

Время в сюрреалистических произведениях как время подсознания различается по сопоставлению с реальным временем. Так, в «Андалусском псе» Л. Бунюэля реальным временем, вероятно, можно считать время происшествий в комнате героини, а неожиданное перемещение персонажей в парк, на свалку у водоёма можно отнести к пребыванию во времени подсознания, лишённом протяжённости.

Время и пространство являются условием и формой существования персонажей. Но в авторском кино персонажи теряют право на самостоятельное существования и представляют собой «голоса» сознания их создателя.

В большинстве модернистских фильмов персонажи лишены характеров и наделены функциями, которые сливаются с мотивами сюжета и образуют жанровую форму. В фильме «Танцующая в темноте» первичные жанры – детектив, мелодрама, драма, мюзикл – образуют единую законченную форму (кристалл). Фильм обращается к зрителю то одной, то другой гранью с их специфической эмоциональной выразительностью. Так, кадры мучительных шагов омертвевших ног Сельмы сменяются летящими шагами танца – этот контраст обостряет ощущение ухода героини из жизни. Несовместимость движения и смертельной неподвижности создают ощущение абсурдности происходящего.

Таким образом, постмодернизм как направление подвёл итоги развития искусства нового времени и оставил искусство в преддверии его виртуальных перспектив.

Рябушкина И.А. (Беларусь, г. Минск)

СПЕЦИФИКА ПРЕТВОРЕНИЯ ДЖАЗОВОЙ ИДИОМАТИКИ В ТВОРЧЕСТВЕ БЕЛОРУССКИХ КОМПОЗИТОРОВ: В. ВОЙТИК И Г. ГОРЕЛОВА

Джаз является одним из «молодых» феноменов мировой художественной культуры, вызывающий постоянный интерес разных сфер творческой деятельности. В процессе эволюции сложились следующие его *стилевые идиомы*:

- многовариантность композиций (подобно устному народному творчеству), где предпочтение отдано различным типам формы Бар. квадратности внутренней микроструктуры и принципу вариационности, или измененного повтора;

- импровизационность как формообразующий принцип и как принцип развития мелодии, ритма, гармонии;

- респонсорный принцип, или принцип линейного антифона (имитируется переключки голосов или инструментов ансамбля);

- вариационное мелодическое развитие;

- синкопированная, так называемая «рваная» ритмика, обилие коротких пауз, преобладание полиритмии и метроритмическая конфликтность;

- эжмелика и аппроксимация – произвольное повышение или понижение звуков (детонация и вибрато на длинных звуках), добавление дополнительных орнаментальных нот и других мелодических украшений (мелизматика), скольжение от одной ноты к другой, или своего рода «подвывание» (slide-notes); глиссандирование;

- приоритетность горизонтальных мелодических линий в многоголосии, которые при сочетании друг с другом в вертикальном плане производят эффект «грязного» звучания, с точки зрения правил гармонизации аккордов в классической академической музыке; отсюда – обилие диссонансов;

- мелодика декламационного, речитативного характера, которая составляется из вариационного повторения мотивов;

- обилие шумовых эффектов – «хрипяще-рычащая» манера интонирования, так называемая шаут- и граул-манеры;

- гармония как фактор формообразования: наличие гармонического каркаса в неизменном виде, создание стабильного и мобильного уровней музыкальной композиции, регулирование гармонией мелодического контура формы;

- специфические аккордовые образования: эллипсис из септаккордов, большей частью в кадансовых оборотах, или так называемая «парикмахерская гармония», блок-аккорды;

- специальные лады (лады с низкой III и VII ступенями и так называемый «блюзовый» лад).

В отличие от традиционного джаза современный характеризуется следующими параметрами:

- тяготением к концертности, когда джаз является музыкой для слухового восприятия;

- увеличением роли сольной импровизации, выверенности её структуры, а также новизной материала;

- появлением нового принципа построения импровизации – линейного (сочинение новой мелодической линии), наряду с использованием традиционного принципа – парафразирования (обыгрывание существующей мелодической линии);

– приоритетностью камерных (малых) составов, так называемых комбо (5 – 7 исполнителей); биг-бэнды сохранили своё существование, однако их стало гораздо меньше;

– усложнением композиционных тем по содержанию (уход от легкомысленности, увлечение восточной философией);

– техничностью и виртуозностью исполнителей;

– усложнением музыкального языка:

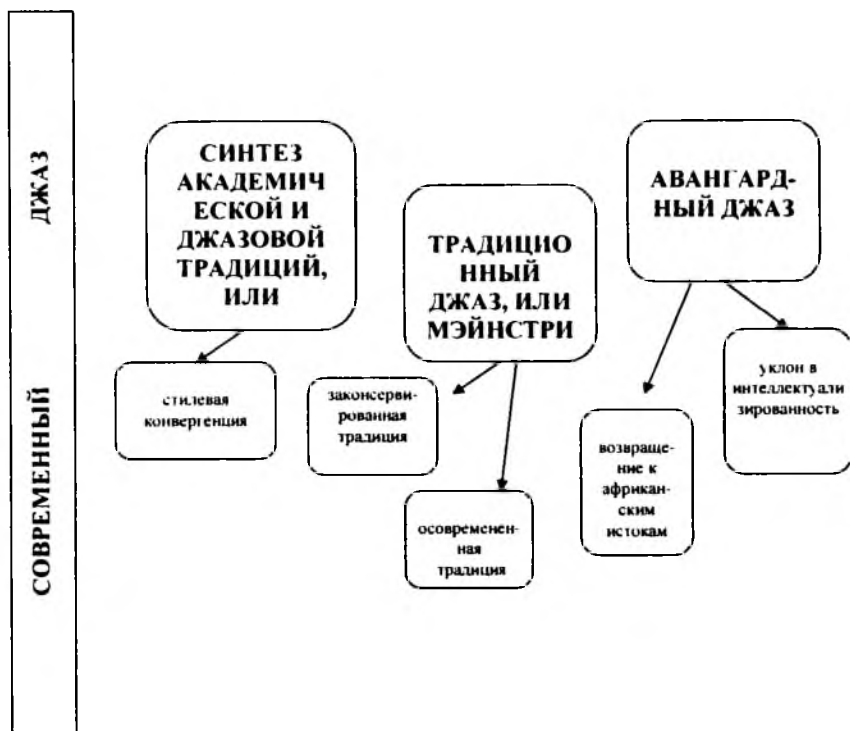
1) мелодическая линия удлиняется, усложняется, исчезает прерывистость, создаваемая в традиционном джазе посредством мотивной разработки и обилием коротких пауз;

2) усиливается сочетание песенности, декламационности и речитативности;

3) лад: наряду с мажоро-минором и «блюзовым» ладом употребляются лады древнегреческой музыки, в частности лидийский, фригийский и др.;

4) гармония: используются принципы неклассической европейской гармонии – алеаторика, сонорика, атоникальность, додекафонный принцип организации музыкального материала; «блюзовый» лад трансформируется путем усложнения гармонической сетки, посредством широкого добавления побочных ступеней лада и аккордов на них, отклонений и модуляций в тональности далёкой степени родства, а также введения низкой 5 ступени и секвенций (хроматических); происходят изменения в аккордике: широко используются альтерация и пропуск верхних тонов в септаккордах, нон-, децим-, undecим-, терцдецимаккордах всех основных ступеней лада, употребляются аккорды с добавленными тонами, квартаккорды и хроматические кластеры – звучание приобретает характер (жёстко) резкдиссонансного.

Джаз как феномен современной культуры сформировался в США во второй половине XIX века и, эволюционируя, проник во многие уголки земного шара, в частности в Западную и Восточную Европу. Представим его жанровые типы и путь эволюции в виде схематического изображения:



В творчестве современных европейских композиторов джазовые идиомы преломляются по-разному. В западной музыке сложилась традиция кросс-стилевой конвергенции (с одной стороны, претворение джазовых элементов в академических музыкальных жанрах, с другой – преломление элементов музыкального авангарда в джазе), в белорусской предпочтение отдается использованию джазовых идиом в неджазовых академических произведениях.

С этих позиций интерес представляет «Фугетта (В джазовой манере)» (2007) В. Войтика, написанная в баховской фугированной трёхчастной форме с динамической репризой и *stretto*, (тональность а – moll с модуляцией в В – dur). Тема сочинения имеет протяжённость 11 тактов. Её характеризуют типично джазовый синкопированный ритм, движение мелодии по хроматизмам, включающее сочетание поступенных и скачкообразных ходов, а также специфический джазовый лад с пониженной II и III ступенями при колорировании мажора и минора. Музыкальный текст Фугетты изобилует перечёркнутыми и

неперечёркнутыми форшлагами, проходящими хроматизмами, имитирующими типично джазовые «грязные» тоны и «подвывания», а также полиритмией. Развитие формы происходит на тональном уровне (отклонения и модуляция в тональности далекой степени родства), что свидетельствует об использовании идиоматики современной академической музыки.

В концертной пьесе для фортепиано Г. Гореловой «Ритмы улицы» (2004), являвшейся обязательной для исполнения на конкурсе пианистов «Минск-2005», также ощутимо обращение автора к стилизованным идиомам современного джаза. Произведение написано в трёхчастной репризной форме, пришедшей в джаз из академической музыки: развитие музыкальной ткани происходит путём сопоставления интонаций *h, g, h* и гаммообразного хода *f, ges, as, b*. В кульминации происходит их динамизация, хроматизация, масштабное укрупнение. Особенности стиля данного произведения являются метроритмическая переменность, полиритмия, частое использование приёма смещения ритмических акцентов внутри фразировки, напоминающего о специфически джазовом приёме – свинге. Вместе с тем сочинение содержит и характерные черты стиля современной академической музыки: полиинтонационную мелодику, жёсткие аккордовые диссонансы. Джазовые средства выразительности (синкопированный ритм, ударный метр, резкодиссонансность) присутствуют и в других произведениях Г. Гореловой, например, в Сонате для скрипки (1988), в Концерте для большого симфонического оркестра, где в 1-ой части – свободная аллюзия на тему Г. Миллера «Чаттануга чуча» из к/ф «Серенада солнечной долины» (2002), в фанк-музыке для солистов «Классик-Авангард» «День Святого Валентина» (2005), в фортепианных произведениях (шесть характерных пьес в синкопированных ритмах для 2-х фортепиано «Музыка города»).

Черты джаза присутствуют также в творчестве Е. Глебова в фортепианной пьесе «НЭП-90» (1991) и произведениях для эстрадного оркестра. В. Доморацкого в Концерте для оркестра (1987) и мюзикле «Лунный день» по мотивам повести Дж. Пристли «31 июля» в 2-х действиях (1995). Активно использует джазовую идиоматику и импровизационный принцип В. Кузнецов в своих фортепианных произведениях – Фуге на тему Каунта Бэйси (1999), прелюдии «Музыка для Юли» (1999) и камерных произведениях – Каприччио для скрипки и фортепиано (2000) и в Ритмическом этюде для цимбал и ударных (2000); в Концерте для симфонического оркестра предложена импровизация для солиста (1988) и т.д. Джазовую гармонию, кросс-ритмы и жанровые формы использовали П. Альхимович в Концертной сюите для саксофона-альта и камерного оркестра (1986) и О. Елисеев в Пяти пьесах для биг-бэнда (1990) и «Посвящении» для спринг-бэнда (1992), а также Н. Устинова в

фортэпнай пьесе «Воспоминание о Витебской осени» і «Прогулке» для квінтэта духоуных інструментаў [1].

Такім образом, джазавая ідыоматика в различных формах прочно укоренилась в творчестве современных белорусских композиторов.

ЛІТЕРАТУРА

1. Мдзівані, Т.Г. Кампазітары Беларусі / Т.Г. Мдзівані, Р.І. Сяргіенка – Мінск: Беларусь, 1997. – 400 с.

Савіцкая А.А. (Беларусь, г. Мінск)

БЕЛАРУСКІ ТЭАТР ЮНАГА ГЛЕДАЧА: ВОПЫТ ПАЗАТЭАТРАЛЬНАЙ ДЗЕЙНАСЦІ

Аднаўленне незалежнасці Беларусі ў жніўні 1991 года выклікала карэнныя змены ў жыцці грамадства. Пачалося самаўвядзенне палітычнай нацыі, адкрываліся новыя магчымасці – узрастал аказнасць. Краіна пайшла па шляху самастойных пераўтварэнняў.

У духоўнай сферы вызначальным з'явілася прызнанне агульначалавечых каштоўнасцяў. Дэклараваная савецкім часам самадастатковасць чалавечай асобы набывала рэальны грунт і праяўленне. Пачало назірацца збліжэнне працэсаў сацыялізацыі і інкультурацыі, што прыкметна актуалізавала праблему выхавання падрастаючага пакалення. Такім чынам, было недастаткова ўключыць юнага грамадзяніна ў пэўны сацыум з яго каштоўнасцямі, нормамі, прынцыпамі, устаноўкамі, якія адлюстроўваюць патрабаванні грамадства. Узнікла неабходнасць ісці і ад канкрэтнай асобы, улічваючы яе індывідуальныя рысы, выкарыстоўваючы прыёмы і спосабы, найбольш адэкватныя прыродзе і сутнасці гэтага індывіда.

Пастаўленыя пытанні вымагалі сістэмнага падыходу, усебаковага гуманітарнага і мастацкага напавення. У рэалізаванай апошняга, безумоўна, значнае месца займае мастацтва тэатра, асабліва тэатр дзіцячага. Прычым, як сведчыць вопыт Беларускага тэатра юнага гледача, вялікае значэнне мае не толькі традыцыйная творчая дзейнасць (падрыхтоўка і выпуск спектакляў), але і праца дадатковая, умоўна і фармальна абазначаная як дзейнасць пазатэатральная.

Рэалізоўваць новыя падыходы пачаў Матэв Абрамаў, які ўзначаліў ТЮГ на пачатку 1991 года. З уступленнем на пасаду мастацкага кіраўніка яго праца як пастаноўшчыка прыкметна страчвала сваю непаўторнасць. Намаганні засяроджваліся на арганізацыйных аспектах тэатральнага будаўніцтва. Пачынаючы першы сезон у дзіцячым тэатры, М. Абрамаў пэўна акрэсліў напрамак сваёй