

- редко темой статей становится роль белорусского искусства в славянском, европейском контексте;
- опыт международного сотрудничества в педагогике, образовании представлен мало;
- с 2010 г. появляются публикации китайских авторов о музыкальной культуре Китая и белорусской музыке.

*И. В. Коновальчик,
старший преподаватель
кафедры хореографии*

ОСНОВНОЙ ВЕКТОР РЕПРЕЗЕНТАЦИИ ЖЕНСКОГО ОБРАЗА ПЕРВОЙ ТРЕТИ XX в. И ЕГО ОТРАЖЕНИЕ В БЕЛОРУССКОМ НАРОДНО-СЦЕНИЧЕСКОМ ТАНЦЕ

Придя к власти, большевистская партия поставила задачу активизировать участие женщин в политической и культурной жизни страны. Призыв «Раскрепощенная женщина – строй социализм!» конкретизируется в произведениях, указывающих на важную роль женщины на производстве, в кооперации, в выборах, в борьбе против мировой буржуазии. В этот период феномен женской образности выступает не только в качестве сферы художественного творчества, но и своеобразным эффективным механизмом воздействия на людей. Образ свободной женщины из народа становится ключевым для первых десятилетий советской власти и пронизывает все сферы искусства. Идеи строительства социализма определяли тип женского образа, ориентируя его на социальную деятельность, и уже к 1930-м гг. женщина становится героиней жизни и искусства. Страницы советских газет и журналов полны информации о знаменитых женщинах Советского Союза. Лица знатных ткачих, героических стахановок, первых трактористок, строителей становятся своеобразным символом нового мира. Композиторы создают песни о «девушках-красавицах с заботливыми руками и хозяйским глазом», о них слагаются поэмы и создаются художественные фильмы. «Таких женщин не бывало и не могло быть в старое время» – это утверждение Сталина выражало главную идею женского образа эпохи строительства нового

общества. Женщина выступает активной и мощной социальной силой. Она не только призывает строить социализм, она его строит, принимая участие в решении важнейших проблем пятилетки.

Хореографическое искусство Беларуси в это время развивалось достаточно неравномерно и характеризовалось большим разрывом качественного уровня культуры города и сельской местности. После Октябрьской революции и обретения самостоятельности народное танцевальное творчество становится доминирующим, оно выходит на сценические подмостки и переживает период бурного развития и становления. По всей территории республики организовываются многочисленные любительские коллективы народного танца, которые осваивают и изучают белорусский хореографический фольклор. Примером массового увлечения народным танцевальным искусством служит первый в республике самодеятельный ансамбль танца под руководством К. А. Алексютовича, созданный в 1925–1926 гг. при минском Клубе комсомола, насчитывающий более 100 человек и ставший «эталонном белорусского национального стиля» [2, с. 380].

В основном на сценах бытовали белорусские танцы, которые ранее исполнялись труппой И. Буйницкого и практически не подвергнутые художественной обработке, кроме изменения пространственной композиции (отсутствие четвертой сцены), ограничения по времени и длительности исполнения номеров. Основные шаги и фигуры «Лявоніхі», «Юрачкі», «Крыжачка», «Мяцеліцы» были широко известны и исполнялись артистами совместно со зрителями, как это было и раньше, во времена Игната Буйницкого» [2, с. 328]. Во время общего исполнения танцевальных номеров, подчас сложно было различить артистов и зрителей. Конструктивно-содержательная сторона женского образа фольклорных образцов танцевального творчества также была достаточно проста, прозрачна и не отходила от фольклорных основ. Каждый номер имел свой пластический мотив и определенный рисунок танца, характерный непосредственно только данному образцу.

По мере развития в народно-сценический танец стали приходиться иные темы, облаченные в новые формы, и женские образы подверглись существенному пересмотру. Создававшийся

репертуар не имел аналогов в прошлом, сама форма представлений ансамблей танца была ранее незнакома зрительской аудитории. К этому времени руководителями ансамблей становились люди, имевшие танцевальный опыт артистов, а некоторые получили специальное хореографическое образование. Например, К. А. Алексютович был выпускником Петербургского театрального училища, А. А. Рыбальченко закончил театральную студию при Гомельском ТРАМЕ, Янка Хворост (Иван Маркович) получил образование в частной балетной школе Вильно. В зарождающиеся профессиональные коллективы шли наиболее способные самодеятельные артисты. В 1937 г. при Белорусской филармонии был создан ансамбль белорусской народной песни и пляски (художественный руководитель – И. Любан, балетмейстер – К. Алексютович). В 1940 г. в Белостоке Г. Р. Ширма создает Белорусский ансамбль песни и танца (балетмейстер – И. Хворост) [1].

Визуально вся тематика народно-сценической хореографии была направлена на единение. Народные танцы, такие как «Крыжачок», «Лявоніха», «Мяцеліца», «Верабей» и многочисленные варианты полек, приобрели несколько иное звучание. Сочиненный балетмейстером танцевальный текст не позволял использовать в танце элементы импровизации, которыми характеризовалось фольклорное творчество. При определении качества номера на первый план выходят такие понятия, как «синхронность», «отработанность» и «унисон», а индивидуальность уступает место массовости. Исполнительниц на солирующие партии определяет балетмейстер, исходя из основной идеи номера, телесного канона и постановочных задач. В каждом коллективе появляется особая манера исполнения движений, вырабатывается стилевое единство, отражающее художественный почерк и мировоззрение постановщика. При поисках новых форм интересовала не индивидуальность, а социальный тип, приведший к тому, что в женском образе возникает особая форма плакатности. Демонстрация счастья, танцевальное изображение радости труда и народной силы красной нитью проходили через образы, царящие на сцене. Телесно крепкие, визуально сильные, румяные, с открытой улыбкой женские образы в танцевальном искусстве перекликались со своими прототипами в области живописи, кинематографа и литературы.

Художественное оформление танца в виде одинаковых сценических костюмов и аксессуаров, головных уборов и танцевальной обуви, специально изготовленных для отдельно взятого номера, однотипных причесок, грима, подчеркивали идею единения, сплоченности и унисонности.

В этот период женский образ по своей сути не отходит от основных принципов аутентики, однако достаточно явно прослеживается процесс формирования «женского парадного портрета» эпохи строительства коммунизма за счет незначительного усложнения его лексической основы, синтеза элементов физической культуры с фольклорными движениями и придания ему, таким образом, нового современного звучания. Особенно это было характерно для постановок с новым революционно-тематическим звучанием, отражающим массовые действия и свободно-радостный труд. Обилие *pas glissade*, трансформированных в маршеобразный характер; разнообразные подскоки и повороты, приобретающие иное смысловое звучание с вытянутой в диагональ рукой, как бы призывающие к победе; шаг традиционной белорусской польки, как и синкопированные подбивки, исполняющиеся в унисон, интонационно окрашенные в наступательно-мощный характер.

Еще одним шагом в сложном пути эволюции женского образа в зарождающейся народно-сценической хореографии стало проникновение азов академического классического танца в лексический багаж танцевального фольклора. Два вида хореографического искусства – народно-сценический и академический классический танец, получившие возможность для развития, формировали и совершенствовали свои выразительные средства, но при этом оставались в своих строгих жанровых ограничениях. Однако их взаимовлияние и взаимопроникновение с каждым годом становилось все более ощутимым и отразилось на образной системе. Выход на сценическое пространство и обретение зрителя диктовали новые эстетические нормы и правила, где немаловажная роль начинает отводиться «телесному канону», приведшему к возрастным и весовым ограничениям. Внешний вид становится немаловажным, существенным фактором для участия в деятельности коллектива. Входят в обиход такие понятия, как – вытянутая стопа, прямая осанка, опущенные плечи, умение держать голову на зрителя, сценическая улыбка и т. д.

Определенная доля театрализации, проникновение элементов физкультуры, новая содержательность традиционных движений, унисонность исполнения привнесла в женский образ первой трети XX в. элементы «парадного портрета». Однако при этом структура женского образа в народно-сценическом танце сохраняла крепкую связь с эстетическими принципами национального фольклорного творчества, предполагающими определенную степень идеализации и ограниченность в строгих рамках лексической национальной системы.

1. Хронология важнейших событий и дат Беларуси 1922–1940 года [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.istmira.com/istoriya-belarusi/220-xronologiya-vazhnejshix-sobytij-i-dat-4-stranica.html>. – Дата доступа: 13.12.2016.

2. Чурко, Ю. М. Белорусский хореографический фольклор / Ю. М. Чурко. – Минск: Высш. шк. 1990. – 415 с.

*А. Л. Коротеев,
кандидат искусствоведения, доцент,
профессор кафедры духовой музыки*

ПРОБЛЕМЫ ПРОФЕССИОНАЛЬНОЙ ПОДГОТОВКИ СПЕЦИАЛИСТОВ ДУХОВОГО МУЗЫКАЛЬНОГО ИСКУССТВА БЕЛАРУСИ

(традиционные народные духовые инструменты белорусов)

Профессиональная подготовка специалиста в любой области деятельности требует комплексных знаний, специфических навыков и умений. Процесс подготовки специалистов духового искусства, в частности – исполнителей на белорусских народных духовых музыкальных инструментах (дудка, жалейка, окарина, дуда, соломка, деревянная или берестяная труба и т. д.), имеет богатую историю. На первоначальной стадии обучения музыкантов процесс развития их мастерства опирался на опыт так называемой народной педагогики. Ретроспективный анализ процесса освоения древних музыкальных инструментов, варианты передачи специальных знаний этого направления позволяют вести разговор о таких возможных способах обучения музыкантов, как интуитивный вариационно-