

2. *Красовская, В. М.* История русского балета: учеб. пособие / В. М. Красовская. – Ленинград: Искусство, 1978. – 231 с.: ил.

3. *Лопухов, Ф. В.* Хореографические откровенности / Ф. В. Лопухов. – М.: Искусство, 1972. – 216 с.

4. *Пастернак, Т.* Раду Поклитару представил новую трактовку балета «Спящая красавица» на IFMC-2018 в Витебске [Электронный ресурс] / Т. Пастернак. – Режим доступа: <http://vitvesti.by/kultura/radu-poklitaru-predstavil-novuiu-traktovku-baleta-spiashchaia-krasavitca-na-ifmc-2018-v-vitebske.html>. – Дата доступа: 23.11.2018.

5. *Чурко, Ю. М.* Линия, уходящая в бесконечность: Субъективные заметки о современной хореографии / Ю. М. Чурко. – Минск: Польша, 1999. – 224 с.

СПЕЦИФИКА ПЕРИОДА АКАДЕМИЗАЦИИ И НАЧАЛА СТИЛИСТИЧЕСКОГО ОБНОВЛЕНИЯ ФОЛЬКЛОРИЗМА В БЕЛАРУСИ

А. И. Гурченко,

кандидат искусствоведения,

доцент кафедры межкультурных коммуникаций

Белорусского государственного университета культуры и искусств

Фольклоризм как метод воплощения традиций устного народного творчества в искусстве стал характерен для Беларуси еще в середине XIX в., когда в спектакле «Сялянка» в постановке В. Дунина-Мартинкевича впервые были сценически воплощены белорусские народные песни и танцы. С тех пор на протяжении уже более чем полутора столетия авторы многократно обращались к данному методу. Тем не менее особым этапом развития анализируемого явления является середина 1950-х – конец 1980-х гг., что делает актуальным обращение к анализу его специфики, которая в данной статье рассмотрена на примере театрального и киноискусства.

Анализируемый период развития фольклоризма характеризуется его явной академизацией, что подтверждают примеры белорусских театральных постановок. Так, в 1957 г. на сцене ТЮЗа режиссер Л. Мазалевская поставила спектакль «Папараць-кветка», в котором были широко представлены обработки белорусских народных песен и танцев. Важно подчеркнуть,

что в процессе работы над спектаклем консультантом по пению был Г. Цитович – фольклорист и художественный руководитель любительского хорового коллектива, состоящего из носителей аутентичной традиции, который с годами, став профессиональным коллективом, развивался сугубо в направлении академизации сценического воплощения фольклорных традиций [5]. В этой связи адаптация фольклора на сцене как метод фольклоризма, который с середины 1950-х гг. монополизировал отечественное искусство, не мог не найти преломление в спектакле «Папараць-кветка». В духе «академической народности» решен также спектакль «Цудоўная дудка» (ТЮЗ, режиссер А. Григорянц, 1968 г.), массовые песенные и танцевальные сцены фольклорной направленности которого роднят его со спектаклями «Несцерка» (БГТ-2, 1944 г.) и «Папараць-кветка» (ТЮЗ, 1957 г.).

Что касается постановок балета, то среди примеров сценического воплощения данного жанра также есть ряд спектаклей, в которых отчетливо прослеживалась тенденция академизации фольклоризма как метода. Так, начатые А. Ермолаевым еще в первом национальном балете «Салавей» поиски подходов к разработке синтеза танцевального фольклора и академического языка танца продолжились в балете «Падстаўная нявеста» (БГТОиБ, композитор Г. Вагнер, балетмейстер К. Муллер, 1958 г.), в котором на пуанты был поставлен белорусский аутентичный девичий хоровод. Показателен также пример спектакля «Мечта» (БГТОиБ, композитор Е. Глебов, балетмейстер А. Андреев, 1961 г.), включающий лирический девичий хоровод, танцы «Мяцеліца» и «Бульба», последний был решен исключительно средствами классического танца. Как подчеркивает Ю. Чурко, в постановке присутствовало крайне мало элементов белорусского фольклора, так как аутентичные танцы были осмыслены в академической стилистике, что не придавало балету никаких национальных черт [3]. Даже при наличии в сюжетной линии и музыкальной партитуре потенциала для сценического воплощения устных традиций авторами балетных спектаклей фольклоризм как метод фактически не использовался. В этой связи Ю. Чурко и С. Улановская подчеркивают: «Струя национального, такая мощная в «Салаўі», по-

степенно ослабевала, пока практически не пропала к концу 1980-х. В более поздних национальных балетах «Курган» Е. Глебова – Г. Майорова, «Крылы памяці» В. Кондрусевича – Ю. Трояна – героини уже с трудом разговаривали на родном языке. В их хореографии не ощущалось живой связи с фольклором, балетмейстеры как будто потеряли национальный ген» [1, с. 579].

Вместе с тем, начиная с 1970-х гг. для белорусского искусства стало характерно зарождение тенденции стилистического обновления фольклоризма, которую подтверждают отдельные примеры драматических спектаклей, представленных публике. Одним из стимулов возникновения такого рода процессов стало то, что 1970-е гг. характеризовались значительной активизацией изучения белорусского регионального фольклора и накопления собранных в процессе полевой экспедиционной работы аутентичных материалов, которые постепенно начали использовать авторы театральных постановок. На фоне зарождающегося общественного интереса к аутентичному фольклору белорусов и под несомненным воздействием фольклористического движения в других республиках в 1972 г. в Белорусском государственном театре имени Янки Купалы режиссер Б. Луценко осуществил постановку спектакля «Раскіданае гняздо», в котором были оригинально воплощены традиции устного народного творчества. Помимо того, что фольклорные элементы были широко представлены в ткани спектакля (мотивы погребальной обрядности, тембры традиционных народных инструментов, обработки белорусских народных песен), в фойе театра еще до начала сценического действия звучали аудиозаписи аутентичного музыкального материала из архивов полевых экспедиций З. Можейко [5]. Показателем также пример спектакля «Сымон-музыка», поставленного в 1976 г. режиссером В. Мазынским на сцене Белорусского государственного театра имени Якуба Коласа, в котором в форме, близкой к канонам традиционной народной культуры, звучали белорусские народные песни в исполнении актрисы Т. Мархель. В подтверждение первых признаков стилистического обновления фольклоризма как метода приведем еще один пример. Так, на волне возрастающей популярности ансамбля «Песняры» фолк-

роковые аранжировки на основе собственных экспедиционных записей знакового для отечественного фольклоризма коллектива В. Мулявина были использованы в качестве музыкального оформления спектакля «Чаму ж мне не пець, чаму ж не гудзец...» (ТЮЗ, режиссер Л. Тарасова, 1972 г.).

Выделенные тенденции были характерны и для киноискусства. Так, фольклорные традиции воплощены в картине «Могила льва» (режиссер В. Рубинчик, 1971 г.), созданной по мотивам белорусских традиционных народных легенд и преданий, в которой сцены фольклорной направленности выдержаны в соответствии с адаптацией как типом фольклоризма, предполагающей существенную художественную обработку первоисточника. В том же ключе аутентичные традиции белорусов осмыслены в игровой ленте «Раскиданное гнездо» (режиссер Б. Луценко, 1981 г.). Музыкальное устное народное творчество белорусов в картине не воплощено, тем не менее его мотивы использованы в аудиоряде в виде цитирования тембров народных инструментов. Что касается визуального ряда фильма, то для него также характерно введение элементов фольклорной направленности (традиционная народная скрипка и колесная лира, праздничная и повседневная крестьянская одежда, элементы убранства крестьянского дома, визуальные атрибуты Купалля (горящее колесо, хороводы и игрища)).

Тенденции стилистического обновления фольклоризма как метода в отечественном игровом кино подтверждает знаковый для белорусского кинематографа фильм «Люди на болоте» (режиссер В. Туров, 1981 г.). Исследователь А. Карпилова подчеркивает, что в процессе работы над картиной композитор О. Янченко и звукорежиссер Г. Басько предприняли фольклорные экспедиции по Полесью, где разворачивается ее сюжет [4, с. 354]. В художественную ткань фильма включено множество фольклорных цитат, которые в экранном тексте воплощены максимально близко к канонам традиционной народной культуры белорусов (сцены Каляд, вяселля, вячорак и др.). Нельзя не согласиться с А. Карпиловой, которая называет фильм В. Тулова антологией крестьянской жизни, наглядно иллюстрирующей как трудовые процессы, так и праздники [4, с. 354]. Отметим, что если авторами фильма «Люди на бо-

лоте» в аудиоряде использованы аутентичные первоисточники в исполнении актрисы Т. Мархель и профессионального музыканта и мастера по изготовлению и реставрации музыкальных инструментов В. Пузыни, то в фильм «Чужая бацькаўшчына» (режиссер В. Рыбарев, 1982 г.) введены аудиозаписи фольклорных экспедиций композитора П. Альхимовича в исполнении носителей аутентичной традиции [4, с. 356]. Примером стилистического обновления фольклоризма является также игровой фильм «Купальская ночь» (режиссер В. Басов, 1982 г.), сюжет которого разворачивается в преддверии празднования древнего обряда белорусов, приуроченного к периоду летнего солнцестояния, символизирующего расцвет жизненных сил природы. В фильме максимально близко к канонам традиционной народной культуры представлены фольклорные традиции белорусов, связанные с подготовкой (сбор цветов и лекарственных трав, плетение праздничных венков, использование оберегов для жилищ и хозяйственных построек, заговоров и заклинаний, сбор старых вещей для ритуального купальского костра, добывание огня) и празднованием Купалля (костер и горящее колесо, поиски папараць-кветкі, хороводы, песни и игрища, ритуальная еда, праздничная крестьянская одежда).

Выделенные тенденции характерны и для белорусского анимационного кино, в котором в качестве основного подхода авторами использовалась художественная обработка аутентичного материала, что соответствует адаптации как типу фольклоризма. В анимационном тексте данный метод отражен на уровне воплощения мотивов белорусских традиционных народных сказок, обрядов и праздников, образцов музыкального, танцевального и театрального фольклора, стилизации белорусской традиционной народной одежды и предметов убранства интерьера крестьянского дома (рушников, скатертей, покрывал, занавесок, посуды) и т. д. В качестве примера приведем такие ленты, как «Косарь богатырь» (режиссер Л. Шукалюков, 1976 г.), «Дудка-веселушка» (режиссер Е. Ларченко, 1978 г.), «Не боюсь тебя, Мороз!» (режиссер В. Голиков, 1979 г.), «Дед и журавль» (режиссер Е. Ларченко, 1983 г.) и др. Вместе с тем лишь в отношении единичных примеров отечественной анимации можно говорить о воплощении фольклора

в форме, максимально близкой к канонам аутентичной традиции. Этот факт очередной раз подтверждает выдвигаемый в данной статье тезис о том, что в 1970–1980-е гг. в отечественном искусстве на фоне академизации появились первые признаки стилистического обновления фольклоризма. Так, в фильмах «Ліса, мядзвездзь і мужык» (режиссер В. Довнар, 1973 г.), «Глиняная Авдотка» (режиссер Н. Лось, 1984 г.) и «На зоре во дворе» (режиссер И. Волчек, 1985 г.) белорусские традиционные народные напевы и наигрыши представлены в анимационном тексте максимально близко к аутентике.

Таким образом, очевидно, что выделенный период характеризуется академизацией анализируемого метода в искусстве. Тем не менее, начиная с 1970-х гг. стала формироваться тенденция его стилистического обновления, которая, в свою очередь, подготовила почву для развития фольклоризма в Беларуси на современном этапе.

1. Беларусы. Т. 11: Музыка / Т. Б. Варфаламеева [і інш.] ; рэдкал.: М. В. Піліпенка [і інш.] ; навук. рэд. А. І. Лакотка; Нац. акад. навук Беларусі, Ін-т мастацтвазнаўства, этнаграфіі і фальклору імя К. Крапівы. – Мінск : Беларус. навука, 2008. – 700 с.

2. Беларусы. Т. 12 : Экраннае мастацтва / А. В. Красінскі [і інш.]; рэдкал.: А. В. Красінскі [і інш.] ; Нац. акад. навук Беларусі, Ін-т мастацтвазнаўства, этнаграфіі і фальклору імя К. Крапівы. – Мінск : Беларус. навука, 2009. – 687 с.

3. Чурко, Ю. М. Национальный балет на белорусской сцене : автореф. дис. ... канд. искусствовед. / Ю. М. Чурко. – Минск, 1964. – 18 с.

4. Экран и культурное наследие Беларуси / А. А. Карпилова [и др.]. – Минск : Беларус. навука, 2011. – 383 с.

5. Ювченко, Н. А. Аутентика и модификации музыкального фольклора на белорусской театральной сцене (к истории вопроса) / Н. А. Ювченко // Артефакт. – 2015. – № 3. – С. 30–40.