

3. *Давыдов В.В.* Проблемы развивающего обучения. Опыт теоретического и экспериментального исследования. – М.: Педагогика, 1986.

4. *Каган М.С.* Се человек... Жизнь, смерть и бессмертие в «волшебном зеркале» изобразительного искусства. – СПб.: Logos, 2003.

5. *Кон И.С.* Ребенок и общество: историко-этнографическая перспектива. – М.: Наука, 1988.

6. *Копейкина Е.Ю.* Субкультура детства: автореф. дис... канд. культурологии. – Нижний Новгород, 2000.

7. *Савченко В.В.* Мир детства как социально-педагогический феномен: автореф. дис... канд. пед. наук. – Ставрополь, 2000.

8. *Толстых А.В.* Опыт конкретно-исторической психологии личности. – СПб.: Алетейя, 2000.

9. *Филлипова Г.Г.* Материнство и основные аспекты его исследования в психологии // Вопросы психологии. – 2001. – № 2. – С.22–37.

В.Г.Гудей-Каштальян, доцент

ВОЕННАЯ ТЕМА В БЕЛОРУССКОМ БАЛЕТЕ: К ВОПРОСУ ПАТРИОТИЧЕСКОГО ВОСПИТАНИЯ СРЕДСТВАМИ ИСКУССТВА

Известный русский композитор, классик балетного жанра П.Чайковский считал, что в балете применимы только сказочные сюжеты, в то время как в опере «нужны люди, а не куклы...». «Я ищу интимной, но сильной драмы, основанной на конфликте положений, мною испытанных или виденных, могущих задеть меня за живое...» – писал он.

XX в. доказал, что балету доступна любая тема, хотя сказочные и легендарные сюжеты продолжают появляться на

балетной сцене: «Соловей» М.Крошнера, «Князь-озеро» В.Золоторева, «Золушка» и «Каменный цветок» С.Прокофьева, «Маленький принц» Е.Глебова, «Конек-Горбунок» Р.Щедрина, «Чиполлино» К.Хачатуряна и многие другие.

20–30-е гг. прошлого века стали переломным периодом, этапом становления нового советского балета. «Красный мак» Р.Глиэра, «Пламя Парижа» Б.Асафьева, «Лауренсия» А.Крейна – героические народные драмы, соответствующие революционному пафосу своего времени. Однако сегодня они не являются репертуарными балетами. Хотя именно они, очевидно, и подготовили появление такого шедевра советской балетной классики, как «Спартак» А.Хачатуряна, где тема героической народной борьбы, связанная с историей далекого прошлого, оказалась созвучной современности.

В конце 40-х, в 50–70-е гг. прошлого столетия в советский балетный театр пришли военная тема и тема борьбы за мир. На сцене появилась Терпсихора в солдатской шинели. Это балеты «Татьяна» А.Крейна, «Берег счастья» А.Спадавеккиа, «Ленинградская симфония» И.Бельского на музыку 1-й части Седьмой симфонии Д.Шостаковича, «Поэма о Марии» Б.Яворинского, «Бессмертие» Ч.Нурымова, «Сын Родины» Ю.Тер-Осипова, «Асель» В.Власова, «Подвиг» Г.Комракова, «Ромео, Джульетта и тьма» Ю.Вилимаа на музыку Л.Аустер, «Вечно живые» А.Рекашюса, «Память» Б.Петрова, «Материнское поле» К.Молдобосанова, а также многочисленные миниатюры. К этому времени советский балет значительно повзрослел. И в отличие от нескольких наивных и прямолинейных революционных балетов 20–30-х гг. балеты военной тематики чаще всего демонстрируют стремление авторов к содержательной и образной обобщенности, символической, метафоричности. Среди типичных символических образов в них фигурируют Юноша и Девушка, Любовь, Жизнь, Смерть, Память, Родина-мать; некоторые балеты имеют реальных героев-прототипов.

Военная тема в творчестве белорусских авторов наиболее активно разрабатывалась в 60–80-е гг. XX ст. – период расцвета белорусского искусства. Именно в это время были созданы два балета на военные сюжеты: «Альпийская баллада» Е.Глебова и «Крылья памяти» В.Кондрусевича. Первый создан по повести В.Быкова, экранизированной к тому времени режиссером Б.Степановым, второй – на основе реальной истории о белорусской женщине Настасьи Фоминичны Куприяновой, чьи пятеро сыновей погибли на войне и в честь которой в г.Жодино возведен мемориальный памятник (скульпторы М.Рыженков, И.Миско, А.Заспицкий, архитектор А.Трофимчук). Оба балета были поставлены на сцене (балетмейстеры О.Дадишкилиани, 1967 г.; Ю.Троян, 1986 г.). Но, как и большинство балетов на военную тему, о которых шла речь выше, белорусские военные балеты сегодня на сцене не идут.

Во-первых, репертуарную афишу театра сегодня составляют преимущественно балеты в постановке В.Елизарьева. Во-вторых, специфика балета и проблема балетных постановок – это их известное недолголетие. Десять лет для балетной постановки – немалый срок. Ветшают костюмы, устаревают декорации, пластика, нередко уходят танцоры, исполняющие главные партии. А ведь известно, что именно для определенного танцора очень часто создается конкретная хореография. Наконец, очевидно, что приуроченность тематики балетных произведений к каким-либо современным историческим событиям ограничивает время их существования. Впрочем, это не делает невозможным их периодическое возобновление, тем более, что оба балета, о которых идет речь, того вполне заслуживают.

Композиторы избрали форму симфонического балетного жанра, точнее, его разновидности. Это симфоническая поэма в «Альпийской балладе» и симфония в «Крыльях памяти». Стремление авторов к обобщенности образов, лаконичности формы не случайны и очевидны. Не пересказ сюжета, не описание внешнего действия интересуют авторов, а внутренняя

динамика чувств главных героев, концентрация мысли, образы-символы, поднимающие фабульный ряд до уровня наивысшего обобщения («Бегство», «Перевал», «Любовь» – три части «Альпийской баллады»; образ войны и воспоминания матери: «Колыбельная», «Паровозик», «Воспоминания» – в балете «Крылья памяти»).

И Е.Глебов, и В.Кондрусевич достаточно демократичны при выборе жанровой стилистики своих балетов (песня, танец, марш, колыбельная). Оба произведения имеют стройную композицию «с обрамлением», подобно картине в рамке.

В «Альпийской балладе» таким обрамлением становится тема Родины, которая звучит во вступлении и в эпилоге балета. Это своеобразная тема-символ. Ее интонационное родство с темой Ивана и лирическим тематизмом балета (темой любви Ивана и Джулии), а также тембровое переокрашивание (женский хор и ионика в эпилоге) – все это способствует пониманию центральной авторской идеи. Композитор воспел, таким образом, героический подвиг простого солдата, отдавшего свою жизнь во имя любви и Родины, которые сливаются в одно высокодуховное понятие – жизнь.

В белорусском искусстве было создано немало произведений, в которых центральным образом становится образ Родины. Это и известная оратория Д.Смольского «Моя Родина», трилогия И.Науменко «Сосна у дороги», «Ветер в соснах», «Сорок третий», монументальный скульптурный комплекс «Минск – город-герой» (скульптор В.Занкович, архитекторы В.Кромаренко, В.Евсеева, В.Романенко). «Альпийская баллада» Е.Глебова в своем индивидуальном авторском решении по-своему дополняет и обогащает этот ряд.

Центральной в балете В.Кондрусевича является тема памяти. Автор проводит ее через все произведение (воспоминания матери) и усиливает благодаря вокальному соло в прологе и в финале. Здесь звучит лирическая песня-плач «Ой, у садзе вішанька», прерываемая грозными туттийными фразами

оркестра. Это обобщенный образ материнского горя, страдания, оплакивания. Косвенной характеристикой женщины-матери становится «Колыбельная», в которой композитор воспевае силу и красоту жизни, счастье материнства. Здесь композитор подчеркивает национальный колорит с помощью звучания дудочки и цимбал. Детские образы возникают и в эпизоде «Паровозик» – яркой звукоизобразительной картинке детских игр и шалостей. Контрастом к ряду идиллических светлых сцен становятся военные эпизоды.

Тема памяти достаточно широко представлена в белорусском искусстве. Вот, к примеру, только список музыкальных произведений: фортепианный цикл «Фрески» Л.Абелиовича, оратория «Хатынь» К.Тесакова, «Память Хатыни» В.Войтика, вокально-симфонические поэмы «Вечно живые» и «Героям Бреста» Г.Вагнера, «Память героев» Г.Суруса, «Пепел» С.Кортеса, кантата «Неизвестный солдат» И.Лученка, кантата-реквием «Помните» Л.Шлег, симфоническая сюита «Мемориал» В.Дорохина, песни И.Лученка («Память сердца» на сл. М.Ясеня, «Хатынь» на сл. Г.Петренко, «Если б камни могли говорить» на сл. Р.Рождественского). Эта же тема нашла отражение в известном цикле произведений М.Савицкого «Цифры на сердце».

Если произведения литературы, живописи, мемориальные комплексы, произведения киноискусства, драматургии, посвященные военной тематике, сохраняют доступность и полноту художественно-образного воздействия, то балетное произведение, не будучи реализованным сценически, может быть доступным только в виде музыкальной партитуры или звукозаписи (правда, сегодня появилась возможность видеозаписи, но и в этом случае не достигается эффект полноценной фиксации сценического произведения). Нередко на основе балетных партитур создаются сюиты, которые могут исполняться в концертах, иногда исполняются отдельные балетные номера, как, например, «Танец с саблями» А.Хачатуряна из балета «Гаяне», сегодня практически никому не известного, или

“Адажио Розы и Маленького принца” Е.Глебова из балета “Маленький принц”, который никогда не ставился в Беларуси. Эта практика связана с жизнью большого сюжетного балета академической традиции. Что же касается хореопластического балета, то его судьба еще более трагична, поскольку какой-либо общепринятой записи хореографии, как известно, не существует, а значит, нет и хореографической партитуры. Положение сегодня спасает отчасти видео, но огромное число балетных постановок прошлого изучать приходится только по описаниям.

Редкие описания и собственные уже достаточно давние впечатления от постановок “Альпийской баллады” и “Крыльев памяти” позволяют отметить, что и О.Дадишкилиани, и Ю.Троян нашли вполне соответствующие идейным замыслам композиторов пластические обобщения. В “Альпийской балладе” балетмейстер вводит образ хореографического женского “хора”, который символизирует образ Родины. Этот прием позволяет выстраивать общую хореографическую драматургию в соответствии со сквозным симфоническим развитием музыкальной драматургии. В целом в классическую лексику балета органично вплетались национальные танцевальные элементы.

В постановке Ю.Трояна символическим образом становится образ Матери (исп. В.Бржозовская), дополняемый кордебалетом девушек-птиц – своеобразной пластической метафорой. Подобно фреске появлялась на сцене в прологе балета вся семья – мать и пятеро ее сыновей, а в финале исполнялся лирический мужской хоровод, словно новое поколение, пришедшее на смену погибшим, – своего рода символ непобедимости, несломленности духа.

Обратившись к военным сюжетам, авторы актуализировали наиболее значимые темы для белорусского искусства 60–80-х гг. прошлого столетия. Это тема Родины и героического подвига простого солдата и тема памяти о тех, кто ее защищал, хотя круг военных тем и образов в белорусском искусстве на

самом деле гораздо шире. Это и образ женщины на войне, партизанская тема, образ воина-солдата, тема героизма белорусского народа, тема проводов на войну, образ ребенка в годы войны, тема подполья.

Сегодня становятся актуальными такие темы, связанные с малоизвестными страницами Великой Отечественной войны: быт солдат на войне, фольклор войны, любовь на войне и др.

В белорусском балете еще в 60–80-х гг. XX ст. были найдены темы, способные заинтересовать своей нетривиальностью, более того, они соответствовали новым устремлениям музыкально-театрального искусства. Но сегодня эти балеты известны только тем, кто их видел в свое время, или тем, кто специально занимается изучением данной области творчества. А симфонический балет как жанровая форма вполне может существовать в концертном варианте. Поэтому балеты белорусских композиторов на военную тему “Альпийская баллада” и “Крылья памяти” могут звучать сегодня современно вне сценической интерпретации как симфонические балеты, содержащие характерные черты балетных произведений – театральность, действенно-драматический потенциал, танцевально-пластический элемент, зримость образов. Героико-патриотическая направленность идейной концепции в каждом из этих балетов не теряет яркости и остроты звучания.

Феномен театрального симфонизма, проявившийся в творчестве ряда композиторов-романтиков, и в первую очередь в творчестве Г.Берлиоза, стал характерным и определяющим признаком симфонического балета. Жанровая стилистика такого балета (при опоре на внемusикальские начала в музыке) обретает значительную степень воздействия на слуховое восприятие. В этом смысле симфонические балеты Е.Глебова и В.Кондрусевича, созданные на военную тему, обладают всеми необходимыми качествами, способствующими достижению достаточно сильного эмоционального воздействия, вызывая чувства гордости за свое Отечество, любви к своему народу,

ненависти к войне, что, в сущности, и определяет чувство патриотизма.

Из сказанного становится понятным, что симфонический балет выгодно отличается от собственно хореографического или балета романного типа. Достаточно назвать такие его образцы, как “Фантастическая симфония” Г.Берлиоза, “Болеро” М.Равеля “Весна священная” И.Стравинского, которые, будучи балетными произведениями, тем не менее хорошо известны как ярко театральные (и в первую очередь симфонические) образцы.

Непонимание жанровой специфики разных типов балета, получивших развитие в XX в., ошибочное мнение о том, что балет – это исключительно сценическое произведение, очевидно, и становится главной причиной того, что белорусский балет сегодня известен только по двум произведениям. Это “Страсти” А.Мдивани и (с недавних пор) “Тиль Уленшпигель” Е.Глебова (в сценической версии “Легенда об Уленшпигеле”). Кто знает балет В.Кузнецова “Двенадцать стульев” или балет С.Кортеса “Последний инка”? Среди неизвестных и балеты “Буратино” В.Кондрусевича, “Аполлон и Марсий” В.Дорохина. Мало кому известно, что Е.Глебов после “Маленького принца” задумал написать балет “Мастер и Маргарита” по одноименному произведению М.Булгакова, но, узнав о бесперспективности его сценической реализации, передумал, и в результате появилась опера на этот сюжет.

“Альпийской балладе” Е.Глебова повезло несколько больше, чем балету В.Кондрусевича. Музыка балета была записана на пластинку и издана в виде клавира. Музыка “Крыльев памяти” имеется только на белорусском радио. Исполнение ее – дело случая (скажем, в передаче, посвященной творчеству композитора). Популяризация белорусского балета – одна из актуальных и насущных задач. Кстати, такая неоднозначная сценическая судьба и у белорусской оперы. А между тем одна из них, созданная на военную тему, – “Тропюю жизни” Г.Вагнера

по мотивам повести В.Быкова “Волчья стая” – имела огромный успех на сцене Большого театра в Москве. Очевидно, мнение о том, что в балете применимы только сказочные и легендарные сюжеты, все же устойчиво сохраняется, хотя практика все время пытается его опровергнуть.

1. *Ступников В.* Терпсихора в солдатской шинели // Советский балет. – 1985. – №3. – С.4–19.

2. *Тюрина Т.* Балет – искусство мысли // Музыкальная жизнь. – 1982. – №20. – С.3–4.

3. *Хомутов П.* И в этом – жизнь! // Советский балет. – 1982. – №6. – С.10–11.

4. *Чижова А.* Сказание о Матери // Известия. – 1986. – 19 дек. – С. 3.

5. *Чурко Ю.* “Альпийская баллада” в балете // Нёман. – 1968. – №6. – С.157–160.

6. *Чурко Ю.* Проблемы ставит время // Советский балет. – 1982. – №1. – С.24–27.

7. *Эльяш Н.* “Альпийская баллада” // Музыкальная жизнь. – 1968. – №16. – С.4–5.

Л.Г.Гудзенко, преподаватель

ВОСПИТАНИЕ ПАТРИОТИЗМА СТУДЕНТОВ-КУЛЬТУРОЛОГОВ НА ПРИМЕРЕ НАУЧНОГО НАСЛЕДИЯ Л.С.ВЫГОТСКОГО

Патриотизм – сложное явление общественного сознания, связанное с любовью к Родине, своему народу, которое проявляется в социальных чувствах, нравственных и политических принципах жизни и деятельности людей. Патриотизм – это социально-политическая и нравственная категория. Она пред-