

Исполнителями были хор, солисты-педагоги, симфонический оркестр Гомельской народной консерватории под руководством Льва Захарина.

Есть предположение, что в этих исторических концертах принимал участие известный белорусский композитор Алексей Евлампиевич Туренков (1886–1958). Он был организатором Гомельской музыкальной школы и руководителем самодеятельных хоровых кружков.

В сфере музыкального профессионального искусства проблема воспитания кадров стояла весьма остро. Как известно, еще в 1917–1920 гг. было подготовлено решение, в соответствии с которым можно было осуществить переход к многоуровневой системе специального музыкального образования. В уставе высшей школы предлагалась трехступенчатая система, которая включала 3 звена: музыкальная школа – музыкальный техникум – консерватория. В Беларуси в этот период была осуществлена система только из 2 звеньев: музыкальные школы и музыкальные техникумы. Первые музыкальные школы появились в Витебске, Минске, Гомеле, Бобруйске, Полоцке, Орше. Музыкальные техникумы были открыты на базе народных консерваторий в Витебске и Гомеле. Таким образом, деятельность народных консерваторий сыграла положительную роль в становлении профессионального музыкального образования в Беларуси.

СПЕЦИФИКА ХРОНОТОПА БАЛОВ НАЧАЛА XIX ст.

И. В. Ефремова,

*кандидат искусствоведения, доцент,
доцент кафедры режиссуры*

Белорусского государственного университета культуры и искусств

Отдельного внимания в аспекте хронотопа бала заслуживает непродолжительный, но весьма значимый период первых десятилетий XIX века – время господства ампиричного стиля, который, с одной стороны, завершал развитие классицизма, апеллируя к культуре античности (прежде всего, древнеримской), а также к культуре Древнего Египта, с другой – возрождал идеа-

лы минувших эпох, в первую очередь Средневековья с его геральдическими мотивами и барокко с характерными для него театральностью, торжественностью, нарочитостью и помпезностью. Архитектурные элементы ордерной системы в виде массивных величественных колонн и арок, пилястр и барельефов были призваны подчеркнуть монументальность художественного замысла ампирных зданий, придать им максимальную парадность (как известно, «сердцем» европейского ампира стала Франция эпохи Наполеона I Бонапарта, а главными воплощателями императорских идей в строительстве были его придворные архитекторы – Шарль Персье и Пьер Фонтенот).

Из декора исчезли пасторальные рокайльные мотивы, сменившись героическими и триумфальными элементами. В число интерьерных украшений после некоторого забвения вновь вошли фрески (как правило, раскрывающие тему военных сражений либо в исторической ретроспекции, либо в контексте настоящего времени), преимущественно настенные (классический ампирный плафон – белый, без росписей, с декорированной гипсовой розеткой по центру для люстры). Они дополнялись картинами с военными или историческими сценами, а также обильной лепниной и барельефами, актуализирующими античные и древнеегипетские мотивы (в том числе гирлянды, венки, геометрический орнамент, маскароны, пальметты, вазы, фигуры сфинксов и др.), геральдической символикой и предметами, связанными с военной тематикой (статуи и бюсты полководцев, различное оружие, штандарты, древнеримские военные доспехи и др.), атрибутами экзотических стран (прежде всего Египта) и статуями фантастических животных, античными вазами и статуэтками, фарфоровыми сервизами.

На смену господству пастельных цветов и различных оттенков белого (эпохи рококо и Просвещения) приходят насыщенные и интенсивные цвета роскоши и величия – алый, бордо, королевский синий, карминовый, желтый, изумрудный, возрождающие власть абсолютного монарха (эпоха барокко) и актуализирующие ее на новом витке истории. В сочетании с обильной позолотой они придавали внутреннему убранству особое великолепие. Для ампирной мягкой мебели характерна надежная приземистость и декор в виде круглых подлокотников, низких резных ножек различной формы (например, в виде

львиных лап), элементов военной символики, фигур грифонов и сфинксов. Аналогично барокко и особенно рококо ампир любит зеркала и хрусталь, с одной стороны, усиливающие эффект торжественности и величественности, с другой, придающие внутреннему убранству легкость и воздушность.

Поскольку ампир проявил себя, прежде всего, на уровне пространственных искусств, активно апеллирующих как к современному Прошлому (Древний мир, Средневековье, барокко, отчасти рококо), так и к Настоящему (классицизм), а местом проведения придворных балов были уже существовавшие ранее дворцовые резиденции (в частности, Лувр – официальная резиденция Наполеона Бонапарта с 1799 по 1804 г. и Фонтенбло – основное место пребывания императора с 1804 по 1814 г., парадные интерьеры которых частично по его приказу были обновлены в духе ампира), следует отметить, что в контексте бального хронотопа данная черта позволяет говорить о формировании в рамках объективного пространственного континуума искусственной художественно-смысловой «надстройки» в виде, прежде всего, репрезентировавших минувшие столетия фресковых росписей парадных апартаментов, а также материальных предметов старины (либо их имитации) – произведений живописно-скульптурного искусства и декоративно-прикладного творчества. Последнее, в частности, воскрешало традиции средневекового рыцарства в предметах, связанных с геральдической символикой и военной тематикой, а в модных тогда женских нарядах (в том числе бальных) маркировало подражание античной древнегреческой одежде, интерпретируемой в роскошном духе ампира. Так, в описании появления известной в то время во французском обществе светской дамы и модницы мадам Терезы Тальен на одном из балов в парижской опере Э. Фукс делает акцент на ее бальном платье «в греческом вкусе из белого атласа» (подобранное с обеих сторон до колен алмазной застежкой), поверх которого одет «синий римский переник, богато затканый золотом, сзади завязанный золотыми кистями», с повязанной вокруг талии «красной золотом затканной лентой»; в качестве головного убора на мадам Тальен была атласная белая лента, «унизанная драгоценными камнями», «на каждом пальце руки и ноги виднелось драгоценное колечко», а «ее сережки, аграфы на плечах, равно как и

все остальные украшения, состояли из бриллиантов баснословной ценности» [2, с. 134–135].

Само же объективное пространство презентовало сферу Настоящего посредством картин и гобеленов на темы современной истории, связанной с военными победами Наполеона I Бонапарта, а также множественных парадных портретов императора (в иных случаях – портретов хозяина дома, где устраивался бал, а также членов его семьи; для дворянской аристократии продолжала оставаться актуальной тема древности рода, что находило выражение на уровне портретных изображений представителей генеалогического древа конкретного семейства – предмет особой гордости владельца статусного особняка и представляющий своеобразный «пространственно-временной коридор», связывающий Настоящее и Прошлое). Временной вектор хронотопа ампирических балов, выражаемый посредством музыки и танца, пребывал в формате Настоящего, актуализируя объективную сферу бального пространственно-временного континуума.

Хронотоп менее статусных балов, проводимых в резиденциях аристократической и буржуазной знати, а также в домах представителей средней и мелкой буржуазии, был более скромным (если для последних это было связано с финансовой рачительностью, то в случае с социальной элитой данный факт обуславливался тем, что никто из богатого дворянства и крупной буржуазии не решался стать соперником Наполеона). В частности, в нем более проявляла себя рациональность классицистической эпохи, выраженная, прежде всего, в отказе от дорогостоящих фресковых росписей и картин, воссоздающих сцены Прошлого (исключение составляла живопись, обращенная к античности, которая, в соответствии с идеалами классицизма, оставалась весьма популярной), и акцентировке внимания на Настоящем (изображение помимо родовых портретов, портретов выдающихся деятелей современной истории, а также ее значимых фрагментов; батальных и жанровых сцен, пейзажей и т. п.), в центре которого был, с одной стороны, монарх, с другой – владетель жилища, в котором проводилось бальное торжество. При этом вследствие значимости общегражданских идеалов («отголосок» просветительских идей) семантика художественного оформления парадных ампирических интерьеров

значительно расширилась от прославления личности хозяина дома до отражения его ценностных духовных ориентиров, мировоззренческих взглядов и общественно-политических убеждений. Как отмечает А. Н. Кулагин, парадная (бальная) зала вследствие своей «античной» трактовки (в частности, фресковых росписей и картин с использованием мифологических аллегорий и образной эмблематики; скульптурного декора, трактуемого в античном контексте в виде статуй, вазонов, грифонов, фестонов, нимф, орнаментального растительно-фигурального гротеска, барельефов с изображением сцен из жизни древних греков, а также украшений в виде лепных геральдических и воинских атрибутов) «превращалась в своеобразный “пантеон” общегражданского характера», а «родословной портретной галерее в парадных апартаментах начинают предпочитать коллекции картин, изображающих королей, государственных деятелей, полководцев, философов» [1, с. 101–102].

На территории белорусских земель, в отличие от Франции и иных европейских государств, организация балов оставалась привилегией исключительно высшего сословия, положение которого сильно пошатнулось в связи с присоединением к Российской империи. Однако, несмотря на это, представители магнатории и богатой шляхты продолжали возводить дворцы на территории своих имений. По архитектурной стилистике эти строения были выдержаны в позднеклассицистической манере с использованием ампирных элементов. Наиболее популярными из распространенных в то время четырех типов дворцовых зданий (прямоугольных, подковообразных, П-образных и центрических) на белорусских землях были прямоугольные одно- и двухэтажные – наиболее простые в плане конструктивного решения, основанного в соответствии с канонами классицизма на господстве простых геометрических форм.

Архитектурная простота обогащалась ампирным живописно-скульптурным декором. Помимо орнаментики и античных ваз были фигуры львов и сфинксов, расположенных по обе стороны фасадных портиков и выступающих в роли безмолвных охранников состоятельного хозяина дома (например, усадьба Войцежа Пусловского Альбертин в Слониме Гродненской области, усадьба Станислава Гребницкого в городском поселке Оболь Шумилинского района Витебской области,

усадьба Даниила Горватта в местечке Наровля). Аналогично европейской дворцовой архитектуре, несмотря на все большее вхождение в моду коридорной планировки комнат, неизменной для парадных апартаментов оставался анфиладный принцип с художественно-смысловым центром в виде бальной залы (репрезентативная функция не утрачивает своей актуальности).

Как видим, хронотоп белорусских дворцовых строений, аналогично европейским, основан на тесном взаимодействии пространственных (визуальных) векторов объективной (обращение к Настоящему) и искусственной (апелляция к Прошлому) сфер, создаваемых средствами пластических искусств (в том числе и декоративно-прикладного творчества, воскрешавшего в соответствии с общеевропейской тенденцией античный крой в женских нарядах). Временной вектор, возникающий в контексте бальной практики белорусской знати и формируемый искусствами временными (музыка) и пространственно-временными (танец), в большинстве случаев маркировал Настоящее (т. е. область объективного хронотопа) посредством звучащих на балах популярных в то время музыкальных произведений и исполнения модных танцев.

Таким образом, вследствие обозначенной специфики пространственно-временного континуума балов первых десятилетий XIX ст. на уровне взаимодействия объективного и формирующегося внутри него искусственного хронотопа создаются следующие концептуальные модели бала:

1. Разновекторная, основанная на маркировке пластическими искусствами Прошлого сферы искусственного хронотопа, с одновременной акцентуацией временными и пространственно-временными искусствами Настоящего области объективного хронотопа (прежде всего, придворные балы).

2. Одновекторная, основанная на доминанте Настоящего (объективного хронотопа) как во временном, так и в пространственном векторе (большинство менее статусных балов, организуемых представителями обеспеченного дворянства и состоятельной буржуазии).

В рамках обозначенных художественно-семантических моделей хронотопа на балах рассматриваемого периода создавалась особая атмосфера, основанная на амбивалентной «игре» реальностей – объективной, маркирующей Настоящее в систе-

ме координат «здесь и сейчас», и надбытийной (искусственной), созданной специально с целью «проникнуть» в таинственный мир Прошлого.

1. Кулагин, А. Н. Архитектура дворцово-усадебных ансамблей Белоруссии: вторая половина XVIII – начало XIX в. / А. Н. Кулагин. – Минск : Наука и техника, 1981. – 134 с.

2. Фукс, Э. Иллюстрированная история нравов / Э. Фукс. – М. : Современные проблемы, 1913. – Т. III: Буржуазный век / пер. В. М. Фриче. – 348 с.

MUSEUM SIKORSKY: ХУДОЖЕСТВЕННАЯ КОНЦЕПЦИЯ, ПРОЕКТИРОВАНИЕ, ВИЗУАЛИЗАЦИЯ

Е. А. Зигура,

аспирант кафедры теории и истории культуры

Национальной музыкальной академии Украины им. П. И. Чайковского

Актуальность темы обусловлена необходимостью решения проблем реконструкции памятников изобразительного искусства и зодчества ресурсами современных визуальных технологий, включая технологии так называемых игровых движков и 3D-моделирования. Отдельным пунктом стоит вопрос о сохранении художественной ценности того или иного объекта в процессе воссоздания реконструируемых моделей, сохранении морально-этических норм при взаимодействии виртуального и реального арт-пространства.

Реставрация и реконструкция памятников архитектуры сегодня по целому ряду причин является одной из самых сложных задач для современной художественной культуры. С одной стороны, развитие новых строительных технологий позволяет быстро и качественно восстановить утраченное, с другой – по причине частого недостатка необходимой информации в виде фотографий, чертежей, исторической описи – представляется невозможным воссоздать архитектурное наследие в соответствии с оригиналом. Один из известных приемов реставрационных работ – снятие копий с дошедших до нас образцов той или иной эпохи и восстановление модели по их типу. Примером такой реставрации памятника в Украине служит дворец