

добру, красоте, человечности» [1]. Как известно, пение, является неотъемлемой частью православного богослужения. И первыми целями введения музыки в богослужение были цели воспитательные.

Разработанная авторская программа занятий по интересам «Красота духовности» для учащихся 5-9 классов, представляет собой интегрированный курс музыкального искусства и православной этики и культуры. Апробация данной программы происходит на базе ГУО «Средняя школа №15 г. Полоцка». Содержание программы основано на этических категориях, нравственном осмыслении высших моральных ценностей с точки зрения православного вероучения, рассмотрении духовных проблем реальной жизни, воспитании духовности и патриотизма у детей средствами музыкального искусства. Сведения о православной культуре на начальном этапе должны включать только самую необходимую информацию. В первую очередь, это знакомство с православными праздниками Покрова Божией Матери, Рождества Христова и Пасхи, как наиболее традиционными, в том числе и для невоцерковлённых детей.

Курс предусматривает использование различных методов и форм работы с детьми. Но основной деятельностью является пение хоровое и сольное, которое веками подтверждало свою силу в духовно-нравственном и патриотическом возрастании человека. Пение высоких образцов музыкального искусства благоприятно воздействует на моральное здоровье учащихся, предварительные беседы о содержании духовных произведений заставляют задуматься о вечных ценностях, вырабатывают стремление к самопознанию и самосовершенствованию.

Таким образом, воспитательный процесс на начальном этапе духовно-нравственного становления школьников должен начинаться постепенно. Следует избегать информационной перегруженности, отдавая приоритет творческой деятельности учителя и учащихся. Пение высоких образцов музыкального искусства, слушание православной музыки оказывают положительное влияние на духовное возрастание человека.

Литература

1. Сухомлинский, В.А. Сердце отдаю детям. – М.: Педагогика, 1983. – С. 167.

©БГУКИ

ПЛАСТИЧЕСКАЯ ИНТЕРПРЕТАЦИЯ ИНСТРУМЕНТАЛЬНОЙ МУЗЫКИ В БЕЛОРУССКОМ ХОРЕОГРАФИЧЕСКОМ ИСКУССТВЕ ПОСЛЕДНЕЙ ЧЕТВЕРТИ XX – НАЧАЛА XXI ВЕКА

С.А. ГРОДНИКОВА, Н.В. КАРЧЕВСКАЯ

The article reveals peculiarities of plastic interpretation of instrumental music in the Belarusian choreography. Defines the principles of plastic relay musical text instrumental compositions

Ключевые слова: хореографическое искусство, инструментальная музыка, балетный театр

Эволюция хореографического искусства к началу XX века привела к появлению качественно новых по композиции и содержанию структур, в которых важнейшую роль стали играть специфические музыкальные закономерности, что, в свою очередь, спровоцировало обращение хореографов к шедеврам инструментальной музыки. Функционирование таких произведений в роли музыкального текста пластических композиций стало с начала XX столетия весьма распространенным и устойчивым явлением, что способствовало формированию самостоятельного направления в хореографическом искусстве – пластической интерпретации инструментальной музыки. М. Фокин, Л. Горский, Л. Мясин, Дж. Баланчин, Ф. Лопухов, К. Голейзовский и другие выдающиеся балетмейстеры создали на музыку инструментальных сочинений постановки, вошедшие в сокровищницу мировой хореографии.

В белорусском хореографическом искусстве практика обращения к инструментальной музыке началась со второй половины XX века. Начав с пластического воплощения событий истории своего народа, белорусский балетный театр в середине прошлого столетия пришел к темам, интернациональным по звучанию, представляющим всеобщий интерес. Особую масштабность получила в этот период народно-героическая тематика, интерес к которой всегда был характерен для отечественного балета, с публицистическим пафосом и остротой зазвучали идеи гуманизма. Соответственно менялся и образный строй хореографии, ее выразительные средства, а также музыкальный текст балетных спектаклей.

Широкие возможности открыло для национального театра совместное творчество хореографов и композиторов-симфонистов: балетмейстеры начали постепенно открывать новые способы хореографического мышления, осваивать принципы полифонического развития действия и приемы многослойного построения пластических образов. Переосмысление роли музыкального текста в балетных постановках привело как к созданию оригинальных партитур, так и привлечению произведений из обширного наследия мирового музыкального искусства.

Опыт пластического воплощения небалетной музыки в белорусской хореографии до 1975 года был невелик, но обращение отечественных балетмейстеров, стремившихся обновить и содержание, и формы балета, к инструментальным произведениям помогло расширить репертуар, жанровые возможности хореографии, найти новые краски танцевальной лексики и, в конечном счете, повысить требовательность балетного театра к качеству музыкального материала.

В 1970-е годы наступает новый этап в истории отечественного хореографического искусства. Белорусский балет, развивающийся в едином потоке со всей национальной художественной культурой, выходит на ее передние рубежи и становится ведущим звеном музыкального театра, создает значительные в идейном и художественном отношении хореографические произведения, привлекает и удерживает внимание критики и массового зрителя, интенсивно обогащает средства выразительности, разрабатывает принципы новой эстетической программы. При этом деятели белорусского балета продолжают бережно хранить классические спектакли русских и западноевропейских хореографов, вошедшие в сокровищницу мирового балетного искусства. В репертуаре ГАБТ БССР постоянно присутствуют и обновляются хореографические шедевры прошлых лет, в том числе и спектакли, поставленные на музыку инструментальных произведений.

В 1973 году в ГАБТ БССР начал свою творческую деятельность Валентин Елизарьев, ставший вскоре главным балетмейстером театра. В первых же постановках хореограф заявил о своем стремлении воплощать на балетной сцене самые серьезные и масштабные темы, говорить о современных проблемах, искать новые средства хореографической образности. Такие сложные задачи хореографу, очевидно, не удалось бы решить столь художественно полноценно, если бы он не использовал в полной мере выразительные возможности других слагаемых балетного спектакля – музыки, режиссуры, сценографии.

Музыка, по собственному признанию В. Елизарьева, дала ему как балетмейстеру многое. Уже в самом способе построения драматургии балета хореографом применяются принципы развития симфонической музыки с присущими ей тематическим расширением, полифоническими пластами, контрастным сопоставлением частей. По словам балетмейстера, музыка научила его «почти научной организации материала» [3, с. 86]. Природная музыкальность и серьезное изучение партитур позволили В. Елизарьеву раскрыть новые, нетрадиционные возможности хореографической интерпретации музыкального текста. В поисках новых выразительных средств балетмейстер обращался не только к собственно балетной музыке и тесному сотрудничеству с белорусскими композиторами, но и к инструментальным сочинениям, пластическая трактовка которых дала возможность наиболее полного раскрытия мироощущения хореографа.

Одной из первых постановок В. Елизарьева на текст инструментальных произведений стал одноактный балет «Камерная сюита» на музыку одноименного сочинения Р. Щедрина (1975). Позже этот спектакль был перенесен на сцену ГАБТ СССР под названием «Настроения». Глубокое проникновение в эмоциональный строй музыкального текста позволило балетмейстеру создать произведение, насыщенное поэзией и правдой чувств. В. Елизарьев, тонко чувствуя мельчайшие эмоциональные нюансы музыкального полотна, воплотил в пластическом рисунке выразительные характеристики неоднозначных человеческих характеров, лирику и драматизм, жизнеутверждение и трагизм, присущие музыке Р. Щедрина.

Еще одна работа В. Елизарьева на инструментальную музыку была посвящена патриотизму и мужеству нашего народа в годы Великой Отечественной войны. В хореографической миниатюре «Поэма» на музыку А. Петрова балетмейстер раскрывал тему войны через показ скрытой во внутреннем мире героев силы духа самых обычных людей, оказавшихся в трагических обстоятельствах. «Метафоричен был финал миниатюры: невесты-вдовы в белых платках и костюмах и фигуры павших героев за ними образовывали группу, напоминавшую стаю летящих журавлей. Этот журавлиный клин символизировал бессмертие павших героев в памяти и душах тех, кто их любил и ждал» [2, с. 4]. В. Елизарьев чутко интерпретировал музыку А. Петрова, отразив в пластических образах всю эмоциональную насыщенность музыкального полотна.

Тема Великой Отечественной войны всегда была особенно значимой для всего белорусского народа. В различных видах художественного творчества было создано множество произведений на данную тематику. В 1967 году репертуар ГАБТ БССР пополнился балетом «Альпийская баллада», сочиненным белорусским композитором Е. Глебовым, в 1975 году – балетом «Ленинградская симфония» на музыку одной из частей Седьмой симфонии Д. Шостаковича. Постановка «Ленинградской симфонии» на белорусской сцене имела серьезное значение для отечественной хореографии, в которой начал формироваться новый тип балетной драматургии, построенной по принципам симфонизма. В последующих спектаклях, поставленных на сцене ГАБТ БССР, развивался именно такой способ

хореографического мышления, который приводил балетмейстера к полному отказу, с одной стороны, от развлекательного дивертисмента и вообще от танцев, не несущих смысловой нагрузки, а с другой – от пантомимы, с помощью которой раньше разъяснялись хитросплетения сюжета в балете. Драматургические задачи в таких спектаклях выполняла пластика. Именно она, основываясь на музыкальной драматургии, развивала и двигала действие. К тому же пластика метафоричная, многослойная, которой помешал бы четко зафиксированный сюжет, так как он закрепил бы лишь одно значение многозначного музыкального образа и, упростив его смысл, уничтожил почву для широких интерпретаций. Все это привело к более частому обращению к небалетной музыке, которая наиболее полно дает возможность создать хореографию нового типа.

Ярким примером такого обращения стали постановки В. Елизарьевым одноактных балетов «Адажиетто» на музыку Г. Малера (1981), «Кармина Бурана» на музыку К. Орфа (1983) и «Болеро» на музыку М. Равеля (1984).

К музыке IV части Пятой симфонии Г. Малера неоднократно обращались различные балетмейстеры. Валентин Елизарьев в своей интерпретации «Адажиетто» смог чутко донести до зрителя образно-эмоциональную атмосферу, заложенную в музыке Г. Малера. «Адажиетто» – это своеобразная оркестровая песня без слов, являющаяся уникальным образцом инструментальной лирики композитора. В этой части симфонии занята только группа струнных – смычковые и арфа – что придает музыке особое лирическое очарование и воздушность. Сочетание горизонтальной протяженности мелодической линии струнных с вертикальной арпеджированной мелодикой арфы и определяет такое объемное развитие музыкальной ткани. Эту пространственную свободу произведения тонко почувствовал В. Елизарьев, максимально точно передав ее в пластическом движении. Хореографу удалось воплотить на балетной сцене всю нежность, искренность и пронзительность музыкального сочинения, которое по праву считается лирической кульминацией творчества Г. Малера.

Валентин Елизарьев в своем творчестве не раз обращался к музыке, не предполагающей хореографического воплощения. В 1983 году на белорусской сцене балетмейстер первым в СССР осуществил пластическую версию кантаты К. Орфа «Кармина Бурана», определив ее как вокально-хореографическое представление. Спектакль, в котором оркестровое звучание, пение хора и солистов, развернутые хореография и сценография представляли единое образное пространство, определил новую художественную направленность театра.

Практически каждому музыкальному тексту, составляющему основу его постановок, В. Елизарьев дал неординарную, свежую трактовку, нередко вызывавшую споры музыковедов. Нетрадиционно и смело хореограф интерпретировал одно из самых известных произведений М. Равеля – «Болеро». Драматургия балета В. Елизарьева, строящаяся на конфликте хореографической и живописной сфер, связующим звеном между которыми явилась музыка, в корне отличалась от драматургии всех многочисленных постановок, созданных ранее. Декорация в балете белорусского хореографа стала не фоном, а одним из действенных элементов. «Соппротивление, борьбу, противопоставление человеческого нечеловеческому» [3, с. 87] услышал В. Елизарьев в музыке М. Равеля, и эта нетипичная трактовка воплотилась в эффектном, зрелищном спектакле, который можно назвать музыкально-живописно-хореографическим представлением.

На белорусской сцене В. Елизарьев создал множество различных по темам и идеям постановок, первоисточниками которых были произведения разных видов искусства. И в то же время эти балеты несли в себе черты вполне определенной общности, которая заключалась в присутствии последовательно разрабатываемого пластического тематизма, системы хореографических лейтмотивов, широкое использование полифонических форм изложения материала (фуга, рондо, канон, имитация и другие), близкое музыкальному разрешение драматургических конфликтов, сквозное развитие пластического действия, где отсутствуют номерное построение и дивертисментность. Подобно симфонической музыке, постановки балетмейстера строятся на сопоставлении, взаимодействии, контрасте и гармонии отдельных сцен, на полифонии одновременных и разновременных действий, что позволяет говорить о наличии в балетах В. Елизарьева принципов хореографического симфонизма. Творчество балетмейстера способствовало развитию в белорусской хореографии нового типа балетной драматургии и качественно иного способа хореографического мышления.

Тенденция обращения балетмейстеров к небалетной инструментальной музыке наблюдается и на современном этапе развития хореографического искусства. Жанровый спектр музыкальных предпочтений хореографов достаточно насыщен: от произведений И. С. Баха и композиторов классической школы до современных популярных инструментальных, а зачастую и вокальных, композиций. Музыки, к которой не мог бы обратиться балетмейстер, практически не существует. Безусловно, это не значит, что все, что «звучит», можно и нужно танцевать. «Эстетические и этические категории, кото-

рыми руководствуется хореограф, определяются объективными процессами современного искусства и частными, субъективными художественными задачами, которые ставит перед собой тот или иной балетмейстер» [1, с. 15].

В процессе создания хореографической композиции современные авторы сталкиваются с проблемой отсутствия оригинального музыкального произведения, полностью отвечающего замыслу балетмейстера. Решение этой проблемы требует композиционно-драматургического соединения отдельных фрагментов как одного музыкального сочинения, так и различных произведений одного или нескольких авторов. Как правило, сложнейшую работу по образно-архитектоническому соединению музыкального материала выполняют хореографы. Иными словами, использование инструментальной небалетной музыки в хореографии подчас предполагает, что балетмейстер берет на себя определенные композиторские функции, занимаясь монтажом музыкальных фрагментов, их структурной компоновкой. Такое формирование музыкального текста из отдельных частей разнородных, подчас стилистически антагонистичных произведений, зачастую бывает неудачным. Здесь все зависит от дарования и от музыкальной культуры тех, кто создает музыкальный текст хореографической композиции. Среди самых широко распространенных недостатков компоновки больших музыкально-хореографических форм надо назвать даже не столько очевидные промахи собственно музыкально-драматургического плана (отсутствие сквозной драматургии и единства тембровой палитры, спонтанный тональный план, несовпадение аранжировок и акустической обработки звука и т. д.), сколько в целом проблему стиля и художественного вкуса.

Иногда в соответствии с художественными задачами для создания музыкальной основы хореографической композиции требуется коллажное соединение фрагментов отдельных музыкальных произведений, отличающееся намеренным противопоставлением разнородной, зачастую разностилевой музыки.

Использование методов монтажа и коллажа является отличительной особенностью создания музыкального текста современного хореографического произведения. Пластическая ретрансляция инструментальной музыки в постановках современных балетмейстеров подразумевает самостоятельность процессов композиционного строительства в музыке и танце, приводящую, тем не менее, к развертыванию единого образного действия. При этом, будучи талантливо воплощенной на балетной сцене, музыка обретает способность сообщать зрителю некую дополнительную информацию, качество которой напрямую зависит от художественных достоинств хореографии.

На сегодняшний день заметных хореографических явлений, претендующих на художественную значимость, на белорусской сцене не так много, но среди них особенно выделяются работы театров танца «D.O.Z.Sk.I.» и «Karakuli» и хореографические постановки студентов кафедры хореографии Белорусского государственного университета культуры и искусств.

Театр современного танца «D.O.Z.Sk.I.», на данный момент уже прекративший свое существование, внес значительный вклад в развитие современной белорусской хореографии. Постановки театра представляют собой синтез театральной драматургии и лексики contemporary dance, созданный балетмейстерами Дмитрием Залеским и Ольгой Скворцовой-Ковальской. Эволюция идей и формирование собственного художественного стиля происходило постепенно – от легкости, свободы хореографической игры через размышления к новой сложной концепции. Все спектакли театра отличаются высоким уровнем исполнительского мастерства, продуманной драматургией, четкой выстроенностью музыкальной партитуры. Средства музыкальной выразительности в спектаклях выступают в сложном метафорическом преобразении звуковых образов в образы пластические, при этом художественное качество пластического воплощения музыки проявляется в точном и многомерном стилевом соответствии движенческой природы музыки и хореографии.

Свой художественный стиль, отличающийся от остальных, имеет театр танца «Karakuli» (балетмейстер Ольга Лабовкина). Отличительной чертой абсолютно всех постановок театра является использование слова – текст или записан на фонограмму, или произносится одним из участников спектакля, но присутствует обязательно. Слово в этом случае определяет атмосферу действия, дает ему импульс для дальнейшего развития или, наоборот, искусственно тормозит происходящее действие.

Желанием раскрыть средствами хореографии и музыки серьезные, значительные темы отличаются работы молодых балетмейстеров, студентов кафедры хореографии Белорусского государственного университета культуры и искусств. В таких работах как «Без шанса на жизнь» (2002 г., художественный руководитель С. Гутковская) и «Луговая трава» (2007 г., художественный руководитель Н. Карчевская) раскрываются темы трагизма, героики Великой отечественной войны и войны в Афганистане.

Наиболее значимые образцы белорусского хореографического искусства основываются на образно-пластической расшифровке и хореографическом отражении всех структурных составляющих му-

зыкального произведения, органический сплав которых и определяет единство и целостность балетных постановок.

Современная пластическая интерпретация музыки, изначально не предполагающей хореографического воплощения, органически включенная в контекст талантливых концептуальных замыслов белорусских балетмейстеров, беспредельно расширяет границы образного и лексического пространства хореографии, способствуя созданию новых хореографических сочинений высокого художественного достоинства.

Литература

1. *Абдоков, Ю.Б.* Музыкальная поэтика хореографии: пластическая интерпретация музыки в хореографическом искусстве: Автореферат дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.01. – Москва, 2009. – 18 с.
2. *Карчевская, Н.В.* Особенности внутривидового синтеза пластического текста и музыкального материала в современных хореографических произведениях // Культура. Наука. Творчество: VII Междунар. науч.-практ. конф., Минск, 29–30 мая 2013 г.: сб. науч. ст. / Мин-во культуры Респ. Беларусь, Белорус. гос. ун-т культуры и искусств; науч. ред. В. Р. Языкович. – Минск: БГУКИ, 2013. – С. 98-102.
3. *Чурко, Ю.М.* Белорусский балет в лицах – Мн.: Беларусь, 1988. – 222 с.

©МогГУ

ОБРАЗОВАТЕЛЬНЫЕ УЧРЕЖДЕНИЯ МОГИЛЕВСКОЙ ГУБЕРНИИ В СОСТАВЕ ВИЛЕНСКОГО УЧЕБНОГО ОКРУГА (1803-1824 гг.)

С.Н. ДАНИЛЕНКО, Е.И. СНОПКОВА

The article presents the results of research activities of educational institutions Mogilev province as part of the Vilna school district. In 1803 the Vilna school district was created, consisting of the western provinces of the Russian Empire, including the territory of modern Belarus. On the eve of the creation of the Vilna educational district there was no united authority on these lands in charge and under the direction of which the education could be, and there was extreme diversity of school types. All educational institutions in the vast Vilna school district under the new rules were to be divided into the parish, district and provincial schools. The article contributes to the popularization of the distinctive historical, cultural and educational traditions of the Belarusian people and its pedagogical legacy

Ключевые слова: Виленский учебный округ, народные училища, попечитель, училища, гимназия, университет, пансион

Тема исследования на сегодняшний день является весьма актуальной. Разработка стратегии и перспектив развития образования в XXI веке предполагает изучение и осмысление накопленного в прошлом опыта решения педагогических проблем. Актуальность исследования системы образовательных учреждений Могилевской губернии с 1803 по 1824 гг. основывается также на возможности суммировать накопленные в отечественной и зарубежной историко-педагогической науке знания по данной проблеме, оценить их с позиций современной науки и провести историческую параллель между прошлым и настоящим.

Цель исследования – выявить и проанализировать основные направления развития системы образовательных учреждений на территории Могилевской губернии в составе Виленского учебного округа (1803–1824 гг.)

Для достижения цели в процессе исследования были решены следующие задачи: определена степень изученности проблемы исследования в отечественной и зарубежной историографии; установлены особенности организации образовательного процесса в учреждениях образования религиозных обществ; рассмотрена деятельность частных учебных заведений на территории Могилевской губернии в последней четверти XVIII – первой четверти XIX века; выявлена динамика изменений в системе образовательных учреждений Могилевской губернии в составе Виленского учебного округа (1803–1824 гг.).

Обзор историографии по теме нашего исследования показывает, что, несмотря на существование ряда работ, в которых рассматривается развитие школьного дела на белорусских землях, к настоящему времени не существует комплексных исследований посвященных деятельности учебных заведений на территории Могилевской губернии в период нахождения их в составе Виленского учебного округа (1803–1824 гг.).

В процессе исследования нами была выявлена динамика изменений в системе образовательных учреждений Могилевской губернии в составе Виленского учебного округа (1803-1824 гг.). Был составлен наиболее полный перечень образовательных учреждений Могилевской губернии в период нахождения их составе Виленского учебного округа (1803–1824 гг.) с характеристикой их деятельности.

Мы изучили специфику становления и развития педагогического образования в Виленском учебном округе, а также выяснили особенности социального, материального и правового положения учительства в учебных заведениях Виленского учебного округа (на примере Могилевской губернии).