». Этические измерения контркультуры рассматривались в статье Г. Кнабе «Рок-музыка и рок-среда как формы контркультуры».

Если «главное задание контркультуры – создание “нового человека”, формирования новых отношений между людьми, выработка новых социальных, моральных норм, принципов, идеалов, этических и эстетических критериев» [8], то понятие субкультуры связано больше с созданием ее носителями собственного мира, отходом от реальности (хотя четкая дифференциация отсутствует, часто молодежное культурное направление можно приобщить как к субкультуре, так и к контркультуре). Феномен рок-субкультуры рассматривают А. Тугушева в труде «Субкультура рок-музыки: историко-культурологический анализ», Свечников в методическом пособии «Молодежь и рок-культура» и др.

Проблема рок-культуры стала настолько актуальной, что в течение последних двадцати лет появилось немало диссертаций на эту тему. Среди них: Алексеев И. «Рок-культура в публичном пространстве Санкт-Петербурга 1990-х годов», Касьянова К. «Рок-культура в контексте современной культуры», Т. Невская «Эволюция рок-культуры в России». В Украине проблемами рок-культуры занимаются исследователи Л. Васильева, Н. Левая, О. Билецкая.

Если же рассматривать рок с художественной точки зрения, то кроме музыкальной составляющей в нем присутствует литературный текст. И, невзирая на утверждение английского социолога Саймона Фрита о том, что «большинство рок-записей влияют скорее музыкально, чем поэтически: слова, если они вообще воспринимаются как таковые, обращают на себя внимание после музыкального влияния» [11, 79], песенные тексты рок-музыки заслуживают внимания литературоведов. Отметим, что литературная составляющая в рок-искусстве имеет настолько важное значение, что литературоведы называют ее рок-поэзией. В 1998 году вышел сборник литературоведческих статей «Русская рок-поэзия: текст и контекст», а уже в XXI веке этому вопросу внимание уделили в своих диссертациях И. Лисица, Н. Ключева, О. Ярко, О. Чебыкина.

Несмотря на столь большое многообразие исследований явления рок-музыки учеными разных отраслей, сугубо музыковедческих трудов, в которых бы анализировалась именно музыкальная составляющая рока, сравнительно мало. Недостаточное внимание к музыкальной стороне предопределено отсутствием нотной фиксации материала, и, как следствие, «отсутствием необходимой технологии музыковедческого анализа» [10, 54]. Рок-музыканты почти не пользуются традиционной нотной записью и фиксируют на бумаге лишь важнейшие детали композиции, необходимые для исполнения, но не достаточные для анализа. Основной формой фиксации рок-композиции, а следовательно, основным материалом музыковедческого исследования рок-музыки, является звукозапись. А. Цукер справедливо утверждает, что такое исследование «требует повышенной слуховой активности, выдвижения на первый план принципов слухового анализа»

[10, 282]. И все же, несмотря на сложности, определенные элементы анализа присутствуют уже в книге Д. Житинского «Искусство и массы в современном буржуазном обществе» [см.: 3, 73], в которой, кроме преобладающего культурологического подхода, автор рассматривает особенности средств музыкальной выразительности рок-музыки.

Также нужно не забывать, что рок-музыка стремительно эволюционировала, разграничивалась на множество течений и направлений, становилась значительно более богатой и разнообразной в музыкальном плане. В результате этих процессов музыкальный материал, став более значимым и более серьезным, привлек внимание музыковедов. «Усложненную» рок-музыку первыми стали исследовать А. Цукер, Т. Диденко, И. Палий, Е. Костюк, С. Коротков и др. Существуют диссертации, в которых рассматривается именно музыкальный аспект рока: «Рок-музыка. Опыт структурно-антропологического подхода» Е. Мякотина, «Рок-музыка как культурно-исторический феномен» И. Чижовой, «Стилевые метаморфозы рока или путь к “третьей” музыке» В. Сырова.

В силу незначительного для истории искусств возраста рок-музыки (около 60 лет) и ее специфики (рок – явление по своей сути любительское), музыковедение на пути формирования этой отрасли сталкивается с рядом проблем и препятствий. Во-первых – по большей части звукозаписывающая традиция фиксации музыки, которая усложняет ее анализ; во-вторых – отсутствие четкой рок-терминологии (прежде всего это предопределено тем, что носители рок-культуры для определения некоторых понятий пользуются сленгом, а музыковеды переносят классическую терминологию на рок-музыку, что не всегда уместно). Также невозможно обойти непонятное и необъяснимое сопротивление со стороны рок-музыкантов относительно профессионального исследования их музыки. Однако, несмотря на вышперечисленные проблемы, рок-музыковедение, преодолевая препятствия, с каждым годом активно и неотступно развивается.

ЛИТЕРАТУРА

1. Большакова, Е. Отечественные СМИ и рок-музыка: середина 80-х – наши дни [Электронный ресурс] / Е. Большакова. – Режим доступа: <http://wilddestroyer.ucoz.ru/blog/2008-09-04-22>.
2. Євтушенко, О. Легенди химерного краю. Українська рок-антологія / О. Євтушенко. – К.: Автограф, 2004. – 296 с.
3. Житинский, Д. В. Искусство и массы в современном буржуазном обществе / Д. В. Житинский. – М.: Советский Композитор, 1989. – 320 с.
4. Касьянова, Е. В. Рок-культура в контексте современной культуры: дис. ... канд. филос. наук: Спец.: 24.00.01. – Спб., 2003. – 162 с.
5. Кушнир, А. Золотое подполье. Полная иллюстрированная энциклопедия рок-самиздата. История. Антология. Библиография (1967-1994) / А. Кушнир. – Нижний Новгород: Деком, 1994. – 366 с.
6. Откидач, В. Джерельна база рок-музики: огляд літератури / В. Откидач. – Харків, 2005.
7. Сergyа, А. Статья № 108 / А. Сergyа // КонтрКультУра. – 1990. – №1. – С. 12.
8. Свечников, С. К. Молодежь и рок-культура. Методическое пособие [Электронный ресурс] / С. К. Свечников. – Режим доступа: <http://piorme.narod.ru/subkult.htm#7>.
9. Ухов, Д. Рок-музыка. Взгляд из 80-х / Д. Ухов // Перепутья и тупики буржуазной культуры. – М.: Искусство, 1986. – С. 400-426.

10. Цукер, А. И рок, и симфония / А. Цукер. – М.: Композитор, 1993. – 304 с.
11. Шестаков, Г. Ю. Музыка в буржуазной массовой культуре. Критические очерки / Г. Ю. Шестаков. – М.: Музыка, 1986. – 128 с.

Редя В.Я.
(Украина, г. Киев)

НЕОРОМАНТИЧЕСКАЯ ТЕНДЕНЦИЯ В ТВОРЧЕСТВЕ АНАТОЛИЯ БЕЛОШИЦКОГО (*CONCERTO ROMANTICO* ДЛЯ ФОРТЕПИАНО С ОРКЕСТРОМ)

В каждом возрасте – мера другая
Протяженности дней и минут...
Юрий Воронов

Трудно представить, что в наше время супероперативной информации может возникнуть ситуация, когда современный композитор-профессионал, в полном смысле слова «горевший творчеством», остается почти неизвестным, забытым, частично вычеркнутым из современного культурно-исторического процесса. Речь об Анатолии Васильевиче Белошицком – талантливом украинском композиторе, дирижере, блестящем исполнителе, педагоге, который внезапно, в период творческого взлета, ушел из жизни в 1994-м, в свой 44-й день рождения...

Анатолий Белошицкий творил в сложный, поисковый для украинской музыкальной культуры период 1980–1990-х, отмеченный многовекторностью исканий, влиянием разнообразных идей и стилевых направлений, усвоением новой музыкальной информации. Определяющей чертой нового поколения украинских композиторов стало стремление к настойчивым поискам в разных жанрах, использование широкого спектра выразительных средств. Творчество молодых во многом было связано с “техническим взрывом”, эпатажем, определенным противопоставлением сложившимся традициям, радикальным обновлением музыкального мышления, усвоением новейших техник композиции, которых раньше украинская музыка не знала [1].

А. Белошицкого выделяло в контексте творчества многих современников отношение к традиции, ассоциировавшейся у композитора с осознанием жизни как бесконечного драматического поиска истины, веры, гармонии, как непрерывного процесса, рассредоточенного между прошлым, настоящим и будущим – процесса, который обязательно заканчивается и в то же время не заканчивается никогда. Не отгораживаясь от классических, академических канонов формообразования, развития драматургии, тематической «работы», композитор создавал самобытные произведения различной стилевой направленности – прежде всего, неоклассической и неоромантической.

Философию собственного мировидения, глубокое переживание своей нелегкой судьбы (со множеством невзгод на жизненном пути) и вместе с тем – светлые мечты, надежды, радость творчества композитор талантливо претворяет в ставшем последним на его творческом пути произведении – Концерте для

фортепиано с оркестром (1994), посвященном памяти Сергея Рахманинова. Посвящение, конечно же, не случайно. С. Рахманинов был одним из любимых композиторов А. Белошицкого – романтика в душе, натуры сложной, одухотворенной, искреннего человека с неповторимым “белошицким” юмором.

Известно очень мало фактов из истории создания Концерта; партитура его не была издана, какие-либо печатные источники отсутствуют. Наиболее ценные сведения были получены нами от профессора Национальной музыкальной академии Украины им. П. И. Чайковского, на тот момент дирижера студенческого оркестра народных инструментов Анатолия Дубины: “Белошицкий долго работал над этим произведением. В нем чувствуется словно подведение итогов жизни, творчества. Инструментовку Фортепианного концерта для симфонического оркестра сделал Евгений Станкович, в результате композиторский замысел претерпел некоторые изменения. Это относится, в частности, к кульминационным моментам...”. Известно также, что инструментовку Концерта для оркестра народных инструментов завершил после смерти автора А. Дубина (он и осуществил премьеру произведения с народным оркестром, партию фортепиано исполняла Е. Холодная). Исходя из этих фактов, приходим к выводу о том, что в октябре 1994 года А. Белошицким был написан лишь клавир двух частей концерта, и произведение осталось незавершенным (можно предположить, что третью часть автор просто не успел написать).

Ясность в этот вопрос внесла Елена Холодная – пианистка, концертмейстер кафедры симфонического дирижирования НМАУ, с которой композитор делился всеми творческими планами. По ее словам, А. Белошицкий планировал написать трехчастный концерт, но после завершения второй части в клавире решил оставить его двухчастным (вторая часть концерта носит название “Элегическая постлюдия”, что показательно для общей драматургии произведения). Кроме того, исходя из информации Е. Холодной, замысел автора действительно относился к симфоническому составу оркестра, но инструментовку ему уже не суждено было сделать самому. В нашем распоряжении было две рукописные партитуры Концерта – для народного и для симфонического оркестра, но анализировать показалось логичным именно симфонический вариант, в соответствии с замыслом композитора и наличием записи первого исполнения произведения, осуществленного симфоническим оркестром Национальной телерадиокомпании Украины.

Обе части Концерта имеют названия, в которых, видимо, скрывается ключ к раскрытию смысла сочинения. Первая часть – “Соната-ретро” (под названием стоит авторская ремарка “Из старых записей”) – отличается богатством и разнообразием образного содержания. Вне всяких сомнений, она доминирует в цикле – в первой части заложены истоки дальнейшего музыкально-драматургического развития. Сохраняя традиционную сонатную форму, автор трактует ее достаточно свободно.

Внимание слушателей мгновенно «концентрирует» короткое вступление у фортепиано – экспрессивно-напористая тема в октавном удвоении на *ff* (ее первый элемент – трехзвучный восходящий мотив призывного характера, второй – построен на секундовом соотношении и нисходящей квартовой интонации); именно на этих интонациях в дальнейшем будет строиться тема главной партии. Тема вступления звучит сначала в триольном движении, сообщая музыке большую взволнованность,

далее – “выливается” в стремительный вихрь пассажей, «впадающих» в главную партию, которую, в свою очередь, подхватывает оркестр (тема звучит у струнных).

Тема главной партии (*Andante, poco con moto*) вначале звучит, благодаря мягкому тембру струнных, успокаивающе, нежно, певуче. Лишь триольные пульсации в партии фортепиано вносят определенную нотку глубоко спрятанной тревоги. После бурной кульминации в оркестре “слово предоставляется” фортепиано для презентации темы главной партии исполнителем-солистом. В фортепианном проведении главная тема меняет характер: большую взволнованность, эмоциональную наполненность придают ей пассажные “подголоски”, контрапунктом звучащие у солиста, триольные ритмические фигуры, задержания, динамически подчеркнутые сильные доли. Оркестр ведет активный диалог с солистом: акцентированные триольные попевки гобоя и флейты “противоречат” сольным высказываниям, струнные же (в низком регистре) поддерживают “гармоничное настроение”. В процессе сквозного развития диалог превращается в “диспут” между оркестром и солистом (создается впечатление “отстаивания собственной мысли”), и лишь за один такт до вступления побочной “конфликт” сглаживается, “температура” темпа и динамики спадает.

Истинно чарующая тема побочной партии *Adagio dolce* звучит в проведении гобоя и сопровождении развернутых арпеджированных аккордов арфы (далее подключается фортепиано), но покой этот – мнимый. Прозрачная фактура оркестра, протяжная тема широкого дыхания вызывают в памяти параллели с лирическими темами Второго концерта для фортепиано с оркестром Сергея Рахманинова (воздействие музыки С. Рахманинова очень выразительно ощущается в мелодике и фактуре сочинения А. Белошицкого).

Но от лиризма побочной партии у А. Белошицкого веет оттенком легкой грусти: скорее всего, это воспоминание о невозвратных счастливых минутах жизни... Охват темой широкого диапазона, ее тембровое варьирование (тема звучит у гобоя, затем ее подхватывают кларнет, флейта) ассоциируются с образом одинокого человека, ищущего выход в лабиринте жизни. Последний раз тема звучит более мечтательно (нежное флейтовое *legato*), но ощущение грусти и волнения не исчезает.

Успокоение наступает лишь в последних тактах экспозиции, когда повторный мотив гобоя и реплик валторн “укачивают” весь оркестр, приводя к долгой фермате, на которой все замирает. Прямые аллюзии возникают с первой частью Шестой симфонии П. Чайковского (эпизод окончания побочной партии, когда точно так же все затихает и совсем неожиданно, на *forte* начинается разработка). Слуховые параллели в данном случае вполне оправданны – ведь А. Белошицкий мыслил свой Фортепианный концерт именно “романтическим”, а П. Чайковский является одним из ярчайших представителей романтического направления в музыкальном искусстве (добавим – и учителем С. Рахманинова).

Начало разработки “врывается” *sforzando* в музыкальную драматургию произведения. Четко организованная ритмика, триольные пульсации фортепиано в темпе *allegro* и призывные интонации деревянных духовых вызывают образные ассоциации с “жизненным экспрессом”, с суетой повседневности. Разработку буквально пронизывает, подобно стреле, линия последовательных тематических

перевоплощений, стремительного динамического нарастания. На первый план выходит “соревнование” двух элементов темы вступления: настойчиво повторяясь, акцентированный второй мотив наконец завоевывает доминирующую роль в “музыкальном водовороте” разработки. Оркестр поддерживает общий напряженно-порывистый характер партии солиста; ритмические группы акцентированных восьмых в унисоне скрипок создают впечатление точного отсчета стремительно уходящего времени. И снова возникают аллюзии: такое же ощущение биения уходящего времени вызывает эпизод предыкта к репризе в симфонической поэме “Остров мертвых” С. Рахманинова: происходит психологический перелом, знаменующий новый отсчет времени [2, с. 181].

Следующий эпизод разработки начинается на кульминационном надрыве. В партию солиста врывается новый, “переплавленный” тематический материал экспозиции. Построенная на синкопированном ритме, угрожающе звучит в низком регистре (виолончели, контрабасы, фаготы) тема главной партии, усиливает предчувствие тревоги. Взволнованные триольные пульсации деревянных духовых и скрипок, дополняясь короткими синкопированными аккордами в высоком регистре, сообщают звучанию еще большую напряженность.

Партия фортепиано становится более свободной, раскованной, благодаря вносимому элементу импровизационности – таким образом, постепенно и очень логично, композитор готовит откровенно “джазовый” эпизод разработки. Синкопированный ритм (как у солиста, так и в оркестре), пунктирное движение, триольные затакты, задержание сильных долей (с дальнейшим триольным “покачиванием” в высоком регистре), “импровизационная” манера исполнения – все это снимает напряжение, создает позитивное настроение. Композитор словно хочет сказать, что и к сложным жизненным ситуациям нужно относиться легко, возможно, даже с юмором.

И все же “позитив” господствует совсем недолго. Характер музыки снова меняется: от беззаботности, игривости – до предельной напряженности. В кульминации разработки достигается высшая ступень эмоционального напряжения, даже надрыва: оркестр звучит *tutti*, в унисон на *ff*. Восходящее развитие темы внезапно прерывают аккорды фортепиано, будто пытаясь “остудить” эмоциональный накал героя, заставить его покориться неотвратимости судьбы. Эмоции стихают, и медные духовые уравновешенно, мужественно проводят тему под волевой призыв литавр. И оркестр, и солист – все замирают в длинной “философской” фермате *lunga*.

Следует развернутое построение типа виртуозной каденции. Начало каденции построено на затактовой интонации главной партии, звучащей спокойно, с легким оттенком печали, напоминая своим вдохновенным лиризмом, мелодичностью, утонченностью лучшие рахманиновские лирические эпизоды. Каденция звучит как душевное откровение лирического героя, уставшего от “тряси” повседневности. В возвышенном порыве каденция “вливается” в репризу, построенную лишь на теме ностальгической побочной партии – таким образом, завершается первая часть Концерта “взглядом в прошлое” и – хочется верить – надеждой на будущее.

Вторая часть носит название “Элегическая постлюдия”; ее образный план построен на тематизме первой части (что дает основание говорить о принципе

монотематизма). Начинается “постлюдия” с жалобной темы гобоя, которую более оптимистично поет флейта, а затем подхватывает и допевает кларнет. Наконец, вступает солирующее фортепиано, привнося с новым интонационным материалом и новую эмоциональную краску. Тема звучит откровенно, подобно исповеди. В сопровождении повторяющихся аккордов, мерное звучание которых напоминает биение сердца, она исполнена тревожных предчувствий, а возможно, и близкого трагического финала. В фортепианном концерте композитор словно “анализирует” свой жизненный путь, вспоминая позитивные, негативные, счастливые и печальные моменты жизни, “исповедуется” языком музыки... Подобно своему любимому композитору – С. Рахманинову – А. Белошицкий передал в последнем своем произведении подслушанную им *трагическую мелодию Времени (Вечности) – Жизни* (быстротечности), и эта антитеза стала основой драматургического замысла его последнего произведения, подсознательно проявившись в музыке.

Заканчивается Концерт прерванным кадансом, что с одной стороны (с позиции осмысления того печального факта, что буквально через несколько дней после окончания работы над второй частью композитор внезапно ушел из жизни) воспринимается как предчувствие смерти, но с другой – воплощает идею бесконечности и вечности настоящего таланта, которым в большой степени, щедро был одарен А. Белошицкий. Его творчество, на наш взгляд, утверждало “охранительную” тенденцию в отечественной музыке, отличаясь от начинаний многих других композиторов в бурное время поисков (иногда “поисков ради поисков”) именно своей классически-романтической сущностью.

Анатолий Белошицкий, несомненно, принадлежал к числу тех композиторов, которые создают музыку по зову сердца, ощущая ее как неотъемлемую частицу собственной жизни. Трудно возразить Владимиру Зубицкому – известному композитору, дирижеру, ныне живущему в Италии, сказавшему в воспоминаниях о своем друге: “Все лучшее, что в нем было, он воплощал в эту музыку. И она останется вместе с нами как напоминание о его душе, которая где-то пребывает далеко...” [3, с. 62].

ЛИТЕРАТУРА

1. Зинькевич, Е. Новая украинская музыка в системе национальной культуры / Е. Зинькевич // Collegium. – 1994. – № 1. – С. 143–148.
2. Редя, В. О специфике прочтения живописного первоисточника в «Острове мёртвых» С. Рахманинова / В. Редя // Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського. – Вип. 21: Музичний твір як творчий процес. – К., 2002. – С. 173–184.
3. Свята до музики любов: Анатолій Білошицький у спогадах сучасників. – Житомир: Полісся, 2007. – 171 с.
4. Северинова, М. Ю. Художньо-світоглядні традиції у творчості українських композиторів 80-90-х років ХХ ст.: автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства / М. Ю. Северинова. – К., 2002. – 18 с.

Сидорович Л.Н.
(Республика Беларусь, г. Витебск)

НОТНАЯ РУКОПИСЬ ЭПОХИ БАРОККО XVII ВЕКА

Данная статья посвящена изучению рукописи «Полоцкая тетрадь» [1] – редчайшего музыкального памятника культуры и искусства барокко XVII века. Этот рукописный памятник является белорусским по происхождению и польским по месту хранения рукописным сборником танцев и кантов, созданным анонимными композиторами в конце XVI – начале XVII века.

Нотная рукопись «Полоцкая тетрадь» появилась не позднее начала XVII века. Однако единственный ее экземпляр был обнаружен только в середине 60-х годов XX столетия. Данный нотный рукописный памятник был вывезен с территории оккупированной Беларуси в Польшу в военное время, в годы Второй мировой войны, и наряду с другими белорусскими историко-культурными ценностями длительное время хранился в одном из многочисленных запасников на польской земле, благодаря чему и сохранился до настоящего времени.

В настоящее время оригинал рукописи «Полоцкая тетрадь» находится на хранении в Ягеллонской библиотеке университета города Кракова (Республика Польша). Ее шифр в Ягеллонской библиотеке – 127/56.

Уникальный белорусско-польский памятник состоит из 65 листов с вокальной и инструментальной музыкой, относящейся к первой половине XVII века. «Полоцкая тетрадь» представляет собой сборник из 210 музыкальных пьес (две из которых реставрировать не удалось) – кантов, танцев и инструментальных композиций, написанных в стиле барокко.

Работу по реставрации уникального рукописного памятника белорусско-польской музыкальной культуры начала в 90-х годах прошлого столетия студентка и выпускница Белорусской государственной консерватории им. А. В. Луначарского Елена Астрякова, в девичестве – Е. Кузнецова (об этом см. с. 6 ротопринтного издания учебно-методических рекомендаций для игры в ансамблях, появившегося в 1970 году. Оно было издано Министерством культуры БССР и Республиканским методическим кабинетом по учебным заведениям искусства и культуры под названием «Беларуская музыка XVI – XVII стагоддзяў». – Минск, 1990.) [2]. В мае 1990 года она защитила свой дипломный проект, посвященный «Полоцкой тетради», в котором первой из белорусских исследователей-музыковедов обратилась к исследованию уникального рукописного сборника танцев и кантов, принадлежащему культурам двух соседних народов.

Отдельные расшифрованные ею танцы и канты из рукописи «Полоцкая тетрадь» были опубликованы научным руководителем Е. Астряковой, в 1990 году доцентом, а ныне профессором Белорусской государственной академии музыки Л. Ф. Костюковец [2].

Позднее, в 1991 году в 8 номере журнала «Полацк» издательства белорусского культурно-просветительского центра в Кливленде (США) вышла статья на четырех страницах профессора Л. Ф. Костюковец под названием «Полацкі сшытак» [3]. Данный журнал находится на хранении в Национальной библиотеке

Беларуси в отделе редкой книги. В данной статье автором была проанализированы некоторые особенности рукописи и составляющих ее отдельных (четырёх) пьес.

Отметим, что впоследствии, в течение более чем 20-ти лет, ни указанный нами автор, ни кто-либо другой из отечественных исследователей-музыковедов к детальному изучению и полной реставрации всего нотного материала уникального белорусско-польского рукописного сборника «Полоцкая тетрадь» не обращался. И значительных научно-исследовательских работ, посвященных данной проблематике, до сих пор в Беларуси издано не было. Это и побудило нас обратиться к нотным текстам из рукописного сборника «Полоцкая тетрадь» с целью исследования самой рукописи по микрофильму и выполнению стилистического и компаративного анализа всех музыкальных композиций из уникального рукописного нотного источника.

Первоначальные сведения о рукописном музыкальном памятнике конца XVI – первой половины XVII века, который впоследствии получил название «Полоцкая тетрадь», были представлены в польском журнале «Ruch muzyczny» за 1962 год, в номере 10. Сама же, единственная в своем роде, рукопись, как уже отмечалось нами, была обнаружена в середине 60-х годов XX века и вновь возвращена белорусской научной общественности в виде микрофильма.

Рукописный сборник «Полоцкая тетрадь» был вклеен в «русский» (униатский) служебник, представляющий собой бумажную рукопись XVII века, состоящую из 210+IV листов размерами 29,5 на 18,5 см.

Сверху на титульном листе служебника представлена надпись на польском языке: «Pismo 1680 roku» (письмо 1680 года) и приписка карандашом: «W 57 lat po śmierci Ojca Jozefata, arcybiskupa polockiego» (в 57 лет по смерти Отца Иозефата, архиепископа Полоцкого). Далее, на листах 2 – 7 можно прочесть следующий текст: «Ma zostawać wiecznymi czasy przy cerkwi Ostomieckiej, ktorego podczas generalnej wizyty podpisał Dnia 30 Dezembra Roku 1725 Stephan Leturibo...» (это... осталось при церкви Остромечевской, которую подписал во время визита 3 декабря 1725 года Стефан Летурибо).

На последней служебника странице с тыльной стороны выписана фраза: «Tenmszał jest cerkwi Ostro... wiecznemi czasy ma zostawać. Anna 172» (... есть церкви Остро... [скорее всего Остромечевской. – Л. С.] осталось. Анна 172), а также сделано добавление карандашом: «napisany w roku 1680» (написано в 1680 году).

Польский музыковед Ежи Голос был одним из первых, обнаруживших и описавших этот сборник [4].

Следует отметить, что, несмотря на четырежды указанную на страницах источника дату возможного создания уникального нотного сборника – 1680 год, Ежи Голосу благодаря тщательному изучению бумаги рукописи и ее филиграней удалось установить более раннюю дату его происхождения.

Польский исследователь высказывал предположение, что данная уникальная рукопись с нотами могла быть создана между 1644 и 1650 годом, то есть уже до 1680 года. Свое мнение он подтверждал происхождением бумаги, на которой сделаны записи. На бумаге сравнительно неплохо просматривается филигрань в виде вазы с цветами и инициалами ABC. Бумага с такого рода филигранями была распространена на территории юго-восточной Польши и в Украине в 1644–1650-х

годах. Это и позволило польскому музыковеду Ежи Голосу соответственно датировать данный рукописный нотный источник.

Само название «Полоцкая тетрадь» рукописному нотному сборнику дал камерный ансамбль старинной музыки Белгосфилармонии «Кантабиле» в конце предыдущего столетия.

Польский ученый Ежи Голос высказал весьма важную для нас мысль о том, что в надписях, расположенных на страницах служебника, можно встретить фразы с прилагательным «Ostromeska». Отметим, что местностей с аналогичным названием на территории Польши и Беларуси прошлых столетий было несколько. Ключом к разгадке данной записи может стать надпись на титульном листе, на котором упоминалось имя Флориана Каменского, пресвитера (пресвитера) Верховицкого.

Местечко Верховице (Wierzchowice) – хорошо известное с давних времен место в Брестском районе. Приблизительно в той же местности было расположено и местечко Остромечев (Ostromeczewo). Оно находилось в трех верстах от Лишчиц (Lyszczyc) в юго-западном направлении по брестско-литовской дороге. Во времена Речи Посполитой и Верховице, и Остромечев, согласно костельно-административному делению, принадлежали Белостокскому воеводству Пинской епархии.

Обобщая все вышесказанное, исследователь Ежи Голас делает вывод о том, что предположительно местом создания рукописи можно было бы считать Остромечев. Этот факт подтверждает белорусское происхождение уникального нотного рукописного памятника.

В связи с этими данными известный белорусский исследователь, доктор филологических наук, профессор А. Мальдис, первым из соотечественников изучивший уникальный белорусско-польский рукописный нотный памятник «Полоцкая тетрадь» по его оригиналу, предложил восстановить историческую правду и справедливость, для чего, с его точки зрения, необходимо переименовать уникальный источник и дать ему отвечающее реальности название «Остромечевская рукопись» [5].

С нашей точки зрения, предложение профессора А. И. Мальдиса о переименовании «Полоцкой тетради» представляет определенный интерес, весьма справедливо и научно обосновано. Однако, как нам представляется, сила инерции человеческого мышления, определенная косность и традиционализм общественного мнения не позволят реализовать данную идею в ближайшие годы. Хотя сама мысль о новом, более точном названии уникальной нотной рукописи, несомненно, весьма справедлива. Думается, что история сама расставит все на свои места, позволив в скором будущем ученым и просто заинтересованным лицам решить данную проблему.

Наше же исследование показало, что в нотной рукописи «Полоцкой тетради» из микрофильма содержатся не только песни, но и многочисленные примеры инструментальной музыки, в том числе мелодии танцевального характера. Далеко не все музыкальные номера представлены в рукописи только лишь начальными строками, как это ранее отмечали исследователи. Большинство примеров представляют собой законченные по форме и самостоятельные по содержанию

музыкальные построения, несмотря даже на завершение отдельных номеров несовершенной тоникой в положении терции (таких примеров немало в рукописи).

Наше исследование показало, что незавершенными музыкальными номерами, представленными лишь начальными строками, являются следующие примеры: №№ 1, 1 (пронумерованный таким образом музыкальный образец, являющимся вторым по сути примером в данной рукописи), 20, 43, 84, 85, 88, 91, 108 (14), 202 (81), 208 (87), 209 (88), то есть всего лишь 12 примеров, что составляет только 5,7 % от общего количества нотных образцов в уникальной нотной рукописи «Полоцкая тетрадь».

Музыкальные примеры, представленные в рукописном нотном памятнике, предназначены были большей частью для исполнения на клавишных инструментах – клавесине или органе. Об этом свидетельствуют, например, содержащиеся в рукописи фрагменты церковной композиции с партиями цифрованного баса, надпись к № 180 на странице 108 «Bassus organum», а также типично органная манера изложения фантазии № 87 на странице 58. Музыкальный пример из рукописного сборника № 38 тоже имеет цифрованный бас, что подтверждает инструментальную природу данной композиции.

Рукопись состоит в основном из польских религиозных и светских песен, кантов и танцев. Причем танцы составляют основной удельный вес сборника (их около 80).

Большая часть танцев представлена без определенного названия. В начале каждого из них лишь указано: «танец». В целом ряде музыкальных номеров какие-либо обозначения вообще отсутствуют. Такое явление было типичным для многих рукописных и печатных сборников указанного периода.

Исследование рукописного сборника «Полоцкая тетрадь» показало, что под общим названием «Таніес» («Танец») в нем представлены многочисленные музыкальные примеры, такие, как №№ 6, 7, 9, 10, 12, 13, 14, 15, 17, 25, 26, 27, 28, 19, 30, 31, 32, 38, 59, 60, 61, 62, 66, 67. Один музыкальный пример – № 22 – имеет название «Таніес Panienko sliczna [czebro]».

Для записи нотного текста в сборнике использованы два типа нотации, характерные для указанного периода: круглая западноевропейская нотация, известная как итальянская, и квадратная киевская. Отметим при этом, что литургические произведения выписаны в рукописи в основном круглой итальянской нотой, а светские, мирские – обоими видами нотации. В ряде же номеров использован смешанный тип записи нот.

Судя по микрофильму, рукопись имеет общие загрязнения. Отдельные ноты примеров растеклись от длительного хранения рукописи и, скорее всего, от попадания на бумагу воды или какой-либо другой жидкости. А потому некоторые музыкальные примеры из рукописи прочесть не удалось, так как зачастую нотная запись растекалась на несколько строк нотного стана, захватывая другие музыкальные строки и отпечатываясь на них. Такие примеры в уникальной рукописи не единичны. На некоторых страницах нотный текст всех голосов того или иного примера перечеркнут темной широкой полосой неизвестного происхождения.

Такого рода общие загрязнения значительно осложнили реставрационную и исследовательскую работу автора, иногда сделав ее невозможной.

В заключении отметим, что уникальный белорусско-польский рукописный нотный памятник культуры барокко XVII века «Полоцкая тетрадь» невозможно переоценить не только с точки зрения ее историко-культурной роли и значимости для культуры и искусства славянских народов, но и с точки зрения ее эстетической ценности. Расшифрованный, отреставрированный и исследованный сборник кантов и танцев вызовет, как нам представляется, несомненный интерес у истинных ценителей старинной музыки и любителей древности.

Выражаем надежду на то, что проведенная нами исследовательская работа будет достойно оценена белорусской научной общественностью и станет фундаментом для постановки отечественными учеными новых актуальных задач и выполнения новых научных исследований богатейшей и древнейшей белорусской культуры. Надеемся также на то, что выполненный нами труд заинтересует наших современников, а уникальный материал пробудит в них чувство глубокого уважения к своим предкам и их достижениям, патриотизм и гордость за свое отечество.

ЛИТЕРАТУРА

1. «Полоцкая тетрадь с песнями, танцами и стихами (Из униатского Требника середины 17 века) / Отдел рукописей библиотеки Ягеллонского университета в Кракове, Р. Польша. – Б. м.: Б. и.: Б. г.: – 65 кадров.
2. Беларуская музыка XVI–XVII стагоддзяў [ноты]: Вучэбна-метадычныя рэкамендацыі для ігры ў ансамбль. / Міністэрства культуры БССР, Рэспубліканскі метадычны кабінет па навучальных установах мастацтваў і культуры; Складальнік Л.П. Касцюкавец. – Мінск, 1990. – 139 с. ISBN: Б. ц.).
3. Касцюкавец, Л. «Полацкі сшытак» // Л. Касцюкавец // Полацк. – Клівленд, 1991. – С. 22 – 25.
4. Gołos, J. Muzycznictwo z XVII wieku. Rekopis 127/56 Biblioteki Jagiellońskiej / Przygotowali do wyd. J. Gołos, J. Steszewski. – Krakow, 1970; Gołos, J. Nowe spojrzenie na rekopis 10002 BJ / Gołos, J. – Музыка, 1973. – № 3; Gołos, J. Repertuar pieśniowy wieku XVII / Gołos, J. – Музыка, 1965. – № 2.
5. Мальдис, А. И. «Полоцкая тетрадь? Нет. Остромечевская рукопись? Да!» А. И. Мальдис // «Советская Белоруссия». – 20 июля 2012. – С. 10–11.

Смирнова И.А.

(Республика Беларусь, г. Минск)

ИНСТРУМЕНТАЛЬНАЯ ЭСТРАДНАЯ МУЗЫКА БЕЛАРУСИ 1950 – 1970 ГГ.

В отечественной науке сложилась традиция включать в содержание понятия «инструментальная эстрадная музыка» популярную, джазовую и рок-музыку. Такое расширительное толкование обусловлено двумя причинами: 1 – популярная, джазовая и рок-музыка своими корнями уходят в массовую культуру; 2 – содержание понятия «эстрада» (франц. Estrade – возвышение, сценическая площадка, предназначенная для публичного выступления) на протяжении XX века в СССР и, следовательно, в БССР как его составляющей, неоднократно модифицировало, наполняясь новым содержанием.

Так, термин «эстрада» в значении «художественное творчество, представленное на сцене в так называемом “легком жанре”», впервые появился в России в 1920-е гг. В этот период стремительно множившиеся различные

«подмостки», «открытые сцены», концертные эстрады, варьете, кабаре и другие сцены, на которых были представлены популярные жанры разных видов искусства (фельетон, песня, танец, театральная сценка и др.), в целях обеспечения государственного контроля и руководства были объединены единым термином «эстрада» [1, с.5].

В 1940-е годы в содержание понятия «эстрада» входит советский джаз. Для СССР этот период был связан со сложными политическими обстоятельствами, когда реакционная пропаганда США стала использовать и рассматривать джаз как особое орудие идеологической экспансии, направленной против Советского Союза. В ответ на это в СССР в 1948 г. вышло постановление ЦК РКП(б), осуждающее «буржуазные влияния в советской популярной музыке». Как результат – джаз в стране был запрещен, джазовые оркестры распущены. Начался период холодной войны и последовавшей за ней политики изоляционизма. С целью дистанцирования от «буржуазного влияния Запада» Л. Утесовым были предложены новые термины – «Эстрадная музыка» и «Эстрадный оркестр», принятые и широко распространившиеся впоследствии в СССР [2, с. 23].

По тем же политическим причинам в 1960 годы в СССР проводилась идеологическая борьба с влиянием на советскую молодежь захлестнувшего мир рока [3, с. 511]. Англо-американская рок-музыка, с молниеносной быстротой распространявшаяся в СССР, спровоцировала появление несметного количества последователей – вокально-инструментальных ансамблей. Возникнув на волне «электрогитаризации всей страны» (А. Вознесенский), по своему составу (три электрогитары, электроорган, ударные) эти ансамбли представляли рок-группы, в репертуаре которых имелись как произведения известных западных рок-музыкантов, так и песни советских композиторов. С целью дистанцирования от англо-американского рока, зарождающаяся в СССР рок-музыка была объявлена новой формой молодежного музицирования и эстрадного исполнительства (исполнение песен советских композиторов), а ансамбли, ее исполнявшие, получили название «вокально-инструментальный ансамбль» (ВИА). Таким образом, традиция включать в содержание понятия «инструментальная эстрадная музыка» популярную, джазовую и рок-музыку в странах СНГ имеет свои социокультурные основания.

Инструментальная эстрадная музыка Беларуси в 1950–1970 годы развивалась как составная часть общесоюзной, с определенной долей зависимости от социально-политических условий развития Беларуси в составе СССР. Кроме этого, условия ее эволюции характеризовались влиянием КПБ на формирование основных направлений развития.

Наиболее существенными в культурной жизни БССР стали годы хрущевской «оттепели» (вторая половина 1950-х – первая половина 1960-х гг.), положившие начало новому этапу развития советского общества. Демократические процессы наиболее зримо отразились в художественной культуре, оказав положительное влияние на все стороны культурной жизни страны, содействуя постепенному смягчению административно-командных методов. В область искусства, в том числе и музыки, пришло время относительной творческой свободы.

Развитие белорусской инструментальной эстрадной музыки этого периода характеризуется многообразием творческих тенденций. Наибольшей популярностью

в Беларуси пользовалась популярная эстрадная музыка – «pop-music» (от англ. Popular – народный, популярный, общедоступный) в инструментальном и вокально-инструментальном исполнении. Одним из наиболее востребованных жанров популярной музыки, предназначенным для самой широкой аудитории, была эстрадная песня. В 1950 годы наибольшее распространение в этом жанре получили песни на военную и гражданско-патриотическую тематику: «Лясная песня», «Радзіма мая дарагая» В. Оловникова, «Неман» Н. Соколовского, «Радасць» А. Туренкова, «Явар і каліна» Ю. Семеняко.

Среди наиболее известных оркестровых коллективов, исполнявших эстрадную инструментальную музыку, были Эстрадный оркестр радиокомитета (впоследствии Белорусского радио и телевидения) и Эстрадный оркестр Белорусского цирка. Художественными руководителями Эстрадного оркестра радиокомитета являлись Юрий Бельзацкий (с 1947 г.) и Борис Райский (с 1961 г.). Деятельность оркестра была ориентирована на формирование национального репертуара, чему способствовало сотрудничество с такими композиторами, как В. Оловников, Ю. Семеняко, Г. Сурус, Е. Глебов, Э. Зарицкий и др. Основными направлениями деятельности оркестра являлись аудиозаписи концертных программ с их последующей трансляцией по радио (впоследствии и телевидению), а также исполнение в концертах произведений академической и эстрадной музыки. Основу репертуара этого коллектива составляли эстрадные пьесы белорусских авторов. Среди них «Праздничный вальс», «Вечерний ритм», «Осенний ноктюрн» Г. Суруса, «Сюита» из музыки к спектаклю «Двенадцатая ночь», сюита «Снежная королева», «Сюита для эстрадного оркестра» Э. Зарицкого и др.

Значительный период в истории развития Эстрадного оркестра радиокомитета связан с именем Бориса Райского – музыканта, обладавшего безупречным музыкальным вкусом и необыкновенной широтой музыкальных интересов. С его же именем связано творческая деятельность Эстрадного оркестра Белорусского государственного цирка, главным дирижером которого он являлся с 1957 года. Б. Райский был не только дирижером, но и автором аранжировок, а также композитором, писавшим музыку для цирковых номеров. Во многом благодаря деятельности этого музыканта Эстрадный оркестр Белорусского цирка был признан лучшим музыкальным коллективом среди оркестров цирка, работающих в СССР.

В 1960 годы в Беларуси начала активно развиваться эстрадная песня в инструментальном сопровождении. Этому способствовало творчество белорусских композиторов-песенников – И. Лученка, Э. Ханка, Э. Зарицкого, И. Капланова, а также творчество целой плеяды талантливых вокалистов-исполнителей – Н. Богуславской, В. Вуячича, Т. Раевской, О. Шутовой и др. Именно в 1960 годы белорусская вокально-инструментальная музыка получила всесоюзное признание. На Всесоюзном конкурсе артистов эстрады (Москва, 1966 г.) В. Вуячич, выступив с песней И. Лученка/ М. Ясеня «Память сердца», получил первые премии сразу в двух номинациях – «лучшая советская песня» и «лучшее исполнение советской песни». Дипломантами конкурса стали белорусская вокалистка Н. Богуславская и участники инструментального ансамбля, аккомпанирующего В. Вуячичу и Н. Богуславской в Москве.

В 1960 годы широкое распространение получило движение самодеятельных вокально-инструментальных ансамблей (ВИА). Первые профессиональные ВИА были созданы в Минске в конце 1960 годов. Ансамбль «Тоника» (1968 г., художественный руководитель Ю. Антонов) был образован при БГФ как аккомпанирующий коллектив В. Вуячича, ансамбль «Лявоны» (1969 г., художественный руководитель В. Мулявин, переименован в ВИА «Песняры») как аккомпанирующий состав был создан на основе самодеятельного армейского коллектива.

В это же время в Беларуси начинается свое возрождение джаз. В 1967 году Измаил Капланов (Исаак Каплан) стал основателем и художественным руководителем первого в Беларуси джаз-ансамбля «Орбита-67», созданного при Белорусской государственной филармонии. В разное время в его состав входили В. Вуячич, В. Мулявин, В. Мисевич. В 1969 году Авениром Вайнштейном на базе БГФ создается еще один джазовый коллектив – «Белорусский диксиленд», исполнявший классический джаз. Произведения джазовой классики стали широко включаться и в репертуар Эстрадного оркестра Белорусского государственного цирка (впоследствии Минский эстрадный оркестр, по составу – биг-бэнд), а также Эстрадного оркестра Белорусского радио и телевидения (по составу – симфоджаз). В 1970 годы создаются биг-бэнды Минской милиции и Минского клуба любителей джаза, дирижером и художественным руководителем которых являлся Б. Сармонт, а также джаз-ансамбль «Маэстро диксиленд» (художественный руководитель Г. Кремер. С 1980 г. переименован в «Ренессанс»).

В конце 1960-х гг. Беларусь захлестнула волна бит-музыки (первое стилевое направление рок-музыки). В это время появляются самодеятельные рок-группы, завоевавшие широкую популярность в студенческой среде: «Алгоритмы» (1965), «Зодчие» (1967), «Городняне» (1968), «Ключи» (1968), «Пане-браце» (1969), «Менестрели» (1969) и др. В творчестве этих групп изначально наметились три тенденции: 1) ориентация на репертуар западных рок-групп (в основном «The Beatles» и «Deep Purple»), 2) ориентация на советскую песню в биг-битовой аранжировке, 3) опора на белорусский народный мелос и фольклорную лексику, создание собственного репертуара.

Интерес молодежи к рок-музыке был настолько велик, что уже в апреле 1968 года в Минском радиотехническом институте прошел первый в Беларуси и в СССР фестиваль бит-музыки, организованный руководством и комитетом комсомола МРТИ при поддержке властей города и республики. Председателем жюри был главный дирижер Государственного эстрадно-симфонического оркестра радио и телевидения Б. Райский, членом жюри – композитор И. Лученок, участниками – 12 самодеятельных рок-групп.

Однако расцвет рок-музыки в Беларуси пришелся на 1970-е годы и связан, в первую очередь, с творчеством ансамбля «Песняры» п/у В. Мулявина. ВИА «Песняры» по своему составу (три электрогитары, электроорган, ударные, труба, тромбон) представлял, по сути, рок-группу. Основным направлением творческих поисков этого коллектива стало изучение белорусской народной песни и ее исполнение в современной «роковой» обработке (активное использование ритмических формул, характерных для рок-музыки того периода, смелые сочетания

классических роковых риффов с мелодикой народных песен и др.). В рамках симбиоза двух направлений (фолка и рока) вырабатывались средства выразительности, которые легли в основу музыкального творчества ансамбля периода 1960–1970-х годов. Впоследствии В. Мулявин создавал песни, не вписывающиеся в рамки только этого стиля, и использовал элементы музыкального языка, присущие таким стилевым направлениям, как арт-рок, барокко-рок, прогрессив-рок, джаз-рок – все то, что считал нужным использовать для раскрытия образа той или иной песни. В целом творчество ансамбля отличалось оригинальным прочтением фольклорных первоисточников, высоким уровнем профессионализма и получило широкое признание в республике и за рубежом (в 1976 г. коллектив первым среди ВИА СССР совершил гастрольный тур по США).

Свой вклад в развитие отечественной рок-музыки данного периода внесли и такие рок-группы, как «Золотая середина» и «Сузор'е». «Золотая середина» была организована студентами Белорусского инженерно-строительного института в 1971 г. в г. Бресте (лидер – Олег Клебанов). Основное музыкально-стилевое направление, которого придерживалась группа – традиционный рок с элементами поп-музыки. Долгое время музыканты на высоком уровне копировали зарубежные образцы. Положение изменилось лишь в 1976 году, когда в состав коллектива вошел Олег Аверин (О. Козлович), композиторское творчество которого позволило коллективу начать работу над созданием собственного репертуара.

Группа «Сузор'е» (1977 г.) была образована как штатный коллектив одноименного комсомольско-молодежного кафе в Минске. Первоначально «Сузор'е» также исполняла лишь известные рок-композиции, придерживаясь таких стилевых направлений, как прогрессив и хард-рок. В дальнейшем в репертуаре стали преобладать песни на русском и белорусском языках, в том числе В. Пучинского, И. Лученка, В. Будника. Музыканты этой группы первыми на белорусской сцене исполнили инструментальные фрагменты из «Полацкага сшытку», сочинили музыку на текст поэмы «Песня про зубра» Н. Гусовского, записали первый в истории белорусской рок-музыки магнитоальбом. Наиболее известные песни группы «Сузор'е» – «Старый мост», «Фортуна», «Весенний день», «Капитан», «Сентябрьская река», «Песня пра зубра», «На шляху дзікіх гусей».

В 1970-е годы зенита своего творчества достигла группа «Зодчие», образованная усилиями студентов Белорусского политехнического института. В 1971 г. коллектив вышел в финал Всесоюзного телеконкурса «Алло! Мы ищем таланты», после успешного выступления на котором «Зодчие» были приглашены в «Росконцерт» и много гастролировали в СССР (1971–1974 гг.). Репертуар группы базировался на обработках белорусских народных песен, на патриотических песнях советских композиторов и авторских произведениях. Среди наиболее известных песен того времени – «Касіў Ясь канюшыну», «Зорка Венера», «Стой, не стреляй, солдат».

Белорусская поп-музыка в 1970-е годы стала развиваться прогрессивными темпами: возникали новые вокально-инструментальные коллективы, появлялись талантливые исполнители и композиторы, значительно расширился репертуар за счет произведений белорусских композиторов и поэтов-песенников.

Так, в 1971 году в г. Гродно при ДК текстильщиков Геннадием Летинским был создан женский вокально-инструментальный ансамбль «Чараўніцы». В начале творческой деятельности ансамбль исполнял исключительно инструментальные пьесы. В дальнейшем появились обработки белорусских народных песен, произведения белорусских, советских композиторов, а также зарубежных авторов. Песни исполнялись на белорусском, русском и английском языках. Наиболее известны «Пах чабаровы», «Не за очи черныя», «Ручаёк-ручаінка», «Зачарованая» и др.

В этом же году на базе БГФ был создан ВИА «Верасы», художественными руководителями которого в разное время являлись А. Гилевич, Ю. Ромашевский, В. Раинчик (с 1974 г.). Основное музыкально-стилевое направление ансамбля – популярная вокально-инструментальная музыка белорусских и советских композиторов, исполняемая на белорусском и русском языках.

В 1974 г. в г. Гомеле при Гомельской областной филармонии на базе концертного коллектива «Песні над Сожам» был создан вокально-инструментальный ансамбль «Сябры» (руководитель А. Ярмоленко, с 1976 по 1981 гг. – В. Бадьяров), впервые представленный на конкурсе артистов эстрады в Минске. Первоначально ансамбль исполнял народные песни, песни белорусских композиторов и произведения из репертуара ансамбля «Песняры», впоследствии в репертуаре стала преобладать популярная песня на белорусском и русском языках.

Все эти коллективы приобрели статус профессиональных и завоевали широкое признание в БССР. Белорусская эстрадная инструментальная музыка стала постоянной участницей многочисленных всесоюзных и международных фестивалей и конкурсов, получив всесоюзное признание. Данному обстоятельству способствовали возросший профессионализм в исполнительском мастерстве и композиторском творчестве мастеров белорусской эстрады. В 1970-е годы самое широкое распространение получили песни композиторов Ю. Антонова («О добрых молодцах», «Стой, не стреляй, солдат!», «Нет тебя прекрасней»), В. Мулявина («Александрына», «Завушніцы»), В. Раинчика («На карнавал», «Миражи», «Музыка для всех»).

Таким образом, инструментальная эстрадная музыка Беларуси 1950–1970 годов формировалась на почве национальных культурных традиций в тесной связи с мировым художественным процессом, отразив самобытность и уникальность музыкальной культуры белорусского народа.

ЛИТЕРАТУРА

1. Эстрада России. Двадцатый век : лексикон / М-во культуры РФ, Гос. ин-т искусствознания; отв. ред. Е.Д. Уварова. – М. : Росспэн, 2000. – С. 5.
2. Саульский, Ю. Мелодии советского джаза / Ю. Саульский, Ю. Чугунов. – М. : Музыка, 1987. – С. 23.
3. Кубенникова, Л. К. Рок-музыка / Л. К. Кубенникова // Эстрада России. Двадцатый век : лексикон / М-во культуры РФ, Гос. ин-т искусствознания; отв. ред. Е.Д. Уварова. – М. : Росспэн, 2000. – С. 509–516.

Сорока-Скиба Г.И.
(Республика Беларусь, г. Минск)

**ПРОБЛЕМА ОПИСАНИЯ, РАСШИФРОВКИ, ИССЛЕДОВАНИЯ
УНИКАЛЬНОГО ПАМЯТНИКА НАЦИОНАЛЬНОГО
ГИМНОГРАФИЧЕСКОГО ИСКУССТВА – РУКОПИСНОГО
ПЕВЧЕСКОГО ИРМОЛОЯ КВАДРАТНОЙ ЛИНЕЙНОЙ НОТАЦИИ
КОНЦА XVII – НАЧАЛА XVIII ВЕКА**

«Ничто так не возвышает и не окрыляет душу, не отрешает ее от земли, не избавляет от уз тела, не располагает любомудрствовать и презирать все житейское, как согласное пение и стройно составленная божественная песнь... От мирских песен может произойти вред, гибель и много других зол, потому что все то, что есть в них дурного и безнравственного, проникая в душу, расслабляет ее и развращает. Напротив, духовные песни доставляют великую пользу, великое назидание, великое освящение и служат руководством ко всякому любомудрию, потому что и слова их очищают душу, и Дух Святой скоро нисходит в душу, поющую эти песни... Даже хотя бы ты не разумел силы слов, приучай по крайней мере уста произносить их. И язык освящается этими словами, когда они произносятся с усердием. Если мы приобретем себе такой навык, то уже ни по воле, ни по лености никогда не оставим этого прекрасного занятия, потому что навык будет побуждать нас даже помимо воли каждый день совершать это прекрасное служение»

из Беседы святителя Иоанна Златоуста на 41-й псалом

«В науке не может быть места авторитетам. Настоящий учёный должен всё проверить, не полагаясь на то, что было уже сказано или исследовано ранее. Только такой подход позволит дать правильные, научно аргументированные выводы и обоснования»

из Заключения исследования "Рукописный белорусский Ирмолой на квадратных линейных нотах 091/283к и его песнопение «Наславник царевича Ярослава» Л. Ф. Костюковец

Актуальность изучения древнерусских традиций церковного пения продиктована, с одной стороны, значительными утратами и разрушениями в литургической культуре, потерями мудрого знания, сокрытого в том числе и в пении, а с другой – тем, что на современном этапе развития музыкальной медиавистики возможно предпринять реальные усилия к восстановлению и развитию данной культуры. Средневековые музыкальные рукописи относятся к категории рукописных документальных источников, описание и расшифровка которых содействует глубокому проникновению в культурную картину мира наших предков. Круг актуальных теоретических проблем, встающих перед отечественными медиавистами, очерчен авторитетным белорусским исследователем Л. Ф. Костюковец. Это и «проблемы знаменной строки, попевок столпового роспева, обиходного звукоряда – лада, теории гласовости...» [3], что, несомненно, напрямую связано с исследованием, которым занимаемся мы.

В отделе рукописной и редкой печатной книги Национальной библиотеки Беларуси хранятся нотолинейные певческие сборники, некоторые из которых были нами изучены и описаны. Ярчайшим образцом среди них выделяется *Ирмолой* под шифром 11Rk922k, избранный в качестве объекта научного исследования. До настоящего времени эта рукопись, характеризующаяся масштабностью, многожанровостью состава песнопений, записанных квадратной линейной нотой, спецификой выполнения (написания) не была полностью введена в научный оборот, однако именно данный сборник можно отнести к самостоятельной группе певческих книг – гимнографической музыкальной энциклопедии. Как верно заметила ученый Л. Ф. Костюковец, «он таит в себе массу загадок для музыковедов-медиевистов» [2]. Дополнительным материалом для нашего исследования стали рукописные списки певческих книг конца XVI–XVIII веков и их печатные издания 70-х гг. XVIII века., изданные св. Синодом. Синодальные издания Ирмология представлены в работе первоизданиями 1772 года и пересмотренными изданиями конца XIX – начала XX вв. Наше внимание сосредоточено на таком явлении, как столповой роспев с его особенностями, композиционными принципами, иерархией выразительных средств. Абсолютно согласны с мнением российского исследователя З. М. Гусейновой, что главным правилом работы с рукописью является целостное ее описание, даже если для исследования необходим материал, зафиксированный на одном листе: «Следует почти с уверенностью сказать, что просмотр всей рукописи обязательно поможет выявить дополнительный материал для исследования, раскрыть особенности создания рукописи» [1].

Авторы рукописей были настоящими знатоками церковного пения, т.к. механическая перепись книг в Древней Руси была практически невозможна. Каждый из переписчиков становился сотворцом песнопений, внося в них изменения в соответствии с верой, эстетическим вкусом, пониманием пения. Часто составитель был не только певцом, но и дидакалом, композитором, художником. Вопрос определения авторства певческого сборника довольно сложен и проблематичен. Согласимся с мнением исследователя З. М. Гусейновой, что «проблема авторства в древнерусском певческом искусстве была и остаётся одной из самых важных...» [1]. Нередко автор остаётся «в тени», не считая нужным оставлять для истории своё имя, и узнать его бывает невозможно. Исследуемый нами Ирмолой 11Rk922k подтверждает эту мысль. Анализ всего рукописного текста приводит к пониманию того, что первый автор оставил некоторые недоработки: недописанные песнопения, оставленные пустыми нотные строки, незаполненные аркуши, слова без начальных инициалов, пустые листы в конце рукописи. Но помимо его почерка на полях перед некоторыми песнопениями даны указания позднейшего времени: «Олге», «О Полтавской битве».

Согласно версии украинского ученого Ю. Ясиновского, дальнейшая судьба Ирмолая сложилась таким образом, что рукопись 11Rk922k попала в Исторический музей города Минска [4], откуда была передана отделу рукописей Национальной библиотеки Беларуси, где хранится в настоящее время. Нами были предприняты шаги к более детальному изучению данного вопроса: по одним данным, поступление этого сборника в отдел комплектования библиотеки зарегистрировано 17 мая 2005 года; согласно словам заведующего отделом комплектования Н. Н. Маримухи,

рукопись «заинвентаризирована в 1947 году»; также имеет место факт регистрации исследуемого Ирмолая в 2009 году. Данные свидетельства доказывают противоречивость и неоднозначность исторической судьбы рукописи.

Согласно маргинальным записям, оставленным в рукописи, история нашего сборника связана с городом Могилёвом. Многочисленные войны, пронесшиеся как смерч по территории Беларуси в XVII–XVIII вв., принесли огромные разрушения, уничтожив значительную часть населения городов и деревень. Военные события привели к разорению, сожжению и разграблению храмов Могилёва. Конфессиональная изоляция православия на территории Речи Посполитой, необходимость противостояния католичеству, униатству (с 1596 года), протестантизму привели к своеобразной консервации украинско-белорусской традиции знаменного распева, длительному сохранению ее архаических черт.

Из огромного числа разножанровых песнопений, записанных в Ирмолое, остановимся на ирмосах. Собственно, Ирмолой (Ярмолой, Ермолой, Ирмологий, Ирмологион) представляет собой собрание ирмосов. В переводе с греческого «ирмос» означает «сцепление, соединение, связь». Он является организующим текстом канона, ключом к построению песен. Ирмолой содержит ирмосы, собранные из различных богослужебных книг и соединенные по системе гласов (1 глас, 2 глас и т.д.). Таким образом, Ирмологий есть книга певческая, где собраны тексты, назначенные Церковью для пения.

Содержание ирмосов составляют тексты, почерпнутые из Библии. События ветхозаветной истории в библейских песнях трактуются символически как предвестие новозаветных событий. Ирмосы выступают в роли смыслового связующего звена между основной темой канона, которая выражена в тропарях, и непосредственно содержанием песен. В византийских и современных греческих канонах ирмос и тропари метрически схожи, что позволяет петь тропари по мелодико-ритмической модели ирмоса. В славянских переводах греческая стихотворная метрика не может быть скопирована, поэтому ирмос поется, а тропари читаются. Поэтический материал Ирмолая 11Рк922к почерпнут из многих книг Библии, в том числе, из пятикнижия Моисея. Так, первая песнь Ирмолая адресует нас к «Исходу», вторая песнь – к «Второзаконию». Содержание третьей песни апеллирует к «Первой книге Царств», четвёртой – к «Книге пророка Аввакума», содержание пятой и шестой песен почерпнуто из «Книги пророка Ионы», седьмой и восьмой – из «Книги пророка Даниила».

В рукописном Ирмолое 11Рк922к содержатся как ирмосы основных (праздничных) канонов – Рождества Христова, Успения Пресвятой Богородицы, Пасхи, о Фоме, так и ирмосы Октоиха и Триоди (воскресные), Введения во храм Пресвятой Богородицы. В сборнике есть особая категория песнопений, которые относятся к категории редких древних ирмосов: «Поим вси песнь новую Богу» из первой песни, «Утвержение ми буди» из третьей песни; «Разумех всесилне» – из четвертой; «Озари наш ум» – из пятой. В седьмой песне встречаем несколько подобных ирмосов: «Авраамстии отроцы», «В гремящую пещ сниде ангел» и «Явлейся в купине». В восьмой песне представлены ирмосы «Поют тя вои ангелстии», «На Синаи купину горящую», «Царя славы и победителя смерти»; а в девятой – «Радуйся девственная похвало». Два ирмоса, записанные в нашем

манускрипте – «Утверди мой ум» (из третьей песни) и «Чрево неопально палимии» (из восьмой) – есть только в пометных источниках. Следует отметить, что все вышеуказанные ирмосы являются ирмосами Введения во храм Пресвятой Богородицы.

Уникальность рукописи, неоднократно отмечаемая нами, заключена в записи в полном составе песнопений второй песни, исполняемых в понедельник, во вторник, в среду и в четверг первой седмицы великого поста. Таким образом, можно констатировать, что перед нами Великий канон преподобного Андрея Критского, редчайший тип сборника. Согласно Синодальному изданию 1772 года, содержащий все песни восьми гласов.

В поле научных проблем нами включено рассмотрение столпового роспева отечественных ирмосов. Они посвящены шести праздникам и святым: Введению во храм Пресвятой Богородицы (22 ноября – 4 декабря), в Неделю Крестопоклонную (третья неделя Великого поста), св. Иоанну воину (30 июня – 12 августа), св. Фоме (2 апреля, 30 июня, 6 ноября), св. Григорию (17–30 ноября), Воскресению Иисуса Христа. Самое большое число ирмосов посвящены св. Иоанну воину. Причиной такого выбора автором или составителем сборника, можно предположить, являются сама личность и деяния из жизни святого. На втором месте находятся ирмосы Введения во храм Пресвятой Богородицы, далее – крестопоклонные, св. Григорию, воскресные и св. Фоме. Следует отметить, что единственный ирмос Фоме адресован к личности одного из апостолов – учеников Иисуса Христа. По преданию, Фома был родом из галилейского города Пансады и занимался рыбной ловлей, пока однажды не услышал проповедь Иисуса. Его называли Дидим, что означает «Близнец», т.к. внешне он был похож на Христа. В православии именем Фомы называется восьмой день Пасхи (в гимнографической литературе – «по Пасхе») приходящийся на воскресенье, так называемая Фомина неделя (или Антипасха).

Имеющиеся в рукописи два ирмоса св. Григорию требуют дополнительных уточнений. Так, в скаре (оглавлении) сборника отмечены все святые, память которых празднуется в том или ином месяце. В разделе «Мць Септемврий» (сохраняем книжную транскрипцию) имеется указание на святого преподобного Григория армянского (годы жизни 252–326 гг.). Действительно, день памяти этого святого приходится на 30 сентября. «Мць Ноемврий» содержит три имени: св. Григорий «чюдотворец» (следуем авторской транскрипции), св. Григорий Декаполит, св. отец Григорий. В разделе «Мць Ианнуарій» празднуется также память «Иже во святая Григория Богослова» и «Святая трем святителем Василия Великого, Григория Богослова и Иоанна Златоустаго».

На воскресном каноне хвалебные ирмосы чередуются в каждом гласе с молитвенно-скорбными. Хвалебные ирмосы охватывают всю систему христианского вероучения и повествуют о сотворении мира (преимущественно ирмос третий), воплощении Сына Божия (в основном четвёртый, иногда четвёртый и пятый, реже третий), Церкви (третий или четвёртый). Через образы пророков Исаии и Ионы ирмосы выражают стремление души к свету Христову, в шестом ирмосе содержатся молитвы об избавлении от греховной бездны и страданий. Ирмосы первой, седьмой и восьмой песней посвящены прообразовательным событиям Ветхого Завета. Девятый ирмос во всех канонах прославляет Богоматерь.

Таким образом, исследование Ирмоля 11Rk922k в части песенного содержания, позволяет констатировать уникальность и специфичность отечественного манускрипта. Практика сегодняшнего дня в церкви демонстрирует «убегание» от сосредоточенности. Она не даёт возможности присутствующим на службе прихожанам, а также поющим клирошанам соединиться, слиться в единое Начало. Музыкальная история нашего Отечества, богатство гимнографических жанров, калокагатийность песнопений, труд составителей и создателей древних кодексов, писцов рукописей побуждают к дальнейшему научному поиску, что способствует возрождению и обогащению музыкальных традиций, возвращению забытых и утраченных песнопений в храмы и на концерты духовной музыки.

ЛИТЕРАТУРА

1. Гусейнова, З. М. Русские музыкальные азбуки 15-16 веков / З. М. Гусейнова. – СПб, 2006. – С.18–53.
2. Костюковец, Л. Ф. Стихира на пострижение монахов «Да познаем, братие» из белорусского рукописного ирмоля квадратно-линейной нотации 11Rk922k / Л. Ф. Костюковец // Весці БДАМ. – 2010. – № 17 – С. 50–67.
3. Костюковец, Л. Ф. Катавасия на восемь гласов из белорусского рукописного Ирмоля квадратно-линейной нотации 11Rk922k / Л. Ф. Костюковец // Весці БДАМ. – 2012. – №12. – С. 70–87.
4. Ясіновські, Ю. Українські та білоруські нотолінійны Ирмолі XVI-XVIII століть./ Ю. Ясіновські.– Львів, 1996. – С. 236.

*Стасюк С.А.
(Украина, г. Донецк)*

МЕНТАЛЬНЫЕ ОРИЕНТИРЫ ЖАНРОВЫХ АРХЕТИПОВ ОПЕРЫ (НА ПРИМЕРАХ ТВОРЧЕСТВА Н.А. РИМСКОГО-КОРСАКОВА И Р. ВАГНЕРА)

Актуальная в настоящее время тема жанрового генезиса оперных сочинений диктует необходимость введения в музыковедение термина жанровый архетип. Эта категория давно известна в литературоведении. Ее применение в области исследования оперы служит выявлению исторически сложившихся художественно оформленных типов миромоделирования, обретших в оперном действии архетипические свойства и функции [5].

Вопрос создания национальной оперы становится особенно важным в эпоху романтизма. Композиторы обновляют язык и формы опер, доставшиеся в наследство от классицизма, за счет использования фольклорных и литературных жанров баллады, легенды, сказки, сказания, мистерии. Глубинное и последовательное постижение народной поэтики позволило Р. Вагнеру и Н. А. Римскому-Корсакову посредством оперного действия говорить о важнейших антиномиях Бытия. Вместе с тем, мировидение немецкого и русского композиторов отличалось приметами собственного национального менталитета. Настоящая статья сосредоточивает внимание на сравнении архетипически сложившихся жанровых форм оперы-

баллады Р. Вагнера и оперы-*былины* Н. А. Римского-Корсакова с целью выявления особенностей их национально определенной ментальности.

Европейский научный интерес к дописьменному народному мифотворчеству и архетипическим формам его передачи возник в конце XVIII столетия. Размышление над вопросами исторической эволюции человечества и взаимосвязи между эпохами открыло ученым смысл выражения «народного духа» через мир народной поэзии. Началом научных изысканий в области фольклора и культуры древности стало изучение гомеровского эпоса, рассматривавшегося в качестве эталона. Первым к нему обратился английский философ Ф. Бэкон, написавший трактат «*De Sapientia Veterum*» («О мудрости древних»), изданный на латинском языке в 1609 г., переведенный позже на английский и итальянский. Далее следовали работы 1664 и 1715 годов француза д'Обиньяка, привлекшего внимание к «Илиаде» как циклу эпических песен, и немецкого ученого Ф. А. Вольфа, в 1795 году написавшего свое «Предисловие к Гомеру». В русской культуре, преемственно связанной с византийской, а потому сохранявшей пиетет «эллинской античности», первый прозаический печатный перевод «Илиады» на русский язык был выполнен во второй половине XVIII века. Публикация полного перевода поэмы была осуществлена Н. Гнедичем в 1829 году.

В целях обоснования древних истоков своей национальной культуры «просветители» обращаются к поискам «своей античности». К. Лахман начинает изучение германского средневекового эпоса «Песня о нибелунгах». В Англии появляется «оссиановская» поэзия Дж. Макферсона (1763 г.), в Германии – «Народные сказки немцев» И. К. Музеуса (1782-1786), собрание сказок (1807-1823) и «Немецких преданий» братьев В. и Я. Гримм (1816-1818), собранный Э. Ленротом финский эпос «Калевала» (1835). В России в 1800 году печатается «Слово о полку Игореве», в 1804 году – «Сборник Кирши Данилова».

Особенно привлекает ученых конца XVIII столетия тема мифологии. О сходстве мифов разных народов пишут: французский миссионер Ж. Ф. Лафито, один из первых исследователей быта североамериканских индейцев; итальянский философ Дж. Вико; И. Г. Гердер – основатель немецкой романтической «мифологической» школы. Последний, совместно с Гете издает сборник "О немецком характере и искусстве", а также (с 1784 по 1791 г.) свой основной труд по культурологии «Идеи к философии истории человечества». Гердер пишет о необходимости создать всеобщую «физиогномическую» характеристику народов, полагая важность каждой из национальных культур, с большой симпатией отзываясь о славянских народах, предполагая их грядущее возрождение [1].

Труды немецких философов с большим вниманием изучаются в России. С воззрениями И. Г. Гердера знакомятся Н. М. Карамзин, А. Н. Радищев, Г. Р. Державин, В. А. Жуковский. Для следующего поколения русских литераторов-мыслителей (В. Ф. Одоевский, Д. В. Веневитинов, П. Я. Чаадаев, славянофилы, а позднее В. С. Соловьев) близкими оказываются идеи немецкого идеалиста Ф. В. Шеллинга. Около 1815 года Шеллинг начал разработку «философии мифологии и откровения» или «позитивной философии». Ученый называл мифологию первоначальной для искусства, миф как архетип или первообраз, полагая, что творческая индивидуальность способна сама создать себе мифологию. Философ

рассматривал историю культуры как трансформацию мифов, полагая, что в будущем возможным будет синтез науки и мифологии, которая будет создаваться в целом эпохой.

Параллель интереса немецких и русских мыслителей к генетическим корням своего культурного наследия в пору романтизма продолжилась в творчестве композиторов К. М. Вебера и М. И. Глинки, заложивших основы национальной оперы. Продолжая линию немецкой романтической оперы вслед за Вебером, Р. Вагнер обратился к архетипам немецкой баллады («Летучий голландец»); легенды («Тангейзер», «Лоэнгрин»): драмы-мистерии «Парсифаль»; мифу и сказанию (тетралогия «Кольцо нибелунга»).

В творчестве Н. А. Римского-Корсакова рождаются оперы, построенные в духе летописного повествования («Псковитянка»), народной быль-колядки («Ночь перед Рождеством»), былины («Садко»), сказки («Сказка о царе Салтане», «Кощей бессмертный», «Золотой петушок»), сказания («Сказание о невидимом граде Китеже и девице Февронии»). Заметен ряд генетически сходных архетипов: типажи нюрнбергских мейстерзингеров и новгородских гусликов, ведущие свое начало от мифологического образа Орфея; святые в своей нравственной чистоте образы Парсифаля и Февронии, «небесного» Грааля и Китежа; образы умирающих от любви Изольды и Снегурочки, генетически связанные с мифом о Персефоне и повторяющимся у Вагнера сюжетом *Liebestod* (Любовь/смерть); сюжет вечного скитания Летучего голландца и путешествие по морю Садко, как модификации архетипа легенды об Одиссее.

В мифотворчестве русского и немецкого композиторов ярко проявились особенности национальной ментальности. Взгляды Вагнера сформировались под сильным воздействием философии его современников – И. Канта, И. В. Гете, Л. Фейербаха, А. Шопенгауэра, Ф. Ницше. Вслед за И. Кантом, оценивающим мифологию с религиозной точки зрения, композитор считал ее средством морального воспитания человека (тетралогия «Кольцо Нибелунга»). По мысли И. Канта, основоположника «философии воли», человек – «цель сама по себе, то есть никогда и никем (даже Богом) не может быть использованным как способ» [2, с. 465]. «Именно человечество в нашем лице должно быть для нас святым, потому что является субъектом нравственного закона, то есть, того, ради чего и в согласии с чем что-то в общем может быть названо святым» [2, с. 466]. Идеи психологии религии, созданной Л. Фейербахом, отзываются в операх духовного содержания («Лоэнгрин» и «Парсифаль»). Принимая веру А. Шопенгауэра в господство эмоционального начала над рациональным, Р. Вагнер умеет сосредоточивать внимание на силе чувства («Тристан и Изольда», «Зигфрид»). Следуя за Ф. Ницше, Вагнер наделяет своих героев свойствами сверхчеловека, с сильными страстями, необычайной силой духа и веры, мистической связью с тайнами мира. Каждый из них – личность самодостаточной ценности, переживающая внутреннюю драму и потому обреченная на одиночество. Таковы и герои оперы-баллады Р. Вагнера «Летучий голландец».

Жанр *баллады* широко распространился в Германии в конце XVIII и первой четверти XIX столетия в связи с открытиями ирландских *Песен Оссiana*, а также *Старшей и Младшей Эдды* как образцов германо-скандинавской мифологии. В период расцвета романтизма появились поэтические образцы баллад Бюргера, Гете,

Уланда, Гейне. В опере Р. Вагнера «Летучий голландец» сохранены приметы немецкой баллады как драматической песни, в которой действие в различных сценах разворачивается в конфликт или кульминацию. Исследователи, в частности Фридрих Нойманн, указывали на наличие в балладе как драматических, так и эпических элементов, говоря о балладе как о «драматическом эпосе». Содержание немецкой баллады обычно носит мрачный характер, действие развивается эпизодично, восполнение недостающих или связывающих сюжет баллады частей, предоставляется фантазии слушателей. Эти особенности формируют и музыкальную драму «Летучий голландец». Реликты архетипических мотивов древней баллады присутствуют в ее сюжете: архетипы метаморфозы, брака с мифическим (в данном случае мистическим персонажем).

Острые драматические столкновения направляют действие оперы в сторону психологической драмы. Отсюда – переплетение образов реального и фантастического мира, жизненных и потусторонних сил, охарактеризованных в контрастном сопоставлении жанрово-бытовых зарисовок (хоры матросов, песня прях и лейтмотивы Голландца и роковых предчувствий Сенты, хора команды корабля-призрака). Интонационная цельность осуществляется в опере при опоре на материал баллады Сенты, как музыкально-тематического ядра всей оперы. Для Вагнера важнее не портретная характеристика образа, а *идея действия (воли) героя, мысль*, выражаемая в музыке через лейтмотивно обозначенное устремление души. Зачастую эти темы рождаются в оркестровом звучании, говоря о невыразимом словами роковом предчувствии, тяжести проклятия, тяготении мистической страсти. Музыкальное выражение чувства у Вагнера подчинено идее познания на уровне интуиции, позволяющей услышать и отличить семантику используемых интонационных формул героики, страдания, томления, роковой обреченности, а также жанровых архетипов хоральности, гимничности, маршевости. Как кажется, позже сложившаяся теория архетипического сознания К. Г. Юнга родилась не без влияния музыки Вагнера, передающей свойственный немецкой нации экзальтированный накал воинственных чувств, экспрессию страсти и любовного томления, образы сновидений, мистических откровений и предчувствий.

В отличие от идей кантианства, нашедших воплощение в музыке Р. Вагнера, у Н. А. Римского-Корсакова четко обозначена приверженность платонической «идеи рода» как возможности самопознания в сознательном отношении к жизни своего народа и к истории человечества. Созвучной с этико-эстетической позицией Римского-Корсакова был и неизменный постулат Платона о гармонии человеческой личности и всей природы, которая окружает человека [4, с. 58]. Еще в 1910 году в своей статье «Н. А. Римский-Корсаков и Р. Вагнер» сотрудник Русской музыкальной газеты И. А. Корзухин писал: «Р.-Корсаков – верный и подлинный сын славянства – является натурой прямо-таки противоположной натуре Вагнера. В личной жизни он был идеалом скромности, и как огня боялся на кого-либо оказывать давление, несмотря на то, что колоссальность его личности давала для этого все основания. Влюбленный в вечные красоты природы и видящий в ней проявление Высшего Начала, он смиряется перед Космосом, по отношению к которому каждая отдельная личность является чем-то преходящим. И только, может быть, совокупность личностей – народ, вправе составлять нечто более самостоятельное и веское».

Личность как таковая, конечно, в произведениях Р.-Корсакова не только не отсутствует, но занимает чрезвычайно важное место, но воссоздание этой личности у Р.-Корсакова совершенно своеобразно: почти исключительно в пределах отношений или связи этой личности с Космосом-природой» [3]. Через образы идеализированных героев и героинь, мифических персонажей, причастных к миру природы, Искусства, Красоты и Любви, Римский-Корсаков истолковывает вечную Истину Бытия. Образы Леля, Садко, Левка, Моцарта, Снегурочки, Морской царевны, Царевны-Лебедь, Февронии выступают посредниками между Высшей силой-Природой и людьми, открывающими глаза на Красоту, как вечную Истину.

Русский философ И. Ильин назвал сказку «сном, приснившимся нации». Архетип жанра происходит от древних ритуалов и обрядов, веры в магию и обретаемого веками национального духовного опыта, что отражается во многочисленных обрядово-песенных сценах сказочных опер Римского-Корсакова. Связь сознательного и подсознательного соединяет в сказке реальность и фантастику через архетип сна: «то ли было, то ли не было» (сон Садка, Левка, Вакулы, Февронии). Сказка позволяет ввести символические образы мира пространственного, мотивируя возможность введения в оперы-сказки музыкальных пейзажей. В обрисовке героев опер-сказок для русского композитора важна природная связь с народным мелосом пропетой мелодии, как выражения сути народной души – живой, искренней, реальной. Фантастические персонажи сознательно охарактеризованы темами инструментального характера, искусственно созданными в воображении. За героями сказок всегда – их мир, народ. Хоровые сцены опер Римского-Корсакова, вслед за Глинкой, проявляют черты славянской ментальности через обрядовость и литургичность. В опере-былине «Садко» сохранены все архетипические особенности жанра: 7 картин – архетипическое число, симметрично и концентрически формирует логику их чередования: быт, фантастика, быт... Эпические принципы симметрии, повторности, троичности приносят в оперу-былину характер спокойной и величественной цельности, законченности и психологической «устойчивости». Эпический «стержень» повествования – так называемые «общие места» – былины, архетипические мотивы пира, спора, состязания, прославления выполнены в традиционных для былины формах зачина, завязки, «исхода», отмеченных развитыми хоровыми сценами. Неторопливость эпического времени передана через отображение «затянувшегося» времени забвения (VI картина – Садко на дне морском), введении роли рассказчика-гусяря. Символика былины обретает жизнь в многочисленных лейттемах и лейтмотивах, создающих музыкальные архетипы мифологических образов оперы, расширяющих пространство души героя в мечтах о странствиях (образ моря, Морского царя, Морской царевны). Былинный распев, по выражению Римского-Корсакова, «красной нитью проходит через оперу», отвечая задаче подлинности воспроизводимого в опере жанра.

Последовательность воспроизведения жанровых архетипов в творчестве Р. Вагнера и Н. А Римского-Корсакова выводит композиторов на уровень народного мифотворения, когда при мудром постижении Жизни прозревается Будущее. Художественное освоение ментальной ориентированности германо-скандинавской саги «Кольцо нибелунга» позволяет Р. Вагнеру прийти к прорицанию гибельного

конца жаждущих власти над миром (фашизм) и возможности катарсического очищения. В «Сказании о невидимом граде Китеже и девице Февронии» в предчувствии грядущего (революционного) Апокалипсиса России Н. А. Римский-Корсаков дает пример всепобеждающей духовной силы, основанной на триединстве Веры, Надежды и Любви. Так, глубинно наследуя традиции своей культуры, художники выводят искусство на уровень мифологии, изначально призванной сохранять и оберегать нравственные законы жизни человечества.

ЛИТЕРАТУРА

1. Иконникова, С. История культурологических теорий. – 2-е изд., переработанное и дополненное. – СПб.: Питер, 2005. – 474 с.
2. Кант, И. Критика чистого разума / И. Кант. В 6-ти т. соч.: – М.: Мысль, 1965 – Т. 4, ч. I. – 544 с.
3. Корзухин, И. Н. Римский-Корсаков и Рихард Вагнер. – Берлин: Типография О. Штольберг и Ко, 1910. Интернет-ресурс: <http://wagner.su/node/90>
4. Лосев, А. Жизненный и творческий путь Платона / А. Лосев // Платон. Собр. соч. в 4 т. – М.: Мысль, 1990. – Т. I. – С. 3–63.
5. Стасюк, С. К вопросу формирования жаровых архетипов в русской оперной классике С. Стасюк // Музичне мистецтво: зб. наук. статей // [уклад Т. В. Тукова]. – Вип. 12. – Донецьк-Львів: Юго-Восток, 2012. – С. 105–115.

Умнова И.Г.

(Российская Федерация, г. Кемерово)

К ПРОБЛЕМЕ НОВЫХ АНАЛИТИЧЕСКИХ МЕТОДОЛОГИЙ (НА ПРИМЕРЕ ИЗУЧЕНИЯ МЕТАТЕКСТОВ КОМПОЗИТОРА СЕРГЕЯ СЛОНИМСКОГО)

Совершенствование аналитических методологий современного музыкознания должно способствовать выработке нового инструментария для исследования многогранных эстетических композиторских систем, в которых особенно со второй половины XX века содержатся не только специфически переплавленные реалии действительности, но и впечатления от нее. Корректной интерпретации смыслов невербальных текстов музыкальных произведений (явных и скрытых) служат вербальные тексты, где своеобразный язык композитора оказывается уже облеченным в форму эссе, очерков, статей, рецензий и других литературных жанров. Рефлексия, объединяющая мировоззренческие принципы и идеалы композитора с его теоретизированием, авторским разъяснением и обоснованием собственных идей, с одной стороны, демонстрирует универсальность художественного сознания. С другой стороны, возникающие различные формы соотношений между словесным и нотным, вербальным и невербальным уточняют присущие индивидуальному миру того или иного композитора самобытные приемы. Рельефно очерчивая содержательные уровни стилевой системы, они способствуют организации музыкальных и немзыкальных текстов в целостный метатекст. Напомним точку зрения Л. Мазеля, который подчеркивал, что «замысел композитора обычно представляет собой отклик не только на явления жизни, события эпохи, но вместе с

тем и на потребности и задачи развития самой музыкальной культуры его времени и страны... Реализованные в музыкальных произведениях творческие замыслы часто формулируются композиторами в терминах, задачах развития музыкального искусства, его жанров, форм, языка» [1].

Изучение диалектики *музыкального и немзыкального* (не имеются в виду литературные основы, например, песен и романсов, кантат и опер композитора) предполагает корректировку реализованных в музыкальных текстах идей, концепций с основополагающими, наиболее выразительными композиторскими вербальными текстами. Речь может идти, например, об эпиграфах, заголовках, а также композиторских пометах для исполнителей, своеобразных дидактиках. Не менее важными являются тексты, в которых авторская точка зрения, зафиксированная по отношению к искусству своих коллег (то есть в музыкально-критических или эпистолярных жанрах) способствует выявлению фабулы, уточнению идейно-образного содержания в собственных музыкальных произведениях композитора. Своеобычное взаимодействие «литературных текстов» с интонационно-тематическими комплексами в симфониях, концертах, сюитах и других сочинениях присуще поэтическому миру Сергея Слонимского. Его вербальные тексты в совокупности могут трактоваться в качестве автономного «немзыкального» текста, который в сопоставлении с текстами музыкально-сценических, инструментальных и других произведений высвечивает новые грани самобытной индивидуальности композитора.

Своеобразие поэтики Слонимского заключено в «сложном различном единстве» двух начал, взаимосвязанных и во многом обратимо соответствующих друг другу. Универсалии, обеспечивающие упорядоченность в поэтической системе современного мастера, ассоциируются с такими категориями, например, поэтики Аристотеля, как тема, сюжет, мотив, пространство форм и др. Они описывают смысловое целое произведения, одновременно привлекая палитру средств выразительности, присущую и музыкальному искусству, и искусству слова. Приблизиться к пониманию закономерностей, реально присутствующих в сценических и особенно в инструментальных сочинениях, скрытых порой в силу абстрактности музыкального искусства, помогают вербальные тексты автора звуковых концепций. Поэтому литературная составляющая поэтики композитора воспринимается своеобразной «оптической системой», способствующей пониманию специфики индивидуального стиля в культурном контексте художественных традиций [2].

Среди театральных, симфонических, хоровых и других произведений Сергея Слонимского особое место занимают литературные работы – книги, научные статьи, рецензии. Даже в первом приближении к художественному пространству становится очевидным многоаспектность его интересов. Содержание статей-эссе памяти Д. Шостаковича, В. Шебалина, А. Должанского, Ю. Балкашина, А. Шнитке и других композиторов сопоставима с идеями цели героев (Б. Брехт) в операх «Виринея», «Мастер и Маргарита», «Мария Стюарт», балете «Икар». Сложный, подчас скрытый контрапункт может обнаружиться при проведении параллельного исследования симфонического макроцикла петербургского Мастера и его монографии «Симфонии С. Прокофьева». Очевидны ассоциативные взаимосвязи содержательных положений

историко-критического этюда об оперном наследии М. Мусоргского с отдельными сюжетными элементами русской трагедии «Видения Иоанна Грозного».

Заслуживает внимания и тот факт, что уже с начала формирования композиторского стиля (о чем свидетельствует Первая симфония, завершенная в 1958 году), параллельно идут и первые пробы пера в области музыковедения (статьи о симфоническом творчестве А. Петрова и И. Шварца, инструментальном тематизме Прокофьева). Актуальные проблемы овладения современным музыкальным языком, анализируемые в публикации «Варшавская осень – 69», получили индивидуальное практическое применение в партитуре камерной оперы «Мастер и Маргарита», созданной в период с 1970 по 1972 годы. Заметны параллели, присутствующие в содержании «очень субъективных заметок» (по определению Слонимского) о Мусоргском, как о композиторе, глубоко раскрывшем в своих операх психологию борьбы за власть (статья «Трагедия разобщенности людей», 1989), с идейно-образным планом музыкальной драмы «Гамлет» и ораториальной оперы «Антигона».

Своеобычная диалектика литературного и музыкального изначально проступает в чутком отношении Слонимского к слову как таковому. Так, в раннем Концерте-буфф (1964) обозначен прием активизации смысла произведения через заголовок: оригинальное словосочетание используется для прояснения смысла произведения. Широко понимаемый композитором принцип программности влияет на архитектуру и выявляет фабулу Седьмой симфонии (1983–1984), части которой получили названия «Пастораль», «Хроматическая свирель», «Бурлеска», «Монодия» и «Народный танец». Во многих других инструментальных произведениях программность также занимает особое место и обнаруживает семантические возможности благодаря эпиграфам, которые используются Слонимским для уточнения идейно-образного содержания инструментальных драм. Нотный текст Десятой симфонии «Круги Ада» (1992) предваряет лаконичное посвящение «Всем живущим и умирающим в России», а Чеченская рапсодия для арфы (1996) имеет исключительно широкое посвящение «Доброй чеченке Эльмире Саламовой, которая готовила чай и кофе на Международном конкурсе им. С. С. Прокофьева в Петербурге». В одном из выступлений композитор уточнил, что данным посвящением он выразил свое мнение о несправедливом отношении к известному ему человеку. Другой пример посвящения обусловлен желанием Слонимского напомнить о том или ином талантливом музыканте. Так, Трио для скрипки, виолончели и фортепиано «Памяти Бориса Клюзнера» (2000), художественно обобщает впечатления о свобододлюбивом характере благородного человека.

Выход к смыслу невербальных музыкальных произведений Слонимского через их интерпретацию в контексте содержания его вербальных литературных текстов возможно реализовать через область междисциплинарных знаний. Методологическим основанием исследования композиторского метатекста должен быть комплексный подход, который позволяет анализировать музыкальную и литературную составляющую творчества композитора достаточно подробно в виде самозначимых и самодостаточных компонентов, одновременно оценивая их взаимосвязи в виде составных частей единого целого. Поэтому методологические процедуры интерпретации необходимо осуществлять на основе достижений

искусствоведения, филологии, философии, истории и культурологии. Важно и взаимодействие комплексного подхода с элементами сравнительного, структурно-типологического и культурно-исторического подходов:

- в связи с одним из основополагающих актов, структурирующих музыкальную мысль композитора при переводе ее в художественную речь, неотъемлемой частью становится рассмотрение литературно-программных установок;
- актуальны элементы сравнительного подхода, которые проявляются через соотношение константного и переменного, в показе глубины и уникальности контекстной многоплановости, при этом принцип историзма оказывается составной частью;
- в качестве инструментов исследования как необходимый должен использоваться метод многоаспектных сравнений и сопоставлений нотных и вербальных литературных текстов композитора с целью выявления глубокого родства образной системы и идейно-художественного содержания. А также метод автокомментария через близкий стиль, примененный для выявления взаимосвязи композиторской и литературной деятельности;
- стремление расшифровать смысл музыкальных произведений и вскрыть многозначность художественных образов обуславливает привлечение герменевтических приемов.

В соответствии с предлагаемой методологической позицией – аналитические подходы в осознании вербального и невербального композиторского творчества единым метатекстом – необходимо корректное использование так называемого «формального метода», получившего развитие в исследованиях Ю. Тынянова [3], В. Шкловского [4], Б. Эйхенбаума [5]. Для формирования концепции композиторских метатекстов, зафиксированных как нотной записью, так и литературной, чрезвычайно важен опыт интертекстуального анализа, апробированный в исследованиях литературоведов М. Бахтина [6], Ю. Лотмана [7], А. Жолковского [8]. Труды, создаваемые на стыке музыковедения и литературоведения, давно и прочно заняли обширную территорию в искусствознании. Поэтому выявить глубинные механизмы творчества композитора, определить систему инвариантов, образующих его стиль, представить композиторское творчество индивидуальной художественно совершенной и целостной семантической системой, использующей порой приемы тайной звукописи, позволяют идеи, зафиксированные в трудах М. Арановского [9] и Л. Акопяна [10]. Суждения данных музыковедов убедительно доказали органичность художественного/музыкального текста в пространстве «большого Текста» [11]. Одним из ведущих положений, позволяющих открыть новые стороны диалектической зависимости музыки и слова в поэтике современного композитора, является утверждение В. Бобровского [12] о присутствии в музыкальном тематизме произведений специфически переплавленных реалий действительности. Впечатления от нее, а также мировоззренческие принципы, эстетические идеалы художественной натуры исследователь образно называл «творческим геном».

Таким образом, обнаружить новые грани поэтики композитора позволяет изучение метатекста как совокупности интонационных особенностей всех произведений в контексте целостной художественной системы, а также

сопоставление смыслов литературных работ с семантическим содержанием партитур музыкально-сценических, инструментальных и других музыкальных произведений. Безусловно, музыкально-теоретические или публицистические, мемуарные или эссеистские тексты композиторов, посвященные различным вопросам искусства, допускают их расшифровки как кода теоретических интерпретаций структуры содержания музыкальных композиций. Вместе с тем следует помнить: музыкальные сочинения имеют самостоятельную ценность, поскольку музыка – самодостаточный объект художественного восприятия, именно она чрезвычайно тонка и не субстанциональна.

ЛИТЕРАТУРА

1. Мазель, Л. А. Вопросы анализа музыки: Опыт сближения теоретического музыкознания и эстетики / Л. А. Мазель. – М. : Сов. композитор, 1978. – С. 143.
2. Умнова, И. Г. Литературное творчество композитора Сергея Слонимского / И. Г. Умнова. – Кемерово : КемГУКИ, 2010. – 188 с.
3. Умнова, И. Г. О Сергее Слонимском – композиторе и музыкальном писателе / И. Г. Умнова // Музыкальная академия. – 2007. – № 3. – С. 16–22.
4. Тынянов, Ю. Н. Поэтика. История литературы. Кино / Ю. Н. Тынянов. – М. : Наука, 1977. – 574 с.
5. Тынянов, Ю. Н. Проблема стихотворного языка / Ю. Н. Тынянов. – М. : Советский писатель, 1965. – 261 с.
6. Шкловский, В. Б. О теории прозы / В. Б. Шкловский. – М. : Советский писатель, 1983. – 384 с.
7. Эйхенбаум, Б. М. О поэзии / Б. М. Эйхенбаум. – Л. : Советский писатель, 1969. – 552 с.
8. Эйхенбаум, Б. М. О прозе: Сборник статей / Б. М. Эйхенбаум. – Л. : Художественная литература, 1969. – 504 с.
9. Бахтин, М. М. Автор и герой: К философским основам гуманитарных наук / М. М. Бахтин. – СПб. : Азбука, 2000. – 334 с.
10. Бахтин, М. М. Вопросы литературы и эстетики: Исследования разных лет / М. М. Бахтин. – М.: Художественная литература, 1975. – 502 с.
11. Бахтин, М. М. Проблемы поэтики Достоевского / М. М. Бахтин. – 4-е изд.- М. : Советская Россия, 1979. – 318 с.
12. Бахтин, М. М. Эстетика словесного творчества / М. М. Бахтин. – М. : Искусство, 1986. – 445 с.
13. Лотман, Ю. М. Анализ поэтического текста: Структура стиха: Пособие для студентов / Ю. М. Лотман. – Л. : Просвещение, 1986. – 271 с.
14. Жолковский, А. К. Михаил Зощенко: поэтика недоверия / А. К. Жолковский. – М. : Школа «Языки русской культуры», 1999. – 392 с.
15. См.: Арановский М. Г. Музыкальный текст. Структура и его свойства.- М.: Композитор, 1998.- 344 с.
16. См.: Акопян Л. О. Анализ глубинной структуры музыкального текста.
17. Арановский М. Г. Музыкальный текст. Структура и его свойства.- М.: Композитор, 1998.- С. 21.
18. См.: Бобровский В. П. Тематизм как фактор музыкального мышления: Очерки.- М.: Музыка, 1989.- Вып.1.- 266 с.

ХОР В ОПЕРЕ: СПЕЦИФИКА МУЗЫКАЛЬНО-ИСПОЛНИТЕЛЬСКОЙ И ТЕАТРАЛЬНО-ПОСТАНОВОЧНОЙ ИНТЕРПРЕТАЦИИ (НА ПРИМЕРЕ МИНСКОЙ ПОСТАНОВКИ «ТУРАНДОТ» ДЖ. ПУЧЧИНИ 2013 ГОДА)

Одной из важнейших особенностей современного искусства является многообразие способов переосмысления художественного наследия прошлого. Особенно большой простор дает опера как музыкально-театральный жанр в силу наличия в нем нескольких семантических пластов содержания в художественной целостности его «бытия» (либретто, партитура, сценический текст спектакля). В этом жанре театральная постановка может показать публике музыкальное произведение в новом ракурсе посредством синтеза музыкально-исполнительской и театральнo-постановочной интерпретации, что приводит к новым художественным результатам, влияющим на облик музыкального произведения в целом. Вот и премьерный показ признанного шедевра Джакомо Пуччини «Турандот» был представлен на суд минской публики 29 и 30 апреля 2013 года в интерпретации оперной труппы Национального академического Большого театра оперы и балета Республики Беларусь.

«Турандот» – последнее творение великого мастера, которое он, к сожалению, не успел завершить: в результате тяжелой болезни Джакомо Пуччини (1858-1924) ушел из жизни. По эскизам автора заключительные эпизоды были написаны его другом, композитором Франко Альфано. В основе либретто, написанном Джузеппе Адами и Ренато Симони – одноименная пьеса (фьяба) К.Гоцци, который определил ее жанр как «трагикомическую сказку для театра». Жанровая особенность оперы – это причудливое сочетание элементов народного сказочного эпоса, героики, трагедии, комизма и тонкого лиризма. Главная героиня – жестокая китайская принцесса, лишенная чувства любви, подвергающаяся испытаниям претендентов на ее руку, которых отправляют на смерть, так как они не разгадывают три роковые загадки. Принц Калаф преодолел все препятствия и растопил сердце непреступной красавицы. Эта главная сюжетная линия оттенена печальной судьбой рабыни Турандот, маленькой Лиу, которая тайно влюблена в Калафа и погибает за него. Особняком стоят пародийные персонажи китайских министров в духе *commedia dell'arte* (Пинг, Панг и Понг)[1].

Процесс создания этой оперы шел в трагической атмосфере фашизации Италии. Не обошлось и без политического скандала, который сопровождал первое исполнение оперы в Ла Скала в 1926г. Суть его заключалась в том, что Муссолини согласился принять приглашение на спектакль с условием исполнения фашистского гимна перед началом оперы, а известный своими антифашистскими взглядами Артуро Тосканини, который дирижировал премьерой, наотрез отказался от такого рода компромисса. В результате премьеры прошла без политической окраски: Муссолини на спектакле не присутствовал. Но все же она была особенной: Тосканини остановил спектакль на середине третьего действия, и обернувшись

лицом к публике сказал, что именно здесь смерть прервала работу над оперой. (Дальнейшие постановки проходили с финалом, дописанным Ф.Альфано) [2,4].

В последнее время «Турандот» часто ставится в современных интерпретациях. Большой резонанс получила версия с финалом, написанным Лучано Берио (2000г, Амстердам, Лос Анжелес, Зальцбург), а также московская постановка в Большом театре Франчески Замбелло, Санкт-Петербургский и Зальцбургский вариант под управлением Валерия Гергиева и др. Минская труппа работала под руководством дирижера-постановщика– засл.арт. Украины В.Плоскины, режиссера-постановщика М.Панджавидзе, сценографа засл.деят. иск. России, лауреата Гос.прем.РФ И.Гриневича, хормейстера-постановщика нар. арт. Беларуси Н.Ломанович. (Заметим, что первое (концертное) исполнение оперы в Большом театре Беларуси прошло еще в 2000 году.) В целом постановке 2013 года присущи подлинная музыкальная театральность, которая зиждется на контрастном сочетании драматических сцен, глубокого лиризма, сказочной экзотики и комизма.

Пуччини, как выдающийся композитор-постановщик, снабжал свои партитуры множеством и исполнительских и постановочных ремарок, направляя тем самым мысль музыкально-сценической реализации. Постановочная группа Белорусского оперного театра избрала традиционный архитектурный принцип сценического оформления спектакля и объемные декорации, что предоставило возможность создать разнообразные интересные мизансцены, расположить артистов труппы на сценических площадках разной высоты. Так, в первом действии центр художественной композиции – балкон с навесом, а во втором– значительную часть сцены занимает одна лестница, что позволило и Турандот вознести над толпой в сцене загадок, а Калафа поместить внизу. Современный облик придали постановке эксперименты в области света (Сергей Шевченко), компьютерной графики (Павел Суворов) и костюмы (художник Юлия Мацкевич).

Важное место занимает образ народа – активного участника действия. Как известно, последняя опера Пуччини отличается от его предыдущих произведений тем, что впервые в его творчестве важная роль в развертывании художественного содержания отводится хору. Партитура «Турандот» в среде профессионалов считается одной из сложнейших в обширном репертуаре «*хоровых опер*». Здесь по замыслу Пуччини хор является особым «коллективным главным действующим лицом» и роль его многопланова. Без преувеличения можно сказать, что хор Белорусской оперы великолепно справился со стоящими перед ним творческими задачами.

Хором Национального академического Большого театра оперы и балета Республики Беларусь руководит главный хормейстер театра *Нина Иосифовна Ломанович* (1951) – народная артистка Беларуси (2010), выпускница Гомельского музыкального училища (1972) и Белорусской государственной консерватории им. А. В. Луначарского (1977, класс А. П. Когадеева). Дирижерско-исполнительская деятельность Нины Иосифовны неразрывно связана с оперным хором: с 1977 года она хормейстер, а с 1993 – главный хормейстер. Благодаря ее высокопрофессиональной работе и творческой самоотдаче, хор оперы стал одним из известнейших профессиональных коллективов страны, достойно представляя Беларусь и за рубежом.

Высокий художественный уровень «хоровых опер» в театре создается именно благодаря хору. Широкий жанровый и стилевой диапазон репертуара театра требует профессионализма и особых творческих подходов от хора и хормейстера на пути выполнения поставленных весьма сложных исполнительских задач, что несомненно связано со спецификой работы хора в музыкальном театре (пение наизусть, смена различных сценических амплуа, специфические акустические условия исполнения-игры и др.). Хор под руководством Нины Ломанович не только успешно справляется с имеющимися трудностями, но и постоянно поддерживает соответствующий исполнительский уровень в таких сложных с точки зрения хорового пения постановках, как «Леди Макбет Мценского уезда» Д. Шостаковича, «Князь Игорь» А. Бородина, «Хованщина» и «Борис Годунов» М. Мусоргского, «Кармен» Ж. Бизе, «Сельская честь» П. Масканьи, «Турандот», «Трубадур», «Макбет», «Набукко» Дж. Верди, «Чужое багацце нікому не служыць» Я. Голанда, «Алеко» С. Рахманинова; «Кашей бессмертный» и «Снегурочка» Н. Римского-Корсакова и др.

В постановке «Турандот» обращает на себя внимание индивидуально-творческое отношение главного хормейстера к тембровой палитре партитуры, в которой хор выступает носителем персонифицированных образов (групп участников действия). Коллективом под руководством Нины Ломанович посредством мастерского владения *исполнительской тембровой драматургией* создан в каждом отдельном случае особый, продиктованный музыкальным, литературным и постановочным текстом «звуковой образ». В роли «безликой толпы» обратило на себя внимание слаженное пение хора, чему способствовал безупречный тембровый и интонационный ансамбль. Впечатляющий образ «Группы подручных палача» создан басовой партией, монолитно резонирующий тембр которой – результат мастерского преодоления трудностей, связанных с нетрадиционной трактовкой этой хоровой партии автором музыки (широкий диапазон, сложное в интонационном отношении строение мелодики). Яркий след в памяти слушателей оставила импрессионистическая трактовка вокала в «Лунном хоре»: основой создания утонченного тембрового колорита послужили мастерское владение искусственным ансамблем (тихое пение в высокой тесситуре, чередование аккордового изложения с разделением внутри партий и унисона в октаву и др.), колористические исполнительские приемы (пение с закрытым ртом), слитное тембровое вертикальное и горизонтальное ансамблирование. Колоритно прозвучал «Хор служанок Турандот» благодаря блестящей технике соотношения индивидуального и коллективного в пении данного хора, в основе которой – высокий уровень владения приемами ансамблирования (нивелирование тембровых качеств) и солирования (показ специфики звучания голоса). Убедительный художественный результат достигнут в создании образа «Призраков за сценой», так как артисты хора в совершенстве владеют театральным хоровым приемом «пение за сценой», требующим специальных навыков корреляции темповых, динамических и тембровых исполнительских технологий. Обращало на себя внимание и слаженное звучание других персонифицированных групп: «Хора мудрецов» в сцене загадок; «Хора жрецов», «Хора детей», «Глашатаев», «Женского хора красивых полуодетых девушек» в сцене обольщения Калафа и др.

Одним из важнейших достоинств выступления хора в этой постановке является его *артистизм*: – способность перевоплощения, создание не только музыкального, звучащего, но и визуального, сценического образа.

Собственно драматургическое значение хора в «Турандот» трудно переоценить. Хору под руководством постановочной группы удалось на высоком художественном уровне воплотить музыкальный текст в театральном представлении. Так, хор в этом спектакле и «безликая толпа» (в которой все же выделяются отдельные колоритные персонажи), и «народная масса» (которая ропщет). «Образ действенной народной массы» особенно удался в крупных хоровых сценах сквозного развития, в которых хор белорусской оперы создает целостную драматургическую линию.

Убедительна также *вокально-исполнительская и сценическая интерпретация постоянных смен функциональной роли хора*: – он то основное действующее «лицо-персонаж» , то «комментатор событий» (как в оратории). Большое впечатление на публику произвели: сцена казни персидского принца из первого действия; присоединение хора к ансамблю из первого действия; хор за сценой в первой картине второго действия, где он оттеняет (контрастирует), комментирует и «создает атмосферу», на фоне которой разворачивается сцена «трех масок»; смена нарративной функции славильной во втором действии; роль комментатора в сцене с Турандот. Особняком стоят сцены, где хор – действенный участник, «коллективное действующее лицо». Так, особенно удались с позиции перевоплощения артистов хора в коллективный персонаж: – энергичные призывы к началу процесса в сцене загадок ; выражение мнения толпы как констатация победы Калафа; диалог-реакции на происходящее в сцене пытки Лиу.

В целом, по нашему мнению, в данном премьерном спектакле коллективу минской оперы удалось воплотить в жизнь завет автора музыки: ««Турандот» надо прочитать современными глазами» [4, С.301]. Хоровая же партия придала постановке истинно художественный уровень благодаря высокому качеству исполнения, которое появляется благодаря работе слаженного коллектива постановщиков и профессионально укомплектованного, организованного «вокального хора-инструмента», обладающего не только навыками хорового интонирования, но и приемами сценического воплощения сложной партитуры.

ЛИТЕРАТУРА

1. 100 опер. История создания. Сюжет. Музыка. – Ленинград: Музыка, 1987.– 486с.
2. Левашева, О. Пуччини и его современники. М.: Советский композитор, 1980.–525с.
3. Нестьев, И. Джакомо Пуччини. Очерк жизни и творчества. Москва: Музгиз, 1963 – 168с.
4. Пуччини, Дж. Письма. / Сост.ред. коммент. и вступ. статья Т.Келдыш. – Ленинград: Музыка, 1971.– 368с.

Чаплий А.И.
(Украина, г. Львов)

УКРАИНСКАЯ КЕРАМИЧЕСКАЯ ОКАРИНА КАК ЭЛЕМЕНТ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ И МУЗЫКАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЫ ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XX–НАЧАЛА XXI ВЕКА

В эпоху высоких технологий и компьютеризации человек испытывает особую потребность в обращении к истокам, слиянии с природой, где можно насладиться гармоничными сочетаниями красок и форм, красотой запахов и звуков.

Звуковая керамическая пластика определенным образом отражает процесс подражания природе человеком с присущим ему индивидуальным мироощущением, миропониманием. Пластика сочетает в себе два языка выражения: визуальный и музыкальный. Визуальная ее составляющая представлена художественно-стилевыми, традиционными и авторскими особенностями, а музыкальная – звуковыми характеристиками, такими как тембр, диапазон и звукоряд. Как следствие, в пластике ярко выражены особенности образного воплощения, обусловленные определенным отношением человека к миру природы, к божественной силе и отражающие жизненный уклад, межчеловеческие отношения в процессе их становления. Таким образом, звуковая пластика может быть названа одним из ключевых видов декоративно-прикладного искусства, что позволяет свидетельствовать о различных этапах ее (звуковой пластики) исторического развития.

Истоки создания звуковой пластики следует искать в период зарождения гончарного ремесла и музыкального искусства, а ее эволюцию на территории Украины. Функциональное назначение, художественно-стилистические особенности, образный язык звуковой пластики, сложившиеся в тех или иных центрах, авторский почерк отдельных художников стоит изучать на основе многочисленного фактологическо-вещественного материала в сопоставлении с достоянием соседних и более отдаленных народов. Пристального внимания исследователей заслуживают не только сложная природа, типологическое и локальное разнообразие исследуемой области, но и сама личность художника.

В данной публикации сосредоточимся только на аспекте культурного значения украинской керамической пластики с акустическими свойствами. В качестве примера достижений украинских народных мастеров, художников-керамистов и мастеров-музыкантов рассмотрим один из самых популярных типов пластики – окарину, а также формы ее использования в художественно-музыкальной практике.

Керамическую пластику с акустическими свойствами как элемент культуры, вопросы ее зарождения и бытования изучали как украинские, так и зарубежные исследователи. В частности, в контексте украинских народных музыкальных инструментов пластику исследовали Раиса Гусак [5] и Леонид Черкасский [14], в контексте украинской народной игрушки – Людмила Герус [4] и Александр Найден [9], в контексте этнографии украинского гончарства – Олесь Пошивайло [11].

Истоки музыкального инструмента на территории Украины – керамической окарины – изучали Богдан Яремко [15] и Михаил Хай [13].

Керамическая пластика с акустическими свойствами сосредотачивает в себе духовное наследие наших предков, что является стержнем в развитии современного искусства. Накопленный опыт сочетания глины и звука (в прошлом применяемый для сакральных целей) сегодня раскрывает широкое поле для художественного и музыкального творчества детей и взрослых, становится материалом для забавы, воспитания или профессионального музицирования.

Функциональное назначение звуковой керамической пластики, как утверждает большинство ученых разных стран, на протяжении тысячелетий постепенно менялось. Исследователи считают, что звуковая пластика на этапе своего становления несла в основном культовое и обрядовое назначение, которое постепенно видоизменялась в игровое, развлекательное, декоративное. Следует выделить следующие основные функции: обрядовый атрибут, оберег, музыкальная игрушка, музыкальный инструмент, декоративная скульптура, произведение выставочного характера, сувенир. Шум, издаваемый погремушками и свист, который воспроизводят свистульки, в прошлом использовались в целях, которые сегодня уходят в забвение.

Следует отметить, что некоторые подгруппы керамической пластики с акустическими свойствами (свистулька, окарина, соловей, погремушка) играют также познавательно-воспитательную и терапевтическую функции. Через обобщенные образы произведений ребенок учится познавать окружающий мир. Игра на звуковых изделиях развивает мышление, моторику и систему дыхания. Отдельные изделия являются профессиональными музыкальными инструментами (окарина, барабан, флейта) и используются в концертном исполнении.

Украинский художник-керамист Владимир Онищенко так объясняет интерес к звуковой игрушке: «для гончаров, столяров, плотников работа над игрушкой была своеобразным досугом, игрой или воспоминанием детства, а вместе с этим – возможностью проявить свой талант к прекрасному. (...) Не является исключением и наше время, нач. XXI века, – эпоха высокотехнических технологий. Тяга к игрушкам из глины, дерева, соломы, рогозы, лозы, ткани, как неудивительно, существует и сейчас. Современных детей не удивишь электронными игрушками, самолетиками, управляемыми машинками, а увидят на ярмарке простую глиняную свистульку – сразу глаза горят, руки тянутся к красоте, звуку. Я сам, помню, был таким ... » [10, с.1- 2].

Известно, что примитивные формы звуковой керамической пластики – самые разные глиняные свистульки – продавались на всех храмовых праздниках как Левобережной, так и Правобережной Украины [11, с. 102-103].

Технологии формообразования и декорирования, которыми пользуются украинские народные мастера, основаны на опыте, накопленном веками и проверенным временем. Несмотря на коллективную природу возникновения традиций, в каждом произведении всегда просматривается индивидуальный почерк. Пластика отражает мир природы, а также предметы, созданные человеком, поэтому можно выделить следующие основные ее типы: зоо -, антропо -, скевоморфная, а также пластика с отвлеченно-поэтическими образами.

В начале XXI века в пластике с акустическими свойствами очевидно присутствие новаторства, попытка актуализации, переосмысления народных традиций, синтез искусств. В пластике прослеживается авторский эксперимент, который проявляется в конструировании форм вместе с поиском новых акустических свойств материала.

Исследование пластики с акустическими свойствами показывает, что вклад в ее развитие внесли не только народные мастера и художники-керамисты, но также творческие личности, связанные с музыкой, как профессионалы, так и любители музыкального искусства. Ярким доказательством этого является изготовление усовершенствованных свистулек – окарин (*ocarina* – с итальянского, *ucaréina* – с болонского и *ucarina* с будрийского диалектов итальянского языка переводятся как «гусенок») – профессиональных музыкальных инструментов [16, p.11-14].

В конце XX века Дмитрий Деминчук (Киев, родом из Буковины), конструктор-изобретатель концертной хроматической сопилки, и Владимир Вихренко (с. Балановка, Винницкая обл.), педагог и мастер-сопилкарь, изготавливали профессиональные окаринки близкие по формам к окаринкам Джузеппе Донати (1836-1925, Италия, Будрио). Эти инструменты с успехом используются в ансамблях и оркестрах. Владимир Вихренко и сегодня продолжает работать над семейством окарин из 6-ти единиц: контрабас, бас, тенор, альт, прима и пикколо, постоянно совершенствуя их формы и звуковые характеристики (ил. 1).



Ил. 1. Владимир Вихренко. Окаринки. Глина, глазури, надглазурные краски. с. Балановка, Винницкая обл. Нач. 90-х гг. Частная коллекция Любомира Кушлыка. Автор фото – Александра Чаплий

Если диапазон звукоряда одной окаринки-примы составляет нону, то диапазон семейства окарин достигает трех октав, что позволяет расширить исполнительский репертуар.

Каким образом окаринка попала в Украину еще до конца не выяснено. Богдан Яремко отмечает появление глобулярных флейт яйцевидной формы на Гуцульщине во второй половине XIX века [15, с.346-351]. Михаил Хай отмечает, что гуцулы позаимствовали окаринки у румын [13, с.153]. По мнению львовского этномузыколога Любомира Кушлыка, инструменты могли попасть на западные земли Украины из Австрии в конце XIX века.

На Гуцульщине окарины известны нам под названиями «зозуля» или «зозулька» [13, с.129, 7, с.98], так как своим «голосом» и часто своим внешним видом они напоминают кукушку. На территории Полесья известны такие варианты итальянского названия как «корына» (Ровенская и Житомирская области) или «карына» (белорусское Полесье) [6, с. 351]. Вариант инструмента под названием «зозульця» был предложен отечественными спортивными менеджерами как опознавательный знак футбольного болельщика во время Евро-2012, который должен был ярко представить миру «культурное наследие Украины с его древними традициями и подлинным искусством» [12].

В музейных коллекциях Украины хранятся керамические окарины, изготовленные украинскими народными мастерами в 60-х годах XX века. Это собственно образцы, в форме которых прослеживается европейское влияние, а в декоре – местные мотивы. По всей вероятности подобные инструменты могли производиться и раньше. Разнообразные образцы окарин, в которых отражаются индивидуальный почерк автора и его мировоззрение (как в форме, так и в декоре), начиная с 90-х годов XX века и по сей день разрабатывают Ольга и Роман Мыцкан (Косов, Ивано-Франковская обл.), Вячеслав Виньковский, Наталья Величенко, Андриана Куруц, (Ужгород, Закарпатская обл.). Свообразны по стилю и работы Федора Куркчи (Донецк), Александра Черемисова (Симферополь), Валерия Кужелева (родом из Беларуси, Севастополь), Ирины Никулиной и Юрия Дернового (Ялта), так как в них авторам удается сочетать определенные черты различных этнических и археологических культур.

Окарины стали использоваться в профессиональной народной музыке со второй половины XX века, в частности Национальным оркестром народных инструментов Украины, исполняющим произведения В. Гуцала, А. Иваныша, Д. Деминчука [14, с.215-220]. Среди известных традиционных исполнителей на «зозуле» следует отметить Василия Попадюка, Николая Иллюка, Григория Матийчука, а также сценических исполнителей – Михаила Тимофеева, Дмитрия Левицкого, Дмитрия Деминчука и Мирона Блощичака [13, с.129]. Украинский народный и классический репертуар с участием окарин исполняет Детский инструментальный ансамбль «Чукивские музыки», основанный Валентином Буко в 1994 году [1, с.5]. При Колледже Луганской государственной академии культуры и искусств в 2005 году был создан ансамбль окарин «Червона калына» под руководством Анатолия Волощенко, а при Луганском учебно-воспитательном объединении №59 действует кружок окарин под руководством Светланы Веретенниковой.

Сольные наигрыши на окарине исполняет Владимир Короленко – композитор, этномузыколог, мастер изготовления аэрофонов, участник ансамбля «Ужгород» (основан в 1985 году при Закарпатском краеведческом музее как инструментальный ансамбль народной музыки, теперь – народный фольклорно-этнографический ансамбль).

Стремительный рост интереса к окарине со стороны музыкантов в 90-х годах XX – начала XXI века связывается с оживлением культурных обменов, доступом ко всемирным электронным ресурсам. Окарина, как музыкальный инструмент, выполняет не только исполнительские функции – сольную, оркестровую или

ансамбльную, она выступает и как объект художественного творчества, объединяющий в себе эстетические качества и определенное образное решение, потому она выполняет также и декоративную функцию. В наше время окарина непременно встречается на отечественных ярмарках и фестивалях.

Интересными с точки зрения культурного развития являются художественные проекты, которые получили распространение в различных странах, в том числе и Украине, общей чертой которых является исследование звукового аспекта керамической пластики.

Автором данного исследования в 2010 году была представлена дипломная работа «Дом, в котором живет душа» во Львовской национальной академии искусств. Работа состоит из группы духовых, ударных и шумовых инструментов, которые в целом составляют единый образ мирового дерева и птиц, заселяющих его. При помощи различных акустических свойств частей дерева (корней, ствола, кроны), а также птиц (окарины, соловьи), исполнялись музыкальные импровизации восьмью участниками (ил. 2).



Ил. 2. Керамическая пластика с акустическими свойствами «Дом, в котором живет душа». Глина, глазури, эмали. Защита дипломной работы Чаплий Александры во Львовской национальной академии искусств, 2010 г.

В том же году, на базе Косовского института прикладного и декоративного искусства Львовской национальной академии искусств, Зинаида Гаевская выполнила дипломную работу на тему «Брахманская Пасха», которая посвящена шумовым и ударным музыкальным инструментам.

Выставка керамических музыкальных инструментов «Музыка Земли» состоялась в Центре Украинской Культуры и Искусства в мае 2012 года (Киев). Мастера с Полтавщины – Юрий Мырко, Дмитрий Билокин и Сергей Казьмин – не только показали зрителям свою коллекцию духовых и ударных инструментов, но и разыграли перед публикой целое этно-действие, демонстрируя их звуковые свойства, комментируя при этом историю их возникновения.

Резюмируя вышеизложенное, следует констатировать, что украинская пластика с акустическими свойствами на сегодняшний день является целостным явлением, сохраняет и продолжает традицию, а также проявляет себя в новейших формах выражения, то есть стоит на пересечении народного и современного искусства. Несмотря на многогранность и локальную специфику, пластика с акустическими свойствами обладает общими законами развития, которые свойственны и другим видам искусства. В ее объемно-пространственном построении применяются композиционно-изобразительные принципы и типы, общие для различных отраслей декоративного искусства, а также средства

художественного выражения, производные от изобразительных видов искусства, таких как скульптура, графика и живопись. Анализ пластики с акустическими свойствами, созданную украинскими народными мастерами, художниками-керамистами и музыкантами с точки зрения культурного достижения страны, позволяет глубже осознать специфику пластики, уникальность художественных и акустических особенностей, а также ее место в художественно-музыкальной практике.

ЛИТЕРАТУРА

1. Буко, В. А. Чуківські музики [Текст]: Збірник творів для ансамблів сопілок та окарин / В. Буко. – Вінниця : Нова Книга, 2006. – 72 с.
2. Вертков, К. Атлас музыкальных инструментов народов СССР / К. Вертков, Г. Благодатов, Э. Язовицкая. – 2-е изд. – М. : Музыка, 1975. – 396 с.
3. Визитиу, Ж. Молдавские народные музыкальные инструменты /Ж. Визитиу. – Кишинев : Лит. Артистикэ, 1985. – 261 с.
4. Герус, Л. М. Українська народна іграшка. Наукове видання / Л. М. Герус // Інст-т народознавства НАН України. – Львів, 2004. – 264 с.
5. Гусак, Р. Керамічний свистунець в Україні /Р. Гусак // Проблеми етномузикології: Збірник наукових праць. – Київ : Проблемна науково-дослідна лабораторія музичної етнографії НМАУ, 1998. – С. 180–198.
6. Лысенко-Днистровский, М.В. Народные музыкальные инструменты [Текст] / М. В. Лысенко-Днистровский, И. Д. Назина, С. И. Шевчук // Общественный семейный быт и духовная культура населения Полесья / [В.К. Бондарчик, Л.А. Боцонь, Л.И. Минько и др.]. – Минск : Наука и техника, 1987. – С. 350–360.
7. Мацієвський, І. В. Музичні інструменти гуцулів [Текст] / І. В. Мацієвський. – Вінниця : Нова Книга, 2012. – 464 с.
8. Назина, И. Д. Белорусские народные музыкальные инструменты: Самозвучащие, ударные, духовые / И. Д. Назина. – Минск : Наука и техника, 1979. – 144 с.
9. Найден, О. С. Українська народна іграшка. Історія. Семантика. Образна своєрідність. Функціональні особливості [Текст] / О. С. Найден. – К. : АркЕк, 1999. – 256 с.
10. Онищенко, В. Декілька слів про забавки [Рукопис] / В. Онищенко. – Приватний архів Чаплій О. І. – Київ, 2005. – 2 с.
11. Пошивайло, О. М. Етнографія українського гончарства: Лівобережна Україна [Текст] / О. М. Пошивайло. – К. : Молодь, 1993. – 408 с.
12. Про проект [Електронний ресурс] [Текст] / Зозулиця. – Електронні дані. - [Україна] – Режим доступу: <http://zozulica.ua/ua/about>. – Мова: англ., укр., рос., пол., нім.
13. Хай, М. Музично-інструментальна культура українців (фолклорна традиція) [Текст] / М. Хай. – Дрогобич : Коло, 2011. - 560 с.
14. Черкаський, Л. М. Українські народні музичні інструменти [Текст] / Л. М. Черкаський. – Київ : Техніка. – 2003. – С. 215-220.
15. Яремко, Б. І. Народні музичні інструменти / Б. І. Яремко // Гуцульщина: Історико-етнографічне дослідження. – Київ : Наукова думка, 1987. – С. 346-351.
16. Cedroni, C. Il settimino di ocarine: storia di una tradizione italiana [Text] / C. Cedroni [a cura di O. Rubini] : Sonic Press, 2011. – 144 p.

ЭСТРАДНЫЙ МУЗЫКАЛЬНЫЙ ТЕАТР БЕЛАРУСИ

Формирование эстрадного музыкального театра в Беларуси происходило одновременно со становлением эстрадного музыкального искусства. Его истоками послужили представления фольклорного театра, народного балагана, городские театральные зрелища, театральные дивертисменты, музыкально-литературные вечера в аристократических салонах, домашние спектакли и концерты, концерты в клубах и т.п. Значительное влияние на развитие белорусского эстрадного музыкального театра оказала оперетта, олицетворяющая неповторимую эстетику «легкого жанра».

Оперетта, будучи музыкально-театральным жанром комедийного характера, драматическое действие в котором органически сочетается с пением, музыкой и танцами, «на протяжении всей своей истории включала в арсенал своих выразительных средств специфические приемы современной ей эстрады» [1, с. 6]. Она взяла на вооружение многие жанры эстрадного искусства: эстрадную песню, шансонетку, злободневную частушку, сатирический куплет, одиночный и парный конферанс, мелодекламацию, акробатический танец. «Уже в оперных по своему существу произведениях Оффенбаха исполнительский стиль теснейшим образом связан с эстрадной манерой сценического поведения» [1, с. 6].

Еще в конце 1870-х – начале 1880-х гг. в Беларуси выступали Труппа опереточных и драматических артистов под руководством А. Даниловича и антреприза А. Металлова. Основу репертуара этих трупп составляли оперетты Ж. Оффенбаха «Прекрасная Елена», «Все мы жаждем любви», «Орфей в аду», «Птички певчие»; Ф. Зуппе «Прекрасная Галатя», «Боккаччо», Ш. Лекока «Рыцарь без страха и упрека»; в том числе и новейшие оперетты К. Миллёкера «Нищий студент» и И. Штрауса «Цыганский барон».

В конце XIX в. музыкальный критик отмечал, что Минск «вновь заполнила оперетка. Опереточные дивы – «божественные» и «несравненные» – снова «потчевали» минчан своим искусством. Ловкачи-антрепренеры делали ставку на развлекательность и внешний эффект. «Ночь любви», «В волнах страстей», «Наши дон-жуаны» – такова в основном была продукция этих антреприз... Торжество оперетки и, если так можно выразиться, кафешантанного искусства делается все осязательнее» [2, с. 308–309].

В начале XX в. в период подъема национальной культуры популярными были представления труппы под руководством И. Буйницкого, который создавал спектакли с музыкой, синтетические по форме и народные по содержанию («Паўлінка» Я. Купалы с белорусскими песнями и танцами в обработке Л. Роговского). В это же время предпринимались и первые попытки создания национальной оперетты. Это «Тарас на Парнасе» И. Шадурского (по анонимным белорусским поэмам «Тарас на Парнасе» и «Энеида навыворот», «Гапону» В. Дунина-Марцинкевича) и «Залёты» М. Кимонт-Яцины по пьесе В. Дунина-Марцинкевича).

В послереволюционные годы в Беларуси чрезвычайно популярными стали многочисленные концерты-митинги и массовые театрализованные действия – своеобразные прототипы агитационного театра, такие как представление «Труд и капитал», поставленное режиссерами Е. Мировичем и Л. Литвиновым на велотреке в минском городском саду «Профинтерн».

В первой половине 1920-х гг. широкое распространение получили «живые газеты» с агитационно-политическим репертуаром. «Аттракционность», использование гротеска, буффонады, эксцентрики в действии, наличие песен, куплетов, частушек, хоров сближали такие показы с эстрадными представлениями. Характерно, что в Витебском Теревсате (Театре революционной сатиры) каждый спектакль начинался и заканчивался «Маршем Теревсата», музыка которого была позаимствована из оперетты Э. Одрана.

И несмотря на все идеологические препоны, «оперетка, которая была у нас в загоне, вновь всплыла на сцене Гостеатра, сначала стыдливо под названием «музыкальная комедия», а затем и под своим настоящим именем» [3, с. 188].

Известно, что имя белорусского театрального деятеля Е. Мировича связано и с «легким» жанром: он явился «специалистом по постановке художественных миниатюр» в театре «Ша нуар» («Черная кошка»), открытом в 1922 г. на сцене минского кинотеатра «Гигант». В коротких сообщениях о деятельности театра рецензенты упоминали песенки А. Вертинского, музыкальные картинки «Наём служанки», «Чардаш», музыкально-театральные композиции «Нимфа и сатир», «Привлекательность брака», «Дамочка с пружинкой», «балетно-вокальные» инсценировки, в частности – «Цыганский табор» и др.

Необходимо отметить также деятельность Ю. Бельзацкого – композитора, дирижера, пианиста, аранжировщика, имевшего опыт работы в области эстрадной и джазовой музыки. В 1950-е гг. он написал музыкальную комедию «Долина счастья» («Алазанская долина»), отличавшуюся использованием элементов фольклорной музыки, джазовых ритмов и интонаций.

Во второй половине XX в. в Беларуси помимо оперетты популярным становится еще один жанр, при создании которого используются специфические приемы современной эстрады, – музыкальная комедия, представляющая собой музыкально-сценическое произведение, построенное на комедийной основе. Как самостоятельный жанр музыкального театра она возникла в конце XIX – начале XX вв. В основе музыкального материала музыкальной комедии – разнообразные лирические и бытовые песни как эстрадного, так и народного характера, зонги, шлягеры, а также бытовой танец.

Развитие жанра белорусской музыкальной комедии во второй половине XX века связано с именами белорусских советских композиторов Е. Тикоцкого («Кухня святости» по пьесе Г. Радова и В. Ардова «Миллион Антониев»), Н. Чуркина («Коксагыз», «Песни Березины»), А. Клумова («Женитьба Фрица») и др. В 1960–1970-х гг. наиболее плодотворно в области эстрадного музыкального театра работал Ю. Семеняко (музыкальные комедии «Рябиновые бусы», «Павлинка» /которую исследователи причисляют к оперетте/, героическая музыкальная комедия «Поет «Жаворонок», водевиль «Неделя вечной любви», оперетта-сказка для детей «Степан – большой пан», лирико-комедийная опера «Колючая роза», лирико-сатирическая

опера «Когда опадает листва»). Можно назвать также и народную музыкальную комедию Г. Суруса «Нестерка». В 1980–1990-х гг. появились музыкальные комедии А. Мдивани («Денис Давыдов»), О. Чиркуна («Когда запоет петух»), Е. Глебова («Миллионерша») и др.

Начиная с 1980-х годов театральные представления эстрадного плана оказались сосредоточены преимущественно в Белорусском государственном академическом музыкальном театре (до 2000 г. – Государственный театр музыкальной комедии РБ). Стремление к расширению жанровой палитры привело к появлению на его сцене нового музыкально-театрального жанра – мюзикла. Первые постановки в ГАМТ Республики Беларусь зарубежных и российских мюзиклов осуществились в 1980–1990-е гг. Это «Моя прекрасная леди» Ф. Лоу (1982), «О, милый друг» В. Лебедева (1983), «Биндюжник и король» А. Журбина (1990), «Хелло, Долли!» Дж. Хермена (1992). Появились мюзиклы и в детском репертуаре – «Трубадур и его друзья» Г. Гладкова (1981), «Пеппи» В. Дашкевича (1987), «Золотой цыпленок» В. Улановского (1987), музыкальная феерия «Стойкий оловянный солдатик» С. Баневича (1989).

В этот же период, 1980–1990-е гг., были написаны первые белорусские мюзиклы А. Будько («Питер Пэн»), С. Бельтюкова («Степан – большой пан»), В. Кондрусевича («Джулия», «Стакан воды»), В. Войтика («Весенняя песня», «Приключения в замке Алфавит»). Не остался в стороне и Национальный академический Большой театр оперы и балета Республики Беларусь – на его сцене был поставлен мюзикл «Питер Пэн» А. Будько. В драматических театрах также стали периодически появляться значительные, яркие и интересные спектакли с формальными признаками мюзикла.

В 2000–2013 гг. наиболее яркими и интересными постановками стали мюзиклы В. Кондрусевича «Байкер» (2008) и «Софья Гольшанская» (2013).

Мюзикл – жанр современного эстрадного музыкального театра, сочетающий в себе выразительные средства музыкального, драматического, хореографического, оперного искусств. Сегодня под названием «мюзикл» подразумевается современный синтетический спектакль, перекликающийся с насущными интересами и запросами, предполагающий современный или осовремененный сюжет, для которого характерны яркий, доступный мелос, сочетающий элементы классического музыкального языка с элементами эстрады. Жанровое разнообразие мюзикла, которое в зависимости от сюжета тяготеет то к драме, то к трагедии или комедии, сочетает в себе и сатиру, и фарс, и буффонаду, и лирику, позволяет существенно расширить круг возможностей белорусского эстрадного музыкального театра.

На белорусской сцене рок-опера – сложная жанрово-стилевая форма, в которой используются стилистика и средства выразительности рок-музыки, – появилась в 2000-е гг. в репертуаре Белорусского государственного академического музыкального театра (тогда – Белорусский государственный музыкальный театр). Это «“Юнона” и “Авось”» А. Рыбникова (2002) и рок-опера-балет «Орфей и Эвридика» А. Журбина (2004). Однако попытки создания рок-оперы белорусскими композиторами и музыкантами были предприняты значительно раньше – еще в 1970-е гг.

Еще одним учреждением – представителем эстрадного музыкального театра Беларуси является открытый в 1997 г. Молодежный театр эстрады под руководством заслуженного артиста Беларуси О. Тиунова (сегодня художественным руководителем театра является народный артист Беларуси В. Раинчик). С момента создания театра его репертуарную политику определяют эстрадно-развлекательные программы; сольные и тематические концерты, представляющие различные жанрово-стилевые направления джазовой и эстрадной музыки Беларуси, юмористические шоу, мюзиклы для детей и т.п.

Таким образом, белорусский эстрадный музыкальный театр прошел в своем развитии несколько этапов. 1880–1910-е гг. – этап его зарождения, который проходил в условиях интенсивного развития социальной и культурной жизни городов Беларуси. Развивались такие жанры музыкально-театрального искусства, как оперетта, комедия-фарс и т.п. Складывалась инфраструктура заведений развлекательного назначения (кабаре, варьете, сценические подмости кафе, баров, ресторанов). 1920–1940-е гг. – этап становления белорусского эстрадного музыкального театра в новых исторических условиях. Формировался агитационный театр с агитационно-политическим репертуаром, родственные эстрадным представлениями. В период 1950–1970-х гг. активно развивалась белорусская музыкальная комедия, создатели которой широко использовали специфические приемы современной им эстрады. Развитие эстрадного музыкального театра в 1980–2000-е гг. отмечено созданием музыкально-театральных постановок эстрадного плана, разнообразных эстрадно-развлекательных программ и шоу в Белорусском государственном академическом музыкальном театре и Молодежном театре эстрады.

ЛИТЕРАТУРА

1. Савранский, В.С. Музыкально-жанровая сущность оперетты: автореф. дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.02 / В. С. Савранский. – Тбилиси, 1982. – 23 с.
2. Музыкальный театр Белоруссии: Дооктябрьский период / Г. И. Барышев, А. В. Капилов, Г. Г. Кулешова [и др.]; ред. Г. Г. Кулешова. – Минск : Наука и техника, 1990. – 287 с.
3. Музыкальны тэатр Беларусі: 1917 – 1959 / Г. Р. Куляшова, Т. А. Дубкова, Н. А. Юўчанка [і інш.]; пад рэд. Т. Г. Мдывані. – Мінск : Навука і тэхніка, 1993. – 432 с.: іл.

Навуковае выданне

ТРАДЫЦЫІ І СУЧАСНЫ СТАН

КУЛЬТУРЫ І МАСТАЦТВА

Матэрыялы

**Міжнароднай навукова-практычнай канферэнцыі
(28-29 лістапада 2013 года, г. Мінск)**

У двух частках

Частка 1

Рэдактар В.Р. Гаўрыленка

Подписано в печать 30.06.2014 Формат 60x84^{1/16} Бумага офсетная
Гарнитура Roman Печать цифровая Усл.печ.л. 29,0 Уч.изд.л. 33,8
Тираж 60 экз. Заказ № 1830

ИООО «Право и экономика» 220072 Минск Сурганова 1, корп. 2
Тел. 284 18 66, 8 029 684 18 66

E-mail: pravo-v@tut.by Отпечатано на издательской системе
KONICA MINOLTA в ИООО «Право и экономика»

Свидетельство о государственной регистрации издателя,
изготовителя, распространителя печатных изданий, выданное
Министерством информации Республики Беларусь 17 февраля 2014 г.
в качестве издателя печатных изданий за № 1/185