

Учреждение образования
«Белорусский государственный университет культуры и искусств»

Факультет культурологии и социокультурной деятельности
Кафедра белорусской и мировой художественной культуры

СОГЛАСОВАНО
Заведующий кафедрой
Прокопцова В.П.
_____ 20__ г.

СОГЛАСОВАНО
Декан факультета
Стельмах А. М.
_____ 20__ г.

УЧЕБНО-МЕТОДИЧЕСКИЙ КОМПЛЕКС
ПО УЧЕБНОЙ ДИСЦИПЛИНЕ

**“ИСКУССТВО XX В.
Раздел 1. ТРАДИЦИОННЫЕ ИСКУССТВА”**

для специальности 1-21 04 02 Искусствоведение

Составители:

Измаилова Людмила Викторовна

Скачков Дмитрий Сергеевич

Смульская Светлана Юрьевна

Рассмотрено и утверждено
на заседании Совета университета
22.12.2020 протокол № 3

Минск, 2020

Составители:

*Измаилова Людмила Викторовна ,
доцент кафедры белорусской и мировой художественной культуры
УО “Белорусский государственный университет культуры и искусств”,
кандидат искусствоведения, доцент,*

*Скачков Дмитрий Сергеевич,
доцент кафедры белорусской и мировой художественной культуры
УО “Белорусский государственный университет культуры и искусств”,
кандидат искусствоведения*

*Смутьская Светлана Юрьевна,
доцент кафедры белорусской и мировой художественной культуры
УО “Белорусский государственный университет культуры и искусств”,
кандидат искусствоведения*

Рецензенты:

*Изофатова Е. В., заведующий отделом современного белорусского
искусства Национального художественного музея Республики Беларусь,
кандидат искусствоведения*

*Отдел экранных искусств Центра исследований белорусской культуры,
языка и литературы Национальной Академии наук Беларуси*

Рассмотрен и рекомендован к утверждению:

*Кафедрой белорусской и мировой художественной культурой
(протокол от _____ № _____);*

*Советом факультета культурологии и социокультурной деятельности
(протокол от 30.11.2020 г. № 4)*

СОДЕРЖАНИЕ

1.	ПОЯСНИТЕЛЬНАЯ ЗАПИСКА.....	4
2.	ТЕОРЕТИЧЕСКИЙ РАЗДЕЛ.....	6
2.1	Конспект лекций.....	6
3.	ПРАКТИЧЕСКИЙ РАЗДЕЛ.....	280
3.1	Тематика семинарских занятий по истории музыки.....	280
3.2	Тематика семинарских занятий по истории драматического театра.....	285
3.3	Тематика семинарских занятий по истории изобразительного искусства.....	289
4.	РАЗДЕЛ КОНТРОЛЯ ЗНАНИЙ.....	292
4.1	Вопросы к зачетам и экзамену.....	292
4.2	Критерии оценок результатов учебной деятельности.....	299
4.3	Перечень рекомендуемых средств диагностики.....	302
5.	ВСПОМОГАТЕЛЬНЫЙ РАЗДЕЛ.....	303
5.1	Основная литература.....	303
5.2	Дополнительная литература.....	304
5.3	Учебная программа.....	306

1. ПОЯСНИТЕЛЬНАЯ ЗАПИСКА

Учебно-методический комплекс «Искусство XX в. Традиционные искусства» разработан как базовый курс для получения высшего образования первой ступени по специальности 1-21 04 02 «Искусствоведение». Данное учебное издание должно способствовать формированию знаний студентов в области современного состояния и развития всех видов искусства и искусствоведения как комплексной науки, а также способствовать формированию знаний, умений и навыков научно-исследовательской работы для более качественного уровня подготовки специалистов.

В УМК «История искусств. Раздел 1. Традиционные искусства» раскрывается специфика художественного языка традиционных искусств от момента зарождения и становления импрессионизма в середине XIX в. до начала XXI в. Особое внимание уделяется осмыслению современных тенденций развития традиционных искусств, формированию новых арт-практик.

Цель названной дисциплины – показать историю развития традиционных искусств (изобразительного искусства, музыки, драматического театра) как целостный художественный процесс.

Поставленная цель определила следующие *задачи*:

- дать представление о специфике образного языка традиционных искусств XX в., типологии их видов и жанров;
- охарактеризовать основные стилистические тенденции традиционных искусств на протяжении XX вв., обозначить динамику их развития в общекультурном процессе;
- выделить наиболее значительные персоналии, художественные группы, произведения искусства.

На основе полученных знаний студент должен *знать*:

- стилистические особенности и направления традиционных искусств XX в.;
- инновационные жанровые, видовые и стилистические явления в традиционных искусствах XX в.;
- основные артефакты, события, имена крупных представителей изобразительного искусства, музыки, драматического театра XX в.

уметь:

- определять особенности развития искусства XX в.;
- эксплицировать метод компаративного анализа синтетических и синкретических форм искусства XX в.;
- использовать полученные знания в исследовательской практике.

владеть:

- категориальным аппаратом и специфическим языком видов искусства XX в.;
- методами анализа художественного произведения XX в.;
- способами репрезентации произведений современного искусства в вербальной и визуальной формах.

Основной формой обучения являются лекционные занятия для получения базовой информации. Теоретические знания закрепляются на семинарских занятиях.

В числе эффективных методик и технологий, которые способны привлечь студентов к поиску и управлению знаниями, приобретенного опыта самостоятельного решения разнообразных задач, необходимо выделить:

- технологии проблемно-модульного обучения;
- технологии учебно-исследовательской деятельности;
- коммуникативные технологии (дискуссия, пресс-конференция, учебные дебаты и др. активные формы и методы).

Для управления учебным процессом и организации контрольно-оценочной деятельности педагогам рекомендуется использовать рейтинговые, кредитно-модульные системы оценки учебной и исследовательской деятельности студентов, вариативные модели управления самостоятельной работой, учебно-методические комплексы.

В целях формирования современных социально-личностных и социально-профессиональных компетенций выпускника ВУЗа в практику проведения семинарских занятий целесообразно укоренять методики активного обучения, дискуссионные формы.

В соответствии с типовым учебным планом на изучение Раздела 1 «Традиционные искусства» учебной дисциплины «История искусства» отведено 318 аудиторных часов (214 часов лекций, 104 часа семинарских).

Рекомендуемая форма контроля знаний – экзамен, зачет.

2. ТЕОРЕТИЧЕСКИЙ РАЗДЕЛ

2.1 КОНСПЕКТ ЛЕКЦИЙ

ТЕМА 1. ИМПРЕССИОНИЗМ В ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОМ ИСКУССТВЕ

Импрессионизм – это направление в искусстве, возникшее во Франции в последней трети XIX в. Главные представители импрессионизма: Клод Моне, Огюст Ренуар, Камилл Писсарро, Альфред Сислеи, Берта Моризо, а также примыкавшие к ним Эдуард Манэ, Эдгар Дега и некоторые другие художники. Выработка нового стиля импрессионистов проходила в 1860-1870-е гг., а впервые как новое направление, противопоставившее себя академическому Салону, импрессионисты заявили о себе на своей первой выставке в 1874 г. В частности, на ней экспонировалась картина К. Моне «Impression. Soleil levant» (1872). Официальная художественная критика негативно отнеслась к новому направлению и в насмешку «окрестила» его представителей «импрессионистами», напоминая об особо раздражавшей их картине Моне. Однако название отражало суть направления, и его представители приняли его в качестве официального обозначения своего метода. В качестве целостного направления И. просуществовал недолго — с 1874 по 1886 г., когда импрессионистами было организовано 8 совместных выставок.

Официальное признание же ценителями искусства и художественной критикой пришло значительно позже — только в середине 90-х гг. И. оказал, что стало очевидно уже в следующем столетии, огромное воздействие на все последующее развитие изобразительного искусства (да и художественной культуры в целом). Фактически с него начался принципиально новый этап художественной культуры, приведший в сер. XX в. к переходу культуры в какое-то принципиальное иное качество. О. Шпенглер, распространивший понятие И. на культуру, считал его одним из типичных признаков «заката Европы», т. е. разрушения целостности мировоззрения, разрушения традиционно сложившейся европейской культуры. Напротив, авангардисты начала XX в. видели в И. своего предтечу, открывшего перед искусством новые горизонты, освободившего его от внехудожественных задач, от догм позитивизма, академизма, реализма и т. п., с чем нельзя не согласиться. Сами импрессионисты, как чистые живописцы, не думали о столь глобальном значении своего эксперимента. Они даже не стремились к особой революции в искусстве. Просто они увидели окружающий их мир несколько по-иному, чем видели его официальные представители Салона, и попытались закрепить это видение чисто живописными средствами. При этом они опирались на художественные находки своих предшественников

— прежде всего, французских живописцев XIX в. Делакруа, Коро, Курбе, «барбизонцев». На К. Моне, посетившего в 1871 г. Лондон, сильное впечатление произвели работы У. Тёрнера. Кроме того, сами импрессионисты называют среди своих предшественников и французских классицистов Пуссена, Лоррена, Шардена, и японскую цветную гравюру XVIII в., а искусствоведы усматривают черты близости к импрессионистам и у английских художников Т. Гейнсборо и Дж. Констебля, не говоря уже о У. Тёрнере.

Импрессионисты абсолютизировали ряд живописных приемов этих очень разных художников и создали на этой основе целостную стилевую систему. В противовес «академистам» импрессионисты отказались от тематической заданности (философской, нравственной, религиозной, социально-политической и т. п.) искусства, от продуманных, заранее осмысленных и четко прорисованных сюжетных композиций, т. е. начали борьбу с засилием «литературщины» в живописи, сосредоточив главное внимание на специфически живописных средствах — на цвете и свете; они вышли из мастерских на пленэр, где стремились за один сеанс начать и кончить работу над конкретным произведением; они отказались от темных цветов и сложных тонов (земляных, «асфальтовых» цветов), характерных для искусства Нового времени, перейдя на чистые яркие цвета (палитра их ограничивалась 7–8 красками), положенные на холст часто отдельными мазками, сознательно рассчитывая на их оптическое смешение уже в психике зрителя, чем достигался эффект особой свежести и непосредственности; вслед за Делакруа освоили и абсолютизировали цветную тень, игру цветовых рефлексов на различных поверхностях; дематериализовали предмет видимого мира, растворив его в свето-воздушной среде, которая составила главный предмет их внимания как чистых живописцев; они фактически отказались от жанрового подхода в изобразительном искусстве, сосредоточив все внимание на живописной передаче своего субъективного впечатления от случайно увиденного фрагмента действительности — чаще пейзажа (как у Моне, Сислея, Писсарро), реже сюжетных сценок (как у Ренуара, Дега). При этом передать впечатление они стремились часто с почти иллюзионистической точностью соответствия цветосвето-воздушной атмосфере изображаемого фрагмента и момента видимой реальности. Случайность угла зрения на высвеченный художническим видением фрагмент природы, внимание к живописной среде, а не к предмету, приводили их нередко к смелым композиционным решениям, острым неожиданным углам зрения, срезам, активизирующим восприятие зрителя, и т. п. эффектам, многие из которых впоследствии были использованы представителями самых разных течений авангарда. И. стал одним из направлений «чистого искусства» в к. XIX в., представители которого главным в искусстве считали его художественно-эстетическое начало. Импрессионисты ощутили невыразимую словами

красоту свето-цвето-воздушной среды материального мира и попытались почти с документальной точностью (за это их и обвиняют иногда в натурализме, что по крупному счету вряд ли правомерно) запечатлеть это на своих полотнах. В живописи они своего рода оптимистические пантеисты, последние певцы беспечной радости земного бытия, солнцепоклонники. Как писал с восхищением неоимпрессионист П. Синьяк, у них «солнечный свет заливает всю картину; воздух в ней колыхается, свет обволакивает, ласкает, рассеивает формы, проникает всюду, даже в область тени».

Стилевые особенности И. в живописи, особенно стремление к утонченному художественному изображению мимолетных впечатлений, принципиальная эскизность, свежесть непосредственного восприятия и др. оказались близкими и представителям других видов искусства того времени, что привело к распространению этого понятия на литературу, поэзию, музыку. Однако в этих видах искусства не было специального направления И., хотя многие его черты встречаются в произведениях целого ряда писателей и композиторов последней трети XIX- нач. XX в. Такие элементы импрессионистической эстетики как расплывчатость формы, фиксация внимания на ярких, но случайных мимолетных деталях, недосказанность, туманные намеки и т. п., присущи творчеству Г. де Мопассана, А.-П. Чехова, раннему Т. Манну, поэзии Р.-М. Рильке, но особенно — братьям Ж. и Э. Гонкур, представителям так называемого «психологического импрессионизма», частично — К. Гамсуну. На импрессионистические приемы опирались, существенно развивая их, М. Пруст и писатели «потока сознания». Поставив в центр внимания художника изобразительно-выразительные средства искусства и акцентировав внимание на гедонистически-эстетической функции искусства, И. открывал новые перспективы и возможности перед художественной культурой, которыми она и воспользовалась в полной мере (и даже иногда чрезмерно) в XX столетии.

ТЕМА 2. ИМПРЕССИОНИЗМ В МУЗЫКЕ

Импрессионизм (фр. impressionnisme, от impression – впечатление) – течение в искусстве последней трети XIX – начала XX веков, сложившееся во Франции, затем распространившееся по всему миру. Художники и композиторы стремились разрабатывать методы и приёмы, которые позволяли наиболее естественно и живо запечатлеть изменчивость реального мира, передать свои мимолётные впечатления. Первоначально под термином «импрессионизм» подразумевали направление в живописи. Но его идеи нашли своё воплощение в литературе и музыке, где авторы стремились передать жизнь в чувственной, непосредственной форме, как отражение своих впечатлений.

Из родственных течений декаданса ближе всего к импрессионизму находится символизм. Многие художники, начиная работать в стиле символизма, пользуясь академической манерой письма, затем освоили стилистику импрессионизма.

Термин «импрессионизм» введен критиком журнала «Le Charivari» Луи Леруа.

Музыкальный импрессионизм – направление, аналогичное импрессионизму в живописи и параллельное символизму в литературе, сложившееся во Франции в последнюю четверть XIX века – начале XX века, прежде всего в творчестве Эрика Сати, Клода Дебюсси и Мориса Равеля.

Началом импрессионизма в музыке считают 1886 – 1887 гг. Опорой музыкального импрессионизма для Э. Сати, предшественника К. Дебюсси, послужили сюжетные истоки, эстетика и выразительные средства К. Моне, П. Сезанна, П. де Шаванна, А. де Тулуз-Лотрека. Два вида искусства могут быть связаны друг с другом только при помощи тонких ассоциативных параллелей, существующих в сознании. Прямые аналогии между средствами живописи и музыки возможны только условно: если личность композитора испытала на себе личное влияние художников или их полотен. Э. Сати постоянно акцентировал внимание на том, сколь многим в своём творчестве он обязан художникам.

Названия наиболее ярких произведений К. Дебюсси и М. Равеля дают полное представление о воздействии на их творчество как зрительных образов, так и пейзажей художников-импрессионистов.

Несмотря на часто афишируемое личное неприятие термина «импрессионизм», К. Дебюсси неоднократно высказывался как художник-импрессионист.

Окружающий мир в музыке импрессионизма раскрывается сквозь «увеличительное стекло» тонких психологических рефлексий, едва уловимых ощущений, рождённых созерцанием происходящих вокруг изменений. Эти черты близки литературному символизму.

Истоки. Сильное влияние на К. Дебюсси и М. Равеля оказало творчество «Могучей кучки».

Произведения импрессионистов – утончённые и одновременно ясные по выразительным средствам, эмоционально сдержанные, бесконфликтные и строгие (чистые) по стилю.

Последователями музыкального импрессионизма К. Дебюсси были французские композиторы начала XX века. Раньше других испытал на себе очарование нового стиля Э. Шоссон, друживший с К. Дебюсси. Другие имена – Венсан д'Энди (первый исполнитель многих оркестровых произведений К. Дебюсси), Поль Дюка, Альбер Руссель.

На рубеже XIX–XX вв. черты стиля импрессионизма получили развитие и в других композиторских школах Европы, своеобразно

переплетаясь с национальными традициями: в Испании – Мануэль де Фалья, в Италии – Отторино Респиги, в Бразилии – Эйтор Вилла-Лобос, в Венгрии – ранний Бела Барток, в Англии – Ральф Воан-Уильямс, в Польше – Кароль Шимановский, в России – ранний Игорь Стравинский и поздний А. Лядов, М.К. Чюрлёнис, Н. Черепнин.

ТЕМА 3. НЕОИМПРЕССИОНИЗМ И ПОСТИМПРЕССИОНИЗМА В ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОМ ИСКУССТВЕ

Постимпрессионизм – это обобщенное название периода художественной жизни и художественного феноменального поля во Франции (в основном), возникшего после(post) импрессионизма (последняя выставка импрессионистов — 1886 г.), на его основе и длившегося до появления кубизма, т.е. период 80-х гг. XIX в. — сер. первого десятилетия XX в. К числу постимпрессионистов относят таких самобытных художников, как Сезанн, Ван Гог, Гоген, Тулуз-Лотрек и такие камерные направления в живописи того времени, как неоимпрессионизм и «набиды». Единственное, что объединяет художников П., — их определенное отталкивание от импрессионизма как от некоего фундамента, на основе которого начались их собственные художественно-эстетические искания.

Неоимпрессионисты (или дивизионисты — от франц. *division* — разделение; или пуантилисты — от франц. *pointiller* — писать точками) — группа художников во главе с Ж.Сера (П.Синьяк, А.-Э.Кросс, Л.Писсаро и др.), который был главным теоретиком, вдохновителем и самоотверженным практиком этого движения. Принимая многие художественно-эстетические принципы импрессионистов, особенно их находку раздельного наложения локальных цветов на полотно, Сера и его единомышленники стремились довести до логического завершения эмпирические находки своих предшественников на основе научных достижений. Сильное воздействие на них в этом плане оказала серия статей Давида Суттера «*Les Phénomènes de la vision*» в журнале «*L'Art*», в которых были сформулированы 167 правил, существенно повлиявших на становление нового движения. Основной пафос этих правил сводился к призыву объединить усилия науки и искусства, подчинить интуитивные находки художников рациональным знаниям современной науки, которая, по мнению автора, открывала новые горизонты перед художником, освобождала его от груза ненужных сомнений, слепых поисков, блужданий в потемках.

Опираясь на психофизиологию восприятия цвета, научные теории цвета (Э.Шеврея и др. ученых), опыты в сфере оптики, Сера предложил и реализовал на практике почти механический способ разложения сложных цветовых тонов на элементарные составляющие («научно»

выверенные локальные цвета), которые необходимо было наносить на холст отдельными точечными мазками с расчетом на их оптическое смешение в глазу зрителя. Этот крайне трудоемкий способ письма привел к эффекту создания более интенсивных (хотя и достаточно сухих) цветов, тонов, света в живописи. Разрабатывая теорию дополнительных цветов, Сера в формальной сфере особое внимание уделял контрастам цветов, тонов, линий. В эстетическом плане, обращаясь к художественному наследию прошлого, он стремился объединить в своих картинах вечное и преходящее, архитектуру и световые эффекты, человеческие фигуры и ландшафт, импрессионистские вибрации и случайное с классической построенностью и выверенностью композиций. В результате у него получались предельно яркие, контрастные, устойчиво-статические холодновато-рассудочные, несколько отвлеченные, но изысканно красивые работы. У Синьяка и Кросса цветовые решения их картин имели более открытый эмоциональный характер, что подготовило определенную почву для фовизма и экспрессионизма. Пуантилистские эксперименты самого Сера использовали в своем творчестве многие живописцы XXв.

После неожиданной скоропостижной смерти Сера на 32 году жизни (1891) лидерство в группе занял П.Синьяк. В 1899г. он опубликовал теоретическую работу «От Эжена Делакруа к неоимпрессионизму», посвященную памяти Сера, в которой, оправдывая методику дивизионизма, доказывал, что разделение цветов логически было предопределено ходом истории искусства. Неоимпрессионисты только завершили то, что начали импрессионисты, но предвидел и теоретически обосновал во многом еще Э.Делакруа. В частности, Синьяк писал, что неоимпрессионисты «придерживались неизменных законов искусства: ритма, чувства меры и контраста» и пришли «к новой технике, желая достигнуть наибольшей силы света, колорита и гармонии, что им казалось невозможным ни при каком другом способе». Они черпают из природы, «этого источника красоты» многие элементы своих произведений, но организуют их в целостные композиции по-своему, чем исключаются элементы случайного, присущие природе, и она предстает на их полотнах в своей «подлинной реальности». Законом для них стало одно из высказываний Делакруа о колорите: «Колористическое искусство, очевидно, связано с математикой и музыкой».

Синьяк неоднократно подчеркивал, что главный их принцип не пуантилирование (писание точками — лишь технический и достаточно утомительный прием), а разделение. «Техника разделения — это сложная система гармонии, это скорее эстетика, чем техника... Разделять — значит искать мощности и гармонии красок, передавать окрашенный свет его чистыми элементами и пользоваться оптической смесью этих отдельных элементов, взятых в нужных пропорциях согласно основным законам контраста и градации». Импрессионисты ставили перед собой близкие

цели, но на интуитивном уровне дивизионисты перевели эти поиски на научную основу. При этом Синьяк подчеркивает, что они ищут не только «общей гармонии», но недуховной гармонии, о которой импрессионисты не заботились». Свое понимание духовной гармонии он не разъясняет, но увлечение неоимпрессионистов восточными учениями и особенно восточной орнаментикой и восточным колоритом позволяет сделать предположение о некоторых глубинных связях их понимания гармонии с восточными духовными традициями. Трактат Синьяка, приведенные в нем многочисленные цитаты из Делакура, пафос научного подхода к теории цвета в живописи оказали сильное влияние на последующее развитие европейского искусства, в частности на эстетику и практику В.Кандинского.

Группа «Наби», «набиды» (франц. *nabis* от древнееврейского *navi* — пророк) объединяла таких художников, как М. Дени (один из главных ее теоретиков), П. Боннар, Э. Бернар, Ж.-Э. Вюйяр, П. Серюзье, К. Руссель, скульптор А. Майоль. В своем творчестве набиды опирались на широкий круг предшественников (праерафаэлитов, символистов, некоторые тенденции и формы народного французского искусства, японскую гравюру, но особенно — на творчество П. Гогена, его «символический синтетизм»). В духовно-теоретическом плане сильное влияние на них оказали восточные эзотерические учения, получившие в те годы достаточно широкое распространение в Европе (в частности, вышедшая в 1889 г. книга Э. Шюре «Великие Посвященные» стала для них почти настольной книгой). Набиды изучали древнюю символику, восточные легенды и т.п. Во французской живописи они ближе всего стояли к символистам П. Пюви де Шаванну и О. Редону.

Импрессионистской объемности и увлечению пленэром они противопоставили плоскостность и подчеркнутую декоративность своих композиций, стремление символически изображать свои мечты и грёзы, религиозные и мифологические мотивы. Повышенный интерес к линейному эстетизму и мягкой музыкальности обобщенных цветоформ фактически вплотную приблизил их к Ар Нуво. Многие исследователи причисляют «наби» к этой французской разновидности модерна. Для набидов характерно увлечение древней мифологией, христианской религиозностью в ее просветленно-элегических и романтических тонах. Не случайны поэтому и их стремление к монументальной живописи — росписи храмов, залов дворцов и частных домов, и их тесные контакты с театром (*Theatre de l'Oeuvre*). Последняя выставка набидов состоялась в 1899г., однако и после этого традиции движения продолжали в своем творчестве многие его участники.

ТЕМА 4. «НОВАЯ ДРАМА» В ТЕАТРАЛЬНОМ ИСКУССТВЕ

XX век – век режиссёрского театра, поэтому первую тему нашего лекционного курса, посвящённого театру первой половины XX века, мы начнем с рассмотрения вопроса становления и формирования режиссёрской формы организации театрального представления.

Нередко появление режиссуры в театре понимается как нечто само собой разумеющееся, поскольку на протяжении всей истории театра, всегда существовал организатор театрального процесса (будь то актер, драматург, или художник). Однако, момент, когда режиссер становится ключевой фигурой и признанным автором театрального представления, когда он из суфлера, подсказывающего текст актеру-премьеру, вырастает в диктатора, подчиняющего себе все составляющие театрального организма, когда режиссер от первого лица творит театр, а вокруг него объединяются драматург, актер, художник, музыкант, – именно этот момент есть достаточно четкая точка в истории развития театра. И эта точка – рубеж XIX – XX веков, когда театр перестает равняться только некоему исторически существующему зданию или сцене, местной актерской традиции передаваемой из поколения в поколение, либо определенному каноническому театральному стилю. В конце XIX века лицо театра постепенно начинает определять режиссер-демиург, властно диктующий зрителю собственное видение реальности и драмы. Режиссер становится создателем второй реальности, или, точнее, реальности третьей относительно драматурга, четвертой относительно актера, пятой относительно художника. Режиссёр – творец своей новой собственной режиссерской синтезирующей художественной реальности.

Можно сказать, что одной из основных функций режиссера является функция объединения всех элементов раздробленного синтетического театрального представления в единое драматическое действие. Объединение всех сценических элементов: драматургии, актёрского исполнения, декорации, бутафории, освещения, сценической машинерии происходит на основе сугубо индивидуального режиссерского замысла.

Основополагающей идеей режиссерского театра становится идея театральной интерпретации. Ещё в середине XIX века такой английский предрежиссер как Чарльз Джон Кин, ставит всю драму как она есть по тексту, и его интерпретаторские помыслы лишены всяческой рефлексии, для него важен не индивидуальный угол зрения, а непосредственно само зрение, сам показ драматических коллизий. Сознательное выделение смысла, одних художественных образов драматического текста за счет других, расставление смысловых акцентов с помощью сугубо театральных средств в масштабе целого спектакля начинают возникать только на этапе непосредственно режиссёрского театра.

Специфика деятельности режиссера в том, что в окончательном варианте театрального творческого процесса, коим является спектакль, режиссёр несмотря на своё исключительное авторство присутствует

весьма условно и иллюзорно. Ни про одну из частей театрального представления нельзя сказать: вот он, зримый результат режиссерского творчества. В то же время, режиссёр является некой идеальной точкой зрения, особым оптическим устройством, с помощью которого публика воспринимает смысл представления, причём именно в стремлении утвердить собственное индивидуальное субъективное видение в качестве объективной непреложной истины и возникает тот особый титанизм присущий как ключевым театральным фигурам начала XX века так и всем последующим выдающимся режиссёрам.

К середине XIX столетия исчерпанность средств лирического театра романтизма приведет к тому, что титаническая, универсальная личность актера-творца не может больше удерживать целостность спектакля, быть мерилем всех вещей и душой многосложного и многосоставного сценического организма.

Достижения науки и позитивистской философии, сам практицистский дух эпохи положили конец своеобразному романтическому эгоцентризму который к 70-м годам XIX века стал восприниматься как дурное воспитание или даже как душевная болезнь. Актерам романтического склада пришлось существовать в рамках умеренной респектабельности. Импульс, данный великими трагиками романтической эпохи, к 90-м годам XIX века почти иссякает. И если великие театральные произведения романтизма строились вокруг одной, ведущей актерской индивидуальности, собиравшей разрозненные элементы постановки в единое целое, то к концу века резко усиливаются центробежные тенденции. Когда актер перестает быть основой спектакля его место занимает режиссёр, невидимый создатель спектакля, создающий новую иерархию смысловых значений, претворяющего своё индивидуальное режиссерское видение.

Становление режиссёрского театра в Европе конца XIX начала XX веков можно условно разделить на три этапа:

1 этап представлен археологическим стилем Чарльза Кина, стоявшего во главе театра Принцесс в Лондоне; байрейтским постановками под руководством Вагнера; менингемской труппой; возникновением «новой драмы»

2 этап становление и развитие театрального натурализма и символизма представленных во Франции творчеством Андре Антуана и Поля Фора, а в Германии творческой деятельностью Отто Брама

3 этап постановочная деятельность Адольфа Аппиа, Эдварда Гордана Крэга и Макса Рэйнхардта.

Одним из главных театральных феноменов сказавшихся на возникновении режиссерского театра считается «новая драма», новый литературный материал, который ворвался на театральные подмостки во второй половине XIX века и буквально взорвавший их. Драматургию этого

периода современники назвали «новой драмой», подчеркивая радикальный характер совершающихся в ней перемен.

Следует отметить, что возникновение новой драмы и режиссерского театра процессы скорее параллельные, пересекающиеся в некоторых точках, чем последовательные и обуславливающие друг друга. И «новая драма» и рождение режиссуры – естественное следствие одних и тех же общетеатральных процессов: режиссура возникает как следствие распада романтического актёрского театра, новая драма – как реакция на засилье мелодраматического репертуара в театре. Консервативное представление о том, что именно «новая драма» вызвала к жизни режиссера можно считать следствием традиционного отношения к театру как вторичному, производному от литературы виду искусства. Между тем, театр развивается по своим присущим только ему, имманентным законам, и логика его развития далеко не всегда совпадает с логикой развития драмы. Эволюция чисто театральных, пространственно-временных, визуальных форм во второй половине XIX века повлекла за собой грандиозные изменения всего сценического устройства, всё дальше уходя от чисто литературной театральной выразительности. Но тем не менее феномен новой драмы стал одним из кульминационных явлений в театре конца XIX века оказавший влияние на развитие всего Европейского театра.

«Новая драма» возникла, конечно же, не на пустом месте. Ее генеалогические корни уходят в конец XVII столетия. До этого момента драматургия и драматург как мы рассматривали с вами выше, во многом определяли лицо театра и естественным образом доминирующая литературная составляющая соединялась с внешними средствами её воплощения. К примеру, в творчестве Шекспира самые сложные идеи органично соединялись с законами сценического действия. Но начиная примерно с конца XVII в. пути театра и драматургии расходятся. Эта новая ситуация породила два диаметрально противоположных явления. С одной стороны, интеллектуальную драму в духе Лессинга, идейно насыщенную, но пренебрегающую законами сцены. То есть драму которую практически невозможно было поставить на театральных подмостках, в виду её тотальной несценичности, связанной в первую очередь с бездейственностью и дидактичностью литературного материала. С другой стороны возникает тип "хорошо сделанной пьесы". В первом случае идеи не были облечены в адекватную сценическую форму, в другой эта форма довлела над внутренним содержанием. И именно драматурги «новой драмы» сумели преодолеть искусственную разобщенность "формы" и "содержания", они вернули театру высокую идейность, а драматургии – постановочную театральность.

В центре драматургического произведения находится внешне бессобытийное, будничное течение жизни с ее незаметными происшествиями, с характерным для нее процессом постоянных и

необратимых изменений. Вместо конкретного последовательного строго структурированного развития драматургического действия – ровное повествовательное течение жизни, без подъемов и спадов, без определенного начала и конца. Основным содержанием "новой драмы" становится не внешнее действие, а своеобразный "лирический сюжет", движение души героев, не внешнее событие, а внутреннее бытие. «Новая драма» состоит из внешне реалистичного, объективного повествования и глубокого внутреннего драматизма, который раскрывается в ходе развития действия. Таким образом, можно сказать что главная особенность «новой драмы» заключается в том, что она решительно повернулась к современной жизни и стала обсуждать проблемы, характеры и поступки, имеющие непосредственное значение для самой зрительской аудитории. Бернард Шоу, один из ведущих представителей новой драмы говорил: «Я ничего не создал, ничего не выдумал, ничего не извратил, я всего лишь раскрыл драматические возможности, таящиеся в реальной действительности».

Драматизм новой драмы основывается не на внешней интриге, а на острых идейных конфликтах самой действительности. Каким бы образом авторы новой драмы не воспроизводили реальность и не сосредотачивались на ней в новых пьесах. Драматический конфликт строится не вокруг обычных склонностей человека, его жадности или щедрости, обиды или честолюбия, недоразумений и случайностей, а вокруг столкновения различных идеалов. То есть новая драма во многом идейное произведение, стремящееся к созданию идеала и образца.

Внешний конфликт в "новой драме" изначально неразрешим. Открытый ею трагизм повседневного существования является не столько движущей силой драмы, сколько фоном разворачивающегося действия. Подлинным стержнем драматургического действия становится внутренний конфликт. Он также может быть неразрешим в рамках пьесы из-за внешних, фатально подчиняющих себе человека обстоятельств. Поэтому герои пьес, не находя опоры в настоящем, ищут нравственные ориентиры в неизменно прекрасном прошлом или в неопределенном светлом будущем. Внешний конфликт, драматическая интрига и перипетии сюжета, не важны сами по себе, они выступают в качестве катализатора – проявителя характеров персонажей пьес.

Авторы «новой драмы» чувствуют всё возрастающее недоверие к слову как единственному носителю истины в театральном действии. Их пьесы это попытка обращения к бессознательному, к человеческой душе, которую не способны в полной мере передать реплики персонажей. Суть того, о чем хочет рассказать автор-драматург, скрывается вовсе не в словах действующих лиц. Она в их переживаниях, в смене этих переживаний, в их столкновении с переживаниями других. Диалоги, которые пишет автор представляются только далеким отражением этих переживаний, их

внешним представлением, за которым остается еще очень многое, и пожалуй самое важное.

Драматурги «новой драмы» создали и особый метод изображения характера героя пьесы – это метод можно назвать "биографическим". Согласно новому методу персонаж обретает личную историю жизни, причем, если драматург не может изложить ее в одном каком-нибудь монологе, он сообщает сведения о прошлой жизни персонажа по кусочкам, с тем чтобы читатель или зритель смог впоследствии сложить их воедино, и воссоздать причинно следственную взаимосвязь в возникновении того или иного характера персонажа непосредственно показанного на сцене. У истоков новой драмы стояли Генрик Ибсен, Бьернстьерн Бьёрнсон, Август Стриндберг, Герхард Гауптман, Бернард Шоу, Кнут Гамсун, Морис Метерлинк, Антон Павлович Чехов и другие выдающиеся писатели, каждый из которых внес неповторимый вклад в ее развитие.

Возникшая на рубеже XIX – XX веков и объединившая крупнейших западноевропейских писателей, связанных общими идеями и художественными устремлениями, «новая драма» подняла драматическое искусство на небывалую высоту. Благодаря творчеству Ибсена, Бьёрнсона, Золя, Шоу, Стриндберга, Гамсуна, Гауптмана, Метерлинка и др., западноевропейский театр превратился в арену остросовременных идейных дискуссий, а внутренние переживания человека обрели значение всеобщности.

И все же основная тенденция «новой драмы» – это ее стремление к достоверному изображению, правдивому показу внутреннего мира, социальных и бытовых особенностей жизни персонажей и окружающей среды. Точный колорит места и времени действия – ее характерная черта и важное условие сценического воплощения. «Новая драма» разработала жанры социальной, психологической и интеллектуальной «драмы идей», оказавшиеся необычайно продуктивными в драматургии XX в. Без «новой драмы» нельзя себе представить возникновение ни экспрессионистской, ни экзистенциалистской драмы, ни эпического театра Брехта, ни французской «антидрамы».

Что же касается влияния новой драмы на возникновение режиссёрского театра, то можно отметить следующий момент. Включив в себя новую драматургию основанную не на внешнем действии, а на глубоком внутреннем переживании, театр получил возможность не просто ставить литературный текст, показывая события как они есть, а приобрёл необходимость интерпретировать текст пьесы, то есть проявлять скрытое за внешним – внутреннее содержание, высказывать собственное, отличное от автора понимания содержания пьесы, соглашаться или не соглашаться с автором в трактовке идей пьесы. Спектакль уже больше не реализуется как исключительно текст пьесы, но выступает в качестве его критики. Новая драма создает такой драматургический текст, который даёт

возможность для поиска в нем и выражения собственных мыслей и идей. Пьесу не просто показывают – с ней дискутируют и спорят, это порождает множество мнений и множество индивидуальных прочтений, что и использует режиссёрский театр.

ТЕМА 5. СИМВОЛИЗМ В ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОМ ИСКУССТВЕ ЗАПАДНОЙ ЕВРОПЫ

Символизм – это литературно-художественное и мировоззренческое направление в культуре последней четв. XIX — перв. трети XX вв., которое возникло как реакция на господство материализма, позитивизма и натурализма в Европейской культуре XIX в. Он продолжил и развил многие идеи и творческие принципы немецких романтиков, опирался на эстетику Ф. Шеллинга, Ф. Шлегеля, А. Шопенгауэра, мистику Сведенборга, музыкальное мышление Р. Вагнера; русский символизм нач. XX в. — на идеи и принцип мышления Ф. Ницше, лингвистическую теорию А. А. Потебни, философию Вл. Соловьева. Важным источником творческого вдохновения многих символистов были религия (христианство прежде всего), мифология, фольклор, а также некоторые формы духовных культур Востока (буддизм, в частности), а на позднем этапе — теософия и антропософия. Как направление С. сложился во Франции и достиг там наивысшего расцвета в 80 — 90-е гг. XIX в., хотя первые символистские работы в литературе и искусстве и теоретические суждения начали появляться уже в 60-е гг. XIX в., и феномен символизма продолжал существовать на протяжении первой трети XX в. Главные представители Ш. Бодлер, С. Малларме, Ж. Мореас, Р. Гиль, А. де Ренье, А. Жид, П. Клодель, Сен-Поль-Ру, и др., в Бельгии — М. Метерлинк, Э. Верхарн, А. Мокель, в Германии и Австрии — С. Георге, Г. Гауптман, Р. Рильке, Г. Гофмансталь, в Норвегии — Г. Ибсен, К. Гамсун, А. Стриндберг, в России — Н. Минский, Д. Мережковский, Ф. Сологуб, В. Брюсов, К. Бальмонт, А. Блок, А. Белый, Вяч. Иванов, Эллис, Ю. Балтрушайтис; в изобразительном искусстве: П. Гоген, Г. Моро, П. Пюви де Шаван, Э. Карьер, О. Редон, М. Дени и художники группы «Наби», О. Роден, А. Бёклин, Дж. Сегантини, Д. Г. Россетти, Э. Берн-Джонс, О. Бёрдсли, Я. Тороп, Ф. Ходлер, М. Врубель, М.-К. Чюрленис, В. Борисов-Мусатов, художники группы «Голубая роза», К. С. Петров-Водкин.

Обособление символизма в качестве течения в искусстве связывают с усилением романтического мировоззрения в кризисные, переломные эпохи развития культуры. Характерные качества символистских произведений искусства — мистика, таинственные мифологические и

сакральные темы и сюжеты, намёки, иносказания, неясные, тревожные и смутные настроения, эзотерическая символика. В области формы — напряжённая ритмика, деформация, туманный и сумрачный колорит. Термин «символизм» в искусстве был введён в обращение французским поэтом Жаном Мореасом в манифесте «Le Symbolisme», опубликованном 18 сентября 1886 года в парижской газете «Фигаро» (Le Figaro).

Наибольшее влияние на творчество художников оказал немецкий философ Эрнст Кассирер. В 1923—1929 годах он опубликовал трёхтомный труд «Философия символических форм» («Philosophie der symbolischen Formen»). В любом символе, — утверждал философ, — есть две стороны — означаемое и означающее, материальное и духовное, явное и скрытое. В искусстве символизма различают два мира: мир вещей и мир идей. Поэтому в изобразительном искусстве символ становится условным знаком, соединяющим эти миры. Искусство вообще, прежде всего поэзия, музыка и живопись, — мир символов, а художник и его произведение — ключ к тайне мира идей. Австро-английский историк искусства Эрнст Гомбрих в книге «Символические образы» (1972) различал символы как «образы Божественного творения», которые можно познать только интуитивно, посредством аналогии («возвышения»; термин византийского богословия), и консонансные символы, в которых связь видимого и невидимого устанавливается самим художником, но так, чтобы они были понятны зрителю.

Черты символистского мироощущения складывались в русле художественного направления, именуемого романтизмом, на рубеже XVIII—XIX веков. Романтизм и символизм многое объединяет, но есть и различия. В искусстве романтизма рубежа XVIII—XIX веков внимание художника направлено на познание своего внутреннего мира, который и представляет собой величайшую тайну. Символисты рубежа XIX—XX веков искали тайну в абсолютном бытии, Мировом Духе как идеальном начале видимого мира. Отсюда «теория соответствий» (фр. *correspondances*) видимого и невидимого миров, впервые выдвинутая поэтом Шарлем Бодлером под влиянием мистических сочинений Эммануила Сведенборга. Эта идея нашла отражение в сборнике стихотворений Бодлера «Цветы зла» (1857). Французские живописцы находили подтверждение своим идеям в романе писателя-символиста Жориса-Карла (Шарля) Гюисманса (1848—1907) «Наоборот» («A Rebours», 1884). В книге «Современное искусство» («L'Art moderne», 1883) Гюисманс изложил собственную теорию символизма, а в романе «Собор» («La Cathédrale», 1898), посвящённом собору в Шартре, показал общие символические основы мистической архитектуры готики и декадентского искусства «конца века» (фр. *fin-de-siècle*).

Черты символизма находят в поздних картинах Поля Гогена (1848—1903), художников группы наби и понт-авенской школы. Сам Гоген называл своё позднее творчество синтетизмом, но критики и историки искусства видели в нём черты символизма. В пуантилизме Ж. Сёра также видят стремление художника выявить в обыденных объектах и прозаических сюжетах, например в картине «Воскресный день на острове Гранд-Жатт» и в серии картин на темы цирка, выявить скрытые для обычного восприятия черты. Известно, что Ж. Сёра увлекался теорией символического значения линий. Он стал выстраивать картины согласно «мажорным» и «минорным» направлениям, линейным и цветовым рифмам. Аналогию поискам стихотворных рифм в живописи Ж. Сёра увидели французские поэты-символисты. Уроки Сёра использовал Робер Делоне, создавая орфизм и симультанизм.

Живописец-постимпрессионист, один из основателей группы «наби» («Пророки») Морис Дени в 1896 г. опубликовал «Заметки о религиозной живописи» («Notes sur la peinture religieuse»). В изданных позднее «Теориях» (1913) Дени излагал концепцию «музыки линий», прибегая к аналогиям музыкального творчества К. Дебюсси. В 1919 г. Дени вместе с живописцем, мистиком и символистом Жоржем Девальером (1861—1950) основал «Ателье Священного Искусства» (Ateliers d'Art Sacre). Другой член группы набидов, Поль Серюзье также пытался отыскать «комплекс правил», вносящих порядок в божественную природу творчества. В книге «Азбука», или «АВС живописи» («ABC de la peinture», 1921) Серюзье доказывал, что искусство «как способ связи с невыразимым», тем не менее, представляет собой «конструкцию, выведенную из теорем», а в основе всех великих произведений искусства присутствует «универсальный художественный праязык», тождественный «почерку Творца»^[2].

Французский историк искусства Луи Откёр^[fr] (1884—1973) разработал оригинальную теорию символизма архитектуры, изложенную им в книге «Мистика и архитектура: символизм круга и купола» («Mystique et architecture: symbolisme du cercle et de la coupole», 1954). Согласно его концепции, формы круга и купола представляют собой древнейшие архетипы, имевшие хтоническое (подземное) значение, и только позднее стали выражать христианские идеи. Содержание менялось, а формы оставались прежними. Символическое значение имеют не формы или знаки, а отношения между ними и воспринимающим эти формы субъектом. Всякий символ есть образ, поскольку в единичном выражает общее, и любой образ есть в некоторой мере символ. Но между ними нет тождества. Художественный образ одновременно и уже, и шире своего символического значения.

ТЕМА 7. СИМВОЛИЗМ В ДРАМАТИЧЕСКОМ ТЕАТРЕ ЗАПАДНОЙ ЕВРОПЫ

Символизм (от греч. *symbolon* – знак) – эстетическое течение, сформировавшееся во Франции в 1880–1890 и получившее широкое распространение в литературе, живописи, музыке, архитектуре и театре многих европейских стран на рубеже 19 – 20 в. Как художественное течение символизм публично заявил о себе во Франции, когда группа молодых поэтов, осознав единство художественных устремлений, в 1886 сплотилась вокруг Стефана Малларме (1842 – 1898). В группу вошли: Жан Мореас, Рене Гиль, Анри де Реньо, Стюарт Мерриль. В 1890-е годы к поэтам группы Малларме присоединились Поль Валери, Андре Жид, Поль Клодель. Оформлению символизма в литературное направление немало способствовал Поль Верлен, опубликовавший в газетах «Пари модерн» и «Ла нувель рив гош» свои символистские стихотворения и серию очерков «Проклятые поэты».

В 1886 Жан Мореас опубликовал в «Фигаро» Манифест символизма, в котором сформулировал основные принципы направления. В Манифесте символистов Жан Мореас определял природу символа, который вытеснял традиционный художественный образ и становился основным материалом символистских произведений. Мореас писал: «Символистская поэзия ищет способа облачить идею в чувственную форму, которая не была бы самодостаточной, но при этом, служа выражению Идеи, сохраняла бы свою индивидуальность».

Обоснование принципов символистического театра дал в своих статьях французский поэт-символист Стефан Малларме. Он осуждал существующий театр и не считал, что его отражение действительности носит на себе печать истины. Тем самым Малларме как и весь театральный символизм яро выступил против предшествующего ему натурализма, высказав неудовлетворенность его художниками принципами и считая его реакционным и консервативным. Малларме призывал к созданию «универсального театра», который бы воссоздавал воображаемый мир – мир души поэта. Спектакль в таком случае должен был погрузить публику в атмосферу грез, мечтательности, вызванных магическими свойствами поэзии. И в целом символистский театр будущего, по Малларме, должен был стать заменой богослужения и ритуала.

Символизм – не абстрактное искусство. Символизм отображает реалии, но отображает их таким образом, что реальность предстает символом сущностной реальности. Причем в символизме, очевидно, что сущностная реальность невыразима сама по себе, так как сущность не имеет однозначной формы. Но каждая реальность несет в себе отражение этой невыразимой сущности. Задача искусства – дать почувствовать

сущностную реальность, но не назвать ее. Ведь возможно лишь движение к сущности, но не обладание ею и её фиксация.

Для символистского театра в целом характерны 1) тяготение (как драматурга, так режиссёра и художника) к стилизации драматических форм прошлого – древнегреческих трагедий, средневековых мистерий и мираклей, 2) установление на сцене полного диктата режиссёра

Определим и конкретные исполнительско-постановочные особенности символистического спектакля.

Актёрская игра. Актёр как уникальная чувствующая личность в символистическом театре полностью исключался. Актёр должен был не выражать сценический образ, а лишь внешне изображать его. Такое сценическое существование необходимо было для обезличивания актёра и превращение его в живописный, нереальный символ. Психологически объемному сценическому характеру символисты категорически предпочитали опозитизированные образы-знаки.

Что касается внешней актёрской техники, то можно сказать, что в сценической деятельности актёров преобладали искусственная пластика и движенческие крайности: актёры мужчины были, зачастую, бездвижно статичными, актрисы же чаще всего бились в истерику или бреду. Произношение текста должно было быть нейтральным, не интонированным, декламация монотонной и приглушённой.

Близкие символизму темы губительного рока, управляющего людьми, как куклами, преломлялась в сценическом искусстве в отрицание личности актёра, обезличивании исполнителя и превращений его в марионетку. Актёр кукла был идеалом символистического театра. С одной стороны, актёр должен быть, такой же искусственный, как кукла и лишь отдалённо представлять реальность, с другой стороны, актёр стал управляемой куклой в руках режиссёра. Именно такой концепции актёра придерживались как теоретики символизма (в частности, Малларме), так и его будущие последователи практики-режиссеры: Адольф Аппиа (Швейцария), Георг Фукс и Макс Рейнхардт (Германия), и в особенности – Эдвард Гордон Крэг (Англия). О Гордоне Крэге речь будет идти в следующей лекции, скажем только что именно Гордон Крэг наиболее последовательно осуществил в своих постановках принцип актёра-сверхмарионетки, актёра-маски, лишённой человеческих эмоций. (Весьма символично, что Крэг издавал журнал «Маска»).

Особую роль в символистском театре приобретало искусство декоратора. В символистических театрах работали многие известные живописцы – Поль Гоген, Одиллон Редон, Эмиль Бернар, Морис Дени, Поль Серюзье, Жан-Эдуард Вюйар, Пьер Боннар, Поль Рансон, Кер-Ксавье Руссель, Поль Гоген.

Художники-декораторы полагали, что театр, с его «верным наблюдением над жизнью», не современен, а потому спектакль должен

быть лишен всех примет эпохи, как и не должен иметь определенного места действия. В связи с этим основным принципом для художников стала стилизация под то или иное живописное произведение или определенную школу живописи (например, стилизация под средневековье). Декорация носили чисто абстрактную, орнаментальную фикцию. Декорации были столь абстрактны, что как-то раз на одном из спектаклей они были поставлены к публике своей изнаночной стороной, но публика этого даже не заметила, так как в этом театре ничто не было похоже на свое подобие. Декоративный задник часто был приближен к авансцене, тем самым сокращая глубину сцены – этот прием в сочетании со статуарной пластикой актёров создавал эффект ожившего барельефа, искусственной живой живописи.

Со сценическим символизмом так же связывается и идея замены декорации словом. Теоретиком этого направления был поэт и драматург Пьер Кийар. Он подчеркивал первостепенное значение текста в новом театре и указывал в связи с этим на новый принцип оформления, который должен лечь в основу зрительского образа спектакля. Пьер Кийар писал: «Слово создает декорацию, как и все остальное. Достаточно, чтобы постановка не нарушала иллюзию, и поэтому важно, чтобы она была предельно простой. Я говорю «великолепный дворец». Предположим, с помощью сложных средств художники воспроизводят самое красивое, что могут себе представить, но никогда произведенный эффект от живописного произведения не будет для кого бы то ни было равноценным «великолепному дворцу», который каждый может себе представить лично.

Так же характерным элементом декора символистических спектаклей были прозрачные занавесы. Их наличие на сцене подчеркивало разделение обычной реальной жизни, в которой находилась публика, и символического существования данного актёрам спектакля.

В западно-европейском театре конце 19 – начале 20 вв Символизм проявился в деятельности таких парижских студийных независимых малых театрах как Театр «Эвр», Театр Роз-Круа «Театр дез ар», театр д'Ар, Театр Поэт, Театр Микст, и «Пти театр дю Марионетт». С театральным символизмом связаны такие имена французских режиссёров-новаторов как Поль Фор, Орельен-Мари Люнье-По и Жак Руше, и позже проявившийся в творчестве режиссеров Адольфа Аппиа (Швейцарии), Гордона Крэга (Великобритания), Георга Фукса и отчасти Макса Рейнхардта (Германии).

Самыми известными символистическими театрами были театр Эвр и театр д'Ар. Рассмотрим их деятельность. Летом 1890 года в Париже было организовано два театра – Идеалистический театр и Театр смеси. Их руководителями стали Луи Жермен и Поль Фор. В октябре того же 1890 года оба театра сливаются и дают начало Художественному театру театру д'Ар, во главе которого становится восемнадцатилетний ученик Малларме и известный поэт символист Поль Фор (1872 – 1960). Открытие

Художественного театра было предварено манифестом Поля Фора, в котором тот выступил с критикой, развлекательного театра широко бытовавшего повсеместно и с критикой художественных взглядов Андре Антуана и его натуралистического театра. Свой театр Поль Фор объявил театром поэтическим, театром поэтов.

Репертуар Художественного театра состоял из трёх групп драматургических произведений. К первой группе можно было отнести произведения современников драматургов-символистов. В первую очередь это были спектакли по пьесам Мориса Метерлинка такие как «Непрошенная» или «Слепые». Во вторую группу входили классические произведения мировой драматургии, подвергавшиеся на сцене театра символистской интерпретации. Так Поль Фор планировал постановку большого количества классических произведений от Эсхила и Софокла до Шиллера и Гёте. Поставлены же были только «Доктора Фауста» Марло и «Ченчи» Шелли, оба автора были подвергнуты искусственно привнесённой режиссёром мистико-эротической трактовке. Третью репертуарную группу составляли стихотворения отечественных и зарубежных поэтов-символистов, которые на сцене исполняли или разыгрывали чтецы и актёры. Художественное чтение занимало важное место в деятельности театра д'Ар. Со сцены звучали стихи Ламартина, Бодлера, Гюго, поэзия символистов – Малларме, Верлена, Артура Рембо, Поля Клоделя, Жана Мореаса, Эмиля Верхарна.

Театр был любительским и держался на чистом энтузиазме поэтов, художников и актёров-непрофессионалов. Он не имел постоянного здания и постоянной зрительской аудитории и вообще был достаточно бедным. Театр просуществовал три года и был распущен. Но на его базе в этом же 1892 году был создан новый театр. Театр «Творчество» – театр Эвр, режиссером которого стал актёр и режиссёр, художник, поэт и писатель, антрепренер – Орельен-Мари Люньен (1867 – 1940), принявший сценический псевдоним Люнье-По, продолживший поиски и эксперименты символистического театра. Значение театра д'Ар Поля Фора заключается, прежде всего в том, что режиссерский театр вышел за границы одного художественного направления – натурализма, и утвердился так же в символистской эстетике, показав тем самым свою жизнеспособность и доказав необходимость.

Орельен-Мари Люнье-По начал свою творческую деятельность работая актёром в «Свободном театре» Антуана (1888 – 1890), где играл острохарактерные роли. Однако, он негативно воспринял натуралистическую эстетику и увлекся условным театром, проявления которого он находит в «Художественный театр» Поля Фора, куда он приходит в качестве режиссера. Надо отметить что театр Эвр был театром профессиональных актёров Труппа состояла из профессиональных актёров

и была стабильной, среди ведущих актеров театра были Берт Бади, Эдуар де Макс, Сюзанн Депре, в начале XX в. – Элеонора Дузе.

Перед самым закрытием «Художественного театра» Люнье-По приступает к постановке драмы Метерлинка «Пелеас и Мелисанда», которую он не успевает закончить и которой открывается в 1893 году его собственный театр. Люнье-По продолжает эстетическую программу своего предшественника направленную на отторжение натуралистической «социальной среды» и сохраняя контакты с прежним драматургическим и поэтическим окружением Поля Фора продолжает развивать символистическую театральную эстетику.

Репертуар театра «Эвр» изначально базируется на символистических пьесах хорошо зарекомендовавших себя в Художественном театре. Это в первую очередь пьесы Метерлинка «Непрошенная», Бобура «Образ» и «Немая жизнь», «Ищейки» Ван Лербера. Но с ходом времени пьесы символистов перестают удовлетворять и самого Люнье-По и публику, которой наскучило однообразие тематики и стилистики символистских спектаклей. И режиссёр расширяет свой репертуар, в который на новом этапе входят произведения индийского поэта Калидасы «Глиняная повозка» и «Перстень Сакунталы». А позже в сферу творчества театра включаются и представители новой драмы Стриндберг «Отец», Бьёрнсона «Свыше наших сил» Гауптман «Одинокие», «Потонувший колокол», Ибсен «Росмерсхольм», «Доктор Стокман» «Пер Гюнт» «Строитель Сольнес» «Столпы общества», «Кукольный дом». Следует отметить, что второй премьерой театра Эвр стала пьеса Ибсена «Росмерсхольм», премьера которой состоялась 6 октября 1893 г.

В драматургии «новой драмы» театр Эвр всё равно оставался символистическим театром усугублявшим в своих постановках настроение пессимизма и тему одиночества и человеческих страданий. Но вместе с тем социальная, психологическая направленность новых европейских драматургов в свою очередь повлияла на театр, заставила его обратиться к той самой социальной реальности, которую символисты так тщательно избегали. Но отход от собственных символистских принципов во многом способствовал развитию театра, а не консервации его в одном стиле. Знакомство с пьесами новой драмы оживило «театральный символизм», внесло в него реальные черты. Одними из крупнейших достижений символистского театра стали постановки пьес Ибсена «Строитель Сольнес», показанный впервые 3 апреля 1894 года, в котором получили завершение две поставленные театром Эвр цели: поиск трагического в современном театре и стремление к максимально глубокому проникновению в новый драматургический материал и пьесы Августа Стриндберга «Отец».

Но во всех этих неправдоподобных персонажах, во всем этом «культе бессмыслицы» были совершенно определенные социально

критические мотивы. Современное общество представалось в спектакле театра «Творчество» как концентрат нелепого фарса и абсурда. Несмотря на растущий авторитет и популярность театра, его материальное положение ухудшалось. У театра не было своего постоянного здания, не было и достаточных средств для существования и постановки новых пьес. Усилилась текучесть труппы – стали уходить лучшие актеры. Люнье-По усиленно ищет мецената, но не находит его и 1 июня 1899 года на спектакле «Торжество разума» Ромена Роллана режиссер объявляет о том, что театр «Творчество» закрывается. Театр Эвр просуществовал 8 лет с его закрытием заканчивает свою историю символистский театр.

Значительную роль в символистском театре играл литературный материал, а именно символистская драматургия представленная представителями новой европейской драматургии. На прошлой лекции мы обсуждали символистские веяния в творчестве такого драматурга как норвежский писатель Генрик Ибсен, пьесы которого Пер Гюнт, Гедда Габлер, Кукольный дом, Дикая утка сочетали в себе конкретное и абстрактное, внешнюю реалистичность и внутренний символизм. Пьесы в которых конкретному образу, факту придавалось символическое звучание, поднимающее его до уровня мистического знака.

С символизмом так же связывают творчество Эмиля Верхарна, Габриэля Д'Аннунцио, Августа Стринберга, ирландца Уильяма Батлера Йейтса. Но знаковой фигурой символистской драматургии безусловно был Морис Метерлинк. Бельгийский поэт и драматург Морис Метерлинк(1862-1949) более чем кто-либо из драматических писателей рубежа веков, тяготел к выражению невыразимого, невидимого, непознаваемого, таинственно-ужасного и таинственно-прекрасного в обыденной человеческой жизни, что и сделало его лидером символистической драматургии.

Он начал литературную деятельность как поэт, издав в 1887 сборник стихов Теплицы, который остались совершенно незамеченными. Ранняя драматургия Метерлинка основывалась на эстетической теории, которую он изложил в книге «Сокровища смиренных» (1896). Своему театру Метерлинк дал название «театр статический», или «театр молчания». Ядром его драматургической теории послужило помещенное в книге эссе «Трагическое повседневной жизни», где сформулированы основные принципы символистской «новой драмы». Истинная сущность трагического, по Метерлинку, заключается в «трагизме повседневности», в «самом факте жизни», в «существовании какой-нибудь души в ней самой, среди бесконечности, которая никогда не бездействует». Задача драматурга – изображать не исключительные события, а душевную жизнь человека, устремленного к высшим сферам бытия. Поэтому, как и большинство драматургов новой драмы, Метерлинк не признает доминирования активного действия в драме. Подлинный трагизм жизни,

по его мнению, проявляется не «в поступке и не в крике», а в «тишине и молчании».

В драматургии Метерлинка есть точки соприкосновения с натурализмом, в котором также акцентировался «трагизм повседневной жизни» и отдавалось предпочтение драматическому действию, лишенному событийности. Однако решающее отличие символистской драмы Метерлинка от натуралистической драмы его времени заключается в том, что, изображая «кусочек действительности», Метерлинк стремится вызвать не иллюзию правдоподобия, а стремится создать впечатление от внутренней правды жизни, ощущение той высшей духовной сущности, которая скрывается за внешними событиями.

Особое отношение постулирует Метерлинк и к слову. Обычный язык кажется ему слишком несовершенным, слово в силу своей материальности не способно стать носителем чистой духовности. Идеалам коммуникации становится – молчание. Драмы Метерлинка так же принято называть драмами молчания. Важным становится не текст, а то что даётся за текстом – это так называемый «второй диалог». Метерлинк выдвигает принцип диалога «второго ряда». По этому принципу произведение «приближается к простоте и высшей истине настолько, насколько избегаются в нем слова, выражающие поступки». За внешним случайным диалогом проявляется по-настоящему высокое содержание слов, первоначально кажущихся бесцельными, второстепенными. За внешним смыслом проявляется другой – истинный смысл. В этом принципе драматург осознал и обосновал общую для новой драмы тенденцию отказа от внешнего событийного ряда.

ТЕМА 7. СИМВОЛИЗМ В РУССКОМ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОМ ИСКУССТВЕ

Символизм в России унаследовал основные принципы западноевропейского С., но переставил отдельные акценты и внес в него целый ряд существенных корректив. Новаторский этап русского С. приходится на нач. XX в. и связан с именами «младосимволистов» Андрея Белого, Вячеслава Иванова, Александра Блока, Эллиса (Л. Л. Кобылинского), которые внесли в теорию и практику С. специфически русские черты. В качестве главных среди них можно назвать осознание софийного начала искусства и соборности художественного мышления, разделение символизма на реалистический и идеалистический, выведение символизма из сферы искусства в жизнь и разработку в связи с этим понятий мистериальности и теургии, как важнейших категорий эстетики русского С., апокалиптизм и эсхатологизм в качестве существенных творческих мотивов. Наиболее своеобразный вариант теории С. разработал

Андрей Белый, однако и другие символисты внесли в нее значительный вклад.

Отличия русского символизма особенно проявились в живописи, в которой (академической, передвижнической и даже авангардной) всегда ощущались мощные традиции национальной реалистической школы: связь с окружающей действительностью, стремление к «предметности», осязательности и материальности формы изображаемых предметов. Некоторое время российских символистов отождествляли с декадентами. Декаданс путали с эстетизмом, «стилем модерн» и символизмом в поэзии, музыке, живописи. Против такого подхода выступил поэт А. А. Блок. В 1902 году он писал: «Упадок (у нас?) состоит в том, что иные или намеренно, или просто по отсутствию соответствующих талантов, затемняют смысл своих произведений, причём некоторые сами в них ничего не понимают, а некоторые имеют самый ограниченный круг понимающих... От этого произведение теряет характер произведения искусства».

Но уже в 1890-е годы, после первых русских декадентских поэтических сочинений термины «декадентство» и «символизм» стали противопоставлять. В декадентстве увидели безволие, безыдейность и даже безнравственность; в символизме — идеализм и возвышенную духовность. В теорию символизма внесли свой вклад русские поэты «серебряного века» 1900—1910-х гг. «Общим знаменателем» поэзии и эстетической теории А. А. Блока, В. Я. Брюсова, В. И. Иванова, К. Д. Бальмонта, Ф. К. Сологуба, Д. С. Мережковского было стремление сблизить понятия художественного образа и символа. «Символ есть образ, — писал Андрей Белый, — соединяющий в себе переживания художника и черты, взятые из природы. В этом смысле всякое произведение искусства символично по существу... Понятие о символе указывает на соединяющий смысл символического познания... В искусстве мы познаем идеи, возводя образ к символу. Символизм — это метод изображения идей в образах. Искусство не может отрешиться от символизма, который может быть то замаскирован (классическое искусство), то явен (романтизм, неоромантизм)».

Поэт, философ, переводчик и теоретик искусства Вяч. И. Иванов разделил символизм на «реалистический», задачей которого является познание в действительности «еще более реальной действительности» (лат. *ens realissimum* — «наиреальнейшее сущее»), и символизм идеалистический, «туманный» (лат. *a realibus ad realiora* — «от реального к реальнейшему»). В ответ Андрей Белый писал в статье «Платформа символизма 1907 года»: «Символистскую школу я понимаю условно... не будучи школой, догмой, но тенденцией культуры, символизм пока живее всего себя отразил в искусстве... Символисты ни за, ни против реализма, натурализма, классицизма... Символизм для меня — реализм, он не противоречит

реализму, а является протестом против кажущегося реальным... Я боролся с мещанским натурализмом, с метафизическим реализмом, формулу которого провозгласил Вячеслав Иванов в 1908 году: „От реальностей к более реальному“; он котировал идеалистом меня, потому что я издевался над подменой понятия „символа“ понятиями мистической геральдики... Символизм — самосознание творчества в единстве формы и содержания» («Арабески», 1911).

Элементами символизма отмечено творчество многих живописцев и графиков «серебряного века» русской культуры, прежде всего членов объединения «Мир искусства». В 1908 году Лев Бакст продемонстрировал картину «Античный ужас» (Terror Antiquus) на тему романтической легенды о гибели древней Атлантиды. Художник изобразил гибнущую страну с необычно высокой точки зрения, отстранённо. И вне этой мистической перспективы, как видение, внизу, у самой рамы — архаическая статуя коры с голубкой, сидящей у неё на руке. Статуя ассоциируется с богиней Афродитой. Зрители оценили картину как символическое произведение и более того, — как пророчество. В следующем, 1909 году Вяч. И. Иванов отозвался на эту картину публикацией статьи «Древний ужас» («Текст публичной лекции по поводу картины Л. Бакста»), в которой писал: «О древней правде говорит нам художник и, жертвуя Музам, служит великой и мудрой богине — памяти»^[5].

К символистам относят художников объединений «Алая роза», «Голубая роза», сотрудников журнала «Золотое руно». Московский символистский журнал «Весы» с 1904 г. проповедовал «демоническую графику» английского художника Обри Бёрдсли, мрачную живопись Одилона Редона и Франца фон Штука, модернистский символизм Густава Климта и Макса Клингера. В то время говорили, что почти в каждой гостиной в домах Западной Европы и России можно было видеть репродукцию картины Арнольда Бёклина «Остров мёртвых» (1883).

Среди художников русского модерна символистские тенденции проявились в творчестве Михаила Александровича Врубеля, литовского композитора и живописца Микалоюса Чюрлёниса. Характерна полемика в истории отечественного искусствознания: можно ли причислять к символистам и, тем более, к художникам модерна, М. А. Врубеля. Ответ: и да, и нет. Творчество выдающихся мастеров и их индивидуальный стиль всегда шире и глубже какого-то одного направления или течения в искусстве. В произведениях Врубеля можно найти и элементы декаданса, и вкусов модерна, и символизма, неорусского стиля, простора художественной фантазии и подлинного ренессанса. А. А. Блок является автором знаменательной речи «Памяти Врубеля», произнесённой на похоронах художника 3 апреля 1910 года, в которой он сравнил художника с «вестником», слышавшим «звуки небес».

Многие ранние произведения живописца Кузьмы Сергеевича Петрова-Водкина также символичны, но это не означает того, что Петров-Водкин символист. В картине «Купание красного коня», тем не менее, многие увидели «символизм русской национальности, исконного лика России».

Очевидно, что символизм в изобразительном искусстве не является ни отдельным художественным направлением, ни, тем более, стилем, поскольку не характеризуется определёнными формальными носителями, но имеет значение существенной тенденции развития культуры. Однако первая мировая война, революция в России, развитие тоталитаризма, нигилизма, прагматизма и атеизма, натиск авангардных течений в начале XX века прервал на время классическую традицию, а вместе с ней и символизм классического искусства. Супрематические композиции К. С. Малевича, цвето-музыкальные фантазии М. В. Матюшина, инсталляции дадаизма и рэди-мэйд также символичны, но их символика иного рода. Она демонстративна и провокационна, и её декларативность находится за границами художественной образности — в области социальной коммуникации.

ТЕМА 8. СИМВОЛИЗМ В РУССКОМ ДРАМАТИЧЕСКОМ ТЕАТРЕ

Идея создания символистского театра следует из неоромантической концепции органического слияния на сцене всех искусств – синтеза, возвращённого мощным музыкальным началом Вагнера либо обладающего воздействием музыки Малларме, по словам Андрея Белого «идеально выражающей символ». Возникновение театра русского символизма в конце XIX – начале XX веков конкретно обязано: во-первых, появлению специфической драматургического материала, требовавшего своего адекватного воплощения. Например, произведения Метерлинка, Верхарпа, Гофмансталя, позднего Ибсена и других.

Во-вторых, стремлению режиссёров – символистов, порвавших с традициями реалистического театра, сильнее подчеркнуть роль подтекста в драме, заострить её образный строй и музыкальный ритм спектакля, утвердить на сцене идею «условного театра» («действия – символа»), обратить спектакль в обрядовое действие, в которое вовлекался бы и зритель.

В-третьих, настойчивой «экспансии» на сцену пластического искусства, главным образом живописи, желанию художников, близких к символизму, активнее участвовать в создании спектакля – организма, определяя в значительной степени его характер, в основном – в оперно-балетном театре. Для символистского театра в целом характерны тяготение

как драматурга, так режиссёра и художника, к стилизации драматических форм прошлого – древне – греческих трагедий, средне – вековых мистерий и мираблей, установление на сцене полного диктата режиссёра и более или менее последовательное осуществление принципа «театра марионеток».

В России развитие символистского театра было крайне противоречивым, несмотря на возникшую с начала 1900-х годов обширную драматургию символизма (произв. И. Анненского, Брюсова, Сологуба, Блока, Вячеслава Иванова и других), общность надежд на синтез искусств в современном театре, разработанную эстетическую программу театра символизма (особенно чётко в выступлениях Вячеслава Иванова).

Однако претворение символизма на сцене носило или эклектический, или явно декадентский характер или подменялось поисками чисто зрелищных эффектов, отвлечённой, условной декоративностью постановок (творчество В.Э. Мейерхольда). Мейерхольд, обращавшийся к драмам западно – европейских символистов и неоромантиков, в теории и на практике (в сотрудничестве с живописцами символистского толка – Н.Н. Сапуновым, С.Ю. Судейкиным и др.) настойчиво утверждал собственную теорию «стилизации» (т. е. создания «общего духа» спектакля), часто сводя раскрытие символического смысла драмы, игру актёров к живописной выразительности и музыкальной пластичности мизансцен.

Например, Мейерхольд поставил драму «Сестра Беатриса» Метерлинка в Театре В.Ф. Комиссаржевской в Петербурге. Исключением явилась постановка Мейерхольдом в 1906 «Балаганчика» Блока (Театр Комиссаржевской, оформление Сапунова, музыка М.А. Кузмина), органично объединившая устремления драматурга, режиссёра, художника и композитора, однако прозвучавшая как пародия на «ортодоксальный» символизм. Удачной среди ряда попыток поставить символистские драмы на сцене Московского Художественного театра была работа К.С. Станиславского над «Синей птицей» Метерлинка в 1908 году.

В 1910 года на фоне общего кризиса российского символизма происходит и разочарование в возможностях символистского театра. Драматургия российского символизма продолжает развиваться в рамках собственно литературы; режиссёры (Мейерхольд, Н.Н. Евреинов и др.), а за ними и художники обращаются к опере, балету, пантомиме, к реставрации театральных зрелищ различных эпох, к классическому репертуару, сочетая традиционные театральные формы с общими принципами «условного действия». Анализу противоречий, заложенных в самой идее современного театра российского символизма был посвящен ряд статей А. Белого.

В России развитие символизма получает весьма благодатную почву: общие эсхатологические настроения усугубляются тяжелой общественной реакцией на неудавшиеся революции 1905–1907. Пессимизм, темы трагического одиночества и фатальности бытия находят горячий отклик в

русской литературе и театре. Блестящие писатели, поэты и режиссеры Серебряного века с радостью окунаются в теорию и практику символизма. О символистической театральной эстетике пишут Вяч.Иванов (1909) и Вс.Мейерхольд (1913). Драматургические идеи Метерлинка разрабатывают и творчески развивают В.Брюсов (Земля, 1904); А.Блок (трилогия Балаганчик, Король на площади, Незнакомка, 1906; Песня судьбы, 1907); Ф.Сологуб (Победа смерти, 1907 и др.); Л.Андреев (Жизнь Человека, 1906; Царь Голод, 1908; Анатэма, 1909 и др.).

К периоду 1905 – 1917 относится ряд блестящих символистских драматических и оперных спектаклей, поставленных Мейерхольдом на самых разных сценических площадках: знаменитый Балаганчик Блока, Смерть Тентажиля и Пелеас и Мелисанда М.Метерлинка, Вечная сказка С.Пшибышевского, Тристан и Изольда Р.Вагнера, Орфей и Эвридика Х.В.Глюка, Дон Жуан Ж.Б.Мольера, Маскарад М.Лермонтова и др.

К символизму обращается и главный оплот русского сценического реализма – Московский Художественный Театр. В первом десятилетии наступившего 20 в. во МХТ были поставлены одноактные пьесы Метерлинка Слепые, Непрошенная и Там, внутри; Драма жизни К.Гамсуна, Росмерсхольм Г.Ибсена, Жизнь Человека и Анатэма Л.Андреева. А в 1911 на совместную с К.С.Станиславским и Л.А.Сулержицким постановку Гамлета был приглашен Г.Крэг (в главной роли – В.И.Качалов). Однако предельно условная эстетика символизма была чуждой театру, изначально сделавшему ставку на реалистическое звучание спектаклей; а мощный психологизм Качалова оказался невостребованным в Крэгской установке на актера-сверхмарионетку. Все эти и последующие символистские спектакли (Miserere С.Юшкевича, Будет радость Д.Мережковского, Екатерина Ивановна Л.Андреева) в лучшем случае остались лишь в рамках эксперимента и не пользовались признанием зрителей МХТ, приходящих в восторг от постановок Чехова, Горького, Тургенева, Мольера. Счастливым исключением стал спектакль Синяя птица М.Метерлинка (постановка Станиславского, режиссеры. Сулержицкий и И.М.Москвин, 1908). Получив от автора право первой постановки, МХТ преобразил тяжелую, смыслово перенасыщенную символистскую драматургию в тонкую и наивную поэтичную сказку. Весьма показательно, что в спектакле поменялась возрастная зрительская ориентация: он был адресован детям. Спектакль сохранялся в репертуаре Художественного Театра более пятидесяти лет (в 1958 состоялось двухтысячное представление), и стал первым зрительским опытом для многих поколений юных москвичей.

Однако время символизма как эстетического течения подходило к концу. Этому, несомненно, способствовали и социальные потрясения,

постигшие Россию: война с Германией, октябрьская революция, обозначившая резкий слом всего жизненного уклада страны, гражданская война, разруха и голод. Кроме того, после революции 1917 года официальной идеологией в России стал общественный оптимизм и пафос созидания, что коренным образом противоречило всей направленности символизма.

Пожалуй, последним российским апологетом и теоретиком символизма оставался Вяч.Иванов. В 1923 он пишет «программную» театральную статью Дионис и прадионисийство, в которой углубляет и переакцентирует театральную концепцию Ницше. В ней Вяч. Иванов пытается примирить противоречащие друг другу эстетические и идеологические концепции, провозглашая новый, «подлинный символизм» средством «восстановления единства» в «разрешительный момент энтузиастического пафоса». Однако призыв Иванова к театральным постановкам мистерий и мифотворческих массовых действий, сходных по восприятию с литургией, остался невостребованным. В 1924 Вяч. Иванов эмигрировал в Италию.

В России развитие символистского театра было крайне противоречивым, несмотря на возникшую с начала 1900-х гг. обширную драматургию Символизм (произведения И. Анненского, Брюсова, Сологуба, Блока, Вяч. Иванова и др.), общность надежд на синтез искусств в современном театре (сборник статей «Театр», 1908), разработанную эстетическую программу театра Символизм – особенно четко в выступлениях Иванова с его проповедью «соборного искусства» (сборник «По звёздам», 1909). Однако претворение идей Символизм на сцене носило или эклектический, или явно декадентский характер или подменялось поисками чисто зрелищных эффектов, отвлечённой, условной декоративностью постановок (творчество В. Э. Мейерхольда). Мейерхольд, обращавшийся преимущественно к драмам западно-европейских символистов и неоромантиков, в теории (сборник «О театре», 1913) и на практике (в сотрудничестве с живописцами символистского толка – Н. Н. Сапуновым, Символизм Ю. Судейкиным и др.) настойчиво утверждал собственную теорию «стилизации» (т. е. создания «общего духа» спектакля), часто сводя раскрытие символического смысла драмы, игру актёров к живописной выразительности и музыкальной пластичности мизансцен («Сестра Беатриса» Метерлинка в Театре В. Ф. Комиссаржевской в Петербурге, 1906, и др.). Исключением явилась постановка Мейерхольдом в 1906 «Балаганчика» Блока (Театр Комиссаржевской, оформление Сапунова, музыка М. А. Кузмина), органично объединившая устремления драматурга, режиссёра, художника и композитора, однако прозвучавшая как пародия на «ортодоксальный» Символизм Удачной среди ряда попыток поставить символистские драмы на сцене Московского Художественного театра была работа К. Символизм

Станиславского над «Синей птицей» Метерлинка (1908). около 1910 на фоне общего кризиса русского Символизм происходит и разочарование в возможностях символистского театра. Драматургия Символизм продолжает развиваться в рамках собственно литературы; режиссёры (Мейерхольд, Н. Н. Евреинов и др.), а за ними и художники обращаются к опере, балету, пантомиме, к реставрации театральных зрелищ различных эпох, к классическому репертуару, сочетая традиционные театральные формы с общими принципами «условного действия». Анализу противоречий, заложенных в самой идее современного театра Символизм, был посвящен ряд статей А. Белого.

Всеволод Эмильевич Мейерхольд – советский режиссер, актер, педагог. Один из реформаторов театра. Спектакли: «Сестра Беатриса» (1906), «Балаганчик» (1906), «Дон Жуан» (1910), «Маскарад» (1917), «Мистерия-буфф» (1918, 1921), «Великодушный рогоносец» (1922), «Лес» (1924), «Ревизор» (1926), «Клоп» (1929), «Дама с камелиями» (1934) и др. Карл Казимир Теодор Мейергольд (Всеволод Эмильевич Мейерхольд) родился 9 февраля (28 января) 1874 года в Пензе в обрусевшей немецкой семье владельца винно-водочного завода Эмиля Федоровича Мейергольда и его жены Альвины Даниловны (урожденной Неезе). Детей обучали репетиторы (у Карла было пять братьев и две сестры). Однако на карманные расходы отец давал сыновьям гроши и придирчиво контролировал их траты. В отличие от мужа, Альвина Даниловна была натурой возвышенной, устраивала музыкальные вечера. Именно она приобщила детей к театру. Карл и его брат играли в любительских спектаклях. Известно, что 14 февраля 1892 года «любители драматического искусства» давали комедию «Горе от ума». Уже тогда Карл, игравший Репетилова, выделял свою сверстницу красавицу Ольгу Мунт, исполнявшую роль Софьи...

Осенью 1906 года В.Ф. Комиссаржевская, увлеченная в ту пору идеями условного театра, приглашает Мейерхольда в свой Драматический театр главным режиссером. Открытие театра состоялось 10 ноября в новом помещении на Офицерской улице пьесой Г. Ибсена «Гедда Габлер». Однако требование Мейерхольда не разрабатывать характер, а условно (в данном случае живописно-пантомимически) передавать смысл пьесы, для Комиссаржевской было неприемлемым. 22 ноября состоялась премьера спектакля по пьесе М. Метерлинка «Сестра Беатриса». Это был триумф и режиссера, и Комиссаржевской как актрисы. Идеи и образы пьесы оказались очень близки российским настроениям той поры: монахиня Беатриса, нарушившая обет, обрела святость, потому что прошла путь страданий. Сверхалось чудо: в финале грешная сестра представала Мадонной.

С Комиссаржевской Мейерхольд ставит еще два символистских спектакля: «Жизнь Человека» Л. Андреева и драму А. Блока «Балаганчик».

Премьера драмы «Балаганчик» состоялась в декабре 1906 года. Спектакль напомнил зрителям об итальянской комедии масок, с ее персонажами Пьеро, Арлекином и Коломбиной. Оформление решалось в условной манере. Окно на заднике сцены было заклеено бумагой. Бутафоры освещали площадку палочками бенгальского огня. Арлекин выскакивал в окно, разрывая бумагу. Декорации взмывали вверх, оставляя сцену пустой, а в финале Пьеро-Мейерхольд обращался в зал со словами: «Мне очень грустно. А вам смешно?..»

Сезон в театре на Офицерской, завершившийся 4 марта 1907 года, знаменовал собой возникновение символистского театра в России. Впервые сложилась стройная структура символистского спектакля. Новое осмысление получили и пространство в целом (узкая, плоская сцена, затянутая тюлем), и декорации (живописные задники), и пластика артистов (статуарная), и музыка (тревожная, полная отчаяния), и манера произнесения текста (легкая, холодная, слова должны были падать с уст, словно капли воды на дно глубокого колодца). Но разрыв Мейерхольда с Комиссаржевской был неизбежен: такие спектакли не нуждались в больших талантах. Актеры были марионетками в руках режиссера, живописными пятнами на ярком фоне условных декораций... Теоретический итог был подведен А. Белым в статьях под названием «Символический театр»: «Остается убрать актеров со сцены в «Балаганчике», заменить их марионетками. Вот истинный путь театра Комиссаржевской. Но самой Комиссаржевской в этом театре нечего делать; было бы жаль губить ее талант». Итогом символистского периода Мейерхольда станет постановка блоковской «Незнакомки» в 1914 году на сцене Тенишевского училища в Петербурге.

ТЕМА 9. МОДЕРН В ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОМ ИСКУССТВЕ

Модёрн (от фр. *moderne* — современный) — художественное направление в архитектуре, декоративно-прикладном и др. видах изобразительного искусства, распространённое в последнем десятилетии XIX — начале XX века (до начала Первой мировой войны). Основная художественная идея, доминировавшая в этот период — преодоление эклектизма предыдущего развития, поиск гармонии искусства и жизни в промышленную эпоху. Мастера модерна стремились сочетать художественные и утилитарные функции создаваемых произведений, вовлечь в сферу прекрасного все сферы деятельности человека, реализовать идеи «преобразования жизни средствами искусства». В этом они следовали традициям романтизма и символизма.

Отличительными особенностями модерна являются отказ от прямых линий и углов в пользу более естественных, «природных» линий, интерес к новым технологиям, а также расцвет прикладного искусства.

В 1860—1870 годы в искусстве стран Западной Европы доминировало художественное направление историзма, идеология которого заключалась в повторении и интерпретации художественных стилей прошлого. Стремление противопоставить ретроспективизму и эклектизму оригинальное творчество объединяло новые художественные течения и школы в разных странах. В результате в 1880-е годы в произведениях ряда мастеров начал выработываться новый стиль.

Родоначальником модерна считается Англия — старейшая страна капитализма. Новый стиль начинает развиваться там под лозунгом возврата к органичности, простоте и функциональности изделий средневековых художественных ремёсел, а также искусства раннего Возрождения. Художественное движение, связанное с деятельностью «праерафаэлитов», философией и эстетикой Джона Рёскина и практикой мастерских «Искусства и ремёсла» Уильяма Морриса, получает распространение в прикладном искусстве и архитектуре. Уильям Моррис создавал бытовые предметы и элементы оформления архитектурного интерьера с растительными орнаментами, а Артур Макмердо использовал изысканные, волнообразные узоры в книжной графике. Обложка книги «Городские церкви Рена» (1883) работы Макмердо считается первой реализацией в стиле модерна в области графики.

В ряде европейских стран возникали группы и объединения художников, работающих в новом стиле: «Выставочное общество искусств и ремёсел» (1888) в Великобритании, «Мир искусства» (1890) в России, дрезденские и мюнхенские «Объединённые художественно-ремесленные мастерские» (1897), «Школа Нанси» (1901) во Франции, «Венские мастерские» (1903) в Австрии, «Немецкие мастерские художественных ремёсел» (1907) в Германии.

Одной из основных идей стиля модерн было разрушение традиционного различия между изобразительным искусством, особенно живописью и скульптурой, и прикладным искусством. Это было наиболее широко использовано в дизайне интерьера, графике, мебели, стекле, текстиле, керамике, ювелирных изделиях и металле. Стиль отвечал ведущим теоретикам XIX века, таким как французский архитектор Эжен-Эммануэль Виолье-ле-Дюк и британский искусствовед Джон Рёскин. В Британии на него оказали влияние Уильям Моррис и движение «Искусств и ремесел». Немецкие архитекторы и дизайнеры искали духовно возвышающего Gesamtkunstwerk («Единение искусств»), которое объединит архитектуру, обстановку и искусство в интерьере в едином стиле.

Основной признак стиля - *декоративность*; основной мотив - *вьющееся растение*; основной принцип - *уподобление рукотворной формы природной и наоборот*.

Наиболее заметная особенность модерна — отказ от прямых углов и линий в пользу более плавных, изогнутых, как подражание природным формам растений. Часто художники модерна брали за основу своих рисунков орнаменты из растительного мира. В формах модерна преобладал — отказ от симметрии, вертикальные, стремящиеся ввысь доминанты, перетекание форм одна в другую. Преобладающими цветами являлись приглушенные оттенки — цвет увядшей розы, табачные цвета, жемчужно-серые, серо-голубые, пыльно-сиреневые тона. Для интерьера характерны сочетание плоскостей, изогнутая мебель; в отделке — наличие мозаики, эмали, золотых фонов, чеканка по меди и латуни. Конструкции стиля — часто каркасные (несущим элементом является стальной каркас). Окна — прямоугольные, вытянутые кверху, часто с богатым растительным декором, иногда арочные, «магазинные окна» — широкие, наподобие витрин. Двери стиля модерн — прямоугольные, часто арочные плоской формы, с мозаичным орнаментом, декорированные^[9]. Модерн стремился стать единым синтетическим стилем, в котором все элементы из окружения человека были выполнены в одном ключе. Вследствие этого возрос интерес к прикладным искусствам: дизайну интерьеров, керамике, книжной графике.

Заметное влияние на стиль модерна оказало искусство Японии, ставшее более доступным на Западе с началом эпохи Мэйдзи. Художники модерна также черпали вдохновение из искусства Древнего Египта и других древних цивилизаций.

Модерн прибегал к эклектике, включал в себя множество течений и стилевых направлений: неоромантизм — использовались элементы романского стиля, готики, ренессанса и других стилей; неоклассицизм; рационализм, направление с преобладанием более простых форм; иррационализм; кирпичный стиль, когда архитекторы отказывались от штукатурки, и все декоративные детали здания выполнялись из кирпича. В зависимости от территориальной принадлежности он носил различные названия: венский, берлинский и парижский модерн — в Западной Европе, московский, петербургский, рижский и провинциальный модерн — в России и других странах Восточной Европы.

Архитектуру модерна отличает отказ от прямых линий и углов в пользу более естественных, «природных» линий, использование новых материалов (металл, бетон, стекло).

Как и ряд других стилей, архитектуру модерна отличает также стремление к созданию одновременно эстетичных и функциональных зданий. Большое внимание уделялось не только внешнему виду зданий, но и интерьеру, который тщательно прорабатывался. Все конструктивные элементы — лестницы, двери, столбы, балконы — художественно обрабатывались.

Одним из первых архитекторов, работавших в стиле модерн, был бельгиец Виктор Орта. В своих проектах он активно использовал новые материалы, в первую очередь, металл и стекло. Несущим конструкциям, выполненным из железа, он придавал необычные формы, напоминающие фантастические растения. Лестничные перила, светильники, свисающие с потолка, и даже дверные ручки — всё проектировалось в едином стиле. Во Франции идеи модерна развивал Эктор Гимар, создавший, в том числе, входные павильоны парижского метро.

Ещё дальше от классических представлений об архитектуре ушёл испанский архитектор Антонио Гауди. Здания, сооружённые им, настолько органически вписываются в окружающий пейзаж, что кажутся делом рук природы, а не человека.

На живопись модерна сильное влияние оказал символизм, который стремился переходить от традиционных форм XIX века к новейшим европейским течениям, носившим порою условную принадлежность к той или иной стране.

Для живописи модерна характерно стремление к созданию самостоятельной художественной системы. Одним из основоположников этих идей стала «Понт-авенская школа» с Полем Гогеном. В отличие от других стилей, картины и панно модерна рассматривались как элементы интерьера, придавая ему новую эмоциональную окраску. Поэтому декоративность стала одним из главных качеств живописи модерна.

Для живописи характерно парадоксальное сочетание декоративной условности, орнаментальных «ковровых фонов» и «вылепленных» со скульптурной чёткостью фигур и лиц первого плана (Густав Климт, Фернан Кнопф, Михаил Врубель), а также больших цветowych плоскостей (Леон Бакст, Эдвард Мунк) и тонких подчёркнутых нюансов (Михаил Врубель, Александр Бенуа). Всё это придавало картинам большую выразительность. Также символизм привнёс в живопись модерна символику линии и цвета; были широко представлены темы мировой скорби, смерти, эротики; распространённым стало обращение художников к миру тайны, сна, легенды, сказки и др. Ярким образцом живописи модерна являются полотна Климта. Художники модерна творили во всех странах Европы и Америки: Австрии, Великобритании, Германии, Италии, Голландии, России, США и др.

Графика стала той областью, из которой произрастали и в которой развивались мотивы стиля, и большое влияние на его развитие оказала обложка, созданная для книги под названием «Городские церкви Рена» английским художником и архитектором Макмердо. К особенностям этого дизайна, появившегося в 1883 году, относятся цвета и сильно изгибающиеся стебли и листья в монохромном исполнении. Поскольку такая обложка принадлежала книге, посвящённой архитектуре и купленной, вероятно, многими британскими архитекторами, она оказала

сильное воздействие на создание изгибов и форм архитектурного стиля ар-нуво.

В конце XIX века сформировался тот вид графики, который принято называть плакатом. Рождение плаката обусловлено новшествами в типографской промышленности. Настоящему искусству плаката открыла путь техника литографии. Тираж издания мог составлять несколько тысяч оттисков.

Литография, искусство книги (книжный дизайн), графика достигли в период модерна высокого подъёма благодаря работам англичанина Обри Бёрдсли, немцев Томас Гейне, Г. Фолегера и русских мастеров Александр Бенуа и Константина Сомова. Большие художественные достижения обрел модерн в создании афиш и плакатов (работы Эмиля Грассе во Франции, Альфонса Мухи в Чехии).

Первыми представителями модерна во Франции стали ученики Гогена, а в Англии — последователи «прерафаэлитов». Наиболее значительными фигурами английского модерна стали Уильям Блейк и Обри Бёрдсли — автор иллюстраций к «Саломее» Оскарда Уальда и рисунков для журнала «Желтая книга». Графика Бёрдсли — классика модерна. Русский график Николай Кузьмин говорил, что Бердсли отделил свет от тьмы. Для света — белая бумага, для тьмы — чёрная тушь. И никаких полутонов. Линия приобрела удивительную силу. Началась новая эра графики. Крайняя простота средств: только чёрное и белое, лист бумаги, перо, флакончик туши. Но там, где он хотел показать свою поразительную «способность стараться», его техника становится похожей на тончайшее кружево: фронтисписы к «Саломее», к «Венере и Тангейзеру», «Вольпоне», сюите «Похищение локона». Графика модерна обладала собственными выразительными средствами: энергичный обобщённый рисунок, резкие контрастные цветовые соотношения, использование больших технических возможностей литографии содействовали развитию такой разновидности графики, как афиша, плакат. Для них характерны тщательно разработанные композиции, декоративные и шрифтовые.

В России большую роль в становлении плаката сыграли мастера объединения «Мир искусства». Плакат предоставлял им массовую трибуну, с которой они могли заниматься эстетическим просветительством.

В 1896 году в Мюнхене начал выходить журнал «Югенд». Именно от этого слова молодость происходит немецкий вариант названия модерна — «югендстиль». К этому времени в Германии сложилась развитая полиграфическая промышленность. Книжное, журнальное дело, имевшее давние традиции, достигло расцвета. Получили широкое распространение многоцветная печать, крупноформатный литографированный плакат и вместе с тем миниатюрная рекламная наклейка. Развивались другие малые жанры: экслибрис, рекламная листовка. Музеи Мюнхена и Берлина

заказывали полиграфистам своеобразные пригласительные билеты. Каталоги издательских фирм, книжных магазинов, нередко, являлись настоящими графическими шедеврами, представлявшими картины художников. Мастера немецкой графики искали новые технические приёмы. К таким новшествам можно было отнести рисование на грубой зернистой бумаге с предварительным покрытием её белилами. Чтобы, например, получить мягко расплывающийся штрих, мюнхенские графики стали широко использовать японскую кисть. Ещё один новаторский прием — получение на белой бумаге отпечатка фактуры грубой материи, слегка пропитанной тёмной краской. Фон напоминал зернистую поверхность холста; нанесенный на него штрих приобрел специфические свойства. Графики учились обрабатывать бумагу разными кислотами, чтобы превращать её в подобие пергамента. Линии на такой бумаге выглядели по-новому.

На скульптуру модерна, так же как и на живопись сильное влияние оказал символизм. Основные черты скульптуры стиля модерн — это возвращение к «природным» линиям. Характерны текучесть и динамизм форм, «внутренняя энергия». Скульптура модерна декоративна, её предназначение украшать пространство, подчинять его единому ритму. Среди скульпторов модерна особо выделяют двух французских мастеров: Огюста Родена и Аристиды Майоля.

Среди десятка работ Родена самая известная — «Мыслитель». В своих работах он прославляет великую силу любви, её красоту и бессмертие. Другие его известные работы: «Первый поцелуй», «Вечная весна», «Поэт и муза».

Каталонец Аристид Майоль занялся скульптурой будучи уже хорошо известным мастером живописи. Экспериментируя с обнаженной женской натурой, он пытался создать образы естественной красоты, подчеркивал природную гармонию женского тела, чувственность и эмоциональность. Его работы — «Помона», «Ночью, Река», «Три нимфы» — находятся в лучших музеях мира, а всё его творчество по праву относится к шедеврам европейского пластического искусства.

Необычное видение мира и трактовка человека характерны для творчества чешского модерниста Франтишика Билека. Для его работ характерны полный реализм и достоверность изображения. Персонажи его работ — Моисей, Гуса — отличает новизна и нестандартная трактовка. Другими блестящими образцами модерна в скульптуре являются работы Наума Аронсона — портреты Комиссаржевской, Толстого, Пастера. Он единственный из художников создал скульптурный портрет, который теперь хранится в одном из музеев Израиля. Его работы украшают многие музеи и галереи мира.

Одним из наиболее ярких представителей этого стиля в Италии был Адольфо Вильдт, работы которого прошли в своём развитии путь

от символизма через венский и берлинский сецессион до зачатков экспрессионизма.

ТЕМА 10. МОДЕРН В ДРАМАТИЧЕСКОМ ТЕАТРЕ

О стиле модерн часто говорят как о последнем направлении, которому удалось внести свой отпечаток практически во все творческие направления. Несмотря на то, что основные, дошедшие до наших дней, образцы данного направления представляют собой прежде всего архитектурные ансамбли, предметы прикладного искусства и живописи, определяющие его нормы всегда направлены к музыке как естественной центральной точке формирования поэтики стиля. Вследствие того, презентация модерна на сцене самым значительным образом проявилась в оперном и балетном представлении. Стремление, с которым модерн вошел в театральное искусство, не было до настоящего времени еще вполне осмыслено и оценено. Если мы хотим определить основные специфики театра эпохи модерн, необходимо сказать, что к модернистским театральным вершинам мирового масштаба принадлежат инсценировки балетной труппы Les Ballets Russes. Интересная конфронтация Востока и Запада, которая в виде постепенного соединения импульсов, исходящих из русской среды и сросшихся с, казалось бы, противоречивой французской средой, образовали наконец своеобразный космополитный резонанс вдохновений. Балетная труппа под руководством импресарио Сергея Павловича Дягилева смогла не только выдвинуть поэтику нового направления в театральном искусстве, но прежде всего кодифицировать подходы, которые стали нормой для развития европейского театра. Именно инсценировки Les Ballets Russes стали (особенно на начальном этапе 1909-1912 гг.) в мировом масштабе вершиной закрепления принципов стиля модерн на сцене, и, благодаря их быстрому и совершенному усвоению, обогатили и, парадоксально, продлили жизнь данного направления. Тяготение модерна к космополитизму как к элементарной предпосылке стиля при этом в творчестве данной труппы представляет действительное наполнение принципов универсальности. Универсальность благодаря описанному соединению Востока с Западом как двух полярностей одного целого нашла в идейных предпосылках авторов настолько сильный резонанс, что решающим образом повлияла также на последующее развитие театрального искусства в европейском масштабе. Это подтверждает и тот факт, что история мирового театра, точнее, мировой сценографии, на следующих этапах развития часто демонстративно опирается именно на те примеры инсценировок, которые были реализованы благодаря труппе Les Ballets Russes и ее сотрудничеству с, напр., Джакомо Баллом, Пабло Пикассо, сюрреалистами Джорджем де Кирико, Хуаном Миро, Максом Эрнстом и многими др.

Специфика театрального искусства стиля модерн как своеобразного варианта развития данного направления, характеризуется вначале прежде всего переоценкой интерактивности театра как элементарного проявления театрального искусства, которое под влиянием поэтики стиля модерн получило новое содержание. Благодаря поэтике модерна сценическое представление, кодифицированное как новый вариант Gesamtkunstwerk, включило в свою стилизацию и феномен театральной пропаганды как неотъемлемой составной части взаимосвязи с публикой. Маркетинговой кампании уделялось такое же внимание, как и остальным составным компонентам возникающей инсценировки. Театрологические работы обычно не включают в свои анализы объяснение той основной роли, которую играл Дягилев как меценат труппы. Роль театральной пропаганды как интегральной составной части творческой идеи проявляется и в способе трансформации сценографической концепции, которая в модернистском театре приспособляется своему новому содержанию. Это можно доказать на примере феномена театральной программы и афиши, которые вместе с остальными элементами театральной пропаганды и со сценическим пространством театра образуют единство и определяют нормы зрительного восприятия. Творческая идея в модернистском театре предопределяется потребностью гармонии, которая исходит из противоречия, подвергающегося правилам одновременно возникающей теории визуальной коммуникации, которая решающим образом повлияла на образ сценической презентации. Преобладающую роль живописца как последнего соединительного звена всех аспектов в модернистском образе определяют реформы пространства, исходных точек репертуара и, конечно, сценографии. Вместе они подчеркивают ту доминирующую часть сценографического элемента в отношении к тексту, хореографии и режиссуре.

Наряду с исторической ретроспективной тематикой, которая принесла театру демонстративное внедрение принципа ретроспективизма как художественного метода, показывающего прошлое в современных космополитных образах, встречается у сценографов, работающих для Дягилева, модерном прокламированная экзотика, которая отражает модное увлечение ориентальной культурой. Данное направление принесло стремление к экстремальной стилизации, которая из-за незнания временного и масштабного контекста основывалась скорее на фабуляции, чем на действительном отражении исторического и современного образов. На данной фабуляции основывается новый коренной импульс свободной имажинации, посредством которой пришел на сцену своеобразный орнаментальный стиль, которому как модному течению подверглась почти вся Европа. Соединение принципа экзотичности с историзмом, обогащенных прямой связью с исконными русскими иконографическими образцами, вызвало в космополитом Париже сенсацию, которая, однако,

постепенно отдаляла поэтику модерна от вдохновения в фольклоре к новым авангардным проявлениям.

Основоположниками теоретической концепции театра стиля модерн в представлениях Les Ballets Russes стояли прежде всего члены новой возникающей труппы во главе с меценатом С. П. Дягилевым, художником А. Н. Бенуа и хореографом М. М. Фокиным. Все они заново определили правила балетной эстетики под влиянием модерна. С одной стороны, исходной точкой стала прежде всего провокационная критика конкретных представлений царских сцен Дягилева, опубликованная в основном в журнале «Мир искусства», которую скоро дополнили напечатанные интервью и отзывы из Франции, помещенные в целом ряде журналов. Решающее влияние Дягилева на итоговую форму представлено прежде всего в его способности предчувствовать и видеть взаимосвязи вещей, мотивировать и направлять своих сотрудников на их творческом пути. Данной способности сопутствовал, с другой стороны, ряд наблюдений Бенуа, включенных в короткие статьи, публичные выступления, личная переписка и теоретические сборники. Основной можно считать последнюю главу исследования Бенуа, опубликованную под названием «Современное состояние русского изобразительного искусства» в монографии «Русская школа живописи» (1904, № 1921), в которой автор подробно анализирует не только вопрос развития современного изобразительного искусства, но в значительной мере рассматривает и вопросы сценографии.

Решающим изменением в мышлении стал окончательный отказ от старческой слабости русской культуры, дополненный своевременным описанием новых рождающихся направлений. По Бенуа, возрождение старорусского или «чисто русского» искусства в театре началось с приходом творчества В. М. Васнецова, выдающегося представителя сценографии Русской оперы Мамонтова. В его творчестве автор видит не только угасающий историзм, но и новаторство разработки темы, позволяющее на основе вдохновения старым создать что-то современное, своеобразное, качественное и художественно ценное. Однако, даже творчество Васнецова под критическим углом зрения Бенуа не нашло полного оправдания. Приход т.н. русского стиля в сценографию в последней трети XIX века не мог быть чисто своеобычным шагом на пути к модерну. Новые космополитные тенденции, стоящие у начала поэтики эпохи модерн, нашли в мышлении Бенуа свои универсальные исторические проработки. Русское славянофильство было, по его мнению, поздним отражением националистических тенденций Европы, выросших на почве романтизма (Benois, 1921, 138). Таким подходом внес Бенуа новый толчок в современные правила анализа русского изобразительного искусства, которые подробно разработал в своей книге «История живописи всех времен и народов».

Орнамент как первооснова модерна стал основной общей точкой не только образов сцены, но и личной жизни. Влечение к декоративности и динамичной линии определяло не только образ пространства, но, конечно, и поведение в нем человека. Таким же образом как динамичный орнамент перешагивает границы четвертого измерения и протекает временем как музыка, так и человеческой фигуре присужден музыкально-орнаментальный образ в танце. Доказательством этого является и вдохновение архитекторов новыми музыкальными формами. Сочетание работы художника, хореографа и композитора стало абсолютно неизбежным, так как в этой триаде заключалось финальное эмоциональное влияние на зрителя, т.е. и успех продукции. Способность Бенуа понять эту неизбежную связь взаимного переплетения отдельных элементов театрального образа определила его теоретические анализы на театральную тему.

Основным переворотным шагом в направлении к чисто модернистской поэтике стал, конечно, прежде всего символизм. Его предпосылки в значительной мере определили будущее развитие нового направления. У основ его теоретического развития в России стояло поколение старших символистов во главе с В. Я. Брюсовым, которое принимало участие в издании основных манифестов символистического театра. Определяющим знаком взаимосвязи первого этапа стиля модерн с символизмом становится тот факт, что как раз основная теоретическая статья Бенуа «Беседа о балете» была опубликована в сборнике, в котором находилось большинство манифестов русского символизма, анализирующих отдельные подходы к театральному образу. Причиной является и то, что в России символизм, развивающийся вначале как эпигон французских образцов, наконец просуществовал дольше, чем в стране своего зарождения.

Необходимо упомянуть критику современного образа жизни, которая не очень сильно звучала на сцене инсценировок русских сезонов. Часто в этой связи говорят о нежелании Дягилева показать критическое отношение к своей публике, которую составляла новая разбогатевшая буржуазия, поддерживающая экономическую прибыль театра. Можно, однако, назвать модернистскую критику современного состояния общества как ее представляет безвкусная комната Арапа для третьей картины балета Стравинского «Петрушка». После прихода Балерины комната видоизменяется и представляет публичный дом, в котором кукла «танцует» для своего хозяина. За образом Арапа можно увидеть острую карикатуру жизни некоторых кругов общества. В данном случае критика была направлена как раз в те круги, которым было представление адресовано. Модерн не был направлен своей критикой на общественный протест, а на настроения, которые смягчали «милые ошибки» общества и находили в нем свой резонанс.

Постоянные параллели между своевременной действительностью и театральным образом можно найти во всех основных элементах продукции Дягилева – сценографии, хореографии и музыке. Превосходство визуального образа предопределяет решающую роль художника в процессе творчества, которому в сущности принадлежит место финального стилиста декоративной композиции театрального образа. Данной точке зрения соответствовала и исходная точка Бенуа, т.е. театральное искусство как *Gesamtkunstwerk*. При подготовке театрального представления все художники влияли друг на друга, сотрудничали и становились консультантами один другому. Склонность модерна к музыке и танцу как первооснове завета Вагнера влекли театралов прежде всего к опере и балету, которые стали идеальной сценой для реализации поэтики стиля модерн. Кроме музыки и декоративности значительным элементом стало также стремление к мифу.

Не удивительно, что как раз мифы стали сюжетом модернистских декоративных аллегорий, украшающих в виде фрески или росписи стены зданий театров. Мифы стали также образцом для реализации театрального занавеса. Расширением существующих возможностей сценографии модерна, стало использование нескольких вариантов театрального занавеса для определенной исценировки. Таким образом подчеркивается визуальный концепт представления. Публику, привыкшую к стандартному занавесу своей домашней сцены, конечно, привлек новый занавес, используемый при каждом новом выступлении гастрوليрующей труппы. Подсознательный психологический эффект действовал в сторону ожидания зрителем чего-то особенного, редкостного.

Цвет, который благодаря модерну оторвался от предмета (стал самостоятельным элементом), добился своей автономности. Он уже не представлял собой простую характеристику изображаемого предмета, а стал самостоятельной важной величиной, посредством которой усиливается воздействие новой раскрытой композиции. Необычным сочетанием черного и белого цветов, которые в предыдущих этапах импрессионистического поинтилизма потеряли свое значение, была возобновлена динамичность конфронтации. Цветовое воздействие занавеса-образа предвосхищало будущее действие на сцене не только в смысле синтетического единства всех элементов сценического пространства, но и в смысле композиции. Использованный принцип чередования соответствовал пониманию модернистского творчества, основой которого стало соединение противоречий, т.е. полное выражение модернистской биполярности.

Избранные исходные точки доминирования конечного визуального оформления, меняющего жизнь на сцене в образ, законченный вместе с воплощением в него актера, исключали в дягилевской продукции необходимость эксперимента со сценической техникой. Сценическая

техническая аппаратура была упрощена в результате частых гастролей труппы в разных театрах всей Европы. Таким образом, преобладала стилизация, которая вместо исключения орнаментального богатства в значительной мере его вводила. Художники при разработке определенного сюжета выбирали только те элементы, которые можно было любым образом переоформлять и деформировать по собственным требованиям, и их работа так получала чисто субъективный характер, определяющий сценическую реальность.

Прокламированное соединение модернистского театра как одного из вариантов модернизма с принципами теории визуальной коммуникации как исходной точки поисков новых законов взаимодействия изменило значение данного, на первый взгляд короткого, этапа истории развития театра и определило его как основную веху, выдвинувшую нормы будущего направления сценического искусства. Мерой успеха модернистского театрального взаимодействия стала не прямая связь с действительностью, не символическая игра реалий, а способность вызвать эмоционально действующий чувственный образ, атмосфера которого могла раскрыть в зрителе желанные нюансы настроений, позволяющих целостное углубление в художественное воплощение действительности.

ТЕМА 11. ПРИМИТИВИЗМ И АРТ-БРЮТ В ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОМ ИСКУССТВЕ

Примитивисты – художники XX в., не имевшие профессионального художественного образования, не входившие ни в какие школы и направления, но одаренные талантом самобытного художественного видения и выражения. Всемирную известность среди них получили француз А. Руссо, грузин Н. Пиросманишвили (Пиросмани), хорваты И. Генералич, М. Ковачич, И. Веченай и др. Особенно благоприятной для П. оказалась почва Югославии. Здесь насчитывают более 90 художников-П., из которых не менее 20 получили мировое признание.

Характерной чертой искусства П. является некое самобытное, «наивное», т. е. не отягощенное грузом художественно-идеологических и иных условностей, налагаемых современной цивилизацией на художника, видение мира и выражение его в визуальных формах, может быть, более органичных каким-то глубинным архетипам бытия. Подобным видением обладали художники древних традиционных культур; оно характерно для детей и некоторых людей с определенными расстройствами психики.

Примитивизм – понятие, которое используется в нескольких значениях и фактически тождественно понятию «примитивное искусство». В различных языках и разными учеными эти понятия используются чаще всего для обозначения одного и того же круга явлений в художественной

культуре. В русском (как и в некоторых других) языке термин «примитивный» имеет в качестве одного из главных оценочный (и именно негативный) смысл. Поэтому уместнее остановиться на понятии Н. и. В самом широком смысле так обозначается изобразительное искусство, отличающееся простотой (или упрощенностью), ясностью и формальной непосредственностью изобразительно-выразительного языка, с помощью которого выражается особое, не обремененное цивилизационными условностями видение мира. Понятие появилось в новоевропейской культуре последних столетий, поэтому отражает профессиональные позиции и представления этой культуры, считавшей себя высшей ступенью развития. С этих позиций под Н. и. понимается и архаичное искусство древних народов (до египетской или до древнегреческой цивилизаций), например, первобытное искусство; искусство народов, задержавшихся в своем культурно-цивилизационном развитии (коренного населения Африки, Океании, индейцев Америки); любительское и непрофессиональное искусство в самых широких масштабах (например, знаменитые средневековые фрески Каталонии или непрофессиональное искусство первых американских переселенцев из Европы); многие произведения так называемой «интернациональной готики»; фольклорное искусство; наконец, искусство талантливых художников-примитивистов XX в., не получивших профессионального художественного образования, но ощутивших в себе дар художественного творчества и посвятивших себя самостоятельной его реализации в искусстве.

Произведения П. крайне разнообразны по форме и индивидуальной стилистике, однако для многих из них характерны отсутствие линейной перспективы (глубину многие примитивисты стремятся передать с помощью разномасштабности фигур, особой организацией форм и цветовых масс), плоскостность, упрощенная ритмичность и симметричность, активное использование локальных цветов, обобщенность форм, подчеркивание функциональности предмета за счет тех или иных деформаций, повышенная значимость контура, простота технических приемов.

Арт-брют (от французского art brut, буквально – грубое, сырое, необработанное искусство) – направление в изобразительном искусстве середины XX века. Понятие “арт-брют” было введено французским художником Дюбюффе (1901-1985) в 1945-ом году для обозначения искусства душевнобольных, детей, внеевропейских “дикарей” и примитивистов. Жан Дюбюффе, помимо личного воплощения концепции арт-брют, коллекционировал и выставлял работы упомянутых выше социальных групп. Он был твердо убежден, что именно такое искусство есть максимально честным и лишенным налета стереотипов.

Сегодня арт-брют принято рассматривать как изобразительное искусство в наиболее чистом своем выражении, как неожиданный психический выброс из глубин сознания и подсознания, зафиксированный на бумаге или выполненный в материале. Главные условия того, что работу можно отнести к категории арт-брют, это наличие трех “изо”: изобретательности и изолированности изображающего. То есть, ее создатель не должен идентифицировать себя как художник и осознавать, что он создает искусство. Только в такой атмосфере возможно появление на свет уникального продукта, не имеющего ничего общего со стандартами классического или современного искусства.

Термин “аутсайдер арт” (outsider art) сначала должен был выступать английским эквивалентом французского “арт-брют”, но позже значительно расширился, включив в себя, помимо арт-брют, произведения такой категории, как “Новый вымысел”, а также специфическую группу, с позволения сказать, настоящих художников-аутсайдеров.

Пограничной категорией между арт-брют и искусством аутсайдеров является “Новый вымысел”, история изучения которого также восходит к Жану Дюбюффе. Последний, собирая произведения арт-брют, столкнулся с тем, что так называемый нехудожественный критерий отбора резко уменьшает круг интересующих его объектов, а также оставляет в стороне уже отобранные ранее по художественным признакам произведения. То есть, найти “чистый” арт-брют оказалось практически невозможным, при этом стоял вопрос “Что делать с неформатными, но достойными работами?”. И Дюбюффе решает выделить их в отдельную группу под названием *Neuve Invention* – Новый вымысел.

В связи с этим особенно актуальным представляется существование и официальное признание категории “Новый вымысел”. Случается так, что человек, плотно интегрированный в современную культуру или даже получивший художественное образование, разочаровывается в общепринятых формах и способах визуального выражения, понимая “неадекватность системы изящных искусств по отношению к действительно изобретательному творчеству” (М.Тевоз), начинает реализовывать свой потенциал посредством интуитивного искусства. Таким образом, художник осознает свою принадлежность к искусству, но четко понимает, что “официальные” стандарты к его работам неприменимы. Таким произведениям присуща высокая степень публичности, они выставляются и успешно продаются.

Яркими представителями искусства арт-брют стали живописцы, графики и скульпторы с разных точек мира: Бенжамен Бонжур, Адольф Вёльфли, Антони Тапиес, Луи Сутер, Марта Грюненвальдт, Генри Дарджер, Поль Дюгем, Алоиза (Алоиза Корбац), Огюстен Лесаж, Медж Гилл, Александр Лобанов, Бунлыа Сулилат, Воислав Якич, Мартин Рамирес, Камилла Рено.

ТЕМА 12. ФОВИЗМ В ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОМ ИСКУССТВЕ

Фовизм – это локальное направление в живописи нач. XX в. Наименование Ф. было в насмешку присвоено группе молодых парижских художников (А. Матисс, А. Дерен, М. Вламинк, А. Марке, Э.-О. Фриез, Ж. Брак, А.-Ш. Манген, К. ван Донген), совместно участвовавших в ряде выставок 1905-1907 гг., после их первой выставки 1905 г. Название было принято самой группой и прочно утвердилось за ней. Направление не имело четко сформулированной программы, манифеста или своей теории и просуществовало недолго, оставив, однако, заметный след в истории искусства. Его участников объединяло в те годы стремление к созданию художественных образов исключительно с помощью предельно яркого открытого цвета. Развивая художественные достижения постимпрессионистов, опираясь на некоторые формальные приемы средневекового искусства (витражи, романское искусство) и японской гравюры, популярной в художественных кругах Франции со времен импрессионистов, фовисты стремились к максимальному использованию колористических возможностей живописи. Природа, пейзаж служили им не столько объектом изображения, сколько поводом для создания экспрессивных, напряженных цветовых симфоний, не порывающих, однако, связей с увиденной действительностью. Основные цветовые отношения и мотивы фовисты брали из природы, но предельно усиливали и обостряли их, нередко использовали цветной контур для отделения пятен цвета друг от друга. Повышенная светоносность («краски буквально взрывались от света», — писал впоследствии А. Дерен) и выразительность цвета, отсутствие традиционной светотеневой моделировки, организация пространства только с помощью цвета — характерные черты Ф. От Ф. оставался один шаг до абстрактного искусства, но ни один из его представителей не сделал этот шаг. Все они после 1907 г. пошли своими путями в искусстве, используя Ф. как некий этап на пути экспериментальных поисков в области живописных средств. Выразительные возможности цвета, выявленные фовистами, активно использовались многими живописцами XX в., начиная с экспрессионистов, абстракционистов и кончая появившимся в 50— 60-е гг. движением «Новые дикие».

Фовизм объединяет представителей трех основных групп, которые использовали сходные художественные приемы и которых можно рассматривать как участников единого течения.

- Ученики мастерской Гюстава Моро: Анри Матисс, Альбер Марке, Шарль Камуан, Жан Пюи и Анри Манген
- Представители Группы Шату: Андре Дерен и Морис Вламинк

- Гаврская группа: Отон Фриез, Рауль Дюфи и Жорж Брак (последний также считается одним из важнейших представителей кубизма)

Подавляющее большинство художников-фовистов отрицало свою принадлежность течению. Тем не менее идеологическими лидерами направления, связанного скорее с художественным методом, нежели с формальной принадлежностью, можно назвать Анри Матисса, Андре Дерена и Мориса Вламинка; их обычно называют центральными представителями движения.

Для формирования фовизма фигура Матисса играла ключевую роль. Матисс никогда не претендовал на главенствующее положение и не считал себя лидером движения, но именно его художественный метод определил рамки будущего стиля. Для Матисса период «диких» был лишь одним из эпизодов его творческой биографии. Тем не менее, в работах разных лет фовистское видение оставалось формообразующим^[16]. В различные периоды своего творчества — от ранних до поздних — Матисс использовал те принципы, которые составляли основу художественного метода фовистов.

Несмотря на то, что фовистские приемы использовались многими художниками, именно Матисс создал новый стандарт изображения — декоративного полотна, где ключевая роль отведена не линии, а цветовому пятну. Благодаря Матиссу и в результате широкого использования нового художественного метода в живописи, цветовая плоскость стала главным художественным инструментом в искусстве XX столетия.

В живописи фовистов цвет стал не только основным выразительным, но и важным техническим элементом. Художники-фовисты говорили о высвобождении цвета — именно его они считали главным живописным инструментом. Цвет был не только механизмом передачи эмоционального напряжения, но и важным техническим средством: с его помощью, например, решалась проблема перспективы. На многих картинах Матисса перспектива складывается за счет градации синего цвета. Фовисты вернули в живопись чёрный цвет: они использовали чёрный контур для отделения цветowych пятен друг от друга. Чёрный формировал плоскость и задавал очертания предметов, придавая им телесную плотность и устойчивость.

Основная проблема, связанная с феноменом цвета у фовистов — использование сходных приемов представителями других художественных течений XX века, например, экспрессионистами. Интенсивный, активный, яркий и выразительный цвет не был особенностью исключительно фовистской живописи — этот прием использовали представители и экспрессионизма, и футуризма. Тем не менее, именно фовисты сделали цвет автономным выразительным средством, развивая его как самостоятельный художественный прием. Цветовые решения в живописи фовистов имеют свои особенности: оттенки в их работах в меньшей

степени подвержены дробному делению и чаще складываются в масштабные протяженные поверхности (Матисс, «Танец и Музыка», 1905; Дерен «Пейзажи в Кассисе», 1907), цвет редко распадается на мелкие фрагменты (как это бывает у экспрессионистов) и редко образует абстрактные динамические композиции (сравним — Кандинский). Цвет у фовистов открыт, но не импульсивен (как у экспрессионистов) и часто используется для создания классических тем или сюжетов буржуазного толка.

Центральный вопрос, связанный с изучением фовизма — его отношение к классической традиции. С одной стороны, многое созданное Матиссом, Дереном, Марке шло в разрез с классическими изобразительными принципами. Начиная с эпохи Возрождения, цвет был, скорее, дополнением к рисунку, нежели полноправным участником живописной формы. Леонардо, Рафаэль, Дюрер исходили из привилегии линии, который лишь дополняла краска.

Фовисты предложили и новый цветовой прием, и нестандартную композиционную систему, которые противостояли принципам классической картины. В частности, изображение не поддерживало канонические композиционные формы, а покрывало весь холст целиком — как, например, в поздней картине Рауля Дюфи «Регата в Каусе» 1934 года.

В то же время, фовизм как художественный метод сохранил множество классических элементов. Изначально, фовизм оперировал категорией цвета — параметром бесспорно живописным. Фовизм претендовал на то, чтобы создать новый язык живописи, а не новую форму искусства: художественная идея фовизма оказалась подчинена изобразительным принципам, а не требованиям художественного сопротивления (как это будет в «Авиньонских девицах» Пикассо).

Чаще и последовательнее других художественных течений фовисты обращались к античным темам или историческим сюжетам. Это направление, в частности, заметно в работах Матисса («Радость жизни», 1906; «Танец», 1910; «Музыка», 1910). Фовисты обращались к классическим сюжетам и элементам чаще, нежели обычно принято думать. Марке и Дерен использовали в своих работах принципы академической композиции. Фрагменты и мотивы классических изображений последовательно использовал Анри Матисс. В частности, фигуры «Танца» (1910) предположительно считают повторением силуэтов краснофигурной вазописи или рассматривают как реплику работы Кранаха «Золотой век» (1530). Также как фигуры «Радости жизни» считают парафразом картины Агостино Карраччи «Взаимная любовь» (1589—1595) и повторением классического академического рисунка.

ТЕМА 13. КУБИЗМ В ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОМ ИСКУССТВЕ

Кубизм стал одним из первых направлений в искусстве авангарда. Его годом возникновения считается 1907, когда Пикассо выставил свою программную кубистическую картину «Девушки из Авиньона», а несколько позже Брак свою «Ню». Название К. было дано направлению уже в 1909 г. критиком Л. Воселем, усмотревшим в картинах нового направления множество «причудливых кубиков». Главными представителями К. были П. Пикассо, Ж. Брак, Х. Гриз, к ним примыкали Леже, Метценже, Дюшан, Пикабия, Архипенко, Мондриан, Купка и некоторые др. художники. К. возник как логическое продолжение аналитических исканий в искусстве некоторых представителей постимпрессионизма и прежде всего — Сезанна. Выставка его работ 1907 г. и его знаменитый призыв: «Трактуйте натуру посредством цилиндра, шара, конуса» (который он сам, кстати, не решился до конца реализовать в своем творчестве), — стали энергичным толчком для возникновения К. В чисто формальном плане на него сильно повлияли и приобретшие популярность в художественных кругах Парижа того времени произведения древних примитивов, африканская скульптура, средневековое искусство, народное творчество. Исследователи отмечают три фазы в истории К.: сезаннистскую (1907-1909), аналитическую (1910-1912) и синтетическую (1913-1914).

Для первой фазы К. характерно развитие сезанновских идей по выявлению с помощью цвета и полуобъемной формы структурных архитектурных оснований предметов природы, прежде всего пейзажа и женской фигуры (Пикассо). Кубисты, полемизируя с импрессионистическими тенденциями, опираются на «перцептивный реализм» Сезанна, стремившего показать перманентную структуру вещей в их вневременной, как бы статичной реальности. Особенно характерны для этого периода многие монументально-кубистические работы Пикассо с изображением женских фигур. Мощные граненые ромбообразные и треугольные объемы, из которых складываются фигуры, свидетельствуют как бы об устойчивости и непреходящей значимости предметного мира в его конструктивных основах. Кубисты решают задачи репрезентации «вещи в себе», взаимоотношения вещей друг с другом, места вещи в художественном пространстве без помощи традиционной для новоевропейского искусства перспективы и импрессионистской световоздушной среды, а путем применения специфических геометрических приемов и совмещения различных точек или углов зрения на предмет. В этом заключалась уже суть второго, аналитического этапа К.

Аналитическим он был назван одним из его ведущих представителей Х. Гризом на основе главного принципа — деконструирования формы предмета с целью выявления в ней ее элементарных геометрических оснований. В своих работах кубисты отходят от глубокого пространства, стремясь только в двумерной плоскости передать все основные ракурсы и аспекты предмета. Ограничивается и сам набор изображаемых предметов и

жанров. Начинает господствовать натюрморт с музыкальными инструментами, бутылками, фруктами; реже пейзажи с домами и портреты. Под аналитическим взглядом кубиста предмет расчленяется на множество отдельных геометрических элементов, ракурсов, граней, которые затем определенным образом компануются на плоскости холста, образуя полуабстрактные, часто изысканно декоративные композиции. Они, по мнению кубистов, наиболее полно и глубоко выражали суть изображаемого предмета, очищенную от субъективизма его восприятия художником. Господствующим становится принцип симультанности, пришедший в кубизм, возможно, из средневековой живописи или детского рисунка, когда в одном изображении совмещалось несколько различных точек зрения на один и тот же предмет (фас, профиль, трехчетвертной разворот и т.д.), несколько одновременных моментов бытия одного и того же предмета. При этом возникает новая художественная реальность, практически никак не связанная с натурой. Некая почти абстрактная конструкция, составленная из визуальных и пластических намеков на элементы видимой реальности, но не имеющая с ней уже ничего общего — ни в плане миметическом, ни в плане символическом. Слабая связь с реальностью сохраняется только на формально-ассоциативном уровне. В кубистическом произведении сознательно нарушаются все предметно-пространственные взаимосвязи и взаимоотношения видимого мира. Плотные и тяжелые предметы могут стать здесь невесомыми и, наоборот, легкие и эфемерные — обрести плотность и тяжесть; все планы и уровни пространства перемешаны — стены, поверхности столов, книг, элементы скрипок, гитар, бутылки, листы партитур парят в особом оптически ирреальном пространстве. В 1911г. Брак начинает вводить в свои произведения буквы, а вслед за ним Пикассо — цифры, целые слова и их фрагменты, различные типографские знаки. Это еще больше усиливает плоскостность кубистических композиций и их абстрактный характер.

Последняя синтетическая фаза К. начинается осенью 1912г., когда кубисты вводят в свои полотна неживописные элементы — наклейки из газет, театральные программы, афиш, спичечные коробки, обрывки одежды, куски обоев, подмешивают к краскам для усиления тактильной фактурности и пастозности песок, гравий и другие мелкие предметы. Они не были в этом плане полными новаторами. Пикассо вполне мог видеть подобные приемы у испанских средневековых примитивистов, которые нередко наклеивали в своих произведениях реальные элементы одежды вместо того, чтобы изображать их. Однако у них они играли подчиненную вспомогательную роль. Кубисты же делали на подобных элементах особый художественный акцент. Введением чужеродных живописи предметов в структуру живописного в целом произведения кубисты убедительно доказали, что изобразительно-выразительные средства живописи отныне не обязаны ограничиваться только красками. А главное, — что элементы

самой реальной действительности, выведенные из утилитарного контекста обыденной жизни и введенные в контекст искусства, приобретают иное, собственно художественное значение. Этим открывался путь ко многим направлениям арт-деятельности XX в., прежде всего к реди-мейд (не случайно, что их изобретатель Марсель Дюшан был близок к кубистам и хорошо знаком с их деятельностью), к дадаизму и к поп-арту, к созданию коллажей, ассамбляжей, инсталляций.

Включение предметных элементов в живописную структуру, а позже и живописная имитация их способствовали созданию особой виртуальной реальности в восприятии зрителя, что свидетельствовало о принципиальном отходе искусства от классической миметической функции во всех ее аспектах. Искусство отказывалось что-либо изображать, но начинало создавать нечто свое — новую реальность, до сих пор не существовавшую, пока, правда, на основе конструктивных и конкретных элементов самой реальной действительности. Начав с выявления конструктивных элементов видимой реальности, К. на своей последней стадии пришел к свободному синтезированию этих элементов в новые структуры и фактически в абстрактные композиции, открыв тем самым путь и к геометрическому абстракционизму (или неопластицизму) Мондриана, и к супрематизму Малевича, и к некоторым другим направлениям искусства XX в. Последователи кубистов в Чехии Б.Кубишта, Э.Филла, А.Прохазка, объединив их находки с некоторыми приемами немецких экспрессионистов, создали свое ответвление К. — кубо-экспрессионизм, а в России Н.Гончарова и К.Малевич, внося в кубизм элементы футуристического движения, способствовали появлению русской ветви К. — кубофутуризма.

Кубофутуризм — это локальное направление в русском авангарде (в живописи и в поэзии) начала XX в. В изобразительном искусстве К. возник на основе переосмысления живописных находок сезаннизма, кубизма, футуризма, русского неопрimitивизма. Основные работы были созданы в период 1911-1915гг. Наиболее характерные картины К. вышли из-под кисти К. Малевича, а также были написаны Бурлюком, Пуни, Гончаровой, Розановой, Поповой, Удальцовой, Экстер. Первые кубофутуристические работы Малевича экспонировались на знаменитой выставке 1913г. «Мишень», на которой дебютировал и лучизм Ларионова. По внешнему виду кубофутуристические работы перекликаются с созданными в то же время композициями Ф. Леже и представляют собой полупредметные композиции, составленные из цилиндро-, конусо-, колбо-, кожухообразных полых объемных цветных форм, нередко имеющих металлический блеск. Уже в первых подобных работах Малевича заметна тенденция к переходу от природного ритма к чисто механическим ритмам машинного мира («Плотник», 1912, «Точильщик», 1912, «Портрет Клюна», 1913). Наиболее полно кубофутуристы были представлены на «Первой футуристической

выставке «Трамвай В» (февраль 1915 г., Петроград) и частично на «Последней футуристической выставке картин «0,10»» (декабрь 1915 — январь 1916 г., Петроград), где Малевич впервые поразил публику своим новым изобретением — супрематизмом.

ТЕМА 14. ФУТУРИЗМ В ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОМ ИСКУССТВЕ

Футуризм – одно из главных направлений в искусстве авангарда нач. XX в. Наиболее полно был реализован в визуальных и словесных искусствах Италии и России. Начался с опубликования в парижской газете «Фигаро» 20 февраля 1909 г. «Манифеста футуризма» итальянским поэтом Ф.Т.Маринетти. Манифест был прежде всего ориентирован на молодых художников и, особенно, на итальянцев. Маринетти хотел пробудить дух национальной гордости у своих соотечественников и ввести их на Олимп тогдашней европейской культуры из провинциальной Италии. Национализм и шовинизм, бунтарско-анархический характер, экзальтированно-эпатажный тон манифеста в сочетании с апологией часто поверхностно понятых новейших научно-технических достижений и полным отрицанием всех духовно-культурных ценностей прошлого оказали свое действие. Группа молодых талантливых художников из Милана, а затем и из других городов Италии немедленно откликнулась на призыв Маринетти и своим творчеством, и своей манифестарной эстетикой.

11 февраля 1910 г. появляется «Манифест художников-футуристов», а 11 апреля того же года — «Технический манифест футуристической живописи», подписанные У. Боччони, Дж. Балла, К. Карра, Л. Руссоло, Дж. Северини — главными представителями Ф. в живописи. Сам Маринетти до 1943г. опубликовал не менее 85 манифестов футуристической ориентации, касающихся самых разных видов искусства и сторон человеческой жизни вообще, выводя тем самым Ф. за пределы собственно художественной практики в сферу самой жизни. Именно с Ф. в европейском искусстве начинается тенденция последовательного выхода художника за пределы искусства. Особое воздействие на умы футуристов оказали некоторые идеи Ницше, интуитивизм Бергсона, бунтарские лозунги анархистов. Упоенные новейшими достижениями техники, они стремились вырезать «раковую опухоль» традиционной культуры ножом техницизма, урбанизма и новой науки.

Маринетти еще у истоков последнего этапа научно-технической революции, пожалуй, впервые почувствовал и осознал, что новая техника меняет и человеческую психику, в частности — психофизиологию восприятия, а это требует и принципиального изменения всего изобразительно-выразительного строя искусства. Сенсорика современного человека, писал Северини, ориентирована на работу новейших «машин», поэтому мы концентрируем наше внимание на движении. В современном

им мире футуристов особенно зачаровывали скорость и мобильность новых средств передвижения и связи; динамика, энергетика всевозможных машин и механизмов; взрывоопасный характер социальных конфликтов; бунтарское чувство масс, их стихийная необузданная сила; и все это они стремились выразить средствами своего искусства: поэты — экспериментируя с языком, художники — с красками.

В изобразительном искусстве Ф. отталкивается от фовизма, у которого он заимствует цветовые находки, и от кубизма, у которого перенимает многие элементы формы и приемы организации художественного пространства. Статические формы кубизма футуристы наполнили динамикой движения и энергией психических и электрических силовых полей. Некоторое знакомство с теориями зрения, концепцией фиксации изображения на сетчатке глаза и т.п. вызывает у отдельных футуристов желание запечатлеть эти процессы на полотне. Они стремятся активизировать зрителя, как бы поместить его в центр своих работ и их динамизм перенести в психику зрителя. Знакомство с популярными изложениями достижений физики и психологии приводит футуристов к стремлению изображать не сами предметы, но образующие их энергетические, магнитные, психические поля и «силовые линии», развивая здесь на визуальном уровне живописные находки Ван Гога. Зритель, помещенный в центр такой картины, по мнению футуристов, именно ее силовыми линиями вовлекается в активное участие в изображенном событии.

Главные принципы их художественного кредо — движение, энергия, сила, скорость, simultaneity, континуитет всех фактов и событий, проникновение всего во все и сквозь все — энергетическая прозрачность бытия. Реализовать их они пытались достаточно простыми (если не сказать примитивными) приемами. Движение часто передается путем наложения последовательных фаз на одно изображение, как бы наложением ряда последовательных кадров киноплёнки на один. В результате возникают «смазанные» кадры с изображением лошади или собаки с двадцатью ногами, автомобиля или велосипеда с множеством колес и т.п.

Энергетические поля или состояния души передаются с помощью абстрактных лучащихся динамически закручивающихся в пространстве цветоформ (или пластических объемов в скульптуре — например у Боччони). Бунтующие массы агрессивными кинокадровыми углами и клиньями прорываются сквозь сине-фиолетовую мглу пространства (Л. Руссо. «Бунт», 1911) и т.п. Время манифестируется футуристами как необходимое четвертое измерение художественного пространства и реализуется с помощью simultaneity изображения разновременных событий. При этом simultaneity относится у них не только к совмещению внешних форм и явлений, но и к стремлению объединить в

некое художественное целое различные моменты внутренней жизни человека — воспоминания, переживания, пластические ассоциации и т.п.

В результате футуристам удалось достичь создания предельно напряженного динамического художественного пространства чисто живописными средствами, чего не удавалось никому ни до них, ни после них, за исключением, пожалуй, только В. Кандинского в его «драматический» период. В лучших работах футуристов (особенно Северини, Боччони, Балла) эти попытки привели к созданию высокохудожественных оригинальных произведений, вошедших в сокровищницу мирового искусства. Наряду с ними возникло и много средних и слабых чисто экспериментальных работ, которые сыграли свою важную роль в истории искусства именно в качестве обнаженного художественного эксперимента, подготовительного этапа для других направлений в художественной культуре.

Еще одной важной особенностью эстетики Ф. стало стремление ввести в изобразительное искусство звук чисто визуальными средствами. Шумы, ворвавшиеся в мир вместе с новой техникой, очаровали футуристов, и они стремятся передать (во всяком случае постоянно декларируют это) их в своих работах. «Мы хотим петь и кричать в наших картинах», звучать победными фанфарами, реветь паровозными гудками и клаксонами автомобилей, шуметь фабричными станками; мы видим звук и хотим передать это видение зрителям. Отсюда введение звука в название картин типа «Скорость автомобиля + свет + шум», «Форма кричит: Вива Италия!» (Балла) и т.п.

В опубликованном в 1913г. манифесте «Искусство шумов» Л.Руссо, на много лет предвещающая конкретную музыку, Штокхаузена, Кейджа, выдвигает идею музыки, состоящей исключительно из одних натуральных шумов. К. Кара в своем манифесте «Живопись звуков, шумов, запахов» (1912), доводя до логического предела принцип синестезии, утверждал, что ощущения всех этих невизуальных феноменов можно добиться с помощью абстрактных ансамблей красок и форм. «Наши холсты, — писал он, — будут выражать пластические эквиваленты звуков, шумов и запахов в театре, в музыке, в зале кино, в публичном доме, на железнодорожном вокзале, в порту, гараже, в клинике, мастерской и т.п. Для этого художник должен быть вихрем сенсаций, живописной силой и энергией, а не холодным логическим интеллектом». Стремясь в своих футуристических скульптурах-конструкциях к объединению пластической формы, цвета, движения и звука, Балла стал предтечей и кинетизма, и позднейших синтетических видов искусства. Боччони, пришедший к убеждению, что в одной скульптуре необходимо использовать как можно больше материалов для усиления пластических эмоций (стекла, дерева, картона, железа, кожи, конского волоса, одежды, зеркал, электрических лампочек и т.п.), стал предвестником поп-арта, и

таких типов современных артефактов, как ассамбляж, инсталляция, абстрактная скульптура.

Необходимо, наконец, указать и на ярко выраженный космогонический характер целого ряда футуристических композиций, где завихряющиеся энергетические потоки сталкиваются с прямолинейными лучами других свето-энергетических полей, вызывая ассоциации с космическими, магнитными и т.п. бурями и плазматическими катаклизмами, что в это же время и несколько позже, но в иной стилистической манере составляло предмет пристального интереса В. Кандинского.

Первая значительная выставка итальянских футуристов прошла в Париже в 1912г. и затем проехала по всем художественным центрам Европы (Лондон, Берлин, Брюссель, Гамбург, Амстердам, Гаага, Франкфурт, Дрезден, Цюрих, Мюнхен, Вена). Везде она имела скандальный успех, но практически нигде футуристы не нашли серьезных последователей, кроме России, до которой выставка не доехала. Русские художники сами в тот период часто бывали в Европе, и идеи и манифесты футуристов оказались во многом созвучны их собственным исканиям. Первый футуристический манифест Маринетти уже через несколько дней после его появления в «Фигаро» был переведен на русский и опубликован в петербургской газете «Вечер» 8 марта 1909г. Он сразу же привлек к себе внимание художников и литераторов. В России возникло футуристическое движение кубофутуризма, да и лучизм Гончаровой и Ларионова основывался на развитии футуристической доктрины об энергетических полях и «силовых линиях».

В литературной России существовало несколько футуристических группировок, наиболее плодотворной из них и близкой к собственно Ф. была «Гилея», в которую входили А. Крученых, В.Маяковский, В.Хлебников, братья Бурлюки, В.Каменский и др. Особенно активно она действовала с 1910 по 1915 г. (сборники: «Садок судей», «Пощечина общественному вкусу», «Дохлая Луна», «Взял» и др.; манифесты и многочисленные, часто скандальные общественные выступления). Футуристов предреволюционной России отличало обостренное ощущение грядущего «мирового переворота», неизбежности «крушения старья» и возникновения «нового человечества». В период революционных переворотов они ощущали себя соучастниками этих событий и считали свое искусство «революцией мобилизованным и призванным». Они искренне приветствовали новую власть и пытались поставить свое искусство ей на службу, но к К.20-Х годов пришлось не ко двору пролетарским комиссарам и подверглись гонениям и преследованиям, а группировки были распущены.

Футуристы стремились на всех уровнях изменить традиционную систему литературного текста, начиная от смешения всех и всяческих жанров (вплоть до синтезирования многих искусств — футуристическая

опера «Победа над солнцем», 1913г., музыка М. Матюшина, текет Крученых, декорации Малевича), введения новых принципов стихосложения, основанных на композиционных «сдвигах» и смысловых парадоксах, разработки тонического стиха, визуальной (графической) поэзии, использования архаической, фольклорной и бытовой лексики и кончая беспредельным «словотворчеством и словоновществом» — изобретением зауми. Суть заумной лексики, активно создаваемой Хлебниковым, Крученых, Каменским, состояла в попытке выявления изначального архетипического смысла звука, фонемы, который, по их убеждению, ближе к сущности, чем фиксируемый разумом, и построения на этой основе нового языка, очищенного от бытовых значений. Отсюда особое внимание Хлебникова к «первоначалам», когда язык был «частью природы» и, одновременно, — новый эстетический принцип: выведение творчества из сферы чистого искусства в жизнь; участие искусства в создании нового мира, предельно технизированного, революционизированного на всех уровнях.

Русский Ф. не был единым художественно-эстетическим направлением или движением. Футуристами называли себя многие левые группировки в искусстве и литературе того времени (петербургский «Союз молодежи», московский «Ослиный хвост» и др.), отличавшиеся друг от друга стилистическими и эстетическими принципами. Здесь были и постсезаннисты, и постэкспрессионисты, и примитивисты, и русские фовисты и др. В России на Ф. ориентировались не только художники и литераторы, но и литературоведы, в частности представители ОПОЯЗа и «Формальной школы». Ф. оказал определенное воздействие на многие виды искусства XX в., в частности на театр и кино. Разработанные футуристами новые приемы работы с художественно-выразительными средствами были восприняты многими представителями авангарда, модернизма, постмодернизма.

ТЕМА 15. ФУТУРИЗМ В ДРАМАТИЧЕСКОМ ТЕАТРЕ

В искусстве театрального авангарда, безусловно, наиболее ярко о себе заявили такие течения как футуризм и дадаизм. За наиболее кардинальную реформу театра высказывались футуристы во главе с Филиппа Томмазо Маринетти (1876–1944) и дадаисты во главе с Тристаном Тцара (1896–1963). В театральном искусстве только они смогли в полной мере изложить свои методы реформирования театра отличные от традиционного его понимания. У итальянского театрального футуризма и дадаизма общие корни – творчество Альфреда Жарри (1873–1907), автора пьесы Король Убю, впервые поставленной в 1896 Орльен Мари Люнье-По на сцене символистского театра «Творчество» в Париже. Трагифарс о разлагающем действии власти на человека, осуществленный в жанре

буффонады, произвел грандиозный скандал в обществе и революцию в театре. Парижане, были шокированы непристойными репликами и озадачены непривычной формой пьесы. Многие историки театра утверждают, что папаша Убю породил все авангардные театральные течения 20 в.: и сюрреализм, и абсурд, и «театр жестокости». Основоположник футуризма Маринетти присутствовал на легендарной премьере Короля Убю, и в подражание Жарри в 1904 написал пьесу Король Кутеж.

Футуризм (итал. futurismo от лат. futurum – будущее) – авангардистское художественное течение 1910-х – начала 1920-х XX в., наиболее полно проявившееся в Италии и России. Футуристы так же появились и в Германии, Англии, Франции, Польше. Футуризм заявил о себе в литературе, живописи, скульптуре, и театре и в меньшей степени в музыке. Днем рождения футуризма считается 20 февраля 1909, когда в парижской газете «Фигаро» появился написанный Филиппа Томмазо Маринетти «Манифест футуризма». Именно Маринетти стал теоретиком и вождем футуристов. Положившая начало футуристическому движению теоретически-поэтическая литературная форма – манифест была единственно возможной первоначальной формой проявления течения. Будущие футуристы изначально не могли сконцентрировать и реализовать свои идеи в законченном художественном произведении. Они не могли выразить до конца свои чувства и стремления с помощью художественных, литературных и музыкальных образов, да так, чтобы это было понятно публике, так как не осознавали их в полной мере. Поэтому футуристы начали с создания манифестов (общих теоретических положений), где довольно подробно расписывалось, какнимают футуристы видят жизнь, что они вообще называют искусством, как они понимают искусство прошлого, настоящего и будущего, и, то о чем они хотят поведать миру своим искусством.

Манифест Маринетти произвёл синсационное впечатление и вокруг него сразу же образовалась художественная группа. Ведущими представителями итальянского футуризма стали Джакомо Балла (1874-1958), Карло Карра (1881-1966), Умберто Боччони 1882 -1916), Джино Северини (1883-1966), Луиджи Руссоло (1885-1947), Сант-Элиа (1888-1916). Вслед за первым манифестом Маринетти появились теоретические эссе его последователей 11 февраля 1910 появляется Манифест художников-футуристов, а 11 апреля того же года – Технический манифест футуристической живописи. Сам Маринетти за последующие 35 лет опубликовал не менее 85 манифестов футуристической ориентации такие как «Убьем лунный свет» (1909), «Футуристический манифест по поводу Итало-Турецкой войны» (1911), «Технический манифест футуристской литературы» (1912), «Программа футуристской политики» (1913), «Великолепные геометрии и механики и новое численное

восприятие» (1914), «Новая футуристическая живопись» (1930). Манифесты эти касались самых разных видов искусства и сторон человеческой жизни вообще, выводя Футуризм за пределы собственно художественной практики в сферу самой жизни.

Как и для всего футуризма в сфере театра футуристам были свойственны всевозможные формы манифестирования – они так же шли от эпатажных лозунгов, и теоретико-эстетических программ, к провокационным диспутам и скандальным показам своей продукции. Теоретических документов, предлагающих новые театральные решения у футуристов, было двенадцать. Наиболее важные три из них. Первый, «Манифест драматургов-футуристов» был опубликован 11 января 1911 года в футуристическом журнале «Поэзия». Этот манифест постулировал общие позиции футуристического театрального нигилизма «Презрение к публике», «отвращение к непосредственному успеху», «наслаждение быть освиистанным».

Через два года, 21 ноября 1913 года в английской газете Daily Mail появляется второй манифест – «Манифест театра-варьете», в котором утверждалось, что идеальной театральной моделью для футуристов являются цирк и мюзик-холл, как продукт урбанистической культуры, как метафора индустриального мегаполиса. Цирк и варьете мыслились футуристами не просто как необычные зрелища, а как совершенные типы спектакля, существующие вне «архитектурной» формы старого театра.

Так Футуристы одним из первых шагов в создании нового театра сделали разрушение «четвертой» стены и изменение роли публики в театральном процессе. Публика, как следует из футуристического манифеста «Театра-варьете», не может быть созерцателем: роль публики должна стать активной и творческой, публика должна взаимодействовать с актёрами в совместном творческом акте. Футуристы предлагают различные методы «борьбы с публикой, пережевывающей в партере пищу», т.е. занимающуюся психологическим самокопанием и пишут о следующих рецептах: «Необходимо ввести захват и необходимость действовать между зрителями в партере, в ложах и на галерке. Предлагаю наудачу: пролить клей на кресло, продать один и тот же билет десяти лицам, пересыпать кресла порошком, вызывающим зуд и чихание».

Третий манифест, самый важный театральный документ футуризма, «Манифест синтетического театра» был опубликован в качестве введения к сборнику тридцати шести драматических композиций («синтезов») в 1915 году. Именно здесь футуристы заявили о создании нового театра – синтетического, техничного, динамичного, симультанного, алогичного, ирреального. Как следует из манифеста, театр должен быть рожден «из импровизации» – «наши акты могут быть мгновениями, лаконично синтезирующими идеи и дела в каждом слове и в каждом жесте».

Что было важно в этом манифесте. Футуристы призвали навсегда уйти от литературного театра и заменить его театром синтетическим в котором. на первый план выходили бы технические средства пластической выразительности.

Драматургия футуристического спектакля представлена так называемыми синтезами. Синтезы – короткие сценки-сценарии (текст «синтеза» занимает 3-4 страницы), исполняемые чаще без слов. Всего «синтезов» было написано около 80 штук. В основном это были произведения Маринетти и его сподвижников написанные в 1915-1916 годах («Симультанность», «Едут», «И ни одной собаки», «Типографская машина», «Ад», «Весна»). «Синтеза» – понятие обобщающее. Определить её можно и как «малую» форму, созданную в противовес «большой» форме, многоактной драме академического театра. «Синтезы» стремились узаконить футуристическую методологию «динамичного и спонтанного». Главным в этой драматургии становятся жест, танец, игра света, вариативность трактовок.

Таким образом, футуристы критиковали первенство драматургии в театральном искусстве, которая расценивалась как насилие над игрой – свободной творческой стихией. Они отняли приоритет у слова, главного элемента академического театра, и отдали его физическому действию: хэппенингу и перфомансу, которые стали формами футуристического театра действия. В «Манифесте синтетического театра» футуристами был заявлен тип не литературного, а сценического театра, в котором пьеса оказывалась лишь свободным сценарием. «Слово», значимый элемент академического театра, переставало быть доминантом и отдавало пальму первенства физическому «действию». Это напрямую повлияло на весь театр футуризма и сделало его театром сценографическим.

Именно в сценографии футуристы проявили себя наиболее прогрессивно и новаторски. Основой театрального действия такого театра стало изменение сценической среды за счёт изменения самой сцены, декорация на сцене и сценического света. Наибольший интерес представляет сценографические проекты таких художников футуристов работающих в театре как: Джакомо Балла, Энрико Прамполини (1894–1956), Ф.Деперо (1892–1960). Они придавали сценографическим и техническим элементам театра уникальное самостоятельное значение.

В футуристическом театре можно выделить три основных типа представления, основанные на трех способах пластического творчества на сцене: во-первых – с помощью марионеток (или каких-либо иных фигур, предметов и т.п., управляемых извне), во-вторых – посредством «пластических костюмов», движимых и озвучиваемых находящимися внутри них актерами, и, в-третьих – используя выразительность самой сцены и ее пространственной, механической, световой, цветовой динамики

как своего рода самостоятельного, самоиграющего пластического комплекса.

Как видно из всего вышесказанного футуристы отвергли главенствующую позицию актера. Актёр у футуристов превращался в один из элементов их сценического действия. Он даже не мыслился как «сверхмарионетка» Крэга, а заменялся на сцене актером-фантомом из светящегося газа, или электрифицированными механизмами, или же облакался в такие костюмы, которые придавали бы живым телам вид манекенов. Крайним выражением изгнания человека из театра стали теории художника футуриста Энрико Прамполини, который провозгласил рождение нового и единственно возможного актера. Его имя – пространство. Прамполини, чьи стенографические разработки получили признание на международных выставках 1920-х годов, ввел в обиход термин – «актер-пространство» (l'attore-spazio). Человек вовсе исчезал со сцены. Этот отказ он провозгласил в «Манифесте футуристической сценографии и хореографии». Прамполини говорит, что актер – бесполезный в театральном действии элемент. Сценическая игра – прерогатива пространства, которое художник обозначает как «актер-пространство». Отметим так же, что будучи театром по сути режиссёрским Футуризм, скептически относились и к главному завоеванию начала 20 в. – режиссерскому театру и к фигуре режиссёра-интерпритатора. В режиссуре футуристы видели буржуа от искусства и цензора импровизации.

Как вывод можно сказать, что 1. Футуристы отрицали академический театр, 2. отрицали существовавшие театральные жанры, 3. отказались от психологического театра 4. отказались от актера и свели его роль к марионетке, 5. отказались от слова, 6. на первый план выдвинули пластические композиции и сценографию. 6. через использование внелитературных средств выразительности смогли визуализировать на сцене важную для них идею движения. Свою культурную задачу футуристы видели в том, чтобы сделать искусство удобным для массового потребления, компактным и несложным.

Не будет полным представление о футуризме если не сказать несколько слов и о его политическом аспекте. Имея в своей основе националистически воинствующие взгляды связанные не только и даже не столько с переустройством искусства, сколько с переустройством самой жизни футуристы последовательно для себя в большинстве своём присоединились к итальянской фашистской партии и ушли на фронт первой мировой войны.

Футуризм в России был столь же органичен как и итальянский футуризм так как две страны были похожи социально и экономически. Россия как и Италия аграрная страна с низким уровнем экономических отношений, сельская с только начинающими развиваться городами.

Следует сразу отметить, что русский футуризм во многом является в достаточной степени самостоятельным и самобытным явлением, а не прямым подражанием футуризму Итальянскому. Хотя Итальянский футуризм был хорошо известен в России почти с самого рождения, а первый манифест футуризма Маринетти опубликованный 20 февраля 1909 в парижской газете «Фигаро» был переведен и напечатан в российской газете «Вечер» уже 8 марта 1909, к этому времени в России сформировалась самостоятельная плеяда художников и литераторов пока не называющих себя футуристами, но имеющих подобные футуристам Италии художественные и эстетические взгляды. Можно сказать так же, что в живописи, а тем более в литературе русские футуристы ничем не уступали своим европейским коллегам, а во многом даже превзошли их.

Между русским и итальянским футуризмом, несомненно, было много общего: 1) пренебрежение к культуре прошлого, 2) желание создать не только новое искусство, но и новое общество, нового человека, 3) урбанистические мотивы, 4) противостояние логике и логосу 5) основой художественной эстетики выступал эпатаж. Однако в русском футуризме были не настолько сильно развиты националистические и милитаристские мотивы.

Отличительной чертой русского футуризма являлось так же и отсутствие в этом движении структурной целостности и множественность стилей и направлений собранных под одно общее название. Для русского футуризма не существовало проблемы единого стиля, что не позволило ему сформироваться в целостную художественную систему. Однако общая основа русского футуристического движения всё же была сформулирована чётко – это стихийное ощущение "неизбежности крушения старья" и стремление предвосхитить, осознать через искусство грядущий новый "мировой переворот" и рождение "нового человечества". Так если в Италии футуризм был представлен одной группой – группой Маринетти, то понятие "русский футуризм" включало в себя целый спектр художественных групп и направлений – от кубофутуристов, художников близких к экспрессионизму, постсезаннистов, примитивистов до лучистов и русских фовистов.

Русский кубофутуризм принято считать результатом взаимовлияния поэтов-футуристов и живописцев-кубистов. Активное взаимодействие поэзии и живописи, безусловно, явилось одним из важнейших стимулов формирования кубофутуристической эстетики. В живописи основными представителями кубофутуризма являются Бурлюк, Пуни, Гончаров, Розанов, Попова, Удальцова, Экстер. В этом направлении они работали в период 1911-1915гг. Наиболее характерные картины кубофутуризма принадлежат кисти двух художников К.Малевича, который впоследствии трансформировал свой живописный стиль в супрематизм, и Ларионова в дальнейшем разрабатывающего направление лучизм. По внешнему виду

кубофутуристические картины представляют собой полупредметные композиции, составленные из цилиндро-, конусо-, колбо-, кожухообразных объемных цветных форм, нередко имеющих металлический блеск.

В искусстве русского театрального футуризма можно выделить четыре способа его реализации. 1. Сами футуристы их внетеатральная деятельность 2. Театры кабаре 3. непосредственно один-единственный театр с названием «Театр футуристов» 4. отдельные режиссёры продолжающие идеи футуристов, режиссеры, которые в своем творчестве пытались реализовать принципы футуристического искусства уже после революции 1917 года.

ТЕМА 16. ЭКСПРЕССИОНИЗМ В ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОМ ИСКУССТВЕ

Экспрессионизм – это специфический метод художественного творчества, характерный для некоторых групп и отдельных художников авангарда нач. XX в. и особенно — немецкого авангарда. Считается, что Э. — это наибольший вклад, который немецкие художники внесли в искусство XX в. Суть его заключается в обостренном выражении с помощью исключительно художественных средств и приемов чувств и переживаний художника, иррациональных состояний его души, чаще всего трагического и экзистенциально-драматического спектров: тревоги, страха, безысходности, тоски, нервозности, разобщенности, повышенной эмоциональности, болезненной страстности, глубокой неудовлетворенности, ностальгии и т. п. Опустошенность, меланхолия, психопатия, нередко истеричность, мрачный эсхатологизм, а иногда и громкие крики протеста против окружающего мира и призывы о помощи содержат многие произведения Э.

Этот смысл термина Э. не сразу утвердился в науке. В начале 1910-х гг. им обозначали нередко более широкий круг авангардных явлений в искусстве, связанный с теми или иными деформациями видимой действительности. Наряду с собственно экспрессионистами сюда относили и фовистов, кубистов, иногда и некоторых постимпрессионистов. Только в более поздний период сложилось современное понимание Э., которое также не отличается четкой определенностью границ (хронологических, стилистических, персоналистических). Однако центральным и наиболее характерным для Э. принято считать деятельность, прежде всего, немецких художников, связанных с группой «Die Brücke» («Мост») (организована в Дрездене в 1905 г. студентами архитектуры Э. Л. Кирхнером, Ф. Блейлем, Э. Хэкелем, К. Шмит-Роттлюфом, в которую входили также Э. Нольде, М. Пехштейн, О. Мюллер и некоторые другие; в 1911 г. она переселилась в Берлин и прекратила свое существование в 1913 г. после выпуска Кирхнером «Хроники Брюке», с которой не были согласны другие члены объединения); альманахом «Der Blaue Reiter» («Синий всадник»),

организованным В. Кандинским и Ф. Марком в 1911 г. (эта группа распалась в 1914 г. в результате начавшейся войны), и с галереей, издательством и одноименным журналом «Der Sturm» Х. Вальдена (Берлин, 1910-1932 гг.). Периодом расцвета считаются 1905-1920 гг., т. е. время вокруг Первой мировой войны и социальных потрясений в Европе (в Германии, прежде всего), когда именно Э. в искусстве наиболее полно выражал дух времени, был адекватен социально-политическим перипетиям и потрясениям и психологическим настроениям многих европейцев, особенно — художественно-интеллектуальных кругов.

Прямыми предшественниками (или ранними представителями) Э. считают Ван Гога (Э. Нольде советовал даже своим друзьям назвать группу не «Брюке», а «Ван Гогана»), бельгийца Энзора, норвежца Мунка. Гравюра «Крик» (1895) последнего фактически является квинтэссенцией экспрессионистской выразительности. Здесь ощущение самой метафизики крика (некой неумолимо надвигающейся апокалиптичности бытия) передается не только изображением самой кричащей фигурки на мосту, но и всей системой композиционно-графической организации поверхности листа. Однако сам прием экспрессивного выражения с помощью цвета и формы тех или иных экстремальных состояний человеческой психики, глубинных состояний души и духа человека встречается в истории искусства с древних времен. Его можно найти в искусстве народов Океании и Африки, в средневековом немецком искусстве (особенно в готической скульптуре и живописи), у Грюневальда, Эль Греко (поздний период которого можно прямо назвать экспрессионистским), Гойи, Гогена, представителей европейского символизма и стиля модерн. В европейском авангарде на разных этапах своего творчества к Э. примыкали или создавали отдельные экспрессионистские работы многие художники. Среди них можно назвать Кандинского, Шагала, Пикассо. В самой Германии в духе Э. работали М. Бекманн, А. фон Явленский, Г. Гросс, О. Дике; в Австрии — О. Кокошка, Э. Шиле; во Франции Ж. Руо и Х. Сутин.

Для всех представителей Э. характерно стремление как можно выразительнее зафиксировать свои переживания, свой чувственный, эмоциональный, визуальный, а иногда и духовный (как у Марка, Нольде, Кандинского, Шагала, Руо) опыт исключительно с помощью художественных средств (цвета, линии, композиции, деформации облика видимых предметов), часто доведенных до предела их выразительных возможностей. Повышенное напряжение цветовых контрастов, выявление структурного костяка предмета, активное использование контура, в графике — черного пятна, обострение контрастов черное — белое, черное — цветное, усиление энергетики формы путем деформации и использования открытых кричащих цветов, гротескная передача лиц, поз, жестов изображенных фигур — характерные черты экспрессионистского языка в изобразительных искусствах. Многие из этих приемов активно

использовали и довели до логического завершения представители некоторых направлений в живописи середины и второй пол. XX в. Так на грани предметно-беспредметных изображений с агрессивно напряженными цветоформами работали участники группы «Собра», состоявшей из нескольких датских (Йорн, Педерсен), бельгийского (Алехински) и голландских художников (Аппель, Корнель, Констант). Экспрессионистские традиции в абстрактном искусстве продолжили абстрактный экспрессионизм и ташизм (Д. Поллок).

По своим эстетическим принципам, творческим задачам и установкам Э. — это как бы последний громкий крик культуры перед глобальным наступлением урбанизма, техногенной цивилизации, рационалистической и прагматической регламентации всей жизни человека, посткультуры; последняя попытка культуры удержать свои позиции в созвучных времени художественных формах. В этом плане он является полной противоположностью почти одновременно с ним зародившемуся футуризму. Перед угрозой цивилизационного научно-технического прогресса Э. стремился отыскать, сохранить, выразить некие изначальные принципы человеческого существования, первобытные инстинкты жизни, реализуя в этом плане один из главных тезисов эстетики Ницше – инстинкт против разума. Ф. Марк вслед за Кандинским стремился к выражению в искусстве духовного начала и с горечью констатировал «всеобщую незаинтересованность человечества в новых духовных ценностях». Путь к ним многие экспрессионисты усматривали в жизни и творчестве примитивных народов, в их органическом единстве с природой и космосом. Этим единством органического (животного, в частности) мира и космоса в целом, идеями «мистико-имманентной конструкции» мироздания (усмотренной Марком еще у Эль Греко) пронизано все его творчество. Оно характерно и для русского варианта Э. — нео-примитивизма Н. Гончаровой и М. Ларионова. Природно-эротические и почти пантеистические начала манифестируются во многих полотнах Кирхнера, Шмит-Роттлюфа, О. Мюллера; в них обнаженные тела органично вписаны в ландшафт, составляя его цвето-формные доминанты. Антиурбанистическим (в широком смысле, то есть антицивилизационным, антимилитаристским) духом наполнены работы М. Бекмана, Г. Гросса, О. Дикса. Новый (и различный) взгляд на христианство стремились выразить Э. Нольде и Ж. Руо.

Принципы Э. были характерны и для представителей других видов искусства первой трети XX в. В архитектуре они хорошо просматриваются у А. Гауди, в «Гётеануме» Р. Штайнера, у Г. Пёльцига, Ф. Хёгера, Ле Корбюзье.

ТЕМА 17. ЭКСПРЕССИОНИЗМ В ДРАМАТИЧЕСКОМ ТЕАТРЕ

Экспрессионизм (фр. expressionisme, от лат. expressio – выражение, выразительность) – направление в искусстве и литературе 10-20-х годов 20 века, особенно ярко проявившееся в Германии и Австрии. Также экспрессионизм можно определить как некую тенденцию, периодически возникающая в изобразительном искусстве, литературе и кино, характеризующаяся стремлением к деформации или стилизации форм, динамизму и гротеску ради создания мощной выразительности художественного образа и отражения мировоззрения автора.

Если говорить о социально-политических предпосылках возникновения экспрессионизма, то следует сказать, что экспрессионизм возникает в европейской культуре как отклик на острейший социальный кризис первой четверти 20 века, и в первую очередь как реакция предчувствия надвигающейся катастрофы реализовавшейся в первой мировой войне, как реакция на саму первую мировую войну, как реакция на крушение австро-венгерской империи, как реакция на революционные потрясения в Европе и России.

Философской основой течения экспрессионизма являлись субъективистские учения Фридриха Ницше, пессимистические настроения «Закат Европы» (1918) Освальда Шпенглера, интуитивизм Анри Бергсона, направленный на подсознание психоанализ Зигмунда Фрейда. В связи с этим можно отметить, что все экспрессионисты радикально выступают против предшествующего XIX века и легитимизированного в нем позитивизма, материализма, эмпиризма и прославляемого в прошлом промышленного переворота. Мировоззренческой основой экспрессионизма стал индивидуалистический протест против уродливого мира, все большее отчуждение человека от мира, чувства бесприютности, крушения, распада тех начал, на которых, казалось, так прочно покоилась европейская культура.

Так формируется один из постулатов экспрессионизма отказ от реального мира, в котором живёт человек и уход в мир внутренний. Можно сказать, что от реального мира отказались уже и символисты, но в отличие от них, искавших истину за гранями человеческого понимания за пределами познаваемой реальности в области божественного, экспрессионисты обращаются к человеку и его внутреннему эмоциональному миру. Они не могут искать истины в божественном, так как бог не допустил бы подобной бойни которую устроили сами люди. Поэтому исследуется сам человек и его субъективное восприятие мира. С одной стороны человек потрясённый катаклизмами реальности, а с другой, человек, разрушающий эту реальность в своём творчестве.

Художественной предпосылкой появления экспрессионизма стало негативное отношение к предшествующим художественным течениям, как к упомянутому выше, символизму, так и к импрессионизму, так и к натурализму. Экспрессионизм выступает против импрессионизма. Против

оптической иллюзорности, оптимистического восприятия мира, пассивности непосредственного «впечатления» восприятия мира, позитивизма и антиметодичности основополагающих качеств импрессионизма. Экспрессионизм выступает против натурализма как непосредственно воспроизводящего, копирующего внешний ставший дисгармоничным мир.

Экспрессионизм первоначально зародился в живописи, но его влияние распространилось на все виды искусств скульптуру, архитектуру, музыку, кино, и конечно же театр.

Театральный экспрессионизм. Предшественниками театрального экспрессионизма безусловно можно назвать уже знакомых нам театральных новаторов Адольфа Аппиа, Эдварда Гордона Крега, Макса Рейнхардта, причём только последний был близок к их эстетике, первые два повлияли на чисто театральную специфику экспрессионизма. Некий предэкспрессионизм в театре особо ярко заявил о себе в спектаклях немецкого режиссёра Макса Рейнхардта «Ромео и Джульетта» (1907), «Разбойники» (1909) и особенно «Гамлет» (1909) и «Царь Эдип» (1910). В его спектаклях экспрессионизм ещё соединён с натуралистическими и модернистскими тенденциями, но зато проявляется в основной теме будущего театрального экспрессионизма темы противопоставления личности и массы.

Что касается непосредственного появления театрального экспрессионизма, то формальным началом экспрессионизма в отношении драматургии принято считать 1912 г. – время премьеры первой экспрессионистской пьесы «Нищий» Рейнхардта Зорге (1892-1916) и тот же 1912 год – год возникает в Берлине первого экспрессионистического театра Джона Шиковского «Штурмбюне». Однако экспрессионизм как театральное направление был прерван войной и наиболее активно и ярко проявил себя только в послевоенное пятилетие.

Следует сразу отметить что театральный экспрессионизм выступил как сугубо режиссёрский театр. Именно в режиссуре проявилось своеобразие экспрессионизма как эмансипировавшегося от всех прочих художественных направлений XX в. специфического театрального стиля. Режиссёр становится главной фигурой подчиняющей себе все компоненты зрелища, как выражения своего индивидуального взгляда. Отсюда и чисто режиссёрская идея экспрессионистов о том, что все художественные средства должны быть взаимообусловлены и «неукоснительно работать на общий эффект» или аффект.

Режиссура экспрессионистов выделялась направленностью на чёткое донесение до зрителя идеи спектакля. Отвергая принцип натуралистического воплощения действия и реалистической психологии персонажей, режиссёр стремится уйти от внешнего действия и постичь истинную сущность пьесы, выделить главный мотив произведения,

показать не само развитие событий, но через это развитие содержащуюся в них идею.

Уходя от реальности и стремясь доступно выразить идею спектакля сценическое творчество режиссёров – экспрессионистов зачастую приобретало свойства символичности (символ как самый простой и доступный способ фиксации идеи) и абстрактности (как способа без отсылки к реальному миру выразить внутреннюю идею). Режиссёр Карл Хайнц писал: «На сцене нет места образу реальной действительности, ибо главная задача режиссера выявить идею происходящего и представить ее максимально артистически или абстрактно». А режиссёр Леопольд Йесснер говорил: «Мы отказываемся от внешних импрессионистских описаний в пользу внутренней напряженности самого события, представленного на современный лад несколькими предельно выразительными штрихами».

Из вышесказанного видно, что, став режиссерским, театр экспрессионизма упраздняет первенство актёра, который становится всего лишь одним из выразительных средств спектакля. Экспрессионистский актёр так же отвергает реальность и, в связи с этим, необходимость достоверного раскрытия психологии человека. Это приводит его к созданию образа на основе выделения какой-либо одной черты (функции) создаваемого им персонажа. Задача актёра в экспрессионистском театре заключалась в первую очередь в том, чтобы символически передать чувства и действия персонажа, отыскать наиболее характерные для него черты, подчеркнуть узловые моменты пьесы. Это упрощение внутренней жизни актёра и стремление к внутренней характерности приводит его и к характерности внешней к гротескному заострению изображаемого персонажа, т. е. приводит актёра к стилизации персонажа под определённую маску, что выражается в утрированном жесте и мимике, гриме и костюме.

Как и режиссур актер экспрессионистского театра должен был стать выразителем идеи. В работе «О духе и психологии человека» (1918) Пауль Корнфельд сформулировал такие советы актёру-экспрессионисту: «Пусть актер освободится от реальности, пусть абстрагируется от ее атрибутов и явится не чем иным, как самим олицетворением идеи, чувства или судьбы! Если актеру приходится умирать на сцене, он не должен идти в больницу, чтобы учиться там умирать. Если ему предстоит играть пьяного, то посещение трактира вовсе не обязательно. Пусть он лучше дерзнет вытянуть руки и заговорит в патетической сцене так, как ему никогда еще в жизни говорить не приходилось. Пусть он не подражает никому и ничему, не стыдится играть и не отрекается от театра».

Чрезмерной характерности актёрской игры соответствовала и нарочито деформированное сценического пространства и контрастность освещения.

Характерным для сценографии экспрессионизма становится 1. отказ от иллюстративной театральной декорации, создающей иллюзию воссоздания реального мира на сцене 2. сценография как проявитель внутреннего мира героя становится действующим персонажем спектакля 3. из цветовой гаммы изгоняются все цвета, кроме черного и белого, доминирует графичность как основополагающий принцип организации сценического пространства 4. Отличительными признаками сценографического образа становится незавершенность, перспектива сознательно искажаются, представляя как бы проекцию субъективных, неуравновешенных, кошмарных видений героя 5. Декорация и сценические предметы и костюмы должны иметь символический характер Так, считалось, что отрицательный персонаж не должен появляться в белом костюме, что мрак на сцене означает мрак в душе героя, а подъем по лестнице означает достижение героем цели. Или другой пример крупнейший режиссер немецкого экспрессионизма Леопольд Йесснер (1878-1945) в «Ричарде III» (1920) стелет на сцене красный ковер, покрывавший лестницу к трону. Ковёр играл в черно-белой сценической среде роль символической дороги к власти, по которой герой стремительно взбирался вверх, чтобы затем на ней же пережить собственное падение. Сама лестница играла вполне конкретную и активную символистическую роль, вычерчивая векторы движения в роковом единстве «возвышения и падения». Лестница, уходящая вверх до середины высоты сцены, образует несколько площадок. На верхней устанавливается трон, возникает образ социальной лестницы. В сценографии экзистенциализма выделяются два направления живописное и минималистическое.

Так же значительную роль в театральной сценографии экспрессионизма играли световые эффекты. Поскольку всякое подражание реальности экспрессионизмом отвергалось, то и концепция света, как исходящего из естественных источников как это было в натурализме была неприемлема. Освещение использовалось специфически не только для того чтобы актёр был виден зрителю но, чтобы сканцентрировать внимание зрителя, подчеркнуть внутреннюю напряженность действия. Свет, наравне с остальными компонентами, становился важным элементом спектакля.

Первый этап послевоенного сценического экспрессионизма называется лирическим или провинциальным (1917–1919). Режиссеры-экспрессионисты этого периода работали вне Берлина: в Дармштадте, во Франкфурте на Майне, в Кельне, Дюссельдорфе, Дрездене, Мангейме именно поэтому период называется провинциальным. Лирическим он называется потому, что в основе тематики постановок этого периода была борьба героя и массы, с акцентом на индивидуальные характеристики героя. Ведущими представителями этого периода были

режиссёры-экспрессионисты: Густав Хартунг, Рихард Вайхерт, Отто Фалькенберг

Второй берлинский период в режиссуре экспрессионизма длится пять лет 1919–1924 и связан с работой экспрессионистов в столичных театрах. В этот период заявленные до этого социальные и политические идеи находят своё максимальное выражение, а чувство тревоги и страха усиливаются многократно. В этот период выделяется деятельность трёх ведущих немецких режиссёров-экспрессионистов: Юргена Фелинга (1885–1968), Леопольда Йесснера (1878–1945), Карлхайнца Мартина (1888–1948).

Можно сказать что несмотря на то, что экспрессионизм закончился в середине 20-х под его влиянием развивалось творчество многих европейских театральных деятелей Б.Брехта, Э.Пискатор. В.Э.Мейерхольда, Е.Б.Вахтангова, А.Я.Таирова. Эстетика экспрессионизма 1920-х повлияла и на драматургию (Петер Хакс, Петер Вайс, Макс Фриш, Фридрих Дюрренматт).

Драматургия экспрессионизма нашла своё адекватное воплощение в так называемых драмах крика. В этих драмах ничто не говорилось вполголоса, все было в искусстве «слишком» и чрезмерным: а именно 1. отказ от правдоподобия в построении сюжетов и развитии отдельных образов 2. обнаженный схематизм коллизий 3. персонажи, почти лишённые конкретной индивидуализации, сведены к типам «солдат», «рабочий» 4. нарочито неправильные и рваный ритм действия, монтажный способ построения сцен 5. изломанный язык, упрощённые диалога, короткие реплики 6. первенство в выражении идеи пьесы 7. субъективность позиции автора 8. акцент на создание атмосферы страха и отчаяния 9. абстрактность в выявлении места и времени сценического действия.

Формально экспрессионизм в литературе впервые отчетливо проявился в сжатой, трепетно-лирической поэзии немецких поэтов Георга Тракля (1887–1914), Франца Верфеля и Эрнста Штадлера (1883–1914). Но наивысшего расцвета в литературе экспрессионизм достиг именно в драматургии. Ведущий представитель экспрессионистской драмы – Эрнст Толлер (1893 – 1939). В его первой пьесе «Превращение» (1919) на сцене двигались призраки, полуживые, полускелеты, призраки умерших солдат в военном госпитале, чтобы получить свидетельство о полной пригодности для фронта. Пьеса Толлера не воссоздавала реальность войны: она была ее небывало сгущенным, мучительным выражением. Среди наиболее известных его пьес выделяются: «Человек-масса» (1921), «Разрушители машин» (1922), «Еуген несчастный» (1923), «Гоп-ля, мы живем!» (1927) «Гасить котлы» (1928), «Пастор Галь» (1939)

Как формальное течение в литературе экспрессионизм закончился в середине 1920-х годов, однако он оказал глубочайшее влияние на авторов последующих поколений. Его элементы можно обнаружить, например, в

драматургии Шона О'Кейси, Томаса Элиота, Торнтона Уайлдера. Вирджинии Вулф, Джеймса Джойса, Уильяма Фолкнера, Сэмюэла Беккета и Джона Хоукса.

ТЕМА 18. ЭКСПРЕССИОНИЗМ В МУЗЫКЕ

Экспрессионизм – одно из наиболее сложных и противоречивых направлений в художественной культуре первых десятилетий XX в., наиболее ярко проявившийся в Германии и Австрии. Термин «экспрессионизм» (от лат. *expressio*, франц. *expression* – выражение) указывает на приоритет внутреннего «Я», раскрываемого с предельной экспрессией. Все остальное – хаос, сплетение случайностей. В экспрессионизме отразилось трагическое мироощущение европейской интеллигенции, связанное с Первой мировой войной. Предчувствие надвигающейся катастрофы сообщали ему мрачный, иногда истеричный характер. После Первой мировой войны экспрессионисты часто обращаются к социальным проблемам эпохи. Сюжетами становятся сцены войны с ее ужасами, напуганные пережитым одинокие люди, раненые, калеки, нищие, притоны больших городов.

Единственной стабильной реальностью экспрессионизм провозгласил субъективный мир и стремился отразить его в своем искусстве. Экспрессионизм передает напряженность человеческих эмоций, гротеск, изломанность, иррациональность образов. При этом радикально разрывались связи с традиционным искусством. В живописи намеренно искажались пропорции изображаемых предметов.

В 1905 году в Дрездене студенты архитектурного факультета Высшего технического училища (художники Э. Кирхнер, Э. Нольде, М. Пехштейн, П. Клее) создали творческое объединение «Мост». К ним вскоре присоединились иностранцы, в том числе русские художники. В 1911 году сложилось новое содружество художников-экспрессионистов «Синий всадник» в Мюнхене. В его составе были Ф. Марк, В. Кандинский, П. Клее, Л. Фейнингер. В то же время появляются первые литературные объединения экспрессионистов: в Берлине издаются журналы «Штурм» («Буря») и «Акцион» («Действие»), представляющие противоположные позиции. Ведущие мастера этого направления – Георг Тракль, Франц Кафка, Георга Кайзера, австрийский художник и писатель чешского происхождения Оскара Кокошки, Ф.В. Мурнау (в кинодраматургии).

Наиболее ярко экспрессионизм раскрылся в музыкальном искусстве, связанном с австрийской и особенно – с венской культурой. Музыкальный экспрессионизм преемственно связан с поздним романтизмом. Зловеще-сумрачные образы встречаются в произведениях Г. Малера (поздние симфонии), Р. Штрауса (оперы «Саломея»,

«Электра»), П. Хиндемита (оперы «Убийца – надежда женщин» по пьесе О. Кокошки, «Святая Сусанна»), Б. Бартока (балет «Чудесный мандарин»). Хронологически их сочинения стоят рядом с экспрессионизмом в живописи и литературе, однако в целом творчество этих композиторов опирается на традиции романтизма, как и ранние произведения А. Шёнберга и А. Берга. Постепенно идейно-художественное содержание позднего романтизма переосмысливалось: некоторые образы заострялись, абсолютизировались (разлад с окружающим миром), другие приглушались или исчезали (романтическая мечта).

Яркие образцы экспрессионизма – творчество композиторов «Новой венской школы», основоположником которой является Арнольд Шёнберг (монодрама «Ожидание», вокальный цикл «Лунный Пьеро», кантата «Уцелевший из Варшавы», оперы «Счастливая рука», «Моисей и Аарон» – незавершенная). Высшее достижение – опера Альбана Берга «Воцтек» (1925). Творчество нововенцев демонстрирует характерный для экспрессионизма отказ от традиций. Пересмотру и переоценке подвергаются все элементы музыкального языка: лад и тональность, гармония, форма (как процесс и как целое), мелодика, ритм, тембр, динамика, фактура.

Атональный принцип, утвердившийся в музыке А. Шёнберга в 1910 гг., в начале 1920 гг. сменяется додекафонией. Аналогичные периоды (атональный и додекафонный) проходят в своей творческой эволюции А. Берг и А. Веберн. При этом творчество каждого из трех представителей «Новой венской школы» индивидуализировано.

Типичный для музыкального экспрессионизма комплекс выразительных средств:

– замена традиционной мажоро-минорной системы атональностью; через свободную атональность экспрессионисты приходят к организации звукового материала на основе додекафонии;

– предельная диссонантность гармонии;

– нерегулярная акцентность в ритме, часто меняющиеся темпы.

Все это создает возбужденную эмоциональную атмосферу, впечатление непрерывно возрастающего напряжения.

Трагедии и катаклизмы XX века создали почву для продолжения экспрессионистских тенденций в стилях школ и индивидуумов. Многие черты экспрессионизма разработаны П. Хиндемитом, Б. Бартоком, Д. Шостаковичем, А. Онеггером, Д. Мийо, Б. Бриттеном. Особенно ощутимо это в «военных» симфониях крупнейших симфонистов XX века.

ТЕМА 19. НЕОФОЛЬКЛОРИЗМ В МУЗЫКЕ

1. Направление в европейской музыке XX в. Антиромантизм, поиск новых тем и композиционно-выразительных средств. Многообразие форм претворения фольклорного материала (цитирование и др.).

2. Классик неофольклоризма – Бела Барток.
3. Фольклорные сюжеты, жанры, элементы музыкального языка в сочинения И. Стравинского.
4. Балет С. Прокофьева «С казка про шута...»

1. Художественное направление первой трети XX века в Западной Европе, в СССР – во второй половине под названием «Новая фольклорная волна». С начала XX в. это течение охватило всю Европу (С. Прокофьев, И. Стравинский, Б. Барток, З. Кодай, Л. Яначек, Б. Мартину, Дж. Энеску, К. Шимановский, М. де Фалья). В музыкальной среде фольклор цитировался и развивался с помощью технико-стилевых приёмов современного письма. Неофольклоризм развивался параллельно с неоклассицизмом и был противоположностью так называемому ортодоксальному фольклоризму, заложенному членами «Могучей кучки». В неофольклоризме воплощены важнейшие идеи времени: антиромантизм, поиск новых тем и средств музыкального языка, противопоставление коллективного мироощущения индивидуалистическому сознанию, переоценка понятий «народное» и «национальное» через синтез национального и европейского, профессионального и народного, современного и архаичного. Опора на древнейшие пласты фольклора, крестьянский фольклор. Отказ от прямого цитирования, творческая интерпретация народного материала.

2. Классик неофольклоризма – Бела Барток (1881 – 1945), вместе с Золтаном Кодай собиравший и изучавший фольклор, вводил его элементы во все жанры. Его эстетические взгляды оставались устойчивыми на протяжении всего творчества. Фортепианная пьеса «Allegro barbaro» («Варварское аллегро», 1911) определила credo композитора на многие годы: варварский образ, стихийная мощь, жизненные первоэланые силы – этот мир как позитивное жизненное начало противопоставлялся современному индивидуализму. Поиски в области музыкального языка и новая трактовка тональности – это хроматическая тональность с возможностью построения аккордов на любом из двенадцати звуков. «Атональная народная музыка – это нечто совершенно невообразимое» (Б. Барток).

В 1899 – 1903 гг. учился в Будапештской музыкальной академии. С успехом выступал как пианист. Блестяще окончив обучение, свершил ряд концертных поездок по странам Западной Европы. Дружба и творческое сотрудничество с З. Кодаем. Познакомившись с его методами собирания народных песен, Барток осуществил летом 1906 г. фольклорную экспедицию, записывая в деревнях и селах венгерские и словацкие народные песни. Научно-фольклористская деятельность Бартока продолжалась всю жизнь. Подлинный старинный крестьянский фольклор и его существенные отличия от популярного венгеро-цыганского стиля

вербункош. Старовенгерские народные песни – стимул для обновления ладоинтонационного, ритмического, тембрового строя музыки. В 1907 – 1934 гг. – профессор Будапештской музыкальной академии (класс фортепиано).

Обновление музыкального языка, формированием собственного композиторского стиля на основе синтеза элементов разнонационального фольклора и современных новаций в области лада, гармонии, мелодии, ритма, красочных средств музыки. Знакомство с творчеством Дебюсси. Фортепианные опусы как лаборатория новых методов (14 багателей ор. 6, альбом обработок венгерских и словацких народных песен и др.). Конструктивистская сложность, напряженность и жесткость музыкального языка.

Эволюция стиля Бартока (1920 гг.): гармоничность мироощущения, стремлению к ясности, доступности и лаконизму. Необарокко. В 1930-х гг. – период творческой зрелости, стилевого синтеза: Светская кантата («Девять волшебных оленей»), «Музыки для струнных, ударных и челесты», Соната для двух фортепиано и ударных, струнные квартеты (№ 3–6), цикл инструктивных фортепианных пьес «Микрокосмос» и др. Концертные поездки по странам Западной Европы, США, СССР (1929), где его сочинения были встречены с большим интересом. В 1940 г. эмигрировал в США: Концерт для оркестра, Третий фортепианный концерт. Умер в США, в 1988 г. был перезахоронен на родине. Черты стиля: сочетание контрастных начал – первозданной силы, раскованности чувств и строгого интеллекта; динамизма, острой экспрессивности и сосредоточенной отрешенности; фантазии, импульсивности и конструктивной ясности, строгой организации музыкального материала.

3. Среди первых и одним из наиболее ярких представителей неофольклоризма в России был И. Стравинский. В связи с фольклорными истоками принято говорить о раннем периоде его творчества – это «русские» балеты «Жар-птица», «Петрушка» и «Весна священная». Например, в последней музыковеды-фольклористы цитированы песни «Под вечер, осенью ненастной», «Чудный месяц», «Вдоль по Питерской», «Не лед трещит, не комар пищит».

В работе И. Стравинского с фольклорным материалом наблюдается две тенденции: с одной стороны – обращение к народнопесенным текстам и сочинение авторской музыки на их основе, с другой стороны – использование народных мелодий или наигрышей. Среди сочинений композитора на русские народные тексты особенно известны «Три истории для детей» для голоса и фортепиано; Три песенки (из воспоминаний юношеских годов) для меццо-сопрано и фортепиано; «Прибаутки», шуточные песни для голоса и инструментального ансамбля; «Кошачьи колыбельные песни», вокальная сюита для контральто и трех кларнетов; «Подблюдные», четыре русские крестьянские песни для женского

вокального ансамбля без сопровождения; Четыре русские песни для голоса и фортепиано.

Особняком стоит авторская обработка И. Стравинского бурлацкой русской народной песни «Эй, ухнем», известная по аудиозаписи московских концертов композитора, осуществленной во время его пребывания в России в 1962 году.

Более поздние сочинения И. Стравинского, в которых он обращался к русской теме, – «Историю солдата», «сказку о беглом солдате и черте», читаемую, играемую и танцуемую; шедевр композитора «Свадебка», русские хореографические сцены с пением и музыкой на народные тексты; «Скерцо а la russe» для симфо-джазового оркестра. Другие сочинения: «Прибаутки» (шуточные песни на русские народные тексты), «Байка про лису, петуха, кота да барана» (балет-пантомима с пением по мотивам русских народных сказок в одном акте), «Мавра» (опера-буфф), «Три стихотворения из японской лирики» (для голоса и камерного ансамбля на русский текст А. Брандта).

4. С. Прокофьев «Сказка про шута...» (1916). В 1914 году С. Дягилев заказал композитору балет из времен русского язычества для постановки «Русских сезонов» в Париже. Было предложено выбрать сюжет на тему из русского фольклора. На основе материала русских народных сказок из сборника А. Афанасьева С. Прокофьев и С. Дягилев разработали либретто. Далее нужно было ехать в Италию, чтобы завершить работу вместе с балетмейстером. Из-за революционных событий в России работа была приостановлена.

В 1918 году С. Прокофьев покинул Россию. Весной 1920 года возобновились переговоры о постановке «Шута»; были внесены некоторые изменения и дополнения нотного текста. В соответствии с характером музыки была предложена гротесковая, эксцентричная хореография. Критика отмечала, что Т. Ларионов хотел «поразить зрителя необычайностью поз, смелостью движений, оригинальностью и новизной группировок». Премьера состоялась в Париже 17 мая 1921 года. В последующие годы балет неоднократно ставился на сценах европейских театров разными балетмейстерами.

Музыка балета своеобразна – в ней нет отдельных номеров (монологов и дуэтов), выражающих настроение героев. Действие сжато, краткие пантомимные эпизоды сменяются танцевальными номерами в марионеточно-балаганном стиле. Картины объединены оркестровыми антрактами, что придает музыке единство и цельность. В ней использованы знакомые мелодии русских народных песен – плясовых, шуточных, детских считалок, хороводных и лирических, представленных в типично прокофьевской заостренно-шаржированной обработке. В целом, музыка «Шута» ярко театральна и, как часто бывает в сочинениях С.

Прокофьева, она сама моделирует пластику танца, сценическое движение и даже характер того или иного героя.

ТЕМА 20. НЕОКЛАССИЦИЗМ В МУЗЫКЕ

Направление в академической музыке XX века, представители которого стремились к возрождению стилистических черт музыки XVII – XVIII вв., особенно раннего классицизма и позднего барокко, противопоставляя стиль эмоционально и технически перегруженной музыке позднего романтизма. Пик популярности – 1920 – 1930 гг. Неоклассицизм не является простой стилизацией. Он основан на синтезе стилевых приемов прежних эпох и острых современных выразительных средств. Эта тенденция проявилась в полной мере еще в первые десятилетия XX в. (Симфония № 1 «Классическая» С. Прокофьева). На Западе эта стилевая тенденция проявилась в 1920 – 1930 гг. (в творчестве Ф. Бузони, П. Хиндемита, К. Орфа и др.), в СССР – во второй половине XX в. («Реквием памяти Дон-Карлоса», Concertogrosso №1 А. Шнитке; цикл «Прелюдии и фуги» Д. Шостаковича; «Музыка для города Кетена» Р. Щедрина). Дальнейшее развитие принципа диалогичности культур связано с методом полистилистики.

Неоклассицизм – одно из проявлений антиромантизма. Экспрессионизм и неоклассицизм – два полюса модернистского музыкального искусства 1 половины XX в.

Граница между неоклассицизмом и неobarocko условна: композиторы использовали жанрово-стилевые черты (форму, технику композиции, гармонию, фактуру) обоих исторических периодов. В широком значении термин «неоклассицизм» не только стилизация венской классики и барокко, но также «эстетические реконструкции» других исторических периодов, отличных от романтизма.

Анализ сочинений по выбору: И. Стравинский («Аполлон Мусагет», «Пульчинелла», «Орфей», «Похождения повесы»), А. Руссель («Сюита in Fa», «Вакх и Ариадна»), Ф. Пуленк (Сельский концерт для клавесина), П. Хиндемит (Камерная музыка № 6, «Художник Матис»).

Пауль Хиндемит (1896 – 1963) – классик музыки XX в. Универсализм личности: дирижер, исполнитель на альте и виоле д’амур, теоретик музыки, публицист, поэт, автор текстов собственных произведений. Как композитор работал во всех жанрах. Стиль впитал различные экспериментальные течения XX в., а также черты И. Баха, И. Брамса, М. Рegera, А. Брукнера.

Начало деятельности – 1920 гг. Поиски в русле экспрессионизма, антиромантизма. Гротеск, пародийность, осмеяние патетики (опера «Новости дня»), шумы и ритмы большого города (Фортепианная сюита «1922»), влияние джаза.

Вторая половина 1920 гг. – формирование индивидуального стиля. Приобщение к музыкальной культуре барокко, использование полифонического метода (фуги, пассакальи, техника линейного многоголосия) в вокальном цикле «Житие Марии» (ст. Р. Рильке), в опере «Кардильяк» (по новелле Т.-А. Гофмана). Как альтист, участник знаменитого квартета Л. Амара, концертировал в разных странах (СССР, 1927). Лидер музыкального авангарда, организатор фестивалей новой камерной музыки в Донауэшингене.

В 1930 гг. творчество П. Хиндемита тяготеет к ясности и стабильности. Идеи «музыки быта» (Gebrauchsmusik): установление через разнообразные формы любительского музицирования контакта профессионального творчества с массовым слушателем. «Руководство по композиции» (1936 – 1941) – плод многолетнего труда

Эмиграция в Швейцарию, США. В послевоенные годы работал в инструментальных жанрах («Симфонические метаморфозы тем Вебера», симфонии «Питтсбургская» и «Serena», сонаты, ансамбли, концерты). Симфония последних лет – «Гармония мира» (1957).

В книге «Мир композитора» (1952) Хиндемит осуждает современную «индустрию развлечений», элитарный технократизм новейшей авангардной музыки, враждебной духу творчества. Он остался последователем И.С. Баха.

ТЕМА 21. АБСТРАКЦИОНИЗМ В ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОМ ИСКУССТВЕ

Абстракционизм – одно из главных и наиболее радикальных направлений в авангардной живописи XX в., отказавшееся от изображения форм визуально воспринимаемой действительности, точнее — от миметического принципа в изобразительном искусстве; от изоморфизма и ориентированное исключительно на выразительные, ассоциативные, синестезические свойства цвета, неизоморфных форм, абстрактных цветоформ и их бесчисленных сочетаний. Первые абстрактные произведения были созданы в 1910 г. В. Кандинским и в 1912 г. Ф.Купкой. Эстетическое кредо абстрактного искусства изложил Кандинский в книге «О духовном в искусстве» (1910 г.) и в ряде других книг и статей. Суть его сводится к тому, что отказ от изображения внешних, видимых форм предметов позволяет художнику сосредоточиться на решении исключительно живописных задач гармонизации цвета и формы, через посредство которых духовный космос вступает в контакт с реципиентом. Живопись уподобляется Кандинским музыке в ее абсолютном значении (см.: Абсолютная музыка), и главную ее цель он усматривает в выражении на холсте или листе бумаги музыки (звучания) объективно существующего духовного мира («Духовного» — в его терминологии). Художник, в понимании Кандинского, является лишь посредником Духовного,

инструментом, с помощью которого оно материализуется в художественных формах. Поэтому абстракционизм является исторически закономерной формой самовыражения Духовного, адекватного своему времени. С духовными космическими силами связывал абстрактное искусство и один из крупнейших представителей его «геометрического» направления — неопластицизма — П.Мондриан.

Абстракционизм, демонстративно и радикально порвав с традиционной миметической живописью, развивалось по двум основным направлениям: 1. гармонизации «бесформенных» аморфных цветовых сочетаний; 2. создания геометрических абстракций. Первое направление (главные представители — ранний Кандинский, Ф. Купка) довело до логического завершения поиски фовистов и экспрессионистов в области «освобождения» цвета от форм видимой реальности. Главный акцент делался на самостоятельной выразительной ценности цвета (которой наука заинтересовалась еще со времен Гёте), его колористическом богатстве и синестезических обертонах, на музыкальных ассоциациях цветовых сочетаний, с помощью которых А. стремился выразить глубинные «истины бытия», вечные «духовные сущности», движение «космических сил», а также — лиризм и драматизм человеческих переживаний, напряженность духовных исканий и т. п. В этом плане А. искал и находил параллели в музыке, и его теоретики даже пытались перенести на живопись некоторые основные теоретические принципы музыки, в частности, отыскать закономерности живописного «контрапункта» и т. п.

Второе направление причисляет к своим родоначальникам Сезанна и кубистов; оно развивалось по пути создания новых типов художественного пространства путем сочетания всевозможных геометрических форм, цветных плоскостей, сочетаний прямых и ломаных линий. Оно имело целый ряд разветвлений. В России — это лучизм М.Ларионова, возникший как своеобразное преломление первых открытий в области ядерной физики; «беспредметничество» О.Розановой, Л.Поповой, В.Татлина, экспериментировавших в области формальной эстетики и пришедших от «беспредметничества» к конструктивизму; супрематизм К.Малевича, стремившегося с помощью организации геометрических форм выйти к ощущению космической целостности Универсума, найти художественный путь выхода в духовный космос; в Голландии — группа «Де Стейл» (De Stijl) (с 1917 г.) во главе с П. Мондрианом и Т. ван Дуйсбургом. Голландцы выдвинули концепцию неопластицизма, противопоставлявшую «простоту, ясность, конструктивность, функциональность» чистых геометрических форм, выражавших, по их мнению, космические, божественные закономерности Универсума, «случайности, неопределенности и произволу природы» (ван Дуйсбург). Мистическая простота, был убежден Мондриан, оппозиции «горизонталь-вертикаль», ставшая основой всего его творчества зрелого периода, при

использовании определенных локальных цветов дает бесконечные возможности достижения визуальных пропорций и равновесия, которые имеют духовно-этическую сущность. Мондриан и его коллеги впервые в истории искусства сумели достичь равновесия художественных масс с помощью асимметричных построений, что дало мощный импульс современной архитектуре, прикладному искусству, дизайну.

После Второй мировой войны новое поколение абстракционистов (Дж.Поллок, У. де Кунинг и др.) восприняло от сюрреализма принцип «психического автоматизма». У Поллока акцент в творческом акте перемещается с произведения (оно теперь не является целью творчества) на процесс создания картины, который становится самоцелью. Отсюда берут начало «живопись-действие» (Action-painting) и всевозможные «акции» арт-практик последней трети XX в., в которых главную роль играет не результат творческого акта, но его процесс, жест художника. Разновидностью А. в США с 1950-х гг. становится «абстрактный экспрессионизм» (М.Ротко, А.Горки и др.).

На формальном уровне художественно-эстетический эффект произведений А. основывается на организации художественных оппозиций цвета и формы, их интуитивной гармонизации, ведущей к катарсису. На духовном уровне концентрация эстетического исключительно в абстрактных цвето-формах, исключая какие-либо утилитарно-бытовые ассоциации, выводит зрителя на прямой глубинный контакт с чисто духовными сферами. А. открыл новые горизонты выражения духовного только с помощью цвета и абстрактных форм, уведя искусство от повседневной эмпирии, практицизма, утилитаризма, социальной ангажированности.

Отказавшись от использования изобразительных принципов, органически и генетически присущих живописи, как виду искусства, А. абсолютизировал эстетическую значимость цвета и абстрактной формы и тем самым в целом значительно сузило изобразительно-выразительные возможности живописи. Более того, А. фактически довел до логического завершения развитие живописи в качестве самоценного станкового вида искусства, став последней страницей в истории ее формально-выразительных поисков.

ТЕМА 22. ДАДАИЗМ В ИСКУССТВЕ

Дадаизм – авангардное движение в художественной культуре, существовавшее в период 1916-1922 гг, в Европе и Америке. Есть несколько версий происхождения термина «дада». По одной из них — это первое слово, которое бросилось в глаза основателю Д. румынскому поэту Т. Тцара при произвольном раскрытии «Словаря» Лярусса. По-французски dada означает деревянную лошадку. По другой версии — это имитация нечленораздельного лепета младенца. Один из основателей Д. немецкий

поэт и музыкант Хуго Балл считал, что «для немцев это показатель идиотской наивности» и всяческой «детскости». Прямым предтечей Д. считают Марселя Дюшана, с 1915 г. жившего в Нью-Йорке и выставлявшего там свои реди-мейд — композиции из предметов повседневного употребления и их элементов. Считая их истинными произведениями искусства, Дюшан резко отрицал традиционные эстетические ценности. Эту линию на разрыв со всеми традициями продолжило и собственно Д.-движение, возникшее в Цюрихе в 1916 г. по инициативе Х. Балла, румынского поэта и основателя журнала «Дада» Тристана Тцара, немецкого писателя Рихарда Хюльзенбека, художника Ганса Арпа. Тцара опубликовал в 1916 г. дадаистский «Манифест господина Антипирина» (свой неологизм «антипирин» он переводил как «лекарство от искусства»). Движение группировалось вокруг кабаре «Вольтер», где происходили выставки движения, встречи, сопровождавшиеся чтением манифестов, стихов, организацией своеобразных сценических представлений, оформленных какафонической шумовой музыкой и другими эффектами.

Движение Д. не имело какой-то единой позитивной художественной или эстетической программы, единого стилистического выражения. Оно возникло в самый разгар Первой мировой войны в среде эмигрантов из разных стран, и его природа и формы проявления были жестко обусловлены исторической ситуацией. Это было движение молодежи — поэтов, писателей, художников, музыкантов, глубоко разочарованных жизнью, испытывавших отвращение к варварству войны и выражавших тотальный протест против традиционных общественных ценностей, сделавших эту войну возможной, если не неизбежной. Они представляли себя разрушителями, иконоборцами, революционерами; они восприняли и преувеличили футуристическую поэтику грубой механической силы и провокационный пафос необузданных нападков на стандарты и обычаи уважаемого общества, атакуя насмешками и окарикатуривая культуру, которая, казалось, созрела для самоуничтожения. Под их атаку попало все искусство, в том числе и в особенности довоенные авангардные художественные движения. Сатирическими пародиями на искусство они пытались подорвать самую концепцию искусства как такового.

Д. не было художественным движением в традиционном смысле, вспоминал впоследствии один из его участников художник и кинопродюсер Ганс Рихтер, — «оно было подобно шторму, который разразился над мировым искусством как война разразилась над народами. Оно пришло неожиданно из тяжелого и насыщенного неба и оставило позади себя новый день, в котором накопленная энергия, выпущенная движением Д., была засвидетельствована в новых формах, новых материалах, новых идеях, новых направлениях, в которых они адресовали себя новым людям». С помощью бурлеска, пародии, насмешки,

передразнивания, организации скандальных акций и выставок дадаисты отрицали все существовавшие до них концепции искусства, хотя на практике вынуждены были опираться на какие-то элементы художественного выражения и кубистов, и абстракционистов, и футуристов, и всевозможных представителей «фантастического искусства». Да и на свои выставки они приглашали представителей самых разных авангардных направлений. Там выставлялись и Кирико, и немецкие экспрессионисты, и итальянские футуристы, и Кандинский, Клее и другие авангардисты того времени.

Среди принципиальных творческих находок дадаистов, которые затем были унаследованы и сюрреалистами, и многими другими направлениями искусства XX в., следует назвать принцип случайной (стохастической) организации композиций их артефактов и прием «художественного автоматизма» в акте творчества. Г.Арп использовал эти принципы в живописи, а Тцара — в литературе. В частности, он вырезал слова из газет и затем склеивал их в случайной последовательности.

В Германии дадаизм появился с 1918 г. В Берлине он имел ярко выраженный революционно-политический характер со скандальным оттенком. Особую роль играла здесь социально-сатирическая антибуржуазная и антивоенная графика Георга Гросса. Нападая на экспрессионизм (хотя художественный язык того же Гросса активно опирается на «лексику» экспрессионистов) и футуризм, берлинские дадаисты активно приветствовали русский конструктивизм. Ими был выдвинут лозунг: «Искусство мертво, да здравствует машинное искусство Татлина». В Кельне в 1919-20 гг. дадаистское движение возглавил будущий известный сюрреалист Макс Эрнст, разработавший технику создания абсурдных коллажей, которые привлекли внимание Поля Элюара и Андре Бретона, готовивших уже почву для появления сюрреализма.

Особую ветвь в дадаизме представлял в Ганновере Курт Швиттерс. Он не принял антиэстетическую установку Д. Его коллажи, собранные из содержимого помойных урн — обрывков оберточных материалов, газет, трамвайных билетиков и других отбросов повседневной жизни (см.: Повседневность), были организованы по законам классического искусства, то есть по принципам определенной ритмики, гармонии, композиции и т. п., и к ним, в отличие от Ready-made Дюшана или Objets trouvés сюрреалистов, вполне применимы традиционные эстетические оценки. Сам Швиттерс понимал искусство практически в лучших традициях немецких романтиков — как «изначальную концепцию, возвышенную как божество, необъяснимую как жизнь, не определимую и не имеющую цели». В этом плане Швиттерс был маргинальной фигурой в движении Д., но его технические приемы создания артефактов имели большое будущее в искусстве XX в.

В Париже приверженцем Д. был Франсис Пикабия и некоторые из будущих лидеров сюрреализма. С 1919 г. там действовал и Т.Тцара. Однако уже к 1922 г. возник конфликт на теоретико-практической художественной почве между ним и А.Бретоном, и в мае 1922 г. Д. официально закончило свое существование. На последнем собрании дадаистов в Ваймаре Тцара произнес похоронную речь на смерть Д., которая была опубликована Швиттерсом в его обзоре «Конференция на конец Дада». Многие из дадаистов примкнули затем к сюрреализму. В 1964 г. искусствовед В. Гартман писал в послесловии к книге Г.Рихтера «Дада. Искусство и анти-искусство»: «Дада вело к новому имиджу художника. Дадаист провозглашал гений, как он был понят романтиками, в качестве своей природной прерогативы. Он осознавал себя индивидуальностью вне пределов каких-либо границ, естественным состоянием которой была неограниченная свобода. Преданный только настоящему, освобожденный от всех уз истории и условности, он встречал реальность лицом к лицу и формировал ее в соответствии со своим собственным пониманием... Даже несмотря на то, что все техники, используемые Д., происходят из других источников и что позитивные достижения Д. остаются относительно неточными и ускользающими, все же остается истиной, что художественная концепция Д. была чем-то совершенно новым. С этого времени и далее она действовала в качестве закваски. Д. было вирусом свободы, мятежным, анархичным и высокоинфекционным. Беря свое начало с лихорадки в мозгу, оно поддерживало эту лихорадку живой в новых поколениях художников. Мы собирались определить вклад Д. в культурную историю. Это он и есть».

ТЕМА 23. СЮРРЕАЛИЗМ В ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОМ ИСКУССТВЕ

Сюрреализм – направление в литературе и искусстве, но также — и в культуре в целом, возникшее в 20-е годы XX в. во Франции и распространившееся по всему миру. С. опирается на философию интуитивизма, герметизм и другие восточные мистико-религиозные и оккультные учения, на фрейдизм; многие положения теоретиков С. близки к идеям дзэн (чань)-буддизма. Своими предшественниками в истории искусства сюрреалисты считали, в первую очередь, немецких романтиков, поэтов XIX в. Рембо и Лотреамона (особенно его знаменитые «Песни Мальдорора»), ближайшими предтечами поэта Апполинера (к нему восходит и термин «С.», которым он обозначил в 1917 г. несколько своих творений), представителя «метафизической живописи» Дж. де Кирико. Объективно сюрреалисты продолжали и развивали многие из приемов, форм и способов художественного выражения, но также — скандальных форм и способов эпатажа и шокирования обывателя, которые практиковались дадаистами. Это вполне закономерно, ибо многие из дадаистов после 1922

г. влились в ряды сюрреалистов, а будущие создатели С. участвовали в последних акциях дадаистов.

В 1919 г. молодыми поэтами Л. Арагоном, А. Бретоном и Ф. Супо был основан журнал «Littérature», в котором была опубликована первая сюрреалистическая книга Бретона и Супо «Магнитные поля», основывающаяся на систематическом применении главного метода С. «автоматического письма» (*écriture automatique*). Вокруг журнала начинают группироваться литераторы и художники (Т. Тцара, П. Элюар, Б. Пере, М. Дюшан, Ман Рей, М. Эрнст, А. Массой), которые затем составят ядро первой группы сюрреалистов. В 1922 г. Бретон предлагает использовать термин «С.» для обозначения их движения; в 1924 г. он публикует «Манифест сюрреализма»; основывается журнал «Сюрреалистическая революция», возникает Бюро сюрреалистических исследований для сбора и обобщения информации о всех формах бессознательной деятельности, публикуется целый ряд литературных произведений сюрреалистов, Массон и Миро создают первые сюрреалистические картины. Этот год считается официальным годом возникновения С. как художественного направления.

В 1925 г. проходит первая выставка художников сюрреалистов, в которой наряду с собственно сюрреалистами принимают участие и временно примыкавшие к движению или сочувствовавшие ему де Кирико, Клее, Пикассо; Макс Эрнст изобретает способ фроттажа (протирки, натирания), как один из технических приемов «автоматического письма» в живописи. В 1926 г. А. Арто и Р. Витрак основывают сюрреалистический театр. В 1927 г. усиливается политизация С., изначально провозглашавшего стихийную революционность и анархизм в социальной сфере как способы освобождения от оков буржуазного рационализма и ханжества, сковывающих «свободу духа», и тяготевшего к коммунистическим идеалам. Арагон, Бретон, Элюар, Пере и некоторые другие вступают в компартию Франции, несогласные с ними сюрреалисты покидают группу, но она пополняется за счет прибывших в Париж Бунюэля, Дали, Джакометти и др. С этого времени в постоянно меняющейся по составу группе сюрреалистов возникают расколы, конфликты, распри в основном на почве политических пристрастий. Так, в 1934 г. Бретон исключил из группы Дали, как якобы заигрывавшего с социал-национализмом; в 1935 г. Бретона, Элюара и Крелева исключают из компартии; в 1938 г. Элюар опять вступает в нее и покидает сюрреалистическое движение, Бретон порывает с ним. Из чувства солидарности с Элюаром Эрнст выходит из группы и т. д. и т. п. В 1935 г. Бретон публично осуждает сталинистскую модель коммунизма, чем навлекает на себя гнев французских коммунистов. В 1938 г. он знакомится в Мексике с Л. Троцким, и они издают совместный манифест «За независимое революционное искусство».

В 1929 г. Дали с Бунюэлем снимают классический сюрреалистский фильм «Андалузский пес», а в 1930 — «Золотой век». До них попытки применения сюрреалистической техники и образности в кино предпринимали в 1924 г. М. Дюшан и Р. Клер; в 1931 г. Ж. Кокто снял сюрреалистическую ленту «Кровь поэта». В 1933 г. начал выходить журнал сюрреалистов «Минотавр». С началом Второй мировой войны центр сюрреалистического движения перемещается из Франции в США, где в их ряды вливаются новые силы, проходят большие выставки, манифестации, издается новый журнал и другие публикации. Крупные художники-сюрреалисты работают самостоятельно, не включаясь официально в те или иные группировки сюрреалистов. Со смертью Бретона в 1966 г., который являлся главным инициатором организованного движения сюрреалистов, оно фактически прекращает свое существование, о чем в 1969 г. Ж. Шустер официально объявляет в прессе. Тем не менее отдельные сюрреалисты и особенно сюрреалистические методы творчества продолжают существовать как в чистом виде, так и внутри других арт-практик на протяжении всей последней трети XX столетия.

Эстетика С. была изложена в «Манифестах С.» Бретона и в ряде других программных сочинений. Сюрреалисты призывали к освобождению человеческого «Я», человеческого духа от «оков» сциентизма, логики, разума, морали, государственности, традиционной эстетики, понимаемых ими как «уродливые» порождения буржуазной цивилизации, закрепостившей с их помощью творческие возможности человека. Подлинные истины бытия, по мнению сюрреалистов, скрыты в сфере бессознательного, и искусство призвано вывести их оттуда, выразить в своих произведениях. Художник должен опираться на любой опыт бессознательного выражения духа — сновидения, галлюцинации, бред, бессвязные воспоминания младенческого возраста, мистические видения и т.п.; «с помощью линий, плоскостей, формы, цвета он должен стремиться проникнуть по ту сторону человеческого, достичь Бесконечного и Вечного» (Г. Арп). Прекрасно все, нарушающее законы привычной логики, и прежде всего — чудо (А. Бретон). Основа творческого метода С., по определению Бретона, — «чистый психический автоматизм, имеющий целью выразить устно или письменно, или любым другим способом реальное функционирование мысли. Диктовка мысли вне всякого контроля со стороны разума, вне каких бы то ни было эстетических или нравственных соображений... Сюрреализм основывается на вере в высшую реальность; на ассоциативных формах, до сих пор оставшихся без внимания; на всевластии мечты, на неутилитарной игре мысли. Он стремится разрушить другие психические механизмы и занять их место для решения важнейших жизненных проблем...» (из «Манифеста сюрреализма» 1924 г. Бретона). Отсюда два главных принципа С.: автоматическое письмо и запись сновидений, ибо в сновидениях, согласно

Фрейду, на которого активно опираются сюрреалисты, открываются глубинные истины бытия, а автоматическое письмо (исключающее цензуру разума) помогает наиболее адекватно передать их с помощью слов или зрительных образов. Подобный способ творчества погружает художника «во внутреннюю феерию». «Процесс познания исчерпан, — писали издатели первого номера журнала «Сюрреалистическая революция», — интеллект не принимается больше в расчет, только греза оставляет человеку все права на свободу». Отсюда грезы, сны, всевозможные видения осознаются сюрреалистами как единственно истинные состояния бытия. Искусство осмысливается ими поэтому как своего рода наркотическое средство, которое без алкоголя и наркотиков приводит человека в состояние грез, когда разрушаются цепи, сковывающие дух.

Сердцевину С. составляет, согласно Бретону, «алхимия слова» (выражение А. Рембо), помогающая воображению «одержать блистательную победу над вещами». При этом, подчеркивает Бретон во «Втором манифесте С.», «речь идет не о простой перестановке слов или произвольном перераспределении зрительных образов, но о воссоздании состояния души, которое сможет соперничать по своей напряженности с истинным безумием». Глобальное восстание против разума характерно для всех теоретиков и практиков С., которые остро ощущали его недостаточность в поисках основополагающих истин бытия. Алогичное, подчеркивал А. Арто, является высшей формой выражения и постижения «нового Смысла», и именно С. открывает пути к достижению его, соперничая при этом и с безумием, и с оккультизмом, и с мистикой.

Эффект эстетического воздействия произведений С. строится чаще всего на сознательной абсолютизации принципа художественных (эстетических) оппозиций. Памятуя, что образ возникает «из сближения удаленных друг от друга реальностей» (поэт П. Реверди), сюрреалисты строят свои произведения на предельном обострении приемов алогичности, парадоксальности, неожиданности, на соединении принципиально несоединимого. За счет этого и возникает особая, ирреальная (или сверхреальная), почти мистическая художественная атмосфера, присущая только произведениям С.

Творения С. погружают зрителя (или читателя) в самобытные миры, внешне вроде бы совершенно чуждые чувственно воспринимаемому миру и его законам, но внутренне чем-то очень близкие человеку, одновременно пугающие и магнетически притягивающие его. Это какие-то параллельные миры подсознания и сверхсознания, в которых бывало или бывает наше «Я», когда разум (или скорее рассудок) ослабляет по той или иной причине свой контроль над ним; когда дух человека устремляется в творческом порыве на поиски своей духовной родины.

Возникший в среде литераторов С. обрел наиболее эффективное и полное выражение в живописи и завоевал тем самым мировое признание. Его главными представителями были Х. Миро, И. Танги, Г. Арп, С. Дали, М. Эрнст, А. Массой, Р. Магритт, П. Дель-во, Ф. Пикабия, С. Матта. Исследователи различают два главных течения в живописи С.: так называемый органический (или биоморфный) С. и натуралистический С. (или сверх-реализм). Первый считается наиболее «чистой» формой С., ибо в нем принцип «автоматического письма» соблюдается с большей последовательностью. Работы этого направления (к его главным представителям относят Миро, Массона, Матта) строятся на создании неких ино-миров с помощью полуабстрактных биоморфных существ и форм, далеких от форм визуально воспринимаемой действительности. Другое направление (главные представители Дали, Магритт, Дельво) творит парадоксальные миры путем объединения иллюзорно выписанных предметов и существ реальной действительности и созданных воображением художника в некие предельно абсурдные с точки зрения обыденной логики сочетания и ситуации. Это направление (его эстетику и теорию наиболее полно изложил в своих книгах и статьях С. Дали) более осознанно опирается на фрейдизм, как бы визуально иллюстрируя многие его положения.

С. был не просто одним из многих направлений в авангардном искусстве первой пол. XX в. В нем наиболее полно и остро в художественной форме выразилось ощущение эпохи, как глобального переходного этапа от классического искусства последних двух-трех тысячелетий к чему-то принципиально иному; именно в нем наметились многие принципы, методы арт-мышления, даже технические приемы и отдельные элементы искусства второй половины XX в. Художественные находки С. активно используются практически во всех видах современного искусства — в кинематографе, телевидении, видеоклипах, театре, фотографии, дизайне, в самых современных арт-практиках и проектах.

ТЕМА 24. СЮРРЕАЛИЗМ В ДРАМАТИЧЕСКОМ ТЕАТРЕ

Сюрреализм (франц. “сверх-реализм”, “над-реализм”) так же можно определить как одно из ведущих иррациональных течений модернизма, первой половины XX века, в котором источником искусства была провозглашена сфера подсознания.

Как и предшествующие направления модернизма, Сюрреализм основой своей философии провозглашает недовольство реальностью и недоверие к разуму. Сюрреализм как мы уже говорили был в некоторой степени подготовлен дадаизмом и продолжал его традицию идущую ещё от романтиков — традицию анархического бунтарства против установленных и легитимированных духовных ценностей европейской

цивилизации и присущего ей здравомыслия, рассудочности и рационализма.

1917 год впервые появляется термин «Сюрреализм», Термин был употреблён Жаном Кокто к «сюрреалистическому балету» «Парад» Э. Сати и почти одновременно в предисловии и подзаголовке «сюрреалистической драмы» Аполлинера Груды Тиресия, сюрреалист. драма в 2ух актах с прологом.

1917-1920 – в Европе формируются кружки дадаистов, из которых впоследствии выйдут сюрреалисты.

1919 появляется роман Андре Бретона и Филиппа Супо «Магнитные поля» считающегося первым настоящим сюрреалистическим произведением.

1923 – происходит разрыв группы Бретона с Тристаном Тцара и дадаизмом.

1924 – вокруг Бретона формируется группа поэтов-художников. Выходит первый Манифест Сюрреализма и журнал Сюрреалистическая революция.

Первая генерация сюрреалистов активно действовала на протяжении 20-х. В 30-е гг. распадается исходное литературное ядро Сюрреализма, кризис литературного сюрреализма, но расцвет сюрреализма живописного (в первую очередь творчество С.Дали). В начале 40-х центр Сюрреализма перемещается в США (куда эмигрировали Бретон, Дюшан, Дали, Танги и др.)

С точки зрения философии Сюрреализм как течение которому свойственны антирационализм и субъективизм, нашёл опору в трудах Канта, Ницше, Бергсона, Гегеля. Решающее влияние на Сюрреализм оказал психоанализ Фрейда.

Сам термин «сюрреализм» создатель объединения Андре Бретон (1896-1966) заимствует у Гийома Аполлинера, который обозначает жанр своей пьесы «Груды Тиресия» (1903-1916) как «сюрреалистическая драма». Под этой жанровой характеристикой Аполлинер предполагал отличие его пьесы от предшествующих символистических и реалистических драм. В сюрреалистической драме Аполлинер уходит от прямого подражания и воспроизведения обыденной реальности, стремится не имитировать реальность, а выразить её суть, скрытую за внешними явлениями. Эта реальность исключает однозначность объяснения действительности, но в то же время предполагает определенную авторскую идею. «Груды Тиресия» были поставлены в театре Рене-Мобень (режиссер Серж Фера) 24 мая 1917 г.

Таким образом, можно утверждать что сюрреалистический театр прежде всего зарождался в литературном материале и в текстах сюрреалистических авторов. Такая тенденция была в первую очередь связана с уже существовавшей и хорошо разработанной текстологической

концепцией разработанной у футуристов (итальянские слова на свободе) и дадаистов (создание «бессмысленных» текстов). Ключевой творческий метод сюрреалистов – «автоматическое письмо» был развитием этих идей.

Сюрреалисты были близки дадаистам. Им импонировали дадаистские идеи отрицания привычных эстетических норм, эпатажности, возведение бессмысленности в ранг искусства, абсурда, противостояние банальной логике. Как уже мы отмечали многие сюрреалисты вышли из дадаистской среды. От дадаистов сюрреалисты унаследовали принципы игры как некую предтеатральную деятельность. Уже здесь сюрреалисты организовывали дадаистский хаос (который буйствовал на артистических вечерах дада) определёнными правилами и структурными ограничениями. Если в играх дадаистов самым важным была спонтанность, то сюрреалисты за получившимся импровизированным результатом пытались увидеть смысл.

Тексты полученные в результате игр весьма похожи на тексты пьес сюрреалистов. Собственно говоря почти таким способом они зачастую и создавались. (Как пример первое литературное сюрреалистическое произведение сюрреализма «Магнитные поля» был именно совместным детищем основоположников направления Бретона и Суппо)

Подобным образом был создан и скетч Бретона и Суппо «Вы меня позабудете» показанный 27 мая 1920 года. В начале пьесы Халат вопрошает Зонтик, «что это за дерево, за юный леопард, которого я ласкал, возвращаясь?» На это Зонтик отвечает, что совсем жалеет «гонщиков-велосипедистов, распростертых в этот час в лужах весенней воды. Как текстовая игра создана и другая пьеса Бретона и Суппо «Пожалуйста» опубликованная осенью 1920 года. Действующие персонажи Поль, Валентина и Франсуа. В первом акте вычерчивается обиденный «треугольник» – супруг (Франсуа), супруга (Валентина) и «третий» (Поль).

Подобным образом выглядят и пьесы сюрреалиста Луи Арагона. Пьеса «Зеркальный шкаф одним красивым вечером» начинается тем, что французский солдат встречает обнаженную женщину в шляпке с цветами и детской коляской на плечах. Другая пьеса Луи Арагона – «У подножия стены». Возникает голый (но в розовом галстуке и в цилиндре) Спикер, красноречиво рассуждающий о любви. Приведённые выше пьесы Бретона и Суппо, а так же Луи Арагона во многом являются дадаистскими, и даже написаны в дадаистский период творчества авторов до 20-го года. Основой их во многом является хаос и бессвязность, что присуще дадаистам. Но, в то же время, предьявляемый в пьесах сценический мир возникает как сюрреалистическая проекция внутреннего мира автора во внешний сценический мир, представляет собой материализацию авторских фантазий, сновидений и желаний.

Первым кто открыто выступил против дадаизма, справедливо уличив его в непрофессиональном отношении к театральному искусству, был

театральный сюрреалист Иван Голль (1891-1950) В «Манифесте сюрреализма» изданного в октябре 1924 г. Голль оценивает деятельность дадаистов и их последователей как эпатаж обывателей. Свой профессиональный сюрреалистический театр Голль не создал, а остался лишь автором нескольких сюрреалистических пьес, самой яркой из которых стала пьеса «Мафусаил, или Вечный бургер».

Что же касается непосредственного воплощения на сцене сюрреалистических пьес и самого театра сюрреализма то тут следует назвать ключевую фигуру сюрреалистического театра Антонена Арто (1896-1948).

Основной идеей объединяющей все элементы театрального действия актёра, сценографию, драматургию, музыку, свет в сценическом представлении Антонена Арто стало вполне сюрреалистическое стремление упразднить на сцене объективную действительность и создать, визуализировать на сцене внутренний мир, мир подсознания, мир сновидения, мир фантазии и мечты. Арто пишет, что театр является «двойником» не «повседневной реальности», но иной, «нечеловеческой, а бесчеловечной», театр – некое подобие бодрствования, смысл которого раскрывается лишь во сне, бодрствования, где распоряжается, как и во сне, «я».

Антонен Арто родился в Марселе 4 сентября 1896 года. Он был болезненным ребенком. В возрасте пяти лет перенес тяжелое заболевание, предположительно менингит, следствием которого стала душевная болезнь, ослаблявшаяся или усиливавшаяся в разные периоды жизни. В конце 1920 года Арто знакомится с театральным режиссером Орельеном-Мари Люнье-По и приступает к актерской работе в театре “Эвр”. 17 февраля 1921 года он впервые вышел на сцену в небольшой бессловесной роли в пьесе Анри де Ренья “Сомнения Сганареля”. В 1922 году Арто попадает в труппу Шарля Дюллена и с этого времени в течение ряда лет оказывается связанным с режиссерами “Картеля” – объединения, отразившего наиболее прогрессивные театральные тенденции 20-х годов. С тремя из четырех режиссеров, входивших в объединение: Шарлем Дюлленом, Жоржем Питоевым и Луи Жуве, – Арто был тесно связан в этот период своего творчества. У Дюллена Арто в 1922 году сыграл Ансельма в “Скупом” Мольера, короля мавров Гальвана в спектакле по пьесе Александра Арну “Мариано и Гальван”, Соттине – в “Разводе” Реньяра, оформил постановку “Мариано и Гальван”, а также интермедии Лопе де Руэды “Оливы”. Летом состоялась премьера спектакля “Жизнь есть сон” по пьесе Кальдерона, где Арто был и художником, и исполнителем роли короля Польши Базилио. Но не останавливаясь на достигнутом Арто принимает участие в авангардистском спектакле по пьесе Ивана Голля «Мафусаил» в театре Мишель. Благодаря этому опыту Арто сближается с сюрреалистами. С осени 1924 года Арто становится

одним из лидеров и теоретиков сюрреализма, ближайшим помощником Андре Бретона. В 1925 году Арто – одна из центральных фигур в движении сюрреалистов. Он активно сотрудничает в журналах и является редактором крупнейшего сюрреалистического издания “Революсьон сюрреалист”, возглавляет Бюро сюрреалистических исследований, занимавшееся разработкой теории сюрреализма, записью сновидений, исследованиями по психологии “сюрреалистической мысли”.

С 1925 года интересы Арто устремляются в сторону театра. В мае 1925 года Арто выступает уже как режиссер и ставит в театре Вьё-Коломбье пьесу сюрреалиста Луи Арагона «К стенке». К январю 1925 года относится и первый драматургический опыт Антонена Арто – естественно, в сюрреалистической манере. Пьеса, получившая название “Кровавый фонтан”, включает в себя массу действующих лиц, появляющихся ради одной-двух реплик, несет в себе живописные ремарки, в которых громоздятся фантастические образы и многочисленные литературные цитаты. В ней происходит стремительная смена сцен с кровью, светопредставлением, убийствами и воскресениями. И при этом в пьесе имеется четко выстроенный сюжет: любовная идиллия Юноши и Девушки разрушается ради поиска идеала. Многочисленные сюжетные линии связаны родством героев, переключкой понятий и прочими сюрреалистическими приемами.

В кругу своих единомышленников сюрреалистов Арто сблизился с драматургом Роже Витраком с которым они придумывают и создают собственный театр «Альфред Жарри». В 1926 был опубликован первый театральный манифест Арто, озаглавленный по имени нового коллектива Театр «Альфред Жарри». Пафос этого краткого манифеста направлен на отрицание существующего театра и вообще всех утвердившихся форм культуры, что совершенно совпадало с устремлениями сюрреалистов. Но, несмотря на это в ноябре 1926 года Арто исключают из рядов сюрреалистов. За все время существования этого театра вплоть до 1930 года было поставлено всего четыре спектакля.

Арто взялся за постановку новой пьесы Витрака «Катастрофа» («Трафальгарский удар»), написал режиссерский план, но закрытие театра в начале 1929 г. не позволило осуществить эти планы. Внешней причиной закрытия явились материальные трудности. Но главной причиной стало для Арто то, что он исчерпал сюрреалистическую эстетику и требовался выход на новые рубежи, которые предстояло еще осмыслить и лишь потом преодолеть. В постановках своих спектаклей в Театре «Альфред Жарри» Арто использовал сюрреалистические принципы: поток сознания, создание ошеломляющего образа за счет столкновения непривычных реалий, лишение предмета своего контекста

Сюрреалистический театр имел и другие проявления связанные с деятельностью художников сюрреалистов работающих в постановочной

деятельности балетных представлений. В связи с этим следует назвать имя Сальвадора Дали, который разрабатывал визуальные образы, рассчитанные на последующее воплощение их хореографом и определяющие движение и пластику образов.

Дали принес на сцену сюрреализм в его чистом виде, каким он его разрабатывал в станковой живописи, понимаемый им как «фотография конкретной иррациональности и воображаемого мира вещей». Исходя из именно такого понимания, художник сочинял сценарии, а затем их визуальное воплощение в балетах «Вакханалия» на музыку оперы «Тангейзер» Р. Вагнера (1939), «Лабиринт» на музыку седьмой симфонии Шуберта (1941) и «Безумный Тристан» – снова на музыку Вагнера (1944), которые были показаны нью-йоркским зрителям в хореографической реализации Л. Мясина. Тем же методом Дали пользовался, предлагая свои сюрреалистические образы и другим балетмейстерам: А. Аклевскому – в спектакле «Сентиментальный разговор» П. Боулса и Архентините – «Кафе Чиниты» по мотивам испанского фольклора (осуществлены оба в 1944 году, соответственно в Нью-Йорке и в Детройте).

ТЕМА 25. НОВАЦИИ ФРАНЦУЗСКИХ КОМПОЗИТОРОВ ГРУППЫ «ШЕСТИ»

1. Объединение французских композиторов «Шестёрки»: история, идеологические и эстетические установки. Поиски организации атонального материала.

2. Творчество А. Онеггера – музыкального критика и композитора.

3. Дариус Мийо – экспериментатор (техника политонального письма, необычные инструментальные составы и др.).

4. Автобиографии А. Онеггера и Д. Мийо.

1. «Шестёрка» (фр. Les Six) – объединение французских композиторов рубежа 1910 – 1920 гг., работавших в Париже. Участники группы: Луи Дюрей, Дариус Мийо, Артюр Онеггер, Жорж Орик, Франсис Пуленк, Жермен Тайфер. Идейные вдохновители – композитор Эрик Сати, поэт и художник Ж. Кокто – автор манифеста «Петух и Арлекин», в котором ниспровергал эстетику импрессионизма. Название объединения, закрепившееся в истории музыки, предложено в 1920 г. музыкальным критиком Анри Колле по аналогии с «Русской пятёркой» («Могучей кучкой»). Эта группа композиторов-товарищей не имела общих для всех участников идеологических и эстетических установок. Их кредо – отстаивать национальную специфику музыкального языка против иностранных влияний (вагнерианства, шёнберговской атональности). Антиимпрессионизм. Композиторов, различных творческих индивидуальностей объединяло стремление к новизне и простоте, возврат к мелодии и контрапункту, к чёткости. За пять лет существования

«Шестерка» осуществила несколько совместных творческих проектов. С середины 1920 гг. композиторы работали автономно.

Композитор Эрик Сати намеревался создать под своим руководством группу композиторов, которая должна была называться «Новые молодые» (фр. Les Nouveaux Jeunes). Так, ещё в июне 1917 года (почти за четыре года до манифеста «Шестёрки») под эгидой Эрика Сати в Париже состоялся совместный концерт, включавший в себя сюиту из его балета «Парад», фортепианное трио Жоржа Орика и «Колокола» Луи Дюрея. В разных комбинациях имён и сочинений такие концерты происходили регулярно. Роль идейного вдохновителя молодых композиторов позже перешла к Жану Кокто. Названо объединение в соответствии со статьей Колле «Русская пятёрка, французская шестёрка и господин Сати». Все члены группы «Шести» неоднократно в своей жизни заявляли о некоторой условности этого объединения, сделанного в чисто рекламных, газетных целях.

Совместные акции «Шестёрки» немногочисленны. В 1921 г. они опубликовали «Альбом Шестёрки» – сборник из шести пьес для фортепиано. В том же году пять композиторов (кроме уехавшего в тот момент из Парижа Дюрея) написали музыку балета «Новобрачные на Эйфелевой башне» на либретто Кокто (по две части написали Орик, Тайфер и Пуленк, три – Мийо, одну – Онеггер). Балет был поставлен в Театре Елисейских полей. В дальнейшем авторы Шестёрки работали индивидуально и встретились вместе только спустя тридцать лет.

Тезис Э. Сати об утилитарном значении музыки, которая должна опуститься до повседневности в противовес возвышенному отношению старшего поколения к назначению искусства. Раньше всех сформулировал своё отношение к «общим принципам» и идеологии «Шестёрки» самый независимый и самостоятельный из её участников, Артюр Онеггер, тяготевший к немецкому романтизму. Эстетические установки в сочинениях Э. Сати: сюрреалистический балет «Парад» (1917) – манифест примитивизма; кантата «Сократ» (1918) – один из первых образцов неоклассицизма. Два этих произведения определили спектр направлений творчества членов «Шестёрки». Влияние на их стиль американского джаза.

2. Артю́р Онегге́р (1892 – 1955) – швейцарско-французский композитор и музыкальный критик. Симфоническая пьеса «Пасифик-231» (название модели паровоза из серии «Пасифик 4-6-2», 1923 г) – простой по замыслу, удачный эксперимент в области звукоподражания. В его музыке нашли отражение все трагедии XX века (как в симфониях Шостаковича, романах Хемингуэя, Маркеса, на полотнах Пикассо). В его произведениях органично слиты трагизм мирозерцания, сгущенный драматизм, острая экспрессия, эмоциональность и рационализм. Опера «Антигона», оратория «Крики мира» (1932), симфоническая поэма «Регби» (1928), «Симфония трех ре» (1951). Воплощение общечеловеческих идеалов, утверждение

высоких этических ценностей в его пяти симфониях. Глубокая религиозность (протестант) в опере на библейский сюжет «Юдифь» (1925), оратории «Царь Давид», «Жанна д'Арк на костре» (1935), Третьей «Литургической» симфонии. Онеггер-литератор: автор трех публицистических книг, критических статей. Автобиография «Я – композитор». Отражение тем второй мировой войны и защиты мира в симфониях №3 (1946) и №5 (1950). Близость к симфонизму Д. Шостаковича.

3. Дариус Мийо (1892 – 1974) – новатор, разработавший технику политонального письма. Экспериментировал с необычными инструментальными составами. Ему принадлежат оригинальные ритмические находки, связанные с обращением к неевропейским культурам – американский джаз, бразильский фольклор. В первых опусах Д. Мийо заметно сильное влияние стиля К. Дебюсси. Интерес к бразильскому фольклору отразился в «Бразильских напевах». Опера «Эвмениды» (1917 – 1922) по трагедии Эсхила целиком выдержана в политональной манере, что было слишком смело (полностью поставлена 1949 г.). Балеты: «Бык на крыше» (1919), «Сотворение мира» (1923), «Салат» (1924), «Голубой экспресс» (1923 – 1924). Оперы: «Несчастья Орфея» (1924), «Эстер де Карпентра» (1925), «Бедный матрос» (1925), «Христофор Колумб» (1930), «Медея» (1938).

Эмиграция в Америку во время Второй мировой войны. После войны вернулся в Европу и преподавал композицию одновременно в Парижской консерватории и в Миллс-колледже.

ТЕМА 26. КОНСТРУКТИВИЗМ В ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОМ ИСКУССТВЕ

Конструктивизм — направление в изобразительном искусстве, архитектуре, фотографии и декоративно-прикладном искусстве, зародившееся в 1915 году и существовавшее в течение первой половины 1930 годов в СССР, затем в ряде других стран, прежде всего, в Германии (Баухаус) и Голландии (Стиль). В некоторых случаях конструктивизм рассматривают как источник и составляющую часть интернационального стиля.

Характеризуется строгостью, геометризмом, лаконичностью форм и монолитностью внешнего облика. В архитектуре принципы конструктивизма были сформулированы в теоретических выступлениях А. А. Веснина и М. Я. Гинзбурга, практически все они впервые воплотились в созданном братьями Александром, Виктором и Леонидом Весниными проекте Дворца труда в Москве (1923) с его чётким, рациональным планом и выявленной во внешнем облике конструктивной основой здания (железобетонный каркас). В 1926 году была создана

официальная творческая организация конструктивистов — Объединение современных архитекторов (ОСА). Данная организация являлась разработчиком так называемого функционального метода проектирования, основанного на научном анализе особенностей функционирования зданий, сооружений, градостроительных комплексов. Характерные памятники конструктивизма — фабрики-кухни, Дворцы труда, рабочие клубы, дома-коммуны. В указанный период в СССР существовало также литературное движение конструктивистов.

Применительно к евроатлантическому искусству термин «конструктивизм» в значительной мере условен: в архитектуре он обозначает течение внутри функционализма, стремившееся подчеркнуть экспрессию современных конструкций, в живописи и скульптуре — одно из направлений авангардизма, использовавшее некоторые формальные поиски раннего конструктивизма (скульпторы Н. Габо, А. Певзнер).

Конструктивизм принято считать советским явлением, возникшим после Октябрьской революции в качестве одного из направлений нового, авангардного, пролетарского искусства, хотя, как и любое явление в искусстве, он не может быть ограничен рамками одной страны. Так, провозвестником этого направления в архитектуре можно рассматривать, например, такие сооружения как Эйфелева башня, которая использовала принцип открытой каркасной структуры и демонстрировала конструктивные элементы во внешних архитектурных формах. Этот принцип обнаружения конструктивных элементов стал одним из важнейших приемов архитектуры XX века и был положен в основу как интернационального стиля, так и конструктивизма.

В условиях непрекращающегося поиска новых форм, подразумевавшего забвение всего «старого», новаторы провозглашали отказ от «искусства ради искусства». Отныне искусство должно было служить производству, а производство — народу. Большинство тех, кто впоследствии примкнул к течению конструктивистов, были идеологами утилитаризма или так называемого «производственного искусства». Они призывали художников «сознательно творить полезные вещи» и мечтали о новом гармоничном человеке, пользующемся удобными вещами и живущем в благоустроенном городе.

Термин «конструктивизм» использовался советскими художниками и архитекторами ещё в 1920 году: конструктивистами себя называли Александр Родченко и Владимир Татлин — автор проекта Башни III Интернационала. Впервые конструктивизм официально обозначен в 1922 году в книге Алексея Михайловича Гана, которая так и называлась — «Конструктивизм».

В 1922—1923 годах в Москве, начавшей восстанавливаться после Гражданской войны, были проведены первые архитектурные конкурсы (на проекты Дворца труда в Москве, здания московского

филиала газеты «Ленинградская правда», здания акционерного общества «Аркос»), в которых принимали участие архитекторы, начавшие творческий путь ещё до революции — Моисей Гинзбург, братья Веснины, Константин Мельников, Илья Голосов, Пантелеймон Голосов и др. Многие проекты были наполнены новыми идеями, позднее положенными в основу новых творческих объединений — конструктивистов и рационалистов. Рационалистами было создано объединение «АСНОВА» (Ассоциация новых архитекторов), идеологами которого были архитекторы Николай Ладовский и Владимир Кринский. Конструктивисты же объединились в ОСА (Объединение современных архитекторов) во главе с братьями Весниными и Моисеем Гинзбургом. Ключевым отличием двух течений стал вопрос о восприятии архитектуры человеком: если конструктивисты придавали наибольшее значение функциональному назначению здания, которое и определяло конструкцию, то рационалисты считали функцию здания второстепенной и стремились учитывать прежде всего психологические особенности восприятия.

Конструктивисты видели своей задачей увеличение роли архитектуры в жизни, и способствовать этому должны были отрицание исторической преемственности, отказ от декоративных элементов классических стилей, использование функциональной схемы как основы пространственной композиции. Конструктивисты искали выразительность не в декоре, а в динамике простых конструкций, вертикалей и горизонталей строения, свободе плана здания.

Большое влияние на проектирование конструктивистских общественных зданий оказала деятельность талантливых архитекторов — братьев Леонида, Виктора и Александра Весниных. Они пришли к осознанию лаконичной «пролетарской» эстетики, уже имея солидный опыт в проектировании зданий, в живописи и в оформлении книг.

Впервые архитекторы-конструктивисты громко заявили о себе на конкурсе проектов здания Дворца Труда в Москве. Проект Весниных выделялся не только рациональностью плана и соответствием внешнего облика эстетическим идеалам современности, но и подразумевал использование новейших строительных материалов и конструкций. Следующим этапом был конкурсный проект здания газеты «Ленинградская правда» (московского отделения). Задание было на редкость сложным — для строительства предназначался крохотный участок земли — 6×6 метров на Страстной площади. Веснины создали миниатюрное, стройное шестиэтажное здание, которое включало не только офис и редакционные помещения, но и газетный киоск, вестибюль, читальный зал (одна из задач конструктивистов заключалась в том, чтобы на малой площади сгруппировать максимальное количество жизненно необходимых помещений).

Ближайшим соратником и помощником братьев Весниных был Моисей Гинзбург. В своей книге «Стиль и эпоха» он размышляет о том, что каждый стиль искусства адекватно соответствует «своей» исторической эпохе. Развитие новых архитектурных течений, в частности, связано с тем, что происходит «...непрерывная механизация жизни», а машина есть «...новый элемент нашего быта, психологии и эстетики». Гинзбург и братья Веснины организуют Объединение современных архитекторов (ОСА), в которое вошли ведущие конструктивисты.

С 1926 года конструктивисты начинают выпускать свой журнал — «Современная архитектура» («СА»). Выходил журнал на протяжении пяти лет. Оформлением обложек занимались Алексей Ган, Варвара Степанова и Соломон Телингатер.

Архитекторы зрелого конструктивизма использовали функциональный метод, основанный на научном анализе особенностей функционирования зданий, сооружений, градостроительных комплексов. Таким образом, идейно-художественные и утилитарно-практические задачи рассматривались в совокупности. Каждой функции отвечает наиболее рациональная объёмно-планировочная структура (форма соответствует функции).

На этой волне происходит борьба конструктивистов за «чистоту рядов» и против стилизаторского отношения к конструктивизму. Иначе говоря, лидеры ОСА боролись против превращения конструктивизма из метода в стиль, во внешнее подражание, без постижения сущности. Так, нападкам подвергся архитектор Григорий Бархин, создавший Дом «Известий».

В среде ОСА выдвигается ряд перспективных архитекторов, таких, как братья Илья и Пантелеймон Голосовы, Иван Леонидов, Михаил Барщ, Владимир Владимиров. Конструктивисты активно участвуют в проектировании промышленных зданий, фабрик-кухонь, домов культуры, клубов, жилых домов.

Наиболее распространённым типом общественных зданий, воплотившим в себе основные принципы конструктивизма, стали здания клубов и домов культуры. Примером может служить дома культуры Пролетарского района Москвы, более известного как Дворец культуры ЗИЛа; строительство осуществлялось в 1931—1937 годах по проекту братьев Весниных. При создании проекта авторы опирались на известные пять принципов Ле Корбюзье: использование опор-столбов вместо массивов стен, свободная планировка, свободное оформление фасада, удлинённые окна, плоская крыша. Объёмы клуба подчёркнуто геометричны и представляют собой вытянутые параллелепипеды, в которые врезаны ризалиты лестничных клеток, цилиндры балконов.

Характерным примером воплощения функционального метода стали дома-коммуны, архитектура которых соответствовала принципу, высказанному Ле Корбюзье: «дом — машина для жилья». Известным примером зданий такого типа является общежитие-коммуна Текстильного института на улице Орджоникидзе в Москве. Автором проекта, реализованного в 1930—1931 годах, был специализировавшийся преимущественно на промышленной архитектуре Иван Николаев. Идея дома-коммуны предполагала полное обобществление быта. Концепция проекта была предложена самими студентами; функциональная схема здания была ориентирована на создание жёсткого распорядка дня студентов. Утром студент просыпался в жилой комнате — спальной кабине размером 2,3 на 2,7 м, вмещавшей только кровати и табуретки — и направлялся в санитарный корпус, где проходил как по конвейеру последовательно душевые, помещения для зарядки, раздевалки. Из санитарного корпуса жилец по лестнице или пандусу спускался в низкий общественный корпус, где проходил в столовую, после чего отправлялся в институт или же в другие помещения корпуса — залы для бригадной работы, кабинки для индивидуальных занятий, библиотеку, актовый зал. В общественном корпусе находились также ясли для детей до трёх лет, а на крыше была устроена открытая терраса. В результате проведённой в 1960-е годы реконструкции общежития первоначальный замысел строгого распорядка дня был нарушен. Другой известный пример — дом наркомата финансов в Москве. Он интересен как пример дома «переходного типа» от традиционного квартирного жилья к дому-коммуне. Подобных домов было построено шесть — четыре в Москве, по одному в Екатеринбурге и Саратове; до настоящего времени сохранились не все.

Конструктивизм — направление, которое, прежде всего, связывают с архитектурой, однако он существовал в дизайне, полиграфии, художественном творчестве. Конструктивизм в фотографии отмечен геометризацией композиции, съёмкой в головокругительных ракурсах при сильном сокращении объёмов. Такими экспериментами занимался, в частности, Александр Родченко.

В графических видах творчества (плакат и пр.) конструктивизм характеризовался применением фотомонтажа вместо рисованной иллюстрации, предельной геометризацией, подчинением композиции прямоугольным ритмам. Стабильной была и цветовая гамма: чёрный, красный, белый, серый с добавлением синего и жёлтого (С. Сенькин). В области моды также существовали определённые конструктивистские тенденции — на волне общемирового увлечения прямыми линиями в дизайне одежды, советские модельеры тех лет создавали подчёркнуто геометризованные формы.

Среди модельеров выделяется Варвара Степанова, которая с 1924 года вместе с Любовью Поповой разрабатывала тканевые рисунки для 1-й ситценабивной фабрики в Москве, была профессором текстильного факультета ВХУТЕМАСа, проектировала модели спортивной и повседневной одежды.

Ещё во время доминирования конструктивизма, рационализма и других модернистских течений в советской архитектуре работали зодчие, опиравшиеся на архитектурные традиции античности и эпохи Возрождения. Самые известные представители: Иван Фомин (Ленинград) с его «красной дорикой» и Иван Жолтовский (Москва), поклонник Ренессанса.

В начале 1930-х годов в значительной степени изменилась политическая ситуация в стране, а следовательно, и в искусстве. Новаторские и авангардные течения подвергались резкой критике. На смену романтично-утопическому, строгому и революционному аскетизму пришли пышность и избыточность сталинского неоклассицизма. По мнению С. О. Хан-Магомедова и А. Н. Селивановой, в СССР в 1932—1936 годах имел место переходный стиль, названный условно «постконструктивизм».

ТЕМА 27. КОНСТРУКТИВИЗМ В ДРАМАТИЧЕСКОМ ТЕАТРЕ

Театральный дебют конструктивизма состоялся в 1922 году на площадке театра Мейерхольда. Установка Л.С. Поповой к «Великодушному рогоносцу» определила программность этого спектакля для творческого пути режиссера-постановщика и открыла новый этап в развитии всей сценографии. Советский «революционный» театр 20-х-30-х годов прошлого века внёс огромный вклад в мировую театральную культуру. Смена вех, перемена эпох, политические, экономические и социальные коллапсы революции – как ни странно, дали огромный толчок для деятелей искусства. Художники, драматурги, режиссеры-постановщики стремились открывать новые невиданные горизонты театрального искусства в новой стране. И многих эта страна отблагодарила... кого лишением свободы, кого смертью, кого полным забвением. Но идеи и дела их живы! Они вплелись в мировое эфирное пространство, невзирая ни на какие запреты и идеологические табу. Имена Всеволода Мейерхольда, Евгения Вахтангова, Александра Таирова, Сергея Эйзенштейна, Всеволода Пудовкина и Сергея Юткевича засияли на мировом кино-театральном подиуме.

В начале 1920-х годов Любовь Попова разрабатывала оформления для театральных постановок и сблизилась с конструктивистами. Коллеги по Инхуку обвиняли Попову в преждевременном обращении к театру, считая, что конструктивизм еще не готов для выхода из экспериментально-

лабораторных условий в массы. Однако это не остановило Попову, и в том же году она оформила спектакль «Земля дыбом» для В.Э. Мейерхольда. Последний период творчества Поповой происходил в лоне «производственного» искусства.

Знаменательной была встреча Поповой с В.Э. Мейерхольдом в 1922 году. Пьесу «Великодушный рогоносец» Ф. Кроммелинка они превратили в принципиально новаторское произведение театрального искусства. Для оформления сцены Поповой была сконструирована пространственная установка, заменившая смену декораций по ходу спектакля. В основе её образа лежит тема мельницы с колесами, ветряком, желобом и пересекающимися диагональными конструкциями. В её конструкции нет даже намёка на бутафорское понимание пространства сцены. Графичность всей композиции родственна поэтике последних станковых «пространственно-силовых построений». Ценность нового приспособления, придуманного Поповой для игры актеров по системе Мейерхольда и по законам биомеханики, не сводится только к истории театра и становлению конструктивизма в архитектуре. Это законченное художественное произведение важно и как эстетический объект, как функционально сделанная вещь. Через день после премьеры состоялся «суд над Поповой» в ИНХУКе. Коллеги-конструктивисты обвиняли Попову «в преждевременном обращении к театру, ввиду того, что конструктивизм еще не созрел для выхода из экспериментально-лабораторного состояния». Такие творческие дискуссии были вполне в духе коллективистского стиля жизни тех лет. «Приговор» художнице смягчили и сама история, вписав этот опыт Поповой в анналы искусства XX века, и Всеволод Мейерхольд, который сразу после первой совместной работы, пригласил Попову читать курс «Вещественное оформление спектакля» его студентам в Государственных высших режиссерских мастерских. В 1923 они выпустили вместе ещё один спектакль – «Земля дыбом» по пьесе М. Мартине. Сохранились описания театрального представления и репродукции фанерного планшета-монтажа с эскизом Поповой. Основным постоянно действующим элементом оформления была грандиозная конструкция (но уже не «образ» реального сооружения, мельницы, какой была конструкция в «Рогоносце»), а буквальное деревянное повторение козлового крана. На это сооружение крепились фанерные щиты с лозунгами-плакатами и экраны, на которые проецировались кадры кинохроники. Это был своеобразный вариант агитационно-массового искусства первых революционных лет, рассчитанных на площади, быструю трансформацию и большое количество людей. Зрителя настраивали на активное, предельно актуализированное восприятие сюжета. Поповой удалось удивительно лаконично соединить функциональную конструктивность и концентрированную образность с информационным богатством.

Мейерхольд дал «путевку» в жизнь «Мистерии-Буфф» Маяковского, впервые поставив ее в Петрограде 7 ноября 1918 года в оформлении К. Малевича. В Москве 1 мая 1921 года «Мистерия-Буфф» пошла в декорациях В. Киселева, А. Лавинского и В. Храковского с участием самого поэта в качестве актера. Площадь действия героической, эпической и сатирической феерии – весь Земной шар. Строенные декорации художников, изображавшие огромное земное полушарие, призваны были передать космический масштаб мистерии. В начале 20-х годов «Мистерия-Буфф» совершила триумфальное шествие по театрам Киева и Харькова, Омска и Казани, Саратова, Иркутска и ряда других городов. Конструктивистские театральные декорации (так называемые установки) появились в московских театрах в 1922-1923 гг. Их появление в конечном счете было связано со стремлением отделить зрелище от здания, вывести его на улицу и растворить в массовом действе. Конструктивистские установки тем принципиально и отличаются от прежних декораций, что они отделились от сценической коробки. Они превратились в некую автономную сценическую площадку (это была как бы сцена на сцене), которую можно было вообще вынести из театра и показывать спектакль на открытом воздухе (так, кстати, и делали). Наиболее интересными, характерными и принципиально новыми были пять конструктивистских театральные декораций для спектаклей, премьеры которых следовали в такой последовательности: "Великодушный рогоносец", "Смерть Тарелкина", "Земля дыбом", "Озеро Люль", "Человек, который был Четвергом". Убежденно и страстно участвовал Мейерхольд в создании нового революционного театра. Его созвучные эпохе гражданской войны спектакли-митинги обладали броскостью агитационного плаката и адресовались к широкой народной аудитории; его постановки отменяли иллюзорный бытовизм и питались различными формами народного театра. В них органично уживались патетика и гротеск, героическое и буффонадное; нащупывались пути для новых пространственных и обобщенных решений декораций символично-аллегорического и метафорического плана и т. д. Многие ценные находки Мейерхольда тех лет стали своего рода трамплином для дальнейшей работы не только советского, но и прогрессивного зарубежного театра. Опираясь на опыт народного театра, Вс. Мейерхольд ставит в 1920 году «Зори» Э. Верхарна в театре РСФСР I в декорациях В. Дмитриева. Включая в текст пьесы сводки с фронтов гражданской войны, он превращает театр в политическую трибуну, с которой борется за интересы народной власти против белогвардейцев и наемников Антанты. Декорации служили не только игровой площадкой, но своего рода пьедесталом актеру, определяли ритм, динамику и пространственную композицию спектакля. В 1922 году Вольная мастерская Вс. Мейерхольда ставит «Великодушного рогоносца» Ф. Кроммелинка с декорацией – машиной из колес и лестниц, сделанных

из фанеры и дерева художницей Л. Поповой. Декорацией сугубо условной, на которую затрачены минимальные средства, но неожиданно оживающей в руках режиссера с помощью актера. Декорацией-станком, который можно вынести из театра для представления на площади.

Оформление «Зорь», созданное В. Дмитриевым, представляло собой еще вполне декорацию но объемно-пространственную. Это была «беспредметная» композиция из геометрических тел и поверхностей различных конфигураций кубов, цилиндров, призм, треугольников, кругов и т. д. В каком-то смысле это была «отработка прошлого»: В. Дмитриев, будучи учеником Мейерхольда на Курсах мастерства сценических постановок в 1918 году в Петрограде, делал оформление «Зорь» в качестве учебной работы. В творческой же установке Мейерхольда в конце 1920 года (а именно в это время он выпускает «Зори») отчетливо выражена направленность будущих его шагов. Взгляд Мейерхольда устремлен к художникам, которые строят, и становится понятным ряд имен художников-«монтажеров», который вышел на афиши его следующих спектаклей 1921-1923 годов. Собственную свою установку он характеризует как «строительную». В конце 1920 – начале 1921 годов можно говорить о таком подходе только как о тенденции, однако довольно быстро – в течение 1921-1922 годов в процессе взаимодействия режиссерской и педагогической практики Мейерхольда с производственным движением эта установка развивается. Конструктивизм в театре Мейерхольда гораздо больше, чем факт появления нового пространственного решения сцены и нового решения костюмов. Мейерхольд принял конструктивизм как концепцию творчества, имеющую отношение и к драматургии, и к режиссуре, и к игре актера, а не только к «вещественному оформлению».

Нарушение традиционной оси в произведении искусства сдвиг – в годы перед первой мировой войной свойственно всем искусствам, в том числе и театру. Привычный взгляд менялся. Человек более не «читал» картину, как в XIX веке; от него требовалось теперь смотреть на нее как на сочетание цветов, форм и фактур. Стихотворение перестало рассказывать о сентиментальном происшествии или моральном вопросе, оно зажило как самостоятельный звуковой и ритмический эксперимент. Музыка отказалась от общественного и религиозного служения и вернулась к абстрактным принципам. Соответственно, русские оформители-авангардисты также включились в поиски театрального пространства, действия и жеста, и опять-таки именно «маленький» театр – Камерный театр Таирова – содействовал им в этих поисках. Сцена XIX века представляла собой энциклопедию исторических и социальных сведений, и ранняя модернистская сцена, в которую составной частью входили Русские балеты, была не менее иллюстративной. Несмотря на такие имена, как Ермолова, Нижинский, Павлова, Шаляпин, Южин и т. д., актер обычно

играл и двигался «внешне», в соответствии с сюжетом. Другими словами, движение на сцене играло вспомогательную роль. Появление Таирова и его Камерного театра переключило основное внимание на «внутреннюю технику актера» и на свободное движение. Благодаря театру Таирова, созданному в Москве в 1914 году, профессиональная сцена в России перестала быть простой литературной иллюстрацией и получила кинетический заряд.

Достаточно вспомнить имена ведущих актеров театра – Алисы Коонен и Николая Церетели – и художников Александра Веснина, братьев Стенберг, Экстер и Якулова, чтобы понять значение Камерного театра в развитии новых идей актерской игры и театрального оформления. Большой удачей было то, что один из ведущих русских художников-оформителей, Александра Экстер, в том же 1914 году вернулась из Парижа в Россию и приняла приглашение Таирова работать в Камерном театре. Как позднее писал сам Таиров об Экстер, она была «художницей с исключительной чуткостью», отозвавшейся на его «сценические замыслы и на первых же шагах обнаружившей прекрасное чувство действенной стихии театра». Экстер и Попова принадлежали к тем немногим деятелям русского авангарда, которые сумели преодолеть рамки живописной поверхности и организовать формы в их взаимодействии с пространством.

Глубокое понимание Экстер основ этого взаимодействия ярко выявилось в первой же совместной работе с Таировым над постановкой «Фамиры Кифареда» в 1916 году, а позднее – над «Саломеей» в 1917 году, «Ромео и Джульеттой» и «Смертью Тарелкина» в 1921-м (не осуществлена). Отдавая должное Аппиа, Экстер применила его программный принцип создания контрапункта определенных сценических архитектурных форм, чтобы получить требуемый эмоциональный отклик.

Таковы заостренные треугольники кипарисов и постепенный наклон ступеней в «Фамире Кифареде». Ее сосредоточенность на ритмической организации пространства, на ритмической рамке действия была главной особенностью ее стилистического подхода к театру, будь то кубизм «Фамиры Кифареда» или конструктивизм парижских замыслов середины 1920-х годов, будь то театральные костюмы или марионетки. Будучи пионером нового дизайна, Экстер всегда оставалась «поверх измов», свободно обращалась с ними и в случае конструктивизма возражала против той экономичности и скупости, которую проповедовали Родченко и братья Стенберг.

Эйзенштейн, Сергей Михайлович (1898, Рига, Российская империя – 1948, Москва, СССР) – видная фигура мирового кино, советский режиссёр театра, художник, сценарист, теоретик искусства, педагог. Заслуженный деятель искусств РСФСР (1935). Лауреат двух Сталинских премий первой степени (1941, 1946). Его детство было безрадостным. Родители – рижский архитектор Михаил Эйзенштейн и Юлия Коноплева, дочь петербургского

промышленника, – всегда скандалили друг с другом. В «Мудреце» от оригинала остались только имена автора и героев, всё остальное было превращено в монтаж аттракционов: сцена стала цирковым манежем; над головами зрителей был натянут трос, на котором танцевали актёры и так далее. Среди тех аттракционов была и небольшая киновставка под названием «Дневник Глумова» – первый кинематографический опыт Эйзенштейна. В это же время он принес свои первые карикатуры в «Огонек». И подписал их Sir Gay, что означает веселый сэр. Так он транскрибировал свое русское имя «Сергей» на английский лад. Правда, в то время слово gay еще не приобрело своего нынешнего смысла. Впрочем, к своим 22 годам он все еще был даже нецелованным. В его образе жизни была некая странность: он устраивался жить в доме своих женатых друзей, любил всего лишь греться у чужого огня. Притом что имел достаточно средств, чтобы снять отдельную квартиру. Свой путь в кино Эйзенштейн начал с перемонтажа фильма Фрица Ланга «Доктор Мабузе, игрок». В эпоху немого кинематографа такая практика была естественной для кинокартин, проданных в прокат за рубеж. В СССР перемонтированная лента Ланга вышла под названием «Позолоченная гниль». Затем при участии Пролеткульта Эйзенштейн задумал цикл из восьми фильмов, озаглавленный «К диктатуре». Съёмки режиссёр начал сразу с пятой картины под названием «Стачка», вышедшей на экраны 28 апреля 1925 года. Картина содержала различные новаторские элементы (в частности необычные ракурсы и кинометафоры) и получила неоднозначные отзывы как от прессы, так и от зрителей. Её называли революционной и новаторской, но в то же время критиковали за усложнённость киноязыка. А вскоре Эйзенштейн встретил «сердечного друга» – Григория Александрова.

ТЕМА 28. МУЗЫКАЛЬНОЕ ИСКУССТВО США КОНЦА XIX— 1-Й ПОЛОВИНЫ XX В.

Чарльз Эдвард Айвз (1874 – 1954) основоположник новой американской композиторской школы XX в. Первый учитель музыки – отец, военный капельмейстер. С 13 лет работал органистом в церкви. Первые произведения написал для военного оркестра (играл на ударных инструментах). Играл на фортепиано в театре, импровизируя регтаймы и другие пьесы. Закончил Йельский университет (1894 – 1898), где изучал композицию и игру на органе. Начал сочинять с 1890 г. С 1899 года – церковный органист в Нью-Йорке и других городах. Работал в различных страховых компаниях, открыл собственный бизнес, ввёл ряд новшеств в страхование недвижимости и добился успеха, что позволило ему заниматься музыкой как хобби. С 1926 г. практически перестал сочинять, в 1930 г. оставил службу (прогрессирующая слепота, болезни сердца и

нервной системы). Тяжело больной, прервал связи с внешним миром («американской трагедией» современники называли его судьбу).

Сочинял музыку свыше 30 лет. В 1922 г. на собственные средства издал ряд произведений. Большинство произведений принадлежит к жанрам оркестровой и камерной музыки: автор пяти симфоний, увертюры, программных произведений для оркестра («Три селения в Новой Англии», «Центральный парк в темноте»), двух струнных квартетов, пяти сонат для скрипки, двух – для фортепиано, пьес для органа, хоров и более 100 песен. До 1940 гг. его сочинения практически не были известны. Признание пришло в 1940 г., когда его высоко оценил А. Шёнберг. В 1944 г., в честь его 70-летия в Лос-Анджелесе был организован юбилейный концерт. Ч. Айвз был награжден Пулитцеровской премией (1947) за Симфонию № 3 (1911). В 1951 году премьерой Симфонии № 2 (1907 – 1909) дирижировал Л. Бернстайн.

Его музыку высоко оценил И. Стравинский: «Музыка Айвза сказала мне больше, чем романисты, описывающие американский Запад... Я для себя открыл в нем новое понимание Америки».

Эксперименты в сфере сонорной техники, конкретной, электронной музыки Э. Вареза (1883 – 1965). «Ионизация», «Гиперпризма» и др.

Джаз – род вокально-инструментального музыкального искусства. Джаз сформировался как соединение нескольких музыкальных культур разных народов и национальных традиций. Истоки джаза – африканские ритмы, европейская гармоническая структура, блюз, рэгтайм, афроамериканский музыкальный фольклор. Развитие джаза началось с 1910 гг. на юге США, затем он быстро распространился во всех развитых странах. На родине оригинальный стиль обогащался, в частности, различными региональными музыкальными особенностями. Именно ритмы рэгтайма в сочетании с элементами блюза дали начало этому новому музыкальному направлению.

Джордж Гершвин (Яков, или Джейкоб Гершвиц; 1898 – 1937) родился в Нью-Йорке (Бруклин) в семье еврейских эмигрантов из России. Не получил систематического музыкального образования, своими достижениями обязан самообразованию, требовательности к себе, интересом к крупнейшим музыкальным явлениям своего времени. В 12 лет начал самостоятельно учиться играть на фортепиано, в 1914 г. – профессионально, работая аккомпаниатором в музыкальном издательстве. Через два года издано его первое произведение – «When You Want 'Em, You Can't Get 'Em». В последующие 8 лет создал музыку более чем к 40 спектаклям (16 из них – музыкальные комедии).

В начале 1920 гг. он – один из популярнейших композиторов Америки, затем Европы. Мечтал стать «настоящим композитором» (Дж. Гершвин), владеющим всеми жанрами и техниками, создать произведения крупной формы. Первоклассный пианист-виртуоз, он продолжал брать

уроки игры на фортепиано у известного американского педагога Э. Хатчесона. В 1924 г. – исполнение «Рапсодии в стиле блюз» (партия рояля – автор). Фортепианный концерт (1925), оркестровое программное сочинение «Американец в Париже» (1928), Вторая рапсодия для фортепиано с оркестром (1931), «Кубинская увертюра» (1932). В этих сочинениях сочетаются негритянский джаз, афро-американский фольклор, эстрадная музыка Бродвея, формы и жанры европейской музыкальной классики. Посещение Европы (1928) и встречи с М. Равелем, Д. Мийо, Ж. Ориком, Ф. Пуленком, С. Прокофьевым во Франции, Э. Кшенеком, А. Бергом, Ф. Легаром, И. Кальманом в Вене. В 1930 г. подолгу жил в Калифорнии, где написал музыку к нескольким кинофильмам. Тогда же обращается и к театральным жанрам: музыка к сатирической пьесе «О тебе я пою» (1931), опера «Порги и Бесс» (1935).

ТЕМА 29. МУЗЫКАЛЬНОЕ ИСКУССТВО АНГЛИИ 1-Й ПОЛОВИНЫ XX В.

Бенджамин Бриттен, лорд (Эдуард) (1913 – 1976) – композитор, дирижер, пианист. Его творчество ознаменовало возрождение оперы в Англии. Опираясь на национальные традиции и овладев широчайшим кругом современных выразительных средств, он работал практически во всех жанрах. Сочинять музыку начал с 8 лет. В отрочестве занимался композицией у Ф. Бриджа; с 1930 учился в КМК у Айрленда (композиция) и А. Бенджамина (фортепиано). В 1934 г. услышал оперу «Воцтек», которая стала одним из сильнейших музыкальных впечатлений юности. В 1935 г. начал работать для киностудии GPO Film Unit. Вместе с англо-американским поэтом У.-Х. Оденом работал не только над фильмами, но и над вокальными опусами, в которых социально-критическая направленность текстов удачно дополняется остроумным, виртуозным и экспрессивным музыкальным письмом (цикл песен «Наши отцы-охотники» для голоса с оркестром). Молодой Б. Бриттен испытал влияние И. Стравинского, Г. Малера, М. Равеля, С. Прокофьева. Его индивидуальный стиль, подкрепленный блестящим техническим мастерством, сформировался очень рано, о чем свидетельствуют «Вариации на тему Фрэнка Бриджа» для струнного оркестра, концерты для фортепиано и для скрипки с оркестром, вокальные циклы «Озарения» (на слова А. Рембо) и «Семь сонетов Микеланджело».

В 1939 – 1942 гг. вместе с П. Пирсом жил в США, где написал оперетту «Пол Баньян» (либретто У.-Х. Одена). По возвращении в Англию создал произведения, отмечены влиянием Г. Пёрселла (антем «Возрадуйтесь Агнцу», «Серенада» для тенора, валторны и струнных на слова английских поэтов, Струнный квартет № 2 с Чаконой в финале, 1945). Творчество Г. Пёрселла, как высшее проявление английского духа в музыке, оставалось для Б. Бриттена ориентиром и в дальнейшем. Опера

«Питер Граймс» (1945) открыла новый период в истории английского музыкального театра.

Инструментальная музыка 2 половины 1940 гг.: Вариации и фуга на тему Пёрселла («Путеводитель по оркестру для молодежи»), «Весенняя симфония» для солистов, хора и оркестра.

Каждая опера Б. Бриттена инновационна по содержанию, жанрам, стилистике: бытовая комедия «Альберт Херринг», психологическая драма «Билли Бадд», исторический костюмный спектакль «Глориана», символистская фантасмагория «Поворот винта», волшебная сказка «Сон в летнюю ночь». В опере «Оуэн Уингрейв» предметом художественного исследования становится конфликт между семейной традицией и личной ответственностью, а в «Смерти в Венеции» – мучительное стремление к недостижимому идеалу.

«Военный реквием». Произведения для виолончели, созданные для М. Ростроповича: Соната, три сольные сюиты. Для любимых исполнителей-вокалистов Д. Фишере-Дискау и Г. Вишневской созданы «Песни и поговорки Уильяма Блейка», цикл «Эхо поэта» на слова А. Пушкина. Ряд песен и вокальных циклов, написанных для П. Пирса («Зимние слова» на слова Т. Харди, «Шесть фрагментов из Гёльдерлина»). К концу жизни Б. Бриттен вновь обратился к камерно-инструментальному жанру (Струнный квартет № 3).

Бриттен-дирижер и пианист-ансамблист, исполнявший свою музыку и произведения других композиторов разных эпох. Д. Шостакович посвятил ему Симфонию № 14. Заслуги Бриттена перед английской музыкой были отмечены многочисленными наградами: в 1976 г. ему было пожаловано звание пэра Англии.

Питер Пирс (1910 – 1986) – британский певец (тенор), друг Б. Бриттена. Окончил Кембриджский колледж (в составе Оксфордского университета), затем служил органистом в Хертфорд-колледже (также Оксфорда). В 1943 – 1948 гг. работал в театрах Англии, в том числе в Ковент-Гарден. В 1974 г. дебютировал в Метрополитен-Опера (США) в партии Ашенбаха (Б. Бриттен «Смерть в Венеции»). П. Пирс – спутник жизни Б. Бриттена с 1936 г. Их первое совместное выступление (Б. Бриттен обычно аккомпанировал П. Пирсу на фортепиано) состоялось в 1937 г., в 1942 г. – их первая совместная запись (Б. Бриттен «Семь сонетов Микеланджело»). П. Пирс – первый исполнитель основных теноровых партий в сочинениях Б. Бриттена. Главные партии его опер создавались с учётом особенностей голоса П. Пирса. Он известен также как исполнитель песен Ф. Шуберта (партия фортепиано – Б. Бриттен). Возведён в рыцарское достоинство (1978).

ТЕМА 30. СОВЕТСКОЕ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОЕ ИСКУССТВО 1917—1930-Х ГГ.

Историю советского искусства в научной литературе СССР принято было начинать с периода 1917—1920 годов. Уже в первые месяцы после прихода к власти советское правительство принимает ряд постановлений, важных для развития культуры. Важным аспектом политики правительства в области искусства стал вопрос музеев. В первые годы советская власть национализировала художественные музеи, частные собрания и коллекции

В 1918 году Ленин издал декрет «О памятниках республики». В нём оглашался план воздействия на народные массы с помощью скульптуры. За короткие сроки лучшими советскими скульпторами было возведено множество памятников деятелям революции и культуры. К сожалению, большинство из них не сохранилось из-за дешевизны примененных материалов.

Виды искусства, способные «жить» на улицах, в первые годы после революции играли важнейшую роль в «формировании общественного и эстетического сознания революционного народа». Поэтому наряду с монументальной скульптурой (см. раздел выше) самое активное развитие получил политический плакат. Он оказался самым мобильным и оперативным видом искусства.

Первые политические плакаты (1918 г., издательство ВЦИК) имели небольшой размер, 4-6 красок и зависели от традиций народных картинок-лубков с их повествовательностью и подробным рисунком. В этом жанре работал Александр Петрович Апсит. В его плакатах заметна «символично-аллегорическая тенденция советского искусства той поры. Здесь складывался образ капитализма в виде дракона и всего рода иных чудовищ, а символом свободы стал крылатый всадник с факелом в руках»^[4].

В 1-й период интервенции (осень 1918) плакаты начало выпускать новое издательство ПУР (Политическое управление реввоенсовета республики) и Государственное издательство. Графикам приходилось работать в условиях дефицита карандашей и краски. В число авторов этого времени входят:

- Д. Моор (Орлов, Дмитрий Стахиевич) — приглашен в ПУР в 1919. Работы: «Прежде один с сошкой, семеро с ложкой, теперь — кто не работает, тот не ест» (1920, Государственное издательство), «Ты записался добровольцем?» (1920), «Красный подарок белому пану» (1920), «Помоги» (1920). Характерные черты — точная, острая выразительность, подчеркнутая простота и лапидарность изобразительного языка, который с лёгкостью варьируется в зависимости от смысла каждого плаката.
- Дени, Виктор Николаевич — создавал повествовательные плакаты, часто с большими стихотворными текстами Демьяна Бедного. Работы — «Деникинская банда» (1919), «Или смерть капиталу, или

смерть под пятой капитала» (1919). Его язык менее лаконичен, чем стиль Моора.

- Братские республики: А. А. Азимзаде (Азербайджан), Акоп Коджоян, К. Алабян, С. Аракелян (Армения).

Особое место в развитие плаката занимают «Окна сатиры РОСТА», в которых выдающуюся роль сыграли Черемных, Михаил Михайлович и Владимир Маяковский. Это плакаты, сделанные по трафарету, раскрашенные от руки и со стихотворными надписями на злобу дня. Они сыграли огромную роль в политической пропаганде и стали новой образной формой^[4].

В первые годы революции продолжали развиваться традиционные станковые формы. Многие из советских художников старшего поколения первых лет советской власти сформировались, разумеется, ещё в предреволюционные годы и, естественно «соприкосновение с новой жизнью было сопряжено для них с немалыми сложностями, которые были связаны с ломкой уже сложившихся к периоду революции творческих индивидуальностей».

Константин Юон создал одно из первых произведений, посвященных образу революции («Новая планета», 1920, ГТГ), где событие трактовано во вселенском, космическом масштабе. Петров-Водкин в 1920 году создал картину «1918 год в Петрограде (Петроградская мадонна)», решая в ней этико-философские проблемы времени. Аркадий Рылов, как считалось, в своем пейзаже «В голубом просторе» (1918) тоже мыслит символически, выражая «свободное дыхание человечества, вырвавшегося в необъятные просторы мира, к романтическим открытиям, к свободным и сильным переживаниям»^[6].

В графике тоже прослеживаются новые образы. Николай Купреянов «в сложной технике деревянной гравюры стремится выразить свои впечатления от революции» («Броневики», 1918; «Залп Авроры», 1920)^[6].

В военный период большинство архитекторов осталось без работы и занималось «бумажной архитектурой». Некоторые сотрудничали со скульпторами, создавая памятники (Л. В. Руднев, памятник «Жертвам репрессии» на Марсовом поле, 1917—1919). Владимир Татлин в 1920 году спроектировал свою знаменитую башню, которая стала символом нового направления в искусстве, выражением смелости и решительности исканий.

1921 год — дата окончания Гражданской войны, в советской историографии принимается за начальную точку отчёта. С этого времени в стране происходит восстановление хозяйства, реорганизация экономики по социалистическому принципу, разрушение старых привычных устоев быта. Все это нашло отражение в искусстве. Этот период для живописи был бурным и продуктивным. Продолжало существовать множество художественных объединений со своими платформами и манифестами.

Искусство находилось в поиске и было многообразным. Главными группировками были АХРР, ОСТ, а также «4 искусства».

АХРР, Ассоциация художников революционной России была основана в 1922 году. Её ядро составляли бывшие передвижники, манера которых оказала большое влияние на подход группы — реалистичный бытописательский язык позднего передвижничества, «хождения в народ» и тематические экспозиции. Помимо тем картин (диктовавшихся революцией) для АХРР характерно было устройство тематических выставок типа «Жизнь и быт рабочих», «Жизнь и быт Красной Армии».

Главные мастера и произведения группировки: Исаак Бродский («Выступление Ленина на путиловском заводе», «Ленин в Смольном»), Георгий Рязский («Делегатка», 1927; «Председательница», 1928), портретист Сергей Малютин («Портрет Д. А. Фурманова», 1922), Абрам Архипов, Ефим Чепцов («Заседание сельячейки», 1924), Василий Яковлев («Транспорт налаживается», 1923), Митрофан Греков («Тачанка», 1925, более поздние «На Кубань» и «Трубачи Первой Конной», 1934).

ОСТ – общество художников-станковистов, основанное в 1925 году, включало художников с менее консервативными с точки зрения живописи взглядами, в основном, студентов ВХУТЕМАСа. Это были: Вильямс («Гамбургское восстание»), Дейнека («На стройке новых цехов», 1925; «Перед спуском в шахту», 1924; «Оборона Петрограда», 1928), Лабас, Лучишкин («Шар улетел», «Я люблю жизнь»), Пименов («Тяжелая индустрия»), Тышлер, Штеренберг и проч. Они поддерживали лозунг возрождения и развития станковой картины, но ориентировались не на реализм, а на опыт современных им экспрессионистов. Из тем им была близка индустриализация, жизнь города и спорт.

Общество «Четыре искусства» было основано художниками, входившими ранее в «Мир искусства» и «Голубую розу», которые бережно относились к культуре и языку живописи. Самые видные члены объединения: Павел Кузнецов, Петров-Водкин, Сарьян, Фаворский и многие другие выдающиеся мастера. Для общества была характерна философская подоплёка с адекватным пластическим выражением.

В Общество московских художников вошли бывшие члены объединений «Московские живописцы», «Маковец» и «Бытие», а также члены «Бубнового валета». Самые активные художники: Петр Кончаловский, Илья Машков, Лентулов, Александр Куприн, Роберт Фальк, Василий Рождественский, Осмеркин, Сергей Герасимов, Николай Чернышев, Игорь Грабарь. Художники создавали «тематические» картины, используя наработанные «бубново-валетовские» и проч. тенденции авангардной школы.

Если графики предыдущего периода выступали как комментаторы произведения, которое иллюстрировали, наглядно толкуя его для зрителей, то иллюстрация двадцатых годов отличается. Её характерные черты: тема — обычно классическая литература (произведения небольшого размера), техника — обычно фотомеханическое воспроизведение перьевого или карандашного рисунка.

Стиль поначалу складывался из развития традиции иллюстративной графики, например, «Мира искусства». Одна из лучших работ тех лет — иллюстрации к «Белым ночам» Достоевского работы Добужинского (1922). В этом жанре работают Владимир Лебедев (мастер детской книги), Владимир Конашевич, Николай Тырса и другие ленинградские графики.

Для московских художников важным фактором стало возрождение техники ксилографии. Мастера этого направления — Владимир Фаворский, Алексей Кравченко, Павел Павлинов, уже упоминавшийся выше Николай Купреянов. Фаворский — самая видная фигура в развитии ксилографии 1920-х годов («Кремль. Свердловский зал», 1921; «Годы революции», 1928; иллюстрации к книгам «Домик в Коломне», 1929 и проч.). Его хвалят за то, что он пытался создать из книги целостный организм. Кравченко интересен как иллюстратор литературы романтического характера (Гофман, Гоголь, Бальзак).

В республиках работали следующие мастера: Украина — Василий Касиян («Забастовка», 1926; «Герои Перекопа», 1927). Белоруссия — Соломон Юдовин, Анатолий Тычина и проч. Армения — упомянутый выше Акоп Коджоян, работавшей в той же манере, что и Кравченко.

В этот период графика может реализовать себя в самых разных формах — иллюстрация, пейзажный альбом, циклы портретов, листы-эстампы, экслибрисы, эмблемы, проекты дензнаков, марки. Помимо гравюры продолжали существовать традиционные виды графики — карандаш, уголь, пастель. Тут любопытно творчество скульптора Николая Андреева, который также был хорошим рисовальщиком и создал портретную галерею деятелей культуры СССР, а также серию портретов Ленина.

Андреев также создал серию скульптурных портретов вождя, в том числе известную «Ленин — вождь» (1931—1932). Другой видный скульптор этого периода — Иван Шадр. В 1922 году он создал статуи «Рабочий», «Сеятель», «Крестьянин», «Красноармеец». Своеобразие его метода — обобщение образа на основе конкретной жанровой завязке, мощная лепка объёмов, выразительность движения, романтический пафос. Самое яркое его произведение — «Бульжник — орудие пролетариата. 1905 год» (1927). В том же году на территории гидроэлектростанции на Кавказе ЗАГЭС установлен его же работы памятник Ленину — «один из лучших». Вера Мухина формируется как мастер тоже в 20-е. В этот период

она создаёт проект памятника «Освобожденный труд» (1920, не сохранился), «Крестьянка» (1927).

Из более зрелых мастеров отмечают творчество Сарры Лебедевой, которая создавала портреты, в том числе характерный портрет Дзержинского (1925). В своем понимании формы она учитывает традиции и опыт импрессионизма. Александр Матвеев характеризуется классической ясностью в понимании конструктивной основы пластики, гармоничностью скульптурных масс и соотношения объёмов в пространстве («Раздевающаяся женщина», «Женщина, надевающая туфлю»), а также знаменитый «Октябрь» (1927), где в композицию включены 3 обнаженные мужские фигуры — сочетание классических традиций и идеала «человека эпохи Революции» (атрибуты — серп, молот, буденовка).

В 1932 году постановлением ЦК ВКП(б) от 23 апреля «О перестройке литературно-художественных организаций» были распущены ОСТ и другие художественные объединения были распущены, их остатки влились в Союз советских художников. Это ознаменовало конец многообразия художественных стилей.

В 1934 году на I Всесоюзном съезде советских писателей Максим Горький сформулировал основные принципы соцреализма как метода советской литературы и искусства.

В годы, последующие за этим постановлением ЦК ВКП(б) о перестройке литературно-художественных организаций, был проведён ряд крупных мероприятий, направленных на развитие искусства в требуемом для государства русле. Расширяется практика государственных заказов, творческих командировок, устройства масштабных тематических и юбилейных выставок. Советские художники создают множество произведений (панно, монументальных, декоративных) для будущего ВДНХ. Это означало важный этап возрождения монументального искусства как самостоятельного. В этих работах стало очевидным, что тяга советского искусства к монументальности является не случайной, а отражает «грандиозные перспективы развития социалистического общества».

Советская станковая живопись испытывает тягу к монументальным значительным формам и образам. Живопись становится все более широкой по сюжету и менее этюдной по манере. Один из наиболее значительных представителей станковой живописи этого периода — Борис Иогансон. В своем творчестве он обратился к наиболее ценным в это время традициям русской живописи XIX века — наследию Репина и Сурикова. Интерпретируя его, он вносит в свои произведения «новое революционное содержание, созвучное эпохе». Особенно популярны две его картины: «Допрос коммунистов» (1933) и «На старом уральском заводе» (1937). Первая впервые экспонировалась на выставке «15 лет РККА», вторая

написана для выставки «Индустрия социализма». Продолжал работать Кузьма Петров-Водкин, среди работ которого «Новоселье» и «Портрет Татули» («Девочка с куклой»), обе созданы в 1937 году.

Другой важный мастер — Сергей Герасимов. В историческом жанре самая известная его работа — «Клятва сибирских партизан» (1933). Она отличается экспрессивностью, колористической выразительностью, острым рисунком и динамической композицией. Но главное внимание он уделял крестьянской теме, к решению которой он шёл через портрет, создавая ряд крестьянских образов — например, «Крестьянский сторож» (1933). Его жанровая картина «Колхозный праздник» (1937) считается одним из самых значительных произведений советского искусства этого десятилетия. Его однофамилец — Александр Герасимов создал отмеченный высокими наградами парадный портрет двух вождей на фоне Москвы («И. В. Сталин и К. Е. Ворошилов в Кремле», 1938).

Аркадий Пластов — «певец советского крестьянства». Одна из первых значительных работ «Купание коней» была им дополнена для выставки «20 лет РККА». Для выставки «Индустрия социализма» он тоже написал картину под названием «Колхозный праздник» (1937), в котором «красочно передал новый быт социалистической деревни». Другое яркое произведение — «Колхозное стадо» (1938). Общие черты его картин — жанровая сцена не мыслится вне пейзажа, вне русской природы, которая всегда трактуется лирически. Другая его особенность — отсутствие конфликта или особого момента, события в сюжете — хотя поэтическая выразительность образа при этом создаётся.

Александр Дейнека продолжает развиваться своим путём в этот период. Он придерживается излюбленных тем, сюжетов, колористической гаммы, хотя его живописная манера несколько смягчается. Лучшие работы 30-х годов: «Мать» (1932), «Обеденный перерыв в Донбассе» (1935), «Будущие лётчики» (1938). «Спорт, авиация, обнаженное натренированное тело, лаконизм и простота живописного языка, звонкие созвучия коричнево-оранжевого и синего смягчены в некоторых случаях лиризмом материнской темы, моментом созерцания». Также благодаря заграничным поездкам круг его работ расширяется.

Юрий Пименов, как и Дейнека — бывший член ОСТа, создал одну из лучших картин 30-х годов — «Новая Москва» (1937). Ей характерна оптимистичность, кадровая композиция, новая роль женщины. Георгий Нисский, последователь ОСТовцев, в этот период активно занимается пейзажным творчеством, восприняв от объединения интерес к индустриальным темам, живописный лаконизм, остроту композиционных и ритмических решений. Таковы его «Осень» (1932) и «На путях» (1933) — природа у него всегда преобразована руками человеческими.

Из пейзажистов старшего поколения отмечают Николая Крымова, который написал «Утро в Центральном парке культуры и отдыха имени

Горького в Москве» (1937). Аркадий Рылов в картине «В. И. Ленин в Разливе в 1917 году» (1934) соединяет пейзаж с историческим жанром. К панорамному пейзажу тяготеют и многие художники из республик. «Это тяготение было связано с тем острым чувством Родины, родной земли, которое в 30-е годы укрепилось и выросло»¹. В их число входит Давид Какабадзе («Имеретинский пейзаж», 1934). Эта же черта — интерес к родному пейзажу, прослеживается в наследии Сарьяна этого периода.

Развивается и портретный жанр, в котором активней и емче всего проявляют себя мастера старшего поколения — Петр Кончаловский («Портрет Софроницкого за роялем», «Портрет Прокофьева», «Портрет Мейерхольда»), Игорь Грабарь, Михаил Нестеров («Портрет братьев Кориных», «Портрет Шадра», «Портрет академика Павлова», «Портрет хирурга Юдина», «Портрет скульптора Мухиной») и проч. Это представители советской интеллигенции старшего поколения, люди творческих профессий. Выступая продолжателем традиций Валентина Серова, Нестеров подчеркивает характеристики, акцентирует характерные позы — сжатые кулаки академика Павлова, тонкие пальцы хирурга Юдина и проч.

Павел Корин наиболее близок к Нестерову. Воспитавшийся в Палехе и начинавший с писания икон, в 1911 году по его совету он поступил в Московское училище ваяния и зодчего, со временем став одним из важнейших мастеров раннего советского портрета. Его галерея портретов интеллигентов открывается изображением Максима Горького. Для произведений этого художника характерна монументальность, суровая гамма, четко вылепленные формы. В эти годы он портретирует также актёров Л. М. Леонидова, В. И. Качалова, художника Нестерова, писателя Алексея Толстого, учёного Н. Гамалея. Интерес к творческим личностям характерен для атмосферы этого периода.

Основная тенденция развития скульптуры этого периода — также тяготение к монументальности. Ясней всего их выражает творчество Веры Мухиной. Её работы этого периода — портрет доктора А. А. Замкова (1934-35) — мужа скульптора, а также архитектора С. А. Замкова (1934-35), который приводился советскими искусствоведами как пример «собирательного образа молодого человека 1930-х годов»^[22]. В 1936 году в Париже состоялась Всемирная выставка, советский павильон для которой создал Борис Иофан. Мухина выиграла конкурс на создание статуи, которая по замыслу Иофана должна была его увенчивать — так появилась знаменитая скульптурная группа «Рабочий и колхозница», прославившая её имя. В конце 30-х она принимает участие в ряде конкурсов, в частности, создавая проект памятника молодому Максиму Горькому в переименованном в его честь Нижнем Новгороде. Также она выполняет ряд моделей и декоративных проектов для

украшения новых сооружений — Москворецкого моста, статую «Родина» для Рыбинского узла канала Москва-Волга и проч.

Продолжает работать Иван Шадр, своими произведениями, наравне с мухинскими, определяя характер и направленность всей советской монументальной скульптуры. Его главная работа этого периода — статуя Горького для площади Белорусского вокзала Москвы (1938) — он успел создать только небольшую модель, скульптура после его смерти была завершена бригадой во главе с Мухиной (В. И. Мухина, Н. Г. Зеленская и З. Г. Иванова, архитектор З. М. Розенфельд).

Матвей Манизер создал более 40 памятников, в основном — изображения современников. Он — представитель академического направления в советской скульптуре; его манера сочетает приёмы повествования на основе точного воспроизведения природы с достаточной эмоциональностью образов. В числе произведений — памятник Тарасу Шевченко в Харькове.

Сергей Меркуров работает по другим принципам: он строит свою образную систему на активной пластической интерпретации впечатлений от природы. То, что он выбирает для ваения камень, определяет его творческий язык. В его активе — памятник Ленину в Киеве (1924), «Смерть вождя» (1927), 15-метровый гранитный монумент для аванпорта канала имени Москвы, статуя Ленина для зала заседания Верховного Совета СССР в Кремле (1939). Николай Томский — представитель нового поколения скульпторов, начинающий работать в этот период. Среди самых известных его работ тех лет — памятник Кирову в Ленинграде (1935—1938), строгий, простой и лаконичный.

Снова открывшаяся Всесоюзная сельскохозяйственная выставка в Москве (на территории будущего ВДНХ) послужила значительным поводом для развития монументальной скульптуры. Она обильно украшалась и декорировалась, для сотрудничества приглашались региональные скульпторы, которые использовали национальные орнаменты и предметы декоративно-прикладного искусства. Много скульптурного декора использовалось для украшения Московского Метрополитена, а также для канала имени Москвы.

В этот период советская графика решала новые задачи. При этом продолжали работать мастера, выдвинувшиеся в предыдущее десятилетие. В частности, Фаворский использует технику гравюры на дереве: циклы иллюстраций к Пришвину (1933-35), «Слову о полку Игореве», дантовой «Vita Nuova», шекспировскому «Гамлету» (1940). Вокруг него складывается группа учеников. В их число входит Андрей Гончаров (иллюстрации к роману Смоллетта «Приключения Перигрина Пикля», 1934-35). Продолжает работать Алексей Кравченко (иллюстрации к «Амоку» Цвейга).

Помимо иллюстрации, в технике гравюры получила распространение листовая гравюра — эстамп. В этой технике продолжает работать Василий Касьян (портреты героев революции, серии на современные темы), выдвигается известный театральный художник Игнатий Нивинский, специалист по офорту, в этой редкой технике создававший листы на тему индустрии ЗАГЭСа и Ленина. Он пробует новые технические приёмы углублённой печати.

Хотя гравюра развивалась достаточно успешно, всё же в 1930-е её вытесняют из книжной иллюстрации — на смену приходят литография, рисунок углём или чёрной акварелью. Эта техника была более доступна для массового читателя. В числе мастеров этой тенденции можно назвать Сергея Герасимова, Дементия Шмаринова, Евгения Кибрика, Кукрыниксов. Шмаринов создал цикл иллюстраций к «Преступлению и наказанию» (1935-56), роману «Пётр I» Алексея Толстого (1940), «Герою нашего времени» (1940). Он выбирал драматические ситуации и психологические характеристики. Кибрик получил известность литографиями к книге Романа Роллана «Кола Брюньон» (1936), из которых особое распространение получил образ Ласочки, своего рода «Деревенской Джоконды», по выражению писателя. Лучшим циклом Герасимова считаются рисунки чёрной акварелью к горьковскому «Делу Артамоновых» (1938-39).

В 1930-е продолжалось активное строительство городов и посёлков, требовалось реконструировать много старых городов. Новые задачи времени — сооружения для сельскохозяйственной выставки в Москве с павильонами для каждой союзной республики, канал им. Москвы, московский Метрополитен. Задачи обычного жилищного строительства сочетались с необходимостью возведения крупных архитектурных комплексов выставочного характера или транспортных сооружений, рассчитанных на огромные пассажиропотоки.

Стилевые тенденции располагались между двумя крайними точками — конструктивизмом и традиционализмом. Влияние конструктивизма ещё мощно ощущалось, вдобавок, завершались стройки зданий, начатых в этом стиле в 1920-е годы: Государственная библиотека СССР им. В. И. Ленина (1928-40, архитекторы — Владимир Щуко, Владимир Гельфрейх), театр в Ростове-на-Дону (1930-35, те же; взорван нацистами, позже восстановлен), здание комбината газеты «Правда» (1931—1935, Пантелеймон Голосов), ансамбль площади Дзержинского в Харькове со зданием Госпрома (Сергей Серафимов и Самуил Кравец). Эти искания продолжали некоторые архитекторы 1930-х годов: Аркадий Лангман построил Дом СТО (1933-36; совр. здание Государственной Думы в Охотном ряду). Лев Руднев и Владимир Мунц возвели здание академии им. Фрунзе — строгое

в формах, расчлененное и величественное. Очень удачен созданный в 1936-38 гг. группой архитекторов Крымский мост.

Жолтовский же в эти годы возглавляет традиционалистическое направление, опираясь на свой дореволюционный опыт архитектора-неоклассициста. В 1934 г. он строит жилой дом на Моховой, прилагая к современному по планировке и конструкциям зданию — большой ордер, который не имеет конструктивного смысла. Вообще, в 1930-е годы колоннада становится излюбленным декоративным приёмом, подчас в ущерб внутренней конструкции и удобствам.

Ощущается тяготение к возрождению старых стилевых особенностей. Это заметно и в национальных школах, в частности — это проявилось при строительстве павильонов будущего ВДНХ. Архитекторы пытаются соединить старое и новое. Таково, например, здание дома правительства Грузинской ССР в Тбилиси (1933-38), архитекторы Илья Лежава и Виктор Кокорин: здесь аркада нижнего этажа, отсылающая к архитектуре старого Тифлиса, соединена с простой композицией здания. Александр Таманян создавал ансамбль центра Еревана, добавляя к традиционным чертам элементы стиля классицизм. Благодаря использованию розового туфа здания органично вписываются в окружающий пейзаж.

К концу десятилетия классицизирующие тенденции побеждают конструктивные. Архитектура приобретает оттенок парадной пышности. Начинается эпоха сталинского ампира. Те же тенденции во-многом проявились и в других видах искусства, в особенности, в прикладном и декоративном творчестве.

ТЕМА 31. БЕЛОРУССКОЕ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОЕ ИСКУССТВО 1917—НАЧАЛА 1930-Х ГГ.

Искусство Беларуси в 1920-1930-е гг. прошло те же этапы становления и развития, что и искусство СССР. Но в этих процессах существовали и свои особенности. Художественное образование в Беларуси начинает формироваться только в 1920-е годы. В Могилеве, Витебске, Минске открылись художественные студии. Центром белорусского искусства в этот период стал Витебск. Здесь работали Ю. Пэн, М. Шагал, К. Малевич, М. Добужинский. В городе было открыто учебное заведение, которое со временем получило название «Витебский художественный техникум». Возникли различные объединения художников. Основное противостояние наблюдалось между сторонниками реалистического искусства и авангарда. Они вступали в борьбу идей о судьбе станкового искусства, отдавая предпочтение монументальным агитационным формам. В Витебске было создано одно из крупнейших

объединений «Утвердители нового искусства» (УНОВИС, 1919– 1920 гг.), которое возглавил К. Малевич.

Большую роль в создании нового реалистического искусства сыграла Ассоциация художников революционной России (АХРР), основанная в 1922 г. и реорганизованная в 1928 г. в Ассоциацию художников революции (АХР). Эта организация ставила задачу создания «героического реализма» как фундамента будущего мирового искусства. Основное место в искусстве «ахровцев» занимала историко-революционная тема, отражавшая государственную политику в искусстве. Белорусские художники также были вовлечены в эту организацию. В 1927 г. при Витебском художественном техникуме было создано объединение молодежи Ассоциации художников революции во главе с П. Гавриленко. В 1927 г. группировки объединились в первую организацию художников Беларуси – Всебелорусское объединение художников (ВОХ). Председателем ВОХ был избран скульптор А. Грубе, секретарем – художник М. Станюта. Объединение создало филиалы в Москве, Ленинграде, Гомеле, Витебске, Могилеве. В газете «Звезда» от 18 февраля 1927 г. сообщалось, что утвержден устав организации. В нем отмечалось: «Цель объединения – собрать разрозненные художественные силы БССР, широко разработать вопросы белорусского искусства и содействовать Наркомпросу Белоруссии в организации выставок, студий и т.д.». В 1928 г. ВОХ реорганизуется и создается второе объединение – Революционная ассоциация художников Беларуси (РАХБ). В его состав вошли скульпторы А. Бразер, А. Грубе, молодой художник И. Ахремчик, который учился в Москве.

Значительное внимание в 1920-е г. уделялось выставочной работе. Самая ранняя художественная выставка состоялась в Минске в 1921 г. В выставке приняли участие художники - реалисты Я. Кругер, Д. Полозов. Авангардное искусство было представлено работой М. Филипповича «Супрематизм. Конструкция плоскостей». В 1925 г. состоялась I Всебелорусская художественная выставка, подготовленная художественной секцией Инбелкульта. II Всебелорусская выставка, организованная в 1927 г. Всебелорусским объединением художников, была посвящена 10-й годовщине Октябрьской революции. В работе III (1929 г.), IV (1931 г.) и V (1932 г.) Всебелорусских художественных выставок приняли участие представители всех художественных групп и объединений. На этих выставках четко было видно, что художникам сложно показать новое отношение к труду, энтузиазм и сплоченность людей.

Эти проблемы во многом были связаны с системой художественного образования в Беларуси. На рубеже 1920–1930-х гг. во всех сферах образования получил распространение «коллективный метод» обучения. В подготовке художников это означало принижение творческой

индивидуальности, значительное снижение уровня подготовки студентов. Белорусские художники постепенно преодолели эти недостатки к середине 1930-х г. В начале 1930-х г. обострилось противостояние между Российской ассоциацией пролетарских художников (РАПХ), которая боролась за «чистоту пролетарского искусства» и другими художественными объединениями. Эта ситуация и новый этап развития советского общества явились причинами принятия ЦК ВКП (б) 23 апреля 1932 г. постановления «О перестройке литературно-художественных организаций». Принято решение объединить всех писателей, поддерживающих платформу Советской власти, в единый Союз советских писателей; провести аналогичные изменения по линии других видов искусства. Этим постановлением были ликвидированы все существовавшие в 1920-е годы художественные группировки и создана единая организация – Союз художников СССР.

ТЕМА 32. СОВЕТСКИЙ ДРАМАТИЧЕСКИЙ ТЕАТР 1917— НАЧАЛА 1930-Х ГГ.

Октябрьская революция коренным образом изменила все сферы жизни страны – социальную, политическую, экономическую, культурную. Первое советское правительство придавало огромное значение развитию многонациональной культуры. В 1918 г. Театральный отдел Наркомпроса, возглавляемого А. В. Луначарским, издал обращение «Ко всем национальностям России»; при наркомпросах республик создавались театральные отделы, деятельность которых была направлена на возрождение и развитие театрального искусства народов страны (см. Театр народов России в дореволюционный период). В 1919 г. В. И. Ленин подписал декрет «Об объединении театрального дела». Правительство, несмотря на тяжелейшее экономическое положение, гражданскую войну и военную интервенцию, брало театры на гособеспечение. Театр становился одной из активных форм просвещения, агитации, эстетического воспитания народа.

Театральная жизнь первых послереволюционных лет формировалась по нескольким направлениям: традиционные, т. е. профессиональные, театры дореволюционной формации; студийные коллективы, примыкавшие к традиционным театрам; левые театры, искавшие формы созвучия революции в разрыве с традициями прошлого; агитационные театры (чаще всего красноармейской самодеятельности) и возникшие в этот период как одна из наиболее распространенных форм агитационного театра массовые празднества (см. Массовые театральные действия). Все они существовали и в столичных городах, и в провинции, и в национальных республиках, где агитационные театры опирались на традиции площадных зрелищ.

Сложным был процесс перестройки в традиционных театрах. Автономия, предоставленная в 1918 г. правительством традиционным театрам, давала им право самостоятельно решать свои творческие проблемы при условии, что деятельность их не будет носить контрреволюционного или антигосударственного характера. Театральные деятели получили возможность вдуматься в великие события, осознать их значение и найти свое место в культурной жизни революционной России. В. И. Ленин подчеркивал, что «торопливость и размахистость в вопросах культуры вреднее всего»; основной задачей в области театра он считал необходимость сохранения традиций, «чтобы не упали основные столпы нашей культуры».

Особое значение приобретают новые зрелищные формы, характерные для эпохи гражданской войны, отразившие бурное время митингов, открытой агитации, классовых боев. Большую роль в формировании и практическом воплощении их сыграл Пролеткульт (Пролетарская культурно-просветительская организация, созданная в сентябре 1917 г.). На сцене театров Пролеткульта ставились многие агитпьесы, например: «Красная правда» А. А. Вермишева, «Марьяна» А. С. Серафимовича. В деятельности Пролеткульта плодотворные методы соединялись с крайне левыми теоретическими воззрениями, отрицавшими наследие прошлого как порождение буржуазной эпохи. Эти ошибки подверглись справедливой критике со стороны В. И. Ленина.

Первые годы революции были временем, когда «играла вся Россия». Стихийная творческая энергия масс искала выхода. В массовых празднествах, или массовых действиях, в которых принимало участие огромное количество народа, в аллегорической форме отражались события мировой истории, Октябрьской революции. Так, в Петрограде разыгрывались «Взятие Бастилии», «Взятие Зимнего дворца», «Пантомима Великой революции», «Действо о III Интернационале», «Мистерия Освобожденного Труда», «К мировой коммуне»; в Воронеже – «Восхваление революции»; в Иркутске – «Борьба труда и капитала». В этой постановке заявил о себе как актер и режиссер Н. П. Охлопков (1900–1967). Массовые действия получают распространение в Харькове, Киеве, Тбилиси; одной из форм фронтовой самодеятельности стали театрализованные суды. Сатирические театры миниатюр, «живая газета», ТРАМы (театры рабочей молодежи), «Синяя блуза» возникали по всей России, в Средней Азии, на Кавказе, в Карелии.

В первые годы Советской власти старые театры сделали первые шаги к сближению с народной аудиторией. Они обращались к классическим пьесам романтического плана, в которых звучали мотивы, близкие по духу к революционным настроениям времени. Спектакли эти именовались «созвучными революции». В их числе – «Фуэнте Овехуна» Лопе де Вега, поставленный К. А. Марджанишвили в Киеве в 1919 г.;

«Посадник» А. К. Толстого – в Малом театре (режиссер А. А. Санин, 1918); «Дон Карлос» Ф. Шиллера – в Большом драматическом театре в Петрограде (основан в 1919 г.; см. Большой драматический театр имени Г. А. Товстоногова). Не во всем удачные, эти постановки были важны как поиски философского осмысления современности, новых путей, новых средств выразительности, контактов с новым зрителем.

Московский Камерный театр под руководством А. Я. Таирова последовательно продолжал поиски в спектаклях полярных жанров, обращаясь к крупнейшим произведениям мировой классики, таким, как «Федра» Ж. Расина, «Ромео и Джульетта» У. Шекспира, «Гроза» А. Н. Островского.

Студийное движение, начавшееся в 1910-х гг., обрело после революции новый смысл и значение (см. Театральные студии, Московский Художественный академический театр). 1-я Студия МХТ (с 1924 г. – МХАТ 2-й) выпускает «Эрика XIV» А. Стриндберга с М. А. Чеховым в главной роли. Антимонархический пафос спектакля, решенного Е. Б. Вахтанговым в яркой театральной форме, был созвучен времени. 2-я Студия МХТ продолжала заниматься воспитанием актера, не придавая большого значения завершенности, выстроенности спектакля. 3-я Студия (с 1926 г. – Театр имени Евг. Вахтангова), руководимая Вахтанговым, показывает «Принцессу Турандот» К. Гоцци (1922). Сказку Гоцци Вахтангов превратил в глубоко современный по мироощущению, проникнутый светлой жизнерадостностью, поэзией и юмором праздничный спектакль. Его высоко оценили К. С. Станиславский и Вл. И. Немирович-Данченко. Вновь возникающие студии ищут новые театральные формы, ставят спектакли, отражающие время. В основе их репертуара лежала преимущественно мировая классика.

Лидером левого театра стал В. Э. Мейерхольд, сразу и безоговорочно принявший революцию. В 1918 г. он поставил в Петрограде первую советскую пьесу – «Мистерию-Буфф» В. В. Маяковского. Здесь в аллегорической форме изображалась «революционной мистерии река и буржуазии буфф»; выходил на сцену новый герой – рабочий человек. В 1920 г. Мейерхольд основывает в Москве Театр РСФСР I, провозглашает лозунг «Театральный Октябрь». В его основе – идея революции в театре, низвержения привычных театральных форм, вовлечения в действие зрителя, создания агитационно-публицистических спектаклей, напрямую связанных с современностью. В «Зорях» Э. Верхарна режиссер начал реализовывать идеи «Театрального Октября». В Театре РСФСР I он ставит также вторую редакцию «Мистерии-Буфф», «Великодушного рогоносца» Ф. Кроммелинка, где соединяет принципы конструктивизма в оформлении и биомеханики в актерском искусстве.

В этих спектаклях внимание зрителей привлекло искусство И. В. Ильинского, М. И. Бабановой, В. Ф. Зайчикова.

В 1920 г. в Москве начал работать Еврейский театр, на сцене которого выступал С. М. Михоэлс (1890–1948). В ролях короля Лира, Тевье-молочника и других искусство актера поражало философской глубиной, отточенностью формы, гуманизмом.

В 1923 г. открылся Театр имени МГСПС (ныне Театр имени Моссовета), заявивший о себе как о театре современной темы. В 1925 г. Е. О. Любимов-Ланской ставит спектакль «Шторм» В. Н. Билль-Белоцерковского, значительной удачей которого стало исполнение В. В. Ваниным роли Братишки.

В 1924 г. был создан Московский театр Сатиры. Здесь утверждалась советская сатирическая и комедийная драматургия. Зрителей привлекали постановки пьес В. Е. Ардова, Л. В. Никулина («114-я статья», «Склока»), В. В. Шкваркина («Вредный элемент»), В. П. Катаева («Квадратура круга») и др.

В середине 20-х гг. произошел существенный переворот в развитии театра, вызванный появлением новой советской драматургии, осмыслившей социальную суть Октябрьской революции. Работа в спектаклях на революционную тему сыграла большую роль в развитии актерского искусства. Новые грани таланта раскрылись у В. Н. Пашенной – Яровой, П. М. Садовского – Кошкина, С. Л. Кузнецова – Шванди («Любовь Яровая» К. А. Тренева, Малый театр); В. И. Качалова – Вершинина, Н. П. Хмелева – Пеклеванова («Бронепоезд 14-69» Вс. В. Иванова, МХАТ); Б. В. Щукина – Павла («Виринея» Л. Н. Сейфуллиной, Театр имени Евг. Вахтангова); А. Г. Коонен («Оптимистическая трагедия» Вс. В. Вишневского, Камерный театр). Новые герои, через характеры которых шло осознание революционных событий, стали важными вехами в судьбах актеров.

Если первые послереволюционные годы были временем поисков искусства агитационного, пропагандистского, политически заостренного по отношению к наследию прошлого, то уже в первой половине 20-х гг. ощущается настоятельная потребность в возврате к традиционным театральным формам. В 1923 г. А. В. Луначарский выдвигает лозунг «Назад к Островскому». Пьесы А. Н. Островского, которые отвергались представителями левого фронта как резко не соответствующие эпохе, становятся основой репертуара: «Горячее сердце» – во МХАТе, «Доходное место» – в Театре Революции, «Гроза» – в Камерном театре, «Мудрец» – в студии Пролеткульта в постановке С. М. Эйзенштейна. Заявляет о себе и советская драматургия. Пьесы становятся гораздо более разнообразными по тематике и эстетическим поискам: «Дни Турбиных» и «Зойкина квартира» М. А. Булгакова, «Мандат» Н. Р. Эрдмана, «Озеро Люль» и «Учитель Бубус» А. М. Файко, «Клоп» и «Баня» В. В. Маяковского.

В конце 1920-х гг. приходит в театр Н. Ф. Погодин. Его пьесы «Темп», «Поэма о топоре», «Мой друг», «После бала» открывают новое

направление советской «производственной» драмы, где современность осмыслялась в новых эстетических формах. Встреча Погодина с А. Д. Поповым (1892–1961), возглавлявшим в это время Театр Революции (ныне – Театр имени Вл. Маяковского), привела к созданию ярких спектаклей, ознаменовавших собой значительный этап в развитии советского театра. Неожиданность драматического построения повлекла за собой изменение режиссерских приемов, системы актерского существования. Динамическая картина современной жизни воплотилась в характерах достоверных и убедительных: М. И. Бабанова – Анка, Д. Н. Орлов – Степан в «Поэме о топоре», М. Ф. Астангов – Гай в «Моем друге».

В 20–30-х гг. возникает широкая сеть детских театров. Советский Союз был единственной страной, где такое огромное внимание уделялось искусству для детей. Ленинградский ТЮЗ под руководством А. А. Брянцева, Московский театр для детей под руководством Н. И. Сац, созданный в 1921 г. и ставший затем Центральным детским театром, Московский театр юного зрителя, Саратовский театр юного зрителя имени Ленинского комсомола сыграли огромную роль в воспитании многих поколений детей и юношества (см. Детский театр и драматургия).

ТЕМА 33. БЕЛОРУССКИЙ ДРАМАТИЧЕСКИЙ ТЕАТР 1917—НАЧАЛА 1930-Х ГГ.

К 1918 году Беларусь не имела своей государственности именно как Беларусь. Ситуация была трагической. Но после 1905 года в городах, поселках и деревнях начали образовываться небольшие группы. Это было любительское движение. Они начали ставить драматургию, которая писалась раньше, в конце 19 в. и в начале 20 в. Беларуский театр в первые годы включал в себя деятелей этого любительского движения, который был очень активен в 1910-е годы.

Театр создавала интеллигенция, учителя прежде всего. Это было движение связанное с "Нашей Нивой". Об этом писали на страницах газеты. Была попытка организовать конкурс белорусской драматургии. Все это создало основу для возникновения белорусского театра. Но главную роль сыграла Общество белорусской драмы и комедии, действовавшее под руководством Флориана Ждановича. Именно оно стало основой для открытия первого в Минске Белорусского государственного театра в 1920 году.

В это время уже были пьесы Каруся Каганца, уже был Купала. Писались разные водевили, большое влияние оказал украинский театр. Украинцы сыграли очень важную роль в формировании белорусского театра. Они соединяли музыкально-драматическую канву с белорусским фольклором.

С одной стороны, театр был возможностью создать что-то новое, объединиться, ведь белорусы были очень разъединены. Белорусская

интеллигенция поняла, что именно она должна быть элементом, который объединяет белорусскую нацию. Если Владислав Голубок приезжал в белорусскую провинцию, то все были захвачены, мол, как, и вы разговариваете на нашем здешней языке? Они были удивлены, что и другие разговаривают по-белорусски. Поэтому здесь было сплетение нескольких функций одновременно.

Власть уже тогда хотела иметь свой профессиональный театр. Образцом в то время был Московский театр. Власть сразу включилась в процесс создания белорусского национального театра, и что могла, делала в этом направлении. Были разные сложности, особенно финансовые, но власть старалась давать деньги на театр. Очень тяжелым было создание Национального художественного школы. Это произошло не сразу. Большое влияние на это оказал Евстигней Минович. Он приехал из Петербурга и включился в процесс создания белорусского театра. Он понял, что прежде всего нужно выбрать хороших актеров. За год он сменил почти всех актеров. Он создал драматическую школу при театре. В течение 5-6 лет он создал фундамент для Белорусского государственного театра.

Так сложилось, что в то время Минович был в Минске, откуда намеревался ехать в Одессу. Но остался в Минске. Сначала его пригласили режиссером и потом, когда увидели, что он может, то назначили его художественным руководителем. В это время, осенью 1921 года, было очень тяжелое положение в театре, потому что Флориан Жданович ушел с этой должности. И место было вакантно.

Мировича интересовало улучшение профессионализма и белорусские формы. Он пытался объединить и то, и другое. Его корни на Витебщине, и любовь к белорусскому языку осталась у него навсегда. Он начал изучать белорусский язык, заставил всех актеров на нем говорить. Написал в течение нескольких лет 5 пьес, которые все были поставлены. Он выбирал такую драматургию, чтобы позволять актерам проще войти в свою профессию, а с другой стороны - использовать все свои умения. В то время был очень сильный авангард. То, что делали в Москве Таиров и Меерхольд, имела большое влияние на него. И он пытался это применить к белорусской действительности.

Все актеры были из Беларуси. Сначала это были члены Белорусского товарищества драмы и комедии. Потом был объявлен конкурс и постепенно, каждый год, приходили 3-4 человека. С 1922 по 1925 годы актерские кадры были полностью восстановлены.

Актеры театра были сначала актерами минского театра. Это были самые лучшие актеры, которых направили на учебу в Москву. Там они пробыли 4 года и вернулись с готовой программой. Большой вклад в развитие этого театра внес Валентин Смышляев, художественный руководитель МХАТ-2. Владислав Голубок занимался театром для села и

провинции. Он очень любил ездить по провинции и выступать в различных клубах Минска, небольших городов и местечек. Он считал, что театр должен идти в народ. Его очень любили и ждали. Через него в театр пришло очень много людей.

Голубок происходил из деревни и очень любил этот менталитет. Он написал 36 оригинальных текстов. Еще 7 текстов он переработал. Для человека, который работал тогда в крайне тяжелом финансовом положении, это было очень много. Власть все время говорила, что надо эти тексты напечатать, чтобы люди могли их читать и пользоваться ими. Но напечатаны были один или два текста. В одном из писем к высшим партийным инстанциям он писал: "Я живу в очень тяжелых условиях. Свои тексты я держу в сундуке. Если будет пожар, то я должен прежде всего вынести эти тексты, так как это мой самый большой клад. Все его постановки - это услышанные от людей истории. Люди любили Голубка, так как он говорил им об их жизнь. Они ему верили. Это был очень эмоциональный театр. Голубок давал актерам большую свободу, и те, используя свой потенциал, играли так, как могли. Отсутствие образования у этих актеров не имело значения, они играли так, как хотела публика. Их главной задачей было достучаться до сердца зрителя, и они это делали.

Репертуар белорусских театров в 1920-е годы был и белорусский, и европейский, и российский. Очень осторожно тогда относились к авангардным постановкам, к символической драмы. Был Олехнович, был Мольер, Горки, Шекспир, польские и украинские пьесы. Все без исключения постановки проходили на белорусском языке. Пьесы переводились. Переводили и Флориан Жданович, и Иосиф Дыла, и Франтишек Олехнович.

К 1926 года отношение власти к работе театров было очень позитивное. Помогали, как могли. Но в 1927 году, когда позиция партии стала очень сильной, она начала очень сильно вмешиваться в дела театра. Это закончилось тем, что началась так называемая театральная дискуссия. А закончилась она очень трагически: власть и партия не прислушивались к деятелям культуры. Были приняты решения, что театр - это то же, что и фабрика, и что он должен работать по плану. Вводилась ориентация на российскую драматургию, а тематикой стала революция и гражданская война.

Уже в 1926 году произошел отход от новой экономической политики и белорусизации, которая началась в 1924 году. Власть поняла, что долго продолжаться эта вольность уже не может. Они хотели контролировать эту ситуацию. Это было завершение белорусизации. Мировича на 1,5 года отодвинули от работы. Новым художественным руководителем был назначен человек из Москвы. Власть делала все возможное, чтобы оторвать театр от зрителя. Голубку в 1929 году дали помещение для

театра, но это означало конец контакта с деревенским зрителем. Он должен был играть в Гомеле на постоянной сцене.

Партия подключала к процессу поношения театра обычных людей. В газетах начали печатать письма, критикующих спектакли и актеры. Начались собрания на предприятиях, на которых обсуждали отдельные постановки. Сначала к этому вдохновляла власть, но потом людям это понравилось и они сами писали "доносы". В 1930 году закончилась свобода белорусских театров. Изменился направление их деятельности. Пришли новые люди, которые видели все иначе, без таланта и без программы развития белорусского театра.

В 1930-е годы начались чистки. В Витебске после ухода Сергея Розанова несколько актеров оставили театр, один даже совершил самоубийство, другие поехали в Минск. Если в 1920 году в театре Минска было 11 белорусских пьес, то в 1930-м уже ни одной. Ее заменяла российская драматургия. Другой стала и роль актера. Он становился идеологом. Театр Голубка закрыли в 1936 году, а его потом арестовали и расстреляли.

За эти 10 лет в Беларуси образовался настоящий театр - театр, который имел собственную политику, репертуар, актеров, которых сравнивали с московскими. Театр помогал белорусизации. Благодаря ему развивался белорусский язык. Проводились конкурсы, семинары. Люди из провинции учились в театрах, возвращались домой и там продолжали свою деятельность.

ТЕМА 34. РУССКАЯ МУЗЫКА РУБЕЖА XIX—XX ВВ.

Формирование культуры «серебряного века» в России в конце XIX – начале XX вв. (мировоззренческие и эстетические основы). Его временные границы охватывают период приблизительно с 1880 до начала 1920 гг. Специфичность русского «серебряного века» в художественной культуре нашла выражение в различных неожиданных сочетаниях, в синтезе сложного и упрощенного, старого и нового, традиций и современности «новаторства» и «охранительства». В целом, всем направлениям было свойственно стремление к индивидуализации. Художественный результат – показ собственных субъективных переживаний неприятия окружающей действительности (символисты, акмеисты), отрицание социума, норм поведения, ницшеанский культ «сверхчеловека» (А. Скрябин), «охранительно-романтическая» тенденция, повышенное внимание к внутреннему миру и особенностям личностной психологии (С. Рахманинов). «Красота», «любовь», «соборность» – понятия эстетики «серебряного века». Тенденция синтеза искусств (В. Кандинский, А. Скрябин, И. Стравинский).

Особенно ярко проявились модернистские тенденции в *символизме* (фр. Symbolism) – направлении в искусстве и литературе (Франция, с

1870/1880 гг. – начало XX в.). «Символ» – один из коммуникативных языков культуры, ее «кодов», требующих дешифровки. Основа концепции – интуитивное постижение образно-символического характера мира (В. Соловьев). В России символизм получил философское обоснование, связав все виды искусства единым художественным мирозерцанием, например, творчество А. Белого, Вяч. Иванова, С. Танеева и А. Скрябина.

«Охранительная» тенденция, основанная на эстетических установках и нормах предшествующих эпох (И. Бунин, И. Шмелев, А. Чехов, А. Лядов, А. Аренский, В. Калинин, С. Рахманинов). Тенденции неоклассицизма развили С. Танеев, Н. Метнер, ранний С. Прокофьев. Ретро-тенденции проявились в обращении к античности, сюжетам древнегреческих трагедий и мифов. Примеры: С. Танеев (опера-трилогия «Орестея»), А. Скрябин («Поэма огня»), Н. Черепнин (балет «Нарцисс и Эхо»), И. Стравинский (балет «Царь Эдип»).

В музыковедении традиционно дифференцируют московских «классицистов» и петербургских «неоклассиков». Для москвичей новая тенденция выразилась в обращении к формам и жанрам барокко (например, у С. Танеева), в рационализме и ясности музыкального формотворчества (у Н. Метнера), в строгой конструктивности музыкальных композиций (у А. Станчинского). Обращение петербургских «неоклассиков» к моделям старинной музыки одновременно совмещалось с радикальным обновлением музыкального языка, что придавало их музыке характер очевидной стилизации, ретроспекции (например, «классические опусы» молодого С. Прокофьева, своеобразная техника «вариаций на стиль» И. Стравинского).

Многообразно интерпретируемая «русская тема» на сюжеты из древнерусской истории и фольклора, языческие мотивы славянской мифологии воплощены в произведениях Н. Рериха и др, религиозные – у М. Нестерова. К русским народным сказкам и легендам обращались В. Васнецов, М. Врубель, Н. Римский-Корсаков. Красота родной природы воспета в пейзажах И. Левитана и К. Коровина, инструментальных сочинениях С. Рахманинова. Возрождение древнерусских православных певческих традиций связано с именами А. Гречанинова, А. Кастаньского, Н. Черепнина, С. Рахманинов. Религиозными мотивами нашли глубокое претворение на картинах. Глубокие философские раздумья о судьбах России воплотились в гениальных сочинениях А. Блока.

Тенденция к камернизации жанров. Камерные оперы С. Рахманинова («Алеко», «Франческа да Римини», «Скупой рыцарь»), Н. Римского-Корсакова («Кашей Бессмертный», «Моцарт и Сальери»), Ц. Кюи («Мадемуазель Фифи» и «Матео Фальконе») при всем образно-тематическом различии имеют общие черты: небольшой состав действующих лиц, отсутствие побочных сюжетных линий.

Связь с новым направлением, символизмом, проявилась в музыке по-разному. Расцвет – 1910 гг. Если в творчестве А. Скрябина символизм носил яркую, предельно выраженную эстетико-стилевую направленность, то для большинства композиторов увлечение символизмом было этапным и локальным (С. Рахманинов, А. Лядов, Н. Мясковский, С. Прокофьев, И. Стравинский и др.) и проявилось через непосредственную связь с поэтическим словом в вокальных жанрах (романсы Н. Мясковского на стихи А. Блока, С. Прокофьева – на стихи К. Бальмонта). А под впечатлением от картины А. Беклина «Остров мертвых» С. Рахманинов создал одноименное симфоническое произведение, В. Ребиков – серию фортепианных циклов по А. Беклину («Сны», «В сумерках», «На их родине», «Среди них»).

«Серебряный век» считают расцветом всех сфер русской музыкальной культуры – творческой, научно-критической, исполнительской. В музыкальной науке был создан ряд теоретических работ, определивших ориентиры развития русской научно-музыкальной мысли на десятилетия вперед (труды С. Танеева, Б. Яворского, А. Аренского, Г. Катуара. Основаны авторитетные музыкально-периодические издания «Русская музыкальная газета», журналы «Музыка» и «Музыкальный современник».

ТЕМА 35. БЕЛОРУССКОЕ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОЕ ИСКУССТВО 1930—НАЧАЛА 1940-Х ГГ.

На I Всесоюзном съезде писателей (1934 г.) М. Горький дал определение «метода социалистического реализма» как изображение современной жизни с позиций «социалистического гуманизма». На многие десятилетия утвердилось официальное идеологическое направление в искусстве, отвергавшее всякое инакомыслие. В 30-е гг. художники окончательно отказались от авангардного и модернистского искусства. Большое внимание они уделяли историческому жанру. Основное внимание художники сосредоточили на темах гражданской войны: И. Ахремчик «Вступление Красной Армии в Минск в 1920 г.» (1935 г.), П. Гавриленко «Разоружение корниловцев. Гомель 1917 г.» (1940 г.), З. Мирингоф «Солдаты Западного фронта у М.В. Фрунзе» (1940 г.). Воссоединению Западной Белоруссии с БССР посвящена картина М. Моносзана «Встреча советских танкистов в Западной Белоруссии» (1940 г.).

Более успешно белорусские живописцы проявили себя в жанре портрета. В период с 1917 по 1940 гг. портрет в белорусском искусстве занимал значительное место. Наиболее значимыми из них являются работы Н. Тарасикова «Портрет академика Никольского» 52 (1940 г.) и «Портрет комсомолки» (1937 г.). И. Ахремчик создал серию портретов деятелей белорусской культуры: театрального деятеля В.И. Голубка (1931 г.), поэта А.И. Александровича, художника Ю. Пэна (1938 г.). Во второй

половине 1930-х годов в портретном жанре работали Е. Тиханович («Портрет летчика», 1935 г.), Е. Зайцев («Чапаев», этюд к дипломной картине, 1937 г.), В. Руцай («Автопортрет», 30-е гг.). Художники уделяют значительное внимание образу В.И. Ленина и его соратников. Портреты В.И. Ленина создают В. Волков, Ю. Пэн, Я. Крегер. В 1930-е гг. к этой теме обращаются и молодые художники. В 1930-е гг. в белорусском искусстве продолжала развиваться тема пейзажа. Художники изображали не только природу, но и труд людей, покоряющих или преобразующих природу. Спокойную белорусскую природу показали В. Кудревич в картинах «Утро весны» (1924 г.), «Над Свислочью» (1927 г.), «У мельницы», Н. Дучиц «Окраины Минска» (1922 г.). Создает прекрасные пейзажи В. Белыницкий-Бируля. В 1930-е гг. традиционный пейзаж уступает место индустриальному пейзажу, который занимает ведущее место в этом жанре: «Углубление реки Орессы» (1932 г.) В. Кудревич; «Экскаватор на осушении болот» (1938-1939 гг.). Н. Дучиц создает большие полотна, в которых изображает природу и людей: «Большой гидроторф» (1939 г.). В лучшей работе А. Шевченко «Плотогоны» (1932 г.) показано единство природы и человека.

Становление скульптуры в белорусском искусстве началось только после гражданской войны. В Витебском художественном техникуме было открыто скульптурное отделение, просуществовавшее до 1932 г. Им руководил М.А. Керзин, который приехал в Беларусь в начале 1920-х годов. Значительные скульптурные работы в 1920- 1930-е гг. создали А. Бразер и А. Грубе. Большое внимание они уделяли портретам революционных и политических деятелей. А. Грубе создал скульптуру В.И. Ленина для Минского комвуза (1925 г.), памятники В.И. Ленину в Борисове (1935 г.) и Ф.Э. Держинскому в г. Держинске (1933 г.). Наиболее известная работа А. Бразера – скульптура С.М. Кирова (1937-1940 гг.). Наиболее ярко революционная тематика представлена в скульптурном оформлении Дома правительства в Минске, строительство которого началось в 1932 г. Бронзовый памятник В.И. Ленину у Дома правительства (1934 г.) выполнен ленинградским скульптором М.Г. Манизером. Скульптуры и рельефы для интерьеров создал М. Керзин (бюсты К. Маркса, Ф. Энгельса, В.И. Ленина). К этой работе были привлечены молодые скульпторы: З. Азгур, А. Бембель, А. Глебов. В 1939 – 1940 гг. все внимание белорусских художников было сосредоточено на подготовке к декаде белорусского искусства в Москве (июнь 1940 г.). Скульпторы создали образы советских руководителей: А. Орлов «И.В. Сталин и Г.К. Орджоникидзе на Западном фронте», З. Азгур «Скульптура И.В. Сталина», А. Грубе «В.И. Ленин на трибуне». Эти работы являются ярким примером политического заказа и развития стиля соцреализма в белорусском искусстве. Значительное внимание скульпторы уделяли строителям социалистического общества. Характерные работы созданы А. Грубе

(«Трактористка», 1938 г.), З. Азгуром (бюст знатного овцевода Барушкова, 1940 г.), А. Орловым («Пограничник и колхозница», 1939 г.). Однако наиболее значимыми работами, которые сохраняют свою актуальность до настоящего времени, были скульптурные портреты деятелей белорусской культуры. Портреты очень выразительны, передают теплоту и симпатию авторов к своим моделям. Это работы А. Бразера (портрет народного артиста СССР С.М. Михоэlsa, 1935 г.), М. Керзина (портрет народного артиста БССР Г. Григониса, 1941 г.), З. Азгура (портрет народного артиста СССР М.Ф. Рафальского, 1935 г., народной артистки СССР Л.П. Александровской, 1939 г., писателя Змитрока Бедули, 1941 г.)

В непростой политической и творческой ситуации в декабре 1938 г. состоялся I Съезд художников БССР. На съезде было избрано правление Союза художников БССР, но окончательно он оформился в 1940 г. К этому времени 35 живописцев, скульпторов и графиков стали первыми членами Союза художников БССР. Важным событием в культурной жизни республики было открытие в 1939 году Государственной картинной галереи (первый директор Н.П. Михолап). В её коллекцию вошли полотна не только белорусских и русских художников, но и мастеров западноевропейского искусства.

Годы Великой Отечественной войны стали тяжелейшим испытанием для всего белорусского народа. Более половины состава союза художников БССР воевало на фронте. В их числе А.И. Кроль, С.Д. Ли, М.И. Манасзон, Н.Л. Тарасиков. На фронте погибли скульптор А.И. Жоров и художник Ш.В. Пикус, в концлагерях – скульпторы А.М. Бразер и А.Н. Орлов, в фашистском гетто – художник З.И. Мирингоф [7, с. 28, 193, 375]. Белорусские художники и скульпторы продолжали работать на фронте, в тылу, на оккупированной территории. Выходят плакат-газеты «Раздавим фашистскую гадину» и «Партизанская дубинка», которые сыграли большую роль в организации борьбы против нацистских оккупантов. Находясь на фронте или в партизанском отряде, художники писали портреты героев войны, отражали фронтовой быт: работы И. Давидовича «На запад» (1943 г.), «У Днепра» (1944 г.), «Портрет капитана Шилова» (1943 г.). Особое место принадлежит партизанской теме: работы художников Н. Обрыньба «Партизаны в засаде» (1943 г.), Е. Зайцева «В партизанском штабе К. Заслонова» (1943 г.), Р. Кудревича «Продукты партизанам» (1943 г.). Бюсты героев войны создали З. Азгур (генерал Родимцев, летчик Молодчей, партизан Сильницкий), А. Бембель (летчик Н. Гастелло), А. Грубе (генерал Доватор). В годы войны организуются выставки белорусского изобразительного искусства в Москве. Помощь в этой работе оказывали художники В. Бельницкий-Бируля и Ф. Модоров. Наиболее значимой была выставка, посвященная 25-летию БССР (1944 г.), организованная сотрудниками Белорусской картинной галереи в залах Третьяковской галереи. В ней приняли участие 30 живописцев,

скульпторов, графиков. Патриотический подъем, стремление художников внести свой вклад в освобождение Родины, позволили создавать произведения, в которых нет надуманного пафоса, идеологического давления. В последующие десятилетия тема войны стала одной из ведущих в творчестве белорусских художников.

ТЕМА 36. СОВЕТСКИЙ ДРАМАТИЧЕСКИЙ ТЕАТР 1930— НАЧАЛА 1940-Х ГГ.

Театральное дело в СССР в 1930 – начала 1940-х гг. представляет собой один из наиболее интересных и значительных периодов истории советского театра – период его становления, определения основных принципов функционирования и управления, период поиска новых форм, позволяющих отразить с помощью театрального искусства новые реалии жизни общества.

Прежде всего, этот период интересен с точки зрения изучения отношений между властью и театром. Развитие театра с художественной точки зрения также представляет интерес, поскольку представляет собой сложный симбиоз одновременного развития и взаимопроникновения самодеятельного, полупрофессионального и профессионального театров.

Период конца 20-х – начала 30-х годов в отечественном театре интересен и с точки зрения взгляда на профессиональную театральную сцену. Борьба направлений, за каждым из которых имелись крупные художественные достижения, отражает поляризацию взглядов на способы художественного выражения в театральном искусстве. Насыщение политическими и злободневными темами классической драматургии с переносом действия в зрительный зал, с одной стороны, а также отказ от политизации искусства, стремление к сохранению существующих театральных традиций, с другой стороны, характеризует положение дел в театральном мире того периода как перелом между старым и новым, поиск форм, отвечающих реалиям наступившей эпохи. Театр уверенно превращается в средство агитации и пропаганды. В музыкальных театрах этого периода происходит становление советской школы исполнительства.

Большой интерес представляет не только развитие театра как искусства, но и развитие управления театром, становление нового стиля управления в соответствии с новыми политическими реалиями. Управление театров направлено не только на их развитие и функционирование, но затрагивает и репертуарную сферу, отслеживая соблюдение канонов новой драматургии, правильно отражающей революционное преобразование страны. Все меньше становится театров, принадлежащих какому-либо лицу, все больше театров переходит в собственность государства, в них вводится новая система управления.

В конце 20-х – середине 30-х годов репертуар советского театра развивался по двум направлениям. С одной стороны, продолжались

постановки классики (как отечественной так и зарубежной), а с другой стороны театр все больше поворачивался в сторону соцреализма, в репертуаре стали в большом количестве появляться пьесы, которые впоследствии получили название «производственные».

По решению Комитета по делам искусств, на основе двух коллективов: ленинградского Театра музыкальной комедии и части харьковской труппы летом 1929 года был создан новый театр «Музыкальная комедия Госнардома», ставший после московского вторым государственным театром оперетты в СССР. Художественное руководство театром возглавил А. Феона, музыкально-дирижер из Харькова Н. Спиридонов.. И уже 17 сентября 1929 года театр открыл свой первый сезон опереттой Н. Стрельникова «Холопка». В планах нынешнего руководства на этот год намечена премьера этой знаковой для театра оперетты, но ранее, 10 октября состоится премьера комической оперы известного австрийского композитора Карла Миллёкера «Гаспарон».

В 30-е годы в печати появляется требование И. Сталина о создании «советской оперной классики». Ставятся произведения И. Держинского, Б. Асафьева, Р. Глиэра. При этом вводится запрет обращаться к творчеству современных зарубежных композиторов.

В 1935 году с большим успехом у публики проходит премьера оперы Д. Шостаковича «Леди Макбет Мценского уезда». Однако это произведение, высоко оценённое советскими и зарубежными ценителями, вызывает резкое неприятие власти. Хорошо известна статья «Сумбур вместо музыки», приписываемая Сталину и ставшая причиной исчезновения этой оперы из репертуара Большого театра.

В 30-е годы огромное влияние на балетный театр оказывало драматическое искусство. Это нашло отражение в балетах «Бахчисарайский фонтан» Ростислава Захарова, «Сердце гор» Вахтанга Чабукиани, «Ромео и Джульетта» Леонида Лавровского.

С каждым годом возрастала творческая активность коллектива Малого театра, которому благоволило Советское правительство. 27 октября 1924 года состоялось празднование столетнего юбилея Малого театра. Весьма знаменателен тот факт, что это празднование открылось закладкой памятника А. Н. Островскому у здания Малого театра. На торжественном заседании было объявлено о присвоении званий народных артисток Г. Н. Федотовой и Е. К. Лешковской.

XII съезд в своей резолюции особым пунктом указал на необходимость практического использования театров для систематической массовой пропаганды идей борьбы за коммунизм. Для осуществления этой цели съезд предлагал усилить работу по созданию и подбору соответствующего революционного репертуара, используя при этом в первую очередь героические моменты борьбы рабочего класса.

Это решение съезда сыграло большую роль в дальнейшем развитии советской драматургии и театра. Оно ясно сформулировало точку зрения на театр, как на важную силу, оказывающую большое влияние на ход революционной борьбы и социалистического строительства. 22 декабря 1926 года произошло событие, вошедшее в историю не только Малого театра, но и всего советского искусства: в этот день на его сцене состоялся первый спектакль пьесы К. А. Тренёва «Любовь Яровая». Это было первое произведение с большевистской идеей, воплощённой в реалистических художественных образах.

Уже первые представления спектакля «Любовь Яровая» предопределили его долгое сценическое существование. Он ставился по 4 раза в неделю, но массовый зритель требовал ещё более частых представлений. Успех его был небывалым. Показанный московской партийной конференции, спектакль встретил восторженную оценку и единодушное одобрение. Спектакль, по мнению правительственной верхушки, явился окончательным опровержением существовавшего взгляда на Академический Малый театр, как на художественный организм, неспособный ответить на требования новой, революционной эпохи.

В начале 30-х годов Малый театр обращается к пьесам, связанным с коллективизацией сельского хозяйства, а также и к пьесам на тему о социалистическом соревновании в промышленности. Одним из первых спектаклей Малого театра на тему о колхозной деревне была постановка пьесы Тренёва «Ясный лог», посвящённой начальному этапу коллективизации сельского хозяйства.

Новый подъём советской литературы, драматургии и театра был тесно связан с постановлением ЦК ВКП(б) «О перестройке литературно-художественных организаций» от 23 апреля 1932 года. 30-е годы знаменуют собой начало нового художественно-исторического процесса: утверждения стиля социалистического реализма.

Первой постановкой, осуществлённой Малым театром после постановления ЦК ВКП(б) от 23 апреля 1932 года, был спектакль «Разгром» по роману А. А. Фадеева (поставлен 7 ноября 1932 года, к 15-летию Революции).

Одной из лучших постановок Малого театра в годы первых сталинских пятилеток явился спектакль «Бойцы» Б. Ромашова (1934). К 1934 году относится также первая встреча Малого театра с одним из крупнейших советских писателей, Леонидом Леоновым. Театр ставит инсценировку по его роману «Скутаревский». В 1936 году Малым театром осуществлена постановка пьесы В. Гусева «Слава». После этого появился спектакль «На берегу Невы» К. Тренёва (постановка Хохлова).

Значительным событием в театральной жизни страны в 20-30-е годы стал созданный в 1923 году театр МГСПС (театр Моссовета). 1930 г. театр был переименован в театр им. МОСПС, с 1938 г. носит современное

название – театр Моссовета, с 1964 – академический. С первых дней создания театр Моссовета стал лабораторией новой драматургии. Е.О.Любимов-Ланской, возглавлявший театр в 1925 – 40 г., поставил «Шторм» и «Штиль» В.Билль-Белоцерковского, «Цемент» по Ф.Гладкову, «Мятеж» по Д.Фурманову. Наряду с этим, с середины 1930-х годов в репертуаре театра стала появляться и кламмика: «Враги» и «Васса Железнова» М.Горького, «Моцарт и Сальери» А.Пушкина, «Последняя жертва» А.Островского. В первые годы работы театра выработывался свой стиль сценического воплощения жизни – острый социальный анализ событий, документально точное, почти натуралистическое изображение фактов и людей, открытый и яркий пафос передачи революционной героики. Театр увлекался эпическим показом народной борьбы, агитационностью, созданием социальных, политических масок. Во 2-й половине 30-х годов перед театром остро встала задача всестороннего овладения художественным мастерством, преодоления элементов схематизма. Плодотворным оказался режиссерский и актерский опыт И.Берсенева и С.Гиацинтовой, работавших в театре в 1936-38 г.

Еще один знаменитый театр – Санкт-Петербургский академический театр имени Ленсовета – ведет свою историю от 19 ноября 1933 года, когда в доме бывшей Голландской церкви на Невском проспекте, 20 была сыграна премьера спектакля «Бешеные деньги» А.Н.Островского. Театр возник как разряд творческой энергии группы артистов во главе с режиссером Исааком Кроллем (учеником В.Э.Мейерхольда) и получил характерное для 30-х годов название – Новый. Вскоре коллектив чуть было не прекратил своё существование: пожар, начавшийся в костюмерной, уничтожил его помещение. Но успех первых спектаклей, в которых блистали актёры-основатели труппы Ксения Куракина, Роман Рубинштейн, Михаил Розанов, Александр Жуков, не прошёл незамеченным. Видные театральные деятели Ленинграда обратились к городским властям с просьбой предоставить многообещающим коллегам другую сценическую площадку. И в 1936 году Новый театр начал работать в специально для него реконструированном Театральном зале А.И.Павловой (названном так по имени бывшей владелицы) на Троицкой улице (ныне улица Рубинштейна, 13).

Развернувшаяся во второй половине 30-х годов борьба с формализмом и «мейерхольдовщиной» в советском театре докатилась и до труппы Нового театра – режиссёр Исаак Кролль решением руководителей культуры города был уволен, а театр возглавил выдающийся артист, режиссёр и педагог Борис Михайлович Сушкевич. Он пришёл в Новый театр с группой учеников, выпускников Ленинградского театрального института. Воспитанник К.С.Станиславского и Л. А. Сулержицкого, соратник Е. Б. Вахтангова и М. А. Чехова по Первой студии МХТ, Сушкевич привил труппе гены мхатовской традиции. Он считал, что для

того, чтобы труппа была коллективом, способным создать спектакль, она должна иметь единую для всего состава методику работы над вскрытием содержания и единое отношение к законам выразительности. Именно это стремление к эстетическому единству позволило Сушкевичу за короткий срок создать коллектив с прочной художественной репутацией. Тонкая психологическая разработка характеров, культура в сценографических решениях отличали спектакли Нового театра: «Беспокойная старость» Л.Рахманова, «Половчанские сады» Л.Леонова, «Мещане» М.Горького, «Скупой» Ж.-Б.Мольера. Рядом с Сушкевичем работала жена и соратница, актриса, писательница и режиссёр Надежда Николаевна Бромлей, в палитре которой преобладали романтически-возвышенные краски, особенно ярко проявившиеся в постановках трагедий Ф.Шиллера «Мария Стюарт» и «Заговор Фиеско в Генуе». Разнообразный и при этом грамотно и со вкусом сформированный репертуар позволил раскрыться талантам прекрасных актёров, к основателям труппы присоединились Вера Будрейко, Александра Корвет, Александра Тришко, Сабина Суйковская, Цецилия Файн, Вера Кузнецова, Иван Назаров, Владимир Таскин, Александр Гюльцен, Юрий Бубликов, Георгий Анчиц, Овсей Каган, Анатолий Кузнецов, Валентин Лебедев, Дмитрий Бессонов.

Значимой фигурой театра того времени был Константин Павлович Хохлов. Хохлов участвовал в спектаклях 1-й и 2-й Студий МХТ. С 1921 работал в Большом драматическом театре в Петрограде, где сыграл роли Саллюстия де Базана («Рюи Блаз» Гюго), Консула («Земля» Брюсова). В 1922 осуществил здесь свою первую режиссерскую работу – «Юлий Цезарь» Шекспира (играл роль Марка Антония). Вскоре Хохлов становится главным режиссером Большого драматического театра, на сцене которого поставил ряд спектаклей, отразивших влияние экспрессионизма и конструктивизма: «Газ» Кайзера (1922), «Ужин шуток» Бенелли (1923), «Близнецы» Плавта (1923), «Учитель Бубус» Файко (1925). В 1925-30 Хохлов – режиссер Ленинградского академического театра драмы (ныне им. Пушкина), здесь поставил спектакли: «Царь Эдип» Софокла (1924), «Яд» Луначарского (совм. с Н. В. Петровым, 1925), «Пугачевщина» Тренева (совм. с Л. С. Вивьеном и Петровым, 1926), «Бархат и лохмотья» Луначарского и Штуккена (1927), «Доходное место», «Горе от ума» (оба в 1928).

В 1931-38 Хохлов – режиссер московского Малого театра, на сцене этого театра поставил спектакли: «Плоды просвещения» (1932), «Враги» (1933); «Бойцы» Ромашова (1934, совместно с Л. М. Прозоровским), «Волки и овцы» (1935); «Слава» В.Гусева (1936); «На берегу Невы» Тренева (1937); «Дружба» В.Гусева (1938, совместно с Е.Велиховым).

Необходимо отметить, что ведущим направлением в театре к середине 30-х годов стал соцреализм. Соцреализм – это вариант массовой культуры в условиях репрессивного социализма. Многократно и на разные

лады отмечается особенность его художественной формы: одни называют ее «нейтральной», поскольку та облегчает непосредственное восприятие сюжета, другие, исследуя живопись, говорят о «грязной» цветовой доминанте, о безличности фактуры или о затертости, затасканности средств художественного языка во имя полного автоматизма восприятия. Приведенные определения различаются разве что степенью эмоциональности.

Стилистическая стертость соцреализма связана с тем, что «художественный образ» (основная эстетическая категория) имеет в принципе совсем иную плотность: он окутан незримой оболочкой словесных определений, литературных ассоциаций, идеологических штампов. Образ говорит. Но, что особенно важно, он и проговаривается.

Бесконфликтность соцреализма, идущая из будущего, воспринимается сегодня как попытка смазать восприятие реальности: затушевывание средств и языков искусств порой трактуется как навязанная государством терапия – произведение не должно отвлекать, тем более тревожить игрой своей фактуры. Любой конфликт между формой и содержанием, а лучше – темой, должен быть заведомо устранен. Никаких, даже косвенных аналогий с реальностью. Но это больше говорит о двойной природе образа при соцреализме. Образ начинается как образ, то есть как некая чувственная данность. Однако всякий раз он должен быть преодолен, буквально стерт ради посторонней – можно сказать и дополнительной – цели. Эта цель имеет отношение к сфере социальной, поскольку предполагает некоторый тип социального взаимодействия. Впрочем, примечательно здесь то, что и такая связь остается во многом проективной: произведения соцреализма лишь моделируют ее. Речь может идти о всеобщей гармонии членов нового общества – как классовой, так и на уровне искусства.

Несмотря на то, что 20-30-е годы справедливо оцениваются сегодня как время господства тоталитарного режима, нельзя не признать, что в 30-е годы были заложены основы советской государственности и были выработаны механизмы, используемые в дальнейшем в аппарате власти и управления.

Политика советского государства и партии в области культуры получила название культурной революции. Ее важнейшими задачами явились: формирование социалистической культуры; ликвидация неграмотности населения, создание новой системы народного образования, всеобщее обязательное обучение на языках народов России, приобщение широких масс к достижению общечеловеческой культуры, подготовка кадров народной интеллигенции из рабочих и крестьян, обеспечение расцвета науки и искусства.

Культура 20-х – 30-х годов в России переживала своеобразный подъем, который с одной стороны стимулировался сложившейся

политической обстановкой, а с другой стороны не имел возможности перешагнуть установленные границы дозволенного.

Театральная жизнь СССР означенного периода ознаменовалась существованием как большого количества любительских, так и профессиональных театров. При этом в области профессионального театра востребованными оказались все виды театра – музыкальный, детский, драматический, особое значение приобретала сатира, направленная на осмеяние капиталистического строя и пережитков прошлого. Набирал силу соцреализм.

Управление театрами предусматривало значительное вмешательство в дела театров. Жесткая цензура становилась причиной того, что многие талантливые пьесы не имели возможности быть поставлены на театральных подмостках. Качество драматургического материала оценивалось не по тому, насколько талантливо он написан, а по тому, насколько он соответствует политической линии государства. В 30-е годы значительно усилились репрессии, в том числе и на деятелей искусства, что не могло не сказаться на репертуаре театров. При этом даже в условиях жесткой цензуры и необходимости следовать политическому курсу появлялись яркие режиссеры и актеры, которые становились событием театральной жизни и определяли лицо театральной культуры СССР.

ТЕМА 37. БЕЛОРУССКИЙ ДРАМАТИЧЕСКИЙ ТЕАТР 1930—НАЧАЛА 1940-Х ГГ.

После подавления революции крестьянского восстания под руководством Кастуся Калиновского (1863) усилились репрессии, приостановившие развитие белорус. театра. Подъем белорус. культуры начинается в годы, предшествующие революции 1905. В 1890 в Минске возникает «Общество любителей изящных искусств» с драм. секцией, ставившей пьесы Горького, Чехова, Островского, Ибсена (закрыто в 1906), делаются попытки создания национального театра (в Радошковичах, 1892, на Петровщине под Минском, 1906, и др.). С 1905 во мн. городах, местечках, деревнях получают распространение т. н. «белорусские вечеринки», включавшие выступления самодеятельности (исполнялись песни, танцы, ставились пьесы). Эти вечера, проводившиеся по инициативе любителей искусства, способствовали формированию постоянных любительских трупп (в Вильно, Гродно, Минске, Слуцке, Копыле, Полоцке и др.). В 1907 И. Т. Буйницкий создал на основе кружка в Поливачах (Дисненский уезд) белорусский профессиональный театр, именованный «Первой белорусской труппой». Этот театр, существовавший до 1913, ставил пьесы: «Предложение» Чехова, «Модный шляхтык» Каганца, «Хам» и «Рысь» («В зимний вечер») Ожешко, «По ревизии», «Пошилися в дурни» Кропивницкого и др., спектакли его были насыщены песнями, танцами. Театр Буйницкого, заложивший основы

современного белорусского профессионального театрального искусства, давал спектакли в местечках и деревнях Белоруссии, гастролировал в Петербурге и Варшаве. Прекратил своё существование в связи с материальными трудностями и помехами, чинившимися ему царскими властями.

В начале 20 в. переживает подъём белорус, драматургия. В это время создают свои пьесы Янка Купала, Якуб Колас. С драматургическими произведениями выступает К. Каганец, К. Буйла, В. Голубок и др. В мае 1917 в Минске возник театр «Первое товарищество белорусской драмы и комедии». На его сцене шли пьесы Купалы, Каганца, Дунина-Марцинкевича, Голубка и др. В состав «Товарищества» входили актёры В. С. Фальский, В. И. Голубок, Ф. П. Жданович, П. В. Мядёлка, Г. Ю. Григонис, А. П. Крыница, А. К. Ильинский, Л. И. Ржецкая, Н. А. Мицкевич и др.

После изгнания интервентов и окончательного установления в Белоруссии Советской власти встал вопрос о создании национального государственного театра. Осенью 1920 в Минске был организован 1-й Белорус. гос. драм. т-р (1-й БГДТ) (ныне Белорусский театр им. Янки Купалы), в который вошли актёры из расформированного «Товарищества» и др. коллективов.

Театр начал свою деятельность с постановки пьес Я. Купалы «Павлинка», «Разоренное гнездо» и русской классики («На дне» и др.). Затем были пост. пьесы «Машека», «Кастусь Калиновский», «Коваль-воевода» Мировича, «Ганка» Голубка, «Свадьба» Горбацевича – на материале истории и фольклора Белоруссии. Спектакли, пост. художеств. руководителем театра Е. А. Мировичем, были насыщены песнями, музыкой, танцами: показывали нар. быт. В 1923 была пост. первая пьеса на современную тему «Красные цветы Белоруссии» Горбацевича о борьбе белорусских партизан против белопольских интервентов. Во 2-й пол. 20-х гг. в репертуар включаются пьесы рус. сов. драматургов – «Мятеж», «Бронепоезд 14-69». Жизнь сов. Белоруссии изображали в своих пьесах Е. Мирович («Победа»), Е. Романович («Мост»). К числу основоположников 1-го Белорус. драм. театра принадлежат актёры В. Н. Крылович, Г. Ю. Григонис, И. Ф. Жданович, Б. В. Платонов, В. И. Владоммрский, Л. И. Ржецкая, О. В. Галина. Несколько позднее к основному составу присоединился Г. П. Глебов.

В 1920 по инициативе В. И. Голубка был создан белорус. передвижной театр, в задачу которого входило художеств. обслуживание р-нов республики. Театр этот ставил пьесы Я. Купалы, В. Дунина-Марцинкевича, К. Каганца. Значительное место в его репертуаре занимали пьесы Голубка («Ганка», «Пан Сурынта», «Плотогонь» и др.) в постановке самого автора. В составе театра были В. И. Дедюшко, К. Ф. Былич.

В 1926 в Витебске был создан 2-й Белорус. гос. драм. театр (2-й БГДТ; ныне Белорусский театр им. Якуба Коласа), в состав которого вошли молодые артисты, окончившие Белорус. студию в Москве. В конце 20-х гг. театр осуществил постановки пьес Киршона («Рельсы гудят», «Город ветров»), Лавренёва («Разлом»). В составе труппы были А. К. Ильинский, П. С. Молчанов, К. Н. Санников, Н. А. Мицкевич, С. М. Станюта, Т. Н. Сергейчик, Р. Н. Кошельникова, Е. П. Радзяловская, М. С. Белинская, позже Н. П. Звездочётов, А. Г. Шелег.

Успехи белорус. сов. театра вызвали сопротивление бурж. националистов, стремившихся приглушить реалистич. направленность белорус. театр. искусства, протащить на сцену театров националистич. репертуар, буржуазную зап.-европ. драматургию. В 1928 в печати началась т. н. «театральная дискуссия», в ходе которой националисты пытались опорочить лучшие совр. русские и белорусские пьесы. Передовые деятели сов. театра, поддержанные сов. и партийными организациями, отстаивали реалистические тенденции, социалистич. идейность нац. искусства.

30-е годы принесли театру БССР новые успехи. Начала расти сеть театров. Возникли: Белорус. гос. театр оперы и балета (1933), Гос. рус. драм. театр БССР (1932), Белорус. ТЮЗ (1931), областные и колхозно-совхозные театры. Накануне Отечественной войны в БССР насчитывалось 23 театра. 1-й БГДТ ставил пьесы об индустриализации («Гута» Кобеца) и коллективизации страны («Конец дружбы» Крапивы), о борьбе трудящихся за социалистич. отечество («Отечество» Чорного). Этапными спектаклями были «Гибель волка» Самуйлёнка (1939) о борьбе с кулачеством, «Партизаны» Крапивы (1938) о гражданской войне в Белоруссии и сатирич. комедия «Кто смеётся последним» Крапивы (1939). Театр продолжал ставить пьесы на сюжеты из истории и фольклора Белоруссии («Соловей» Бядули). Поставил пьесы рус. и укр. сов. драматургов («Беспокойная старость» Рахманова, «В степях Украины» Корнейчука) и классику (Островского, Мольера). История театра этого периода связана с борьбой против формалистических ошибок отдельных режиссёров. Значительным этапом в утверждении реализма в сценическом искусстве Белоруссии стал спектакль «Последние» (1937).

Путь 2-го БГДТ в 30-е гг. также отмечен борьбой с формализмом, проявившимся в первых пост. театра. Спектакли «Первая конная» Вс. Вишневского, «Гибель эскадры» Корнейчука утвердили реалистические тенденции в творчестве театра. Большое значение для развития коллектива театра имели спектакли «Война – войне» и «В пущах Полесья» Я. Коласа, «Человек с ружьём». Прошлая жизнь белорус. народа была воссоздана в спектаклях «Павлинка», «Примаки» Купалы, «Пинская шляхта» Дунина-Марцинкевича. В 30-е гг. на сцене театра шли пьесы Островского, Горького, Мольера, Ибсена.

В 1932 Белорусский передвижной театр был реорганизован в Белорусский 3-й Государственный драматический театр (3-й БГДТ). Репертуар театра расширился за счёт пьес драматургов братских советских республик (Микитенко, Погодина и др.). Лучшим спектаклем этого периода был «Сержант Дроб» Самуилёнка (1935). В 1937 3-й БГДТ был расформирован, а его актёры вошли в 1-й БГДТ и др. белорус. театры.

Ярким свидетельством роста национального театрального искусства БССР была проведённая в 1940 в Москве декада белорусского искусства. В декаде приняли участие Белорус. Государственный театр оперы и балета, 1-й БГДТ.

ТЕМА 38. РУССКАЯ МУЗЫКА 1-Й ПОЛОВИНЫ XX В.

Период 1920 гг.

Основные вопросы: инфраструктура музыкальной культуры, проблемы музыкального строительства, формирование исполнительской школы, создание новых художественных коллективов, система музыкального образования, композиторское творчество, жанрово-стилевое многообразие и др.

Первый период становления советской художественной культуры внутренне противоречивый, созидательный и трагический одновременно. Развитие нового искусства тесно связано с коренными преобразованиями общественной жизни страны – революцией, гражданской войной, НЭПом, индустриализацией, первыми пятилетками.

После Октябрьской революции и гражданской войны многие представители отечественной культуры покинули Родину (С. Рахманинов, С. Прокофьев, И. Стравинский, Ф. Шаляпин, С. Кусевицкий, А. Зилоти и др.).

В 1922 г. была сформирована система профессионального музыкального образования, включающая три ступени: школа первой ступени, техникум, ВУЗ. Первый Государственный симфонический оркестр был создан в 1920 г. Под влиянием американского джаза в 1922 г. в СССР был организован эксцентрический оркестр – джаз-банд Валентина Парнаха. В 1927 г. выпускник Московской консерватории А. Цфасман создал первый профессиональный джаз-оркестр «АМА-джаз» (Ассоциация московских авторов). Этот коллектив первым исполнил джазовую музыку на радио и первым записал ее на граммпластинку. Тогда же, в 1927 г., в Ленинграде Л. Теплицкий возглавил «Первый концертный джаз-банд». В конце 1920 гг. были сформированы джаз-оркестры Г. Ландсберга, Л. Утесова, Я. Скоморовского.

Огромное значение в музыкальной жизни 1920 гг. приобрели новые виды музыкальной деятельности – зрелищные массовые действия (демонстрации, театральные инсценировки, праздничные представления, хоровые Олимпиады), массовое радиовещание (оно – не только мощное

средство пропаганды, но и возможность приобщения широких масс к сокровищам мировой культуры – художественной литературы, театра, музыки).

Характерная черта художественной жизни – плюрализм. В 1920 гг. идеология начала влиять на творческий процесс. РАПМ и АСМ. Издание журналов «Современная музыка» и «Музыкальная культура», встречи, концерты, выставки нот зарубежных авторов. В 1932 г. запрещена деятельность РАПМ и АСМ, создана Московская организация Союза советских композиторов.

Влияние на оперное искусство драматического театра. Опера Д. Шостаковича «Нос» (1930 г., Ленинград). Балет С. Прокофьева «Стальной скок» (1925 г.) – первый на советской сцене опыт решения современной темы. Симфония № 1 Д. Шостаковича (1925 г.). Н. Мясковский Симфонии №№ 5 и 6.

Период 1930 гг.

Сложные политические и экономические условия. Социально-политическая картина времени. Вся художественная деятельность была поставлена под строгий контроль государства. Строительство «нового искусства» проходило в несколько этапов. Единый творческий метод, обязательный для всех деятелей литературы и искусства, – социалистический реализм. Одна из обязательных тем в искусстве – лениниана и сталиниана. Жанр массовой песни.

Борьба с «формализмом»: статьи в прессе. Идеи нового времени, победы социализма (С. Герасимов, Г. Александров, Т. Хренников, Р. Глиэр).

Шедевры 1930 гг.: опера «Леди Макбет» Д. Шостаковича и балет «Ромео и Джульетта» С. Прокофьева. Эти сочинения – два полюса художественного осмысления и сценического воплощения сюжетов. Балетные хореодрамы Б. Асафьева – «Пламя Парижа» и «Бахчисарайский фонтан» (1934). Симфонии № 11 и № 13 Н. Мясковского и Симфонии №4 – 6 Д. Шостаковича.

Всесоюзные конкурсы музыкантов-исполнителей. Выдающиеся музыканты-инструменталисты. дирижеры, артисты оперного и балетного театров. Декады национального искусства республик.

Период 1940 – 1950 гг.

В блокадном Ленинграде продолжали свою творческую и научную деятельность Д. Шостакович (Симфония № 7), Симфонический оркестр Ленинградского радиокомитета п/у К. Элиасберга, пианист В. Софроницкий, Б. Асафьев (книга о лирике П. Чайковского). Многие выдающиеся музыканты-исполнители в составе фронтовых бригад выступали перед бойцами на передовой (Э. Гилельс. Д. Ойстрах, С. Лемешев, К. Шульженко, Л. Утесов, Л. Русланова).

В эвакуации советские музыканты также продолжали трудиться для победы.

С. Прокофьев: опера «Война и мир» (1943), балет «Золушка» (1944). Среди опер о Великой Отечественной войне наиболее заметной оказалась опера Е. Тикоцкого «Алеся». Симфонии № 7 и № 8 Д. Шостаковича, Симфонии № 5 и № 6 С. Прокофьева, Симфонии № 22 и № 24 Н. Мясковского, Симфония № 2 («Симфония с колоколом») А. Хачатуряна, Симфония № 2 Т. Хренникова. Сонаты №№ 6–8 для ф-но С. Прокофьева. Песни военных лет: Ан. Александров «Священная война» на сл. В. Лебедева-Кумача, В. Соловьев-Седой «Соловьи, соловьи», «Вечер на рейде», «На солнечной поляночке», А. Новиков «Смуглянка», «Вася-Василек», «Дороги», М. Блантер «Катюша», «В лесу прифронтовом», «Моя любимая», Г. Петербургский «Синий платочек». В 1944 г. был официально принят новый Гимн СССР, его авторы – композитор А. Александров, поэты С. Михалков и Г. Эль-Регистан.

«Железный занавес» в послевоенный период и условия полной культурной изоляции советского искусства. «Ждановские постановления». Под удар попали А. Ахматова и М. Зощенко, Б. Пастернак, Н. Заболоцкий, Д. Шостакович, С. Прокофьев, Н. Мясковский. «Реалисты» и «формалисты». Драматические последствия Постановлений в полной мере проявились в личных и творческих судьбах С. Прокофьева и Д. Шостаковича, Н. Мясковского.

Перемена политического курса, последовавшая после смерти И. Сталина. Падение «железного занавеса» в середине 1950 гг. привела к постепенному восстановлению утраченных контактов с художественной культурой зарубежных стран и, прежде всего, Западной Европы. Это оказалась особенно плодотворным для молодых композиторов СССР.

ТЕМА 39. ФОРМИРОВАНИЕ БЕЛОРУССКОЙ КОМПОЗИТОРСКОЙ ШКОЛЫ В 1-Й ПОЛОВИНЕ XX В.

Особенности музыкальной культуры Беларуси XX в. Музыкальная жизнь начала XX в. Музыкальная жизнь белорусских городов 1920 – 1930 гг. (Витебск. Минск). Формирование системы музыкального образования: от музыкального техникума к Белгосконсерватории (1920 – 1930 гг.). Ведущая роль белорусской государственной консерватории в подготовке национальных кадров – композиторов, исполнителей, музыковедов. Формирование ведущих исполнительских коллективов БССР в 1920 – 1930 гг. Создание и музыкальная деятельность Белорусской государственной филармонии в 1930 – 1940 гг.

Становление национальной композиторской школы в 1920–1930 гг. и ее истоки: традиции западноевропейского профессионализма и русской школы XIX в.

Народный артист БССР Василий Андреевич Золотарёв (1872 – 1964) – один из основателей белорусской композиторской школы, педагог Белгосконсерватории, стоявший у истоков профессионального музыкального образования. Воспитал несколько поколений отечественных композиторов. Среди его учеников – Л. Абелиович, Н. Аладов, А. Богатырёв, В. Оловников, П. Подковыров и др.

Композитор получил образование в Петербургской консерватории, где его педагогами были Н.А. Римский-Корсаков, А.К. Лядов. Традиции русской классической школы музыки он передал своим ученикам. В то же время В. Золотарев изучал и использовал в своем творчестве музыкальный стиль других национальных культур – белорусской, украинской, узбекской, молдавской и др.

Для стиля В. Золотарева характерна ясная прозрачная фактура, опора на национальный мелос, интенсивное развитие музыкального материала. Характеристика творчества. Основные сочинения: опера «Декабристы» (написанная еще в Петербурге), балет по мотивам народных белорусских легенд «Князь-озеро», симфония «Беларусь», танцевальная сюита и увертюра-фантазия на белорусские темы для симфонического оркестра, «Маленькая сюита» на темы белорусских народных песен для хора, цикл обработок народных песен для голоса и симфонического оркестра.

В основе сюжета балета «Князь-озеро» – борьба белорусского народа за счастье и свободу. Либретто имеет идеологическую окраску в соответствии с требованиями времени. Влияние стиля Н. Римского-Корсакова, М. Балакирева, А. Глазунова. Обращение к белорусскому фольклору (использование в массовых сценах танцевальных тем «Юрочка», «Крыжачок»). Конфликтная драматургия с использованием лейтмотивов. Яркая музыкальная характеристика народа в целом, его отдельных героев из разных социальных слоев (Василь, Надейка, Хмара, Князь).

Формирование белорусской профессиональной композиторской школы связано с именем народного артиста СССР Евгения Карловича Тикоцкого (1893 – 1970). Он родился в Петербурге в семье военного моряка. После окончания Петербургского реального училища поступил в Психоневрологический институт, но вскоре почувствовал сильное влечение к музыке и начал заниматься в частной музыкальной школе. В начале 1920 гг. он с семьей переехал в БССР: сначала в Бобруйск, а в 1934 г. – в Минск.

Его творчество отличается масштабностью художественных идей, пафосом и оптимизмом, тяготением к героике. Наиболее ярко талант Е.Тикоцкого проявился в оперном и симфоническом жанрах. Основные сочинения: оперы «Михась Подгорный», «Алеся» (первая в СССР опера о Великой Отечественной войне), шесть симфоний, увертюра «Свята на Палессі» и др. Стилиевые черты: сложная драматургия, активное образно-

тематическое развитие, использование лейтмотивов. Истоки мелоса – в белорусском фольклоре, советской массовой песне.

А. Богатырев – композитор и педагог. Композиторы Н. Ровенский и Н. Щеглов-Куликович.

Творческие достижения композиторов в освоении классических жанров – симфонии (Н. Чуркин, Н. Аладов, Е. Тикоцкий), оперы и балета (Е. Тикоцкий, А. Богатырев, А. Туренков, Н. Крошнер), вокально-инструментальной музыки, массовой песни, романса. Обзор симфонических сочинений 1930 гг. В. Золотарева, Е. Тикоцкого, Н. Аладова, А. Туренкова, Г. Пукста. Претворение белорусской тематики и мелодики в творчестве белорусских композиторов старшего поколения – Н. Чуркина, Н. Аладова, Е. Тикоцкого, А. Туренкова, Г. Пукста.

Музыкальный театр: от БДТ-1 к оперной студии и театру оперы и балета (1920 – 1930 гг.). Первые сценические опыты, репертуар, солисты, постановщики, сценография. Становление балетного театра БССР в 1930 гг.: труппа, репертуар, балетмейстеры, солисты. Военный и послевоенный периоды (до 1960 годов). Выдающиеся артисты Белорусского театра оперы и балета.

Белорусская музыкальная культура в годы Великой Отечественной войны: героико-патриотическая тематика, связь с песенно-танцевальным фольклором, демократизм музыкального языка, популярность массовой песни. Деятельность белорусских композиторов, артистов в годы Великой Отечественной войны. Опера Е. Тикоцкого «Алеся».

ТЕМА 40. СОВЕТСКОЕ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОЕ ИСКУССТВО 1945—1950-Х ГГ.

В живописи этих лет широкое распространение получил *исторический*, «*историко-революционный*» жанр. В 1950 году коллективом авторов (Борис Иогансон и находившиеся под его руководством Василий Соколов, Дмитрий Тегин, Наталья Файдыш-Крандиевская, Никита Чебаков) была создана масштабная картина «Выступление В. И. Ленина на III съезде комсомола» о выступлении в 1920 году в здании Ленкома. «В трактовке этого факта вновь проявилось присущее Иогансону ранее стремление к повествовательной режиссуре в изображении события. Зритель как бы присутствует при происходящем, он там, где кулисы; он охватывает своим взглядом все пространство». Эта картина стала одной из эталонных. Владимир Серов, «наследник» Бродского, решал ленинскую тему по-другому. В 1950 им написана картина «Ходоки у Ленина» — историческое событие приобрело жанровый характер, оттенок натуралистичности, фотографичности.

Георгий Мелихов взял сюжет для своих картин из другой эпохи. Его «Молодой Тарас Шевченко у художника К. П. Брюллова» (1947) —

картина традиционного плана, с тщательной проработкой, вниманием к историческим деталям, подбором колорита.

Патриотические чувства, рождённые Великой Отечественной войной, всколыхнули интерес к родной истории вообще. Эта война тоже превращалась в историческое явление. Благодаря этому исторический и бытовой жанр сближались^[34]. Такова, например, картина Юрия Непринцева «Отдых после боя» (1951) о Василии Теркине. Борис Неменский продолжает тему, начатую им во время войны («Мать», 1945) полотнами в той же тональности. В 1965 году он написал «Сестры наши» (1956), воссоздающий эпизод войны. Одним из самых значительных произведений послевоенного времени на сюжет войны считалась картина «Возвращение» Владимира Костецкого (1947). В том же году появилась нашумевшая картина «Письмо с фронта» Александра Лактионова. Её осуждали за инсценировку, фигуры называли «искусственно поставленными в нужных местах и позах».

Тема «мирного труда», мирной жизни, также пользовалась особым вниманием. «Они импонировали восприятию зрителя проявлением особой, „вневоенной“ красоты окружающего — человека, природы, предметов и т. д.». Радостная полнота жизни без войны, «радостный труд», благодаря которому человек чувствовал себя особенно молодым и счастливым, выражалась в произведениях живописи. Такова, например, картина «Хлеб» кисти Татьяны Яблонской (1949): «энергичная по манере живопись выявляет приподнято поэтическое состояние людей, работающих на колхозном току»^[35]. В том же русле — другие картины художницы конца 1940-х — начала 1950-х гг. («Весна. На бульваре», 1950, «Утро», 1954). Тему спорта развивает в своих полотнах Александр Дейнека («Эстафета», 1947).

Пластов опять является заметной фигурой в живописи этого периода — внимание зрителей и специалистов привлекла картины «Сенокос» (1945), «Первый снег» (1946) и «На колхозном току» (1949), где, по словам советского историка искусства, «сцена молотбы своей светоностью и попластовски особо интенсивной живописностью убедительно выражает полнокровность, наполненность трудового ритма, слаженность людей в труде, их духовное единство в нерасторжимой связи каждого и всех с землей, как бы породившей их». Аналогичное настроение — в его картине «Ужин тракториста» (1951). Чуть позже, в 1954 году, Пластов пишет «одну из наиболее ярких и этапных произведений советской живописи» — «Весна»: здесь изображен открытый предбанник деревенской «чёрной» бани, где обнаженная девушка одевает девочку.

Чуйков был близок Пластову по принципам творчества. В эти годы он переживает высший этап своего творчества. Он писал картины, посвященные жизни людей Киргизии и её природе — «Утро» (1947), «Дочь Советской Киргизии» (1948), «Дочь чабана» (1948—1956). Он

использует простую схему — фигура на фоне пейзажа, яркие тона, тонкие цветовые переходы, лепка объёмов с помощью цветовой градации и светотени.

Оганес Зардарян в своем творчестве этого периода раскрылся в интересном ракурсе. Его картина «Строители Севангэса» (1947) передаёт героику труда, созидательный пафос. Автор использует яркий цвет в качестве активного участника формирования образа.

Вклад в развитие живописи послевоенных лет внесли прибалтийские художники, в частности, латышские — Эдуард Калныньш («Новые паруса», 1945) и Янич Осис («Латышские рыбаки», 1956). Здесь изображен рыбацкий труд, фигурные сцены в пейзажи — картины отличаются сдержанностью, оттенком суровости (характерные черты и для дальнейшей латвийской живописи).

Пейзаж лирического направления получил новые импульсы в своем развитии. Так, Сергей Герасимов писал подмосковные пейзажи, небольшие по размеру, скромные, но убедительные и конкретные в характеристике среднерусской природы, лиричные и личностные в выражении настроения времени («Зима», 1959; «Пейзаж с рекой», 1959; «Весна», 1954). При этом в лирический образ природы непременно вторгаются элементы эпические, которые своеобразно выявляют в лирическом строе идею патриотизма. Творчество пейзажиста старшего поколения Василия Мешкова показательно — «Сказ об Урале» (1949), «Кама», «Просторы Камы» (1950). В своих картинах он охватывает широкие просторы, подчеркивает величавую суровость природы. Ту же тягу к монументализму обнаруживает Сарьян («Колхоз села Кариндж в горах Туманяна», 1952). Николай Ромадин также представитель этого лирико-эпического направления пейзажа.

Георгий Нисский работает над пейзажем в ином плане. Как и в 1930-40-е, он осваивает новую динамику, новый «тип» природы, преображенной энергией, трудом современного человека. Главные мотивы его картин — железнодорожные пути, линии автострад и высоковольтных передач, самолёты, вид земли с неба, морские порты, яхты, водохранилища. В большинстве его пейзажей основой композиции является движение, быстрое и активное, развивающееся в решительных монументальных ритмах; применяются неожиданные острые ракурсы, причудливые развороты пространства, сопоставления больших цветовых плоскостей (обычно по принципу контраста). Цветовая гамма — сдержанная, холодноватая, серо-стальная с яркими цветовыми акцентами. Из ярких работ этого периода — «Белорусский пейзаж» (1947). Также см. картину «Подмосковье» (1957).

Павел Корин в этот период продолжает выступать как яркий портретист. Он создаёт портреты людей творческого труда: «Коненков» (1947), «Сарьян» (1956), «Кукрыниксы» (1957). Человеческие

характеристики здесь выходят скупые, но всегда точные, острые; живопись остается лаконичной и суровой, четко выровнен силуэт фигуры, подобрана особая цветовая гамма, подчеркнут жест.

Успехи художников круга Пластова, Корина, Чуйкова, Герасимова говорят о том, что основную роль в развитии живописи послевоенных лет играли мастера поколения, сформировавшегося в предшествующие годы. Бытовой жанр был в центре внимания украинского художника Сергея Григорьева. Ряд его картин посвящены детям: «На собрании», «Приём в комсомол» (1949), «Вратарь» (1949), «Обсуждение двойки» (1950). Интерес зрителей и дискуссии специалистов вызвала картина «Вернулся» (1954).

В графике же особо заметен вклад мастеров, ставших известными в военные и послевоенные годы. Борис Пророков, инвалид войны, выступал как художник-сатирик, проникнутый пафосом обличения. Типична его серия станковых рисунков «Вот она, Америка» (1947-9) на сюжеты американских стихов Маяковского. Здесь заметны — укрупнение силуэта главных героев («Жена Тома», «Том» и др.), черно-белые контрастные сопоставления, обобщённый рисунок, монументальный характер, эмоциональная взволнованность автора. Публицистична его серия «За мир» (1950), каждый лист которой («Танки Трумэна на дно!», «Свобода по-американски» и др.) отличаются образной выразительностью. В 1958 г. он создал серию «Это не должно повториться» — особой монументальностью отличается лист «Мать» (молодая женщина с винтовкой, кормящая ребёнка).

Сатирическая графика послевоенного времени — один из наиболее массовых и «боевых» видов советского изобразительного искусства. Активно работали мастера политической карикатуры на международные темы, которые работали для «Правды» и других центральных газет. Так, Кукрыниксы создали ряд значительных сатирических произведений — «Уолл-стрижка» (1948), «У постели больного» (1948), «Донна Франко» (1949). Точность характеристик, умелый отбор атрибутов — основные художественные средства этих карикатуристов. Леонид Соифертис и Виталий Горяев также успешно работают в области политической сатиры — динамичность, острота, эскизность, лёгкий штрих.

Иллюстраторы часто продолжают традиции 1930-х годов. Художники, выдвинувшиеся перед войной — главные носители этих традиций: Кибрик, Шмаринов, Кукрыниксы. Так, Евгений Кибрик создал иллюстрации к «Тарасу Бульбе» (1945), сочетал романтические и эпические тенденции. Чаще всего он избирает форму крупнофигурной композиции, давая героям убедительные психологические характеристики. Дементий Шмаринов в 1950-е годы берётся за «Войну и мир», сохраняя как прежде портретный принцип иллюстрирования.

Кукрыниксы также широко работают на иллюстрацию — «Дама с собачкой» (1941-8), акварели к «Фоме Гордееву» (1949), проявляя умение видеть прекрасное, духовный мир, но не теряя обличительности. Давид Дубинский в 1948-50 иллюстрировал повести Гайдара «Р. В. С.» и «Чук и Гек», позже «Поединок» Куприна (1959-60) — ему характерна мягкость, лиричность, тонкость психологических характеристик, мяшкая графическая манер. Последний период творчества Фаворского также падает на эти годы: он продолжает работать в технике работы по дереву, создавая циклы («Слово о Полку Игоревом», 1950; «Маленькие трагедии», 1961), соединяя классически ясный язык гравера с чувством исторического и пониманием произведения.

В послевоенные годы в скульптуре усиливаются монументальные тенденции. Этому способствовало издание постановления правительства о сооружении памятников-бюстов дважды Героев Советского Союза и дважды Героев Социалистического Труда для последующей установки их на родине. Скульптурный монумент и памятник-монумент как жанр стали чрезвычайно востребованными.

Николай Томский на основе созданных им же ранее памятников-бюстов создаёт монументы генералов Апанасенко (Белград, 1949) и Черняховского (Вильнюс, 1950 — перевезен в Воронеж). В них скульптор сочетает меру конкретного сходства с обобщённой лепкой, гармонией скульптуры и архитектурного постамента, четкостью и выразительностью постамента. Евгений Вучётич продолжает работать над бюстами героев и памятниками. Один из первых он начинает создавать портреты героев труда («Узбекский колхозник Низарали Ниязов», 1948), сохраняя опыт работы над военным портретом, добиваясь парадности, прибегая к эффектной композиции. Юозас Микенас создал выразительный Памятник 1200 гвардейцам в Калининграде (1946) — две устремленные вперед фигуры с четким динамическим силуэтом, памятник выражает дух победы.

Кроме памятников героям войны и мемориалов в 1950-х годах устанавливались памятники историческим персонажам и деятелям культуры. В 1953 году по проекту Сергея Орлова был поставлен Памятник Юрию Долгорукому; в 1958 году — памятник Маяковскому скульптора Кибальникова. Михаил Аникушин создал памятник Пушкину (1957), изобразив поэта в характерной позе чтеца; его же ваял Александр Матвеев (1948-60), хотя работа осталась незаконченной, но глубина проникновения в характер, передача сложного состояния делает эту работу одним из лучших произведений послевоенных лет.

В 1940-50-х продолжают плодотворно работать скульпторы старшего поколения, включая Мухину. Её наиболее удачное монументальное произведение этих лет — памятник Чайковскому у

Консерватории, над которым она работала начиная с 1945 года. Также она участвовала в завершении памятника Горькому в Москве, начатому Шадром — сохранив решение Шадра она внесла в проект и своё отношение: свободу пластики, мощь скульптурных форм, сгармонизированных точным конструктивным расчётом.

После 23-летнего перерыва, в 1945 году, на родину вернулся скульптор Сергей Коненков. Его программной работой стал «Освобожденный человек» (1947): разорвавший цепи Самсон, в победном жесте вскинувший руки. В 1949 году он создаёт «Портрет старейшего колхозника деревни Караковичи И. В. Зуева» — своего односельчанина и друга детства. Скульптор много сделал для развития портрета 1940-50-х годов, внёс в решение портрета «остро осязаемое пластическое многообразие, великолепное чувство материала, высокую культуру и чуткость в восприятии личности современника». Одна из лучших работ Коненкова — «Автопортрет» (1954). В 1957 году он первым среди советских скульпторов получил Ленинскую премию.

В первый послевоенный период, особой интенсивностью характеризуется работа архитекторов. Они активно занимались восстановлением разрушенных зданий, параллельно создавая новые. Восстанавливая города, архитекторы старались исправлять их старые недостатки. Таким образом был перестроен Крещатик — центральная улица Киева. Восстановлением украинской столицы занимались не только местные, но и московские и ленинградские архитекторы. В 1949 году был предложен проект восстановления магистрали Крещатика, который изменил его планировку, хотя и отдавал «дань поверхностному декоратизму» (Александр Власов, Анатолий Добровольский, Виктор Елизаров, А. Захаров, Александр Малиновский, Борис Приймак).

Колоссальное внимание было уделено новому генеральному плану стёртого с лица земли Сталинграда (Волгограда). Цельная архитектурно-эстетическая идея была предложена советскими архитекторами Алабяном и Симбирцевым. В план города был введен центральный ансамбль — площадь Борьбы, аллея Героев, пропилеи с гигантской лестницей к Волге. В определённую систему объединили промышленные районы.

Минску также требовалось обновить центр города в районе площади Ленина и Ленинского проспекта (современные площадь и проспект Независимости). Главную улицу спланировали по принципу проспекта с равновысотными домами (архитекторы Михаил Парусников, Михаил Барщ, Михаил Осмоловский, Владимир Король, Геннадий Баданов). Старую и новую часть города объединили круглой площадью с обелиском в память героев Великой Отечественной войны. Новгород восстанавливала бригада архитекторов под руководством Щусева. Главная черта плана

восстановления города — слияние новой застройки с древнерусскими шедеврами.

Как писали советские критики 1970-х годов: «в сложном процессе выработки архитектуры восстановления городов, в целом безусловно положительном, назревала тем не менее опасность некоторой мании грандиозности, „принявшей эстафету“ от черт гигантомании, свойственной ряду произведений довоенной архитектуры. Получила развитие и тенденция к излишнему декоративизму, квалифицированному позднее как украшательство». Такими гигантами оказались московские высотки, самой удачной из которых признавали здание МГУ (1949—1953 гг., архитекторы Борис Иофан (смещён с должности главного архитектора), Лев Руднев, Сергей Чернышёв, Павел Абросимов, Александр Хряков, В. Н. Насонов. Скульптурное оформление фасадов — работы мастерской Мухиной).

Одной из главных проблем оставалась проблема обычного жилья, усугубленная разрушениями войны. В эти годы начинается развёртывание массового жилищного строительства. Однако сначала строительство развивается как малоэтажное — из-за отсутствия необходимой производственно-технической базы. Начинаются эксперименты с поквартальной застройкой Москвы (район Песчаных улиц, архитекторы Зиновий Розенфельд, В. Сергеев). Позже этот опыт был использован в других городах. Многоэтажное строительство началось в Челябинске, Перми, Куйбышеве. Начинают появляться кварталы, застраиваемые домами из крупных бетонных блоков, внедряются индустриальные методы строительства, которые удешевляют. Однако усугублялись и отрицательные тенденции: в их число входит отделка фасада с незавершенностью дворов и внутриквартальных пространств. Последующая эпоха активно осуждала «фасадный» принцип стиля — обильное применение колоннад, лепнины, украшательство. Конец этому роскошному стилю положило постановление ЦК КПСС и Совета Министров СССР «Об устранении излишеств в проектировании и строительстве» (4 ноября 1955). На смену сталинскому ампиру после кончины вождя пришла функциональная типовая советская архитектура, которая с теми или иными изменениями просуществовала до конца существования советского государства.

На рубеже 1950-60-х годов в советском искусстве обозначились новые тенденции, которые будут развиваться в последующее десятилетие. Происходит заметная активизация художественной жизни страны. В 1957 году в Москве проходит Первый Всесоюзный съезд художников, который подытожил достижения и наметил дальнейший ход развития. Оживляется выставочная деятельность: самой важной оказалась ретроспективная выставка московских художников «30 лет МОССХ» (Москва, 1962-63).

ТЕМА 41. БЕЛОРУССКОЕ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОЕ ИСКУССТВО 1945—1-Й ПОЛОВИНЫ 1950-Х ГГ.

Сравнительно короткий период между окончанием Великой Отечественной войны и смертью И.В. Сталина был наполнен противоречивыми по своей политической значимости событиями: с одной стороны, радость Победы, социальный оптимизм, надежда на смягчение политического климата, энтузиазм народа в обновлении страны и т.д., с другой – начало «холодной войны», продолжение культа личности Сталина, борьба с инакомыслием. Художникам была свойственна распространенная тогда почти театральная героизация образа, определенная репортажность и трафаретность. Поэтому большую роль в их полотнах играли атрибуты профессий: писатель должен был изображаться обязательно за рабочим столом, учёный со стеклянной колбой, рабочий – около станка и т.д.

После Победы в стране продолжался культ личности И.В. Сталина. С его именем связывались все важнейшие события послевоенного времени. Образ И.В. Сталина стал образом великого стратега строительства коммунизма, продолжателя дела В.И. Ленина в достижении расцвета страны. За редким исключением, художниками страны создавались величавые, парадно-официозные полотна с определенным перечнем атрибутов, присущих Сталину: ордена и знаки отличия, белый китель генералиссимуса, поднятая рука вождя, застывшая в жесте, указывающем путь и т.д. У белорусских художников этого времени встречаются, правда, более скромные по масштабу полотна с похожими сюжетами: Е. Зайцев «И.В. Сталин в Минске. К возрождению», И. Давидович «И.В. Сталин» и «Слава великому Сталину», В. Цвирко «Письмо Ленину. Дума о народе» и другие.

В конце 40-х–начале 50-х годов скульптура существовала в тех же рамках официального соцреализма. Она почти утратила свою специфику как вид искусства. Форма работ была настолько невыразительной, что уже ничего не могла показать, и потому главный упор скульпторы должны были делать на сюжеты: З. Азгур «В.И. Ленин с девочкой», А. Бембель «За Советскую Родину», С. Адашкевич «За мир» и другие. Утрачивался интерес скульпторов к работе в материале. На выставках того времени преобладали гипсовые бюсты и фигуры. Необходимость общества в создании монументов, посвященных подвигу народа в годы войны, способствовала дальнейшему развитию жанра скульптуры в республике. Одной из лучших работ этого плана стала скульптурная композиция А. Бембеля «Н. Гастелло» с её выразительностью силуэта. После смерти Сталина начался период политической «оттепели», критики культа личности и проб демократизации общества. Важную роль в этом процессе сыграли решения XX съезда КПСС и выступления на нём.

В годы после Второй мировой войны архитектура Белоруссии развивалась в русле сталинского классицизма, позже в упрощенном стиле функционализма.

1944—1950-е годы были принципиально важными для развития градостроительства и архитектуры. Этот период связан с формированием комплекса разноуровневых проблем, идей и концепций, которые зависели от политических, социально-экономических, идейно-художественных и технических условий. В это время активно велось послевоенное восстановление городов и деревень.

При разработке новых генеральных планов (Минска и других городов) наметился подход к определению главной градостроительной концепции — воплощению всеми возможными средствами пафоса великой Победы, возвеличиванию совершённого народом подвига. В русле этой эстетики проектировалась и застраивалась первая очередь главной магистрали Минска — улицы Советской (современный проспект Независимости). Архитектурно-художественный облик этого ансамбля демонстрирует торжественную монументальность, парадность, мажорную приподнятость всей застройки, где каждое здание является памятником архитектуры. Площади, бульвары, курдонёры и разрывы между зданиями создают разнообразие, ритмический строй и смену впечатлений.

В августе 1944 года в Минске работала специальная комиссия комитета по делам архитектуры при СНК СССР, которая разработала схему новой планировки города («Эскиз планировки Минска», архитекторы А. Щусев, М. Коли, А. Мордвинов, В. Семенов, Б. Рубаненко, И. Лангбард); среди разработчиков «Эскиза» был и белорусский архитектор Н. Трахтенберг. Были внесены принципиальные идеи-предложения по созданию радиально-кольцевой планировочной структуры города, где главное место отводилось центральной городской магистрали — улице Советской (направление восток—запад) и перпендикулярно ей — улице Ленина (направление север—юг) — второму диаметру города. В юго-восточной части города предусматривалось размещение промышленной зоны (её формирование началось перед войной), где располагались крупные предприятия. Вдоль реки Свислочь планировалось создать сплошной зелёный массив, образующий парковую и рекреационную зоны — резервуар чистого воздуха.

Дальнейшие проекты генпланов Минска и других городов стремились сохранить преемственность предыдущих. Роль градостроительства в преобразовании городов стало наиболее важным завоеванием советской архитектуры. Проблема ансамблевости рассматривалась как средство создания принципиально нового облика города. Градостроительные идеи ансамблевости включали в художественное единство не только общественные здания, но и жилые

формирования. Среди разработчиков генплана Минска (редакция 1946) — белорусские проектировщики М. Андросов, Н. Трахтенберг, инженеры К. Иванов, Р. Образцов, В. Толмачёв. В результате многочисленных конкурсных соревнований архитекторов в 1948 принят к реализации проект планировки и застройки центрального района города (авторы: архитектор Г. Баданов, В. Король, Н. Осмоловский, Н. Парусников). Проектирование и строительство улицы Советской — яркая страница советского градостроительства.

Большое внимание обращалось на художественно-образную сторону архитектуры, в большинстве случаев её рассматривали с позиции искусства. Тенденция поиска архитектурно-художественной образности постепенно приобретало противоречивый характер (когда архитектуру улучшали архитектурой). Стремление достичь художественного уровня за счет «классики» привело к неадекватности формы, функции, содержания и тектоники сооружений. На этом этапе начала преобладать изобразительность в архитектуре, а художественная форма в целом формы была направлена на идейно-эмоциональное моделирование социальной среды. Наибольшее расширение получил аллокативный тип архитектуры (с конструктивно пассивной изобразительной формой), например, «приставка» классического портика как декоративно-знакового дополнения, а также сочетание классического ордера с использованием декора, заимствованного из народно-прикладного искусства (орнаментика растительных мотивов из знаменитых слувцких поясов). Архитекторы сотрудничали с художниками (художник-керамист Н. Михолап и другие).

Среди значимых зданий общественного назначения: в Минске — главный почтамт (архитекторы А. Духан, В. Король), административное здание и государственный банк (архитектор М. Парусников), Дворец профсоюзов (архитектор В. Ершов), Центральный телеграф (архитекторы А. Духан, В. Король); ансамбль застройки улицы Кирова в Витебске (архитекторы В. Гусев, В. и А. Даниловы), драматический театр в Гомеле (архитектор А. Тарасенко). Архитектура этих зданий основана на принципах использования классических форм и композиций. К середине 1950-х годов исторические формы вступили в противоречие с нарастающими темпами и увеличением объемов строительства. Осмысление этой проблемы привело к отказу от приоритетных главных фасадов зданий, выходящих на магистрали; началась коренная перестройка архитектурно-проектного дела, архитектура вступила в новую стадию своего развития.

ТЕМА 42. СОВЕТСКИЙ ДРАМАТИЧЕСКИЙ ТЕАТР 1940—1945 ГГ.

О том, какая ситуация творилась в стране в эти годы, и в какой обстановке приходилось жить и творить театральным деятелям, писать не

имеет смысла, одним словом это можно описать как катастрофу. Казалось бы: когда над головой свистят снаряды, а на соседние дома падают бомбы, мысли об искусстве должны улетучиться сами собой, а в голове должна засесть одна идея – как прокормиться и выжить. Однако главное, в чем просчитались фашисты – они не смогли разрушить моральный дух и единство русского народа, человек остался человеком и, как ни пафосно это прозвучит, искусство ему в этом помогло. Ведь именно в моменты просмотра фильмов, спектаклей, концертов, можно было на секунду забыться и погрузиться в предлагаемый, придуманный мир. Очень точно военного зрителя описал режиссер МХАТ И.М.Раевский: "Мы обращались к обыкновенному зрителю, который силою обстоятельств оказался оторван от семьи, от своего предприятия и вынужден был взяться за оружие. В то же время зритель этот был необыкновенным! Нужно было показывать ему высокое искусство, говорящее ему о торжестве жизни, правды, справедливости".

В стационарных московских театрах в этот период репертуар наполнился актуальными новыми пьесами отечественных драматургов, посвященных войне и победе над фашизмом. Также популярны были классические русские и зарубежные комедии. Поначалу в драматургии и, соответственно, в театральном репертуаре преобладали настроения легкой победы. А.Сурков говорил: "До войны мы часто дезориентировали читателя насчет подлинного характера будущих испытаний. Мы слишком облегченно изображали войну". Но постепенно, к 1942 году, писатели и артисты стали осваивать более сложный материал, в котором открывались вся тяжесть и боль военного времени.

Именно в 1942 году родились пьесы, которые во многих источниках упоминаются, как наиболее значимые пьесы времен Великой Отечественной войны: "Русские люди" К.Симонова, "Фронт" А.Корнейчука и "Нашествие" Л.Леонова. Они ставились в большинстве театров страны, в том числе и в основных московских.

Завадский очень емко высказался о содержании искусства военных лет: "И в минувших событиях войны, и в тех, которые еще предстоят, есть одна для искусства самая важная, самая значительная тема – это тема величия духа советского человека, глубины и самоотверженности его патриотизма, безграничной веры в правоту своего дела и в победу его высокого героизма... Наше искусство обязано раскрыть эту тему во всей широте и глубине. Оно обязано показать зрителю и читателю героя нашего времени, его характер, его подвиги, его биографию, его психологию".

Это заявление касается как гражданского, так и фронтового зрителя, которому пьесы и спектакли на военную тематику могли служить подспорьем и вдохновением. Ведь видя пример героев, пусть и

придуманных, настоящие солдаты могли заражаться верой в победу и силами на подвиги в реальной жизни.

Сразу же после начала войны, 23 июня 1943 года, Пленум ЦК профсоюза работников искусств принял "Обращение ко всем творческим работникам", в котором задачей театрального искусства выдвигалось обслуживание частей действующей Армии и Военно-Морского флота.

Стали создаваться бригады артистов, которые ездили бы на фронт и выступали перед артистами. 19 августа на пятом и шестом этажах ВТО четыре фронтовые бригады приступили к репетиционной работе.

С первых дней войны фронтовые бригады образовались из шефской бригады Центрального театра Красной Армии и из военно-шефской актер Малого театра.

Первой актерской бригадой, специально сформированной для поездки на фронт, была бригада московских актеров разных театров, уже в июле 1941 года выехавшая в район Вязьмы. Ее возглавил бывший тогда директором Мосэстрады Б.Филиппов. 28 июля бригада в составе В.Хенкина, М.Гаркави, И.Гедройца, Л.Руслановой, Т.Ткаченко и других актеров уже выступала перед бойцами Западного фронта.

Среди артистов, активных участников художественных бригад на фронтах, были И.Москвин, В.Качалов, Н.Хмелев, Б.Добронравов, М.Тарханов, А.Тарасова, А.Зуева, В.Ершов, Н.Дорохин (МХАТ), А.Яблочкина, П.Садовский, А.Остужев, Е.Турчанинова, В.Пашенная, М.Царев, С.Межинский, Н.Анненков (Малый театр), Е.Корчагина-Александровская, Н.Черкасов (Ленинградский театр драмы им. Пушкина), Л.Макарьев (Ленинградский ТЮЗ), В.Хенкин, Д.Кара-Дмитриев (Театр Сатиры), А.Орочко, А.Абрикосов, А.Ремизова (Театр им. Вахтангова).

Цельно составленного репертуара не было, он складывался из различных спектаклей, концертных программ, скетчей, сенок.

Какими бы многочисленными не были фронтовые бригады, а только в Москве за годы войны их было создано более семисот, они не могли полностью обслуживать всю Красную Армию, поэтому в конце 1941 – в 1942 году начали активно создаваться фронтовые театры и фронтовые филиалы различных стационаров. Потребность солдат в искусстве требовала постановок целых спектаклей, а не отрывков или коротких сцен, с этой задачей могли справиться только полноценные театры. В их состав входили актеры, уже познавшие все сложности фронтовых выступлений в бригадах. При всех крупных театрах были созданы фронтовые филиалы. Они переняли традиции передвижных театров, выезжавших на передовые позиции и в части Красной Армии, отвечая на призыв СТО, подписанный В.И.Лениным в период гражданской войны.

Первый фронтовой театр был создан из группы актеров театра имени Ленинского комсомола, добровольно ушедшей в народное ополчение и сформировавшейся в красноармейский художественный ансамбль.

Большой творческий успех ансамбля у красноармейского зрителя определил дальнейшую его судьбу. С сентября 1941 года ансамбль был реорганизован во фронтовой театр, получивший название "Искра", и работавший вплоть до Дня Победы.

Не могу отдельно не упомянуть о фронтовой деятельности ГИТИСа. Когда речь идет об институте, отчетливее прорисовывается картина того, какие молодые ребята и девушки вынуждены были столкнуться с такими серьезными испытаниями.

В октябре 1941 года при ГИТИСе были созданы пять концертных бригад, в состав которых вошли учащиеся не только этого института, но и училищ им. Щепкина, Московского городского театрального, им. Октябрьской революции. Руководителями стали профессора Е.Ф.Саричева и А.Ф.Гедике, доцент Н.П.Збруева, преподаватель М.Г.Минаев и сотрудник ГИТИСа К.Д.Иванова.

16 июля 1942 года приказом Комитета по делам искусств при СНК СССР г. Москва был организован "Комсомольско-молодежный театр ГИТИСа". Вначале главным режиссером был назначен недавний выпускник Б.Г.Голубовский, работавший режиссером Саратовского театра драмы. Но вскоре он перешел во второй фронтовой гитисовский театр – театр миниатюр "Огонек" и художественным руководителем стал И.М.Раевский, который и дошел с театром до конца войны.

После войны театр развалился, не перейдя на стационарную позицию. Выпускники 1942 года, участники фронтового театра ГИТИС, были на семи фронтах, за 1120 дней существования театра (из них 930 рабочих) дали 1172 выступления (895 на фронтах, 277 – в воинских частях и госпиталях Москвы и Подмосковья) перед 350 тысячами бойцов и командиров.

Обстоятельства диктовали свои условия, поэтому некоторые театры объединялись и продолжали свою деятельность совместно. Так, к примеру, в июне 1943г. Первый фронтовой театр и Комсомольско-молодежный театр стали Фронтовым Московским драматическим театром ВТО под художественным руководством Е.Д.Дзигана. Директором и режиссером театра стал А.А.Гончаров. Главным художником этого театра, а впоследствии и всех пяти фронтовых коллективов ВТО, был А.П.Васильев.

Воспоминания участников фронтовых бригад и театров являются наиболее ценными для данного исследования, так как именно в их рассказах можно обнаружить самые точные и яркие детали того, как происходили выступления в боевых условиях.

Так, в сентябре 1968 года в интервью журналу "Театр", народный артист СССР П.А.Константинов рассказал, как в составе бригады Центрального театра Красной Армии он выступал в Жмеринке, откуда они уезжали на последнем санитарном поезде. Так как медицинского персонала не хватало, мужчин брали санитарями, женщин – сиделками.

Несколько часов актеры не выпускали из рук носилки, помогая ухаживать за ранеными, подносили медикаменты, мыли операционную, кормили раненых, мыли вагоны, а в остальное время успевали давать концерты.

"Состав шел медленно. Пройдет километров пять – шесть – остановится. Открывают двери на правую сторону, левую держат на запоре. Баянист бригады становится на подножку правой стороны и начинает играть. Из окон, из дверей высовываются раненые, а в это время с другой стороны санитары выносят в простынях умерших в пути, тут же, у полотна, хоронят и ставят дощечку на холмике. Поезд трогается, потом снова остановка".

Конечно, условия, в которых приходилось выступать фронтовым артистам, с трудом можно назвать театральными. В большинстве случаев это были выступления прямо с грузовика, в окопах, в землянках, в госпиталях, либо на открытых полянах, прямо на улице при дневном свете (что исключало использование грима), без занавеса, без костюмов. Как-то бригада театра миниатюр "Огонек" решила, что надо бы приодеться на выступление, "по специальным эскизам сшили полуопереточную униформу. Но стоило артистам появиться в ней в прифронтной зоне в сопровождении красноармейского патруля, как жители недавно освобожденного села забросали их комьями земли, приняв не то за итальянских, не то за румынских военнопленных. Пришлось тотчас же отказаться от униформы".

Приходилось выступать и шепотом (в лесу могли прятаться гитлеровцы), и по телефону – бойцы-связисты, к которым приехали актеры, не могли отойти от аппаратов и так слушали концерт.

Театральный коллектив фронтового театра, в составе которого было от двенадцати до двадцати пяти человек, строился по особому принципу. Все работники театра были артистами и в то же время выполняли другие функции: от директора до рабочего сцены. Каждый из сотрудников театра имел по две и три обязанности, например, артиста и парикмахера, артиста и костюмера, артиста и рабочего сцены, артиста и администратора, артиста и директора театра. В каждом коллективе обязательно были артисты – баянисты и танцоры.

На фронте каждый спектакль был индивидуален, каждый раз была маленькая премьера. Зачастую актеры, двигаясь вместе с войсками, сами до последнего не представляли, где будет следующее выступление, на какой площадке, поэтому коллектив всегда сопровождал режиссер, способный на месте адаптировать сценографию и грим в зависимости от того, дневной свет или электрический, а также моментально развести мизансцены.

Кроме фронтовых передвижных театров в частях действующей Советской Армии на фронте работало одиннадцать профессиональных

театров Советской Армии и Флота во главе с Центральным театром Советской Армии.

Помимо непосредственного участия, коллективы считали своей обязанностью материальную помощь фронту. Артисты театров сыграли сверх плана 5275 спектаклей и собрали 98 миллионов рублей, которые и были переданы государству, как помощь фронту от работников искусств. В фонд помощи детям погибших воинов было сыграно 2183 спектакля и собрано 25,5 миллионов рублей.

В выступлениях в действующей армии приняло участие 3685 бригад, в которых было свыше 42 000 работников искусств. Только артисты Москвы создали свыше 700 бригад, артисты Ленинграда – 500 бригад. В помощь военной художественной самодеятельности действующих частей Красной Армии и Флота было послано 435 режиссерско-инструкторских бригад.

В числе активных участников художественных бригад на фронтах были крупнейшие артисты ведущих театров столицы – Н.Хмелев, Б.Добронравов, А.Тарасова, А.Зуева, Н.Дорохин и др.

Итоговая статистика показывает, что всего за время войны для воинов было показано 1 350 000 спектаклей, концертов и творческих встреч. Пять фронтовых коллективов ВТО провели в действующей армии 1575 дней. Театры осуществили постановку 25 спектаклей, из них советских пьес – 10, классических – 12, концертно-эстрадных программ – 3. Из советского репертуара наибольшей популярностью у бойцов пользовались глубоко человечные и патриотические пьесы К.Симонова "Русские люди", "Парень из нашего города", "Так и будет", "Жди меня". Ставились также "Бранденбургские ворота" М.Светлова, "Дом на холме" В.Каверина, "Рузовский лес" К.Финна, "Новые похождения бравого солдата Швейка" А.Раскина и М.Слободского, "Осада Лейдена" И.Штока. Классика была представлена больше всего комедиями А.Н.Островского: "Не все коту масленица", "Правда – хорошо, а счастье лучше", "Женитьба Белугина". Шли также "Недоросль" Фонвизина, "Женитьба Фигаро" Бомарше и "Укрощение укротителя" Флетчера.

В Музыкальном фронтовом театре полностью ставились оперы "Евгений Онегин" (ей открылся в апреле 1941 г Музыкальный фронтовой театр), "Запорожец за Дунаем", "Борис Годунов" (композиция), показывался гоголевский спектакль – сцены из опер "Майская ночь", "Черевички", "Сорочинская ярмарка", шли отрывки из "Пиковой дамы", "Севильского цирюльника", из советских опер – "Любовь яровая", "Семен Котко", "Мужество".

Роль фронтовых театров в культурном обслуживании армии была настолько велика, что в 1943 году в Москве состоялся творческий смотр их работы. Первое место в этом смотре занял филиал Театра им.Евг.Вахтангова. Он прошел всю войну, как и военные филиалы Малого

театра и МХАТа. Свыше трех тысяч работников искусства награждены боевыми орденами и медалями Советского Союза.

Факт существования фронтовых актерских бригад и театров, сам по себе, не несет никакой культурной ценности – в силу очевидных причин они не создавали новаторских, интересных спектаклей. Это явление безусловно заметно исторически, как один из аспектов, принесших победу в Великой Отечественной войне. Это большой и сложный отрывок жизни театральных деятелей середины XX века.

По завершении войны многие артисты и режиссеры стали лидерами своих профессий, их имена значимы для театральной летописи уже других, более поздних ролей и постановок. И нельзя не брать в расчет тот опыт, через который им пришлось пройти, который оставил четкий отпечаток на характере, на манере работы. Кто знает, может, отчасти, и этот факт повлиял на формирование театрального поколения, принесшего российской сцене такое количество талантливых деятелей.

Необычность данной темы состоит в том, что с одной стороны, каждое фронтовое выступление – это своя маленькая история, и можно публиковать многотомные сборники воспоминаний участников бригад, театров и их зрителей-воинов. А с другой стороны, как оказалось, для того, чтобы понять, что и как происходило с театром на фронте, достаточно поднять несколько источников и общая картина будет прояснена, так как отсутствовала возможность художественно разнообразить представления, многие выступления строились по общей схеме.

Почти полное отсутствие новых материалов по теме говорит о том, что чем дальше остаются даты войны, тем меньший интерес проявляется к феномену фронтовых выступлений со стороны современных исследователей. Однако в данной ситуации это является следствием печальной закономерности, ведь практически не осталось тех, кто был очевидцем и мог бы сообщить новые подробности о спектаклях фронтовых бригад и театров того периода.

ТЕМА 43. СОВЕТСКИЙ ДРАМАТИЧЕСКИЙ ТЕАТР 1945—1950-Х ГГ.

Радость Победы, пафос мирного строительства нашли свое отражение в театральном искусстве. Однако зачастую оптимизм оказывался излишне прямолинейным, искусственно игнорировались трудности послевоенного времени. Многие пьесы были написаны на весьма невысоком художественном уровне. Все это отражало социальные процессы, проходящие по всей стране. В ряде документов появляются несправедливые и неоправданно резкие оценки творчества ряда талантливых деятелей искусства. Получает распространение «теория» бесконфликтности, содержащая утверждение, что в социалистическом обществе может быть только борьба «хорошего» с «отличным».

Происходит процесс приукрашивания, «лакировки» действительности. Искусство перестает отражать истинные жизненные процессы. Кроме того, вредной была тенденция выравнивания всех театров под МХАТ, нивелировка художественных направлений и творческих индивидуальностей. Все это резко тормозило естественную логику развития культуры и искусства, приводило к их обеднению. Так, в 1949 г. были сняты с постов руководителей театров А. Я. Таиров (Камерный театр) и Н. П. Акимов (Ленинградский театр комедии), в 1950 г. закрыты Еврейский и Камерный театры.

С середины 50-х гг. в стране начинаются процессы внутреннего оздоровления. XX съезд КПСС, состоявшийся в 1956 г., восстановил социальную справедливость, реально оценил историческую ситуацию. Происходит обновление и в области культуры. Театр стремится к преодолению разрыва между жизнью и сценой, правдивому отображению явлений действительности, высоте и разнообразию эстетических поисков. Новый этап начинается и в освоении наследия корифеев советского театра. Очищаются от догматизма и канонизации, заново осмысляются традиции Станиславского, Немировича-Данченко, Вахтангова, Таирова, Мейерхольда, Курбаса, Ахметели.

Режиссура становится активной действенной силой. В театре плодотворно работают три поколения режиссеров. Создают замечательные спектакли мастера, творчество которых началось в конце 20-х – 30-х гг.: Н.П. Охлопков, Н. П. Акимов, А. Д. Попов, В. Н. Плучек, В. М. Аджемян, К. К. Ирд, Э. Я. Смильгис, Ю. И. Мильтинис. Рядом с ними режиссеры, начавшие свой путь в конце 30-х – начале 40-х гг.: Л. В. Варпаховский, А.А. Гончаров, Б. И. Равенских, Г. А. Товстоногов, А. Ф. Амтман-Бриедит, Г. Ванцевичюс. Заявляют о себе молодые режиссеры: О. Н. Ефремов, А.В. Эфрос, В. Х. Пансо, М. И. Туманишвили, Т. Кязимов, А. М. Мамбетов, Р. Н. Капланян.

Новые театральные коллективы стремятся к обновлению выразительных средств исполнения в актерском искусстве. Ядро труппы театра «Современник» (1957) составили выпускники Школы-студии МХАТа (руководитель О. Н. Ефремов). Основная задача театра, открывшегося спектаклем «Вечно живые» В. С. Розова, – освоение современной темы. Коллектив объединяло единство эстетических пристрастий, высокие этические принципы. В 1964 г. открывается Театр драмы и комедии на Таганке (руководитель Ю. П. Любимов), куда вошли выпускники Училища имени Б. В. Щукина.

Одним из ведущих театров страны становится Ленинградский Большой драматический театр имени М. Горького. В спектаклях Г.А. Товстоногова органично сочетались традиции психологического реализма с яркими формами театральной выразительности. Постановки «Идиота» по Ф. М. Достоевскому, «Варваров» Горького стали примером

глубокого новаторского прочтения классики. В князе Мышкине («Идиот») в исполнении И. М. Смоктуновского зрители почувствовали «весну света», вечно живое, человеческое в человеке.

В послевоенные годы усилилось вмешательство партийно-государственных органов в культурную жизнь общества. Требования к работам творческой интеллигенции были выражены в постановлениях ЦК ВКП (б) второй половины 1940-х гг. по вопросам литературы и искусства. 14 августа 1946 г. появилось постановление "О журналах "Звезда" и "Ленинград", поводом к которому послужила публикация в журналах "Мурзилка" и "Звезда" рассказа М. М. Зощенко "Приключения обезьянки". Издания обвинялись в пропаганде "чуждых духу партии" идей, предоставлении литературной трибуны для "безыдейных, идеологически вредных произведений". Постановление было составлено в грубом тоне: Зощенко называли "пошляком и подонком литературы". Секретарь ЦК ВКП(б) А. А. Жданов, главный партийный идеолог, на выступлении перед партийным активом и писателями Ленинграда именовал Зощенко "беспринципным и бессовестным литературным хулиганом", который "чужд и враждебен советской литературе". Посыпались обвинения в адрес поэтессы А. А. Ахматовой. Ее Жданов назвал "взбесившейся барынькой, мечущейся между будуаром и моленной", "блудницей и монахиней, у которой блуд смешан с молитвой". Журнал "Ленинград" был закрыт, а у журнала "Звезда" появилось новое руководство.

В постановлении ЦК ВКП(б) от 26 августа 1946 г. "О репертуаре драматических театров и мерах по его улучшению" рекомендовалось вместо классического репертуара и пьес буржуазных западных драматургов обратить внимание на современные пьесы, посвященные борьбе за коммунизм. Созданный в 1946 г. еженедельник "Культура и жизнь" развернул массовую кампанию против "декадентских тенденций" в театре и потребовал исключения из репертуара театров всех пьес зарубежных авторов.

В театрах резко уменьшилось число пьес советских авторов на современные темы. В Театре им. Моссовета из 9 спектаклей только 2 были посвящены вопросам современной советской жизни, в Театре им. Евг. Вахтангова – 3 из 10, в Камерном – 3 из 11. Среди современных пьес, поставленных в первый послевоенный год на московских сценах, шли и такие, художественный уровень которых был невысок.

Наряду с ранее существовавшими театрами в Москве после войны появились новые. В 1945 г. были созданы Московский драматический театр, Театр драмы и комедии. В 1951 г. открылся Московский драматический театр им. А. С. Пушкина. В 1957 г. в семью московских театров вошел коллектив Театра-студии молодых актеров, переименованный позже в Театр-студию «Современник».

Несмотря на общую значительность и плодотворность творческого опыта работы московских театров над спектаклями о подвиге народа в дни войны, в некоторых постановках на эту тему, осуществленных в 1946–1948 гг., проявились ложные тенденции, наметилось отступление от важных принципов народности советского социалистического искусства. Так, в спектаклях «Южный узел» А. Первенцева в Малом театре и ЦТСА, в спектакле «Великие дни» в Театре драмы заметно выступили черты внешней парадности, показной торжественности и декоративности. В начале 50-х годов ряд московских театров пережил творческий кризис. На деятельности театров пагубно сказалась теория бесконфликтности, получившая распространение в советской драме. Ослабление идейной активности неизбежно влекло за собой спад художественного мастерства, появление штампов в актерском и режиссерском искусстве. Обедненность психологического содержания образов представляла собой едва ли не основную беду в творчестве московских театральных коллективов. Даже на сцене МХАТ, всегда необычайно требовательного к точной жизненной, психологической правде, появились такие спектакли, как «Зеленая улица» А. Сурова. Ее персонажи существовали в надуманной, фальшивой атмосфере, в обстоятельствах мнимо острых, а на самом деле – сглаженных, неправдоподобных. Те же недостатки отличали пьесу А. Софронова и спектакль Театра им. Евг. Вахтангова «В наши дни», пьесу А. Сурова и спектакль Театра им. М. Н. Ермоловой «Рассвет над Москвой», пьесу В. Полякова и спектакль Театра им. Ленинского комсомола «Не ждали» и ряд других.

Наиболее интересные творческие поиски и эксперименты театров на рубеже 40–50-х годов были связаны преимущественно с постановками произведений русской классики, а также первых советских пьес. Заметно усилился интерес к драматургии М. Горького. Пьесы М. Горького шли на сценах МХАТ («Дачники», «Мещане»), Малого театра («Мещане», «Васса Железнова»), Театра им. Евг. Вахтангова (новая сценическая редакция «Егора Булычева»), Театра драмы («Зыковы»), Театра им. М. Н. Ермоловой («Дачники» и «Достигаев и другие»), Театра им. Моссовета («Сомов и другие»), Театра транспорта («Последние»), Драматического театра им. К. С. Станиславского («Чудак»). Драммы М. Горького, как это было не раз в истории советского театра, вновь стали важной школой создания реалистических сценических характеров.

Театры широко обращались к «золотому фонду» советской драматургии. В 1951 г., например, Театр им. Моссовета возобновил на своей сцене постановку пьесы В. Н. Билля-Белоцерковского «Штурм». МХАТ поставил «Разлом» Б. Лавренева, на сцене Театра транспорта была показана постановка «Бронепоезд 14-69» Вс. Иванова. Позднее к этой пьесе обратился МХАТ. Вновь воскресил на своей сцене «Любовь Яровую» К. Н. Тренева Малый театр. Лучшие произведения советской

драматургии, созданные в ранние годы, возвращали актеров и режиссеров к революционным традициям советского театрального искусства, они были нужны для современного развития театра, для его движения вперед.

Огромную роль в общественной жизни всей страны, в том числе и советских театров, сыграл XX съезд Коммунистической партии Советского Союза. Широкое, подлинно творческое, проникнутое духом созидания и заботы о людях, обсуждение всех важнейших проблем социалистического строительства, развернувшееся на съезде, затронуло и вопросы развития советского искусства. Возглавляемая партией последовательная борьба против ревизионистских настроений, с одной стороны, и против догматизма – с другой, активно содействовала уяснению советскими художниками первостепенной важности их крепкой связи с жизнью, с народом, его повседневным созидательным трудом.

В лучших спектаклях московских театров, осуществленных после XX съезда партии, основные принципы советского искусства – народность и партийность – проявлялись в своем все более нерасторжимом единстве. Народ и партия – эта тема легла в основу ряда постановок, освещающих разные стороны жизни Советской страны, поставленных на московской сцене за последние годы. Все более ярко и энергично стало обнаруживаться богатство форм, художественных манер, объединяемых внутренне единым, цельным, верным жизненной правде и идеям коммунизма творческим методом – методом социалистического реализма. Чем последовательнее, убежденнее самоопределялись отдельные творческие коллективы, утверждая свой собственный художественный взгляд на жизнь, свой отбор средств сценической выразительности, тем глубже, совершеннее воплощали они современность.

К началу 60-х годов в Москве работало 23 постоянных театральных коллектива, из них 3 музыкальных и 16 драматических, 2 детских и 2 кукольных. Существует также Учебный театр ГИТИС, где студенты играют свои дипломные и курсовые спектакли. Различные коллективы показывают спектакли в Телевизионном театре. Не только москвичи, но и театральные коллективы других городов страны, соревнуясь друг с другом, демонстрируют свое искусство на сцене Кремлевского театра.

В 1950-е в СССР был издан ряд постановлений, направленных на повышение качества драматургии. Была осуждена т.н. «теория бесконфликтности», провозглашавшая единственно возможным драматургический конфликт «хорошего с лучшим». Пристальный интерес правящих кругов к современной драматургии обуславливался не только общими идеологическими соображениями, но и еще одной дополнительной причиной. Сезонный репертуар советского театра должен был состоять из тематических разделов (русская классика, зарубежная классика, спектакль, посвященный юбилейной или праздничной дате, и

т.д.). Не менее половины премьер должны были готовиться по современной драматургии. Желательным было, чтобы основные спектакли ставились не по легким комедийным пьесам, но произведениям серьезной тематики. В этих условиях большинство театров страны, озабоченных проблемой оригинального репертуара, искали новые пьесы. Ежегодно проводились конкурсы современной драматургии, журнал «Театр» в каждом выпуске публиковал одну-две новые пьесы. Всесоюзное агентство по авторским правам для служебного театрального пользования издавало ежегодно несколько сотен современных пьес, закупленных и рекомендованных к постановке министерством культуры. Однако самым интересным и популярным в театральных кругах центром распространения современной драматургии был источник полуофициальный – машбюро ВТО (Всесоюзного театрального общества, позднее переименованного в Союз Театральных деятелей). Туда стекались новинки драматургии – как официально одобренные, так и нет. Машинистки распечатывали новые тексты, и в машбюро за небольшую плату можно было получить практически любую только что написанную пьесу.

Общий подъем театрального искусства в конце 1950–х годов шел вместе с подъемом драматургии. Появились произведения новых талантливых авторов, многие из которых определили основные пути развития драматургии ближайших десятилетий. Примерно в этот период сформировались индивидуальности трех драматургов, чьи пьесы много ставились на протяжении всего советского периода – В.Розова, А.Володина, А.Арбузова. Арбузов дебютировал еще в 1939 пьесой Таня и оставался созвучным своему зрителю и читателю в течение многих десятилетий. Конечно, репертуар 1950–х–1960–х не исчерпывался этими именами, в драматургии активно работали Л.Зорин, С.Алешин, И.Шток, А.Штейн, К.Финн, С.Михалков, А.Софронов, А.Салынский, Ю.Мирошниченко, и др. Наибольшее количество постановок по театрам страны в течение двух–трех десятилетий приходилось на непритязательные комедии В.Константинова и Б.Рацера, работавших в соавторстве. Однако подавляющее большинство пьес всех этих авторов сегодня известны лишь историкам театра. Произведения же Розова, Арбузова и Володина вошли в золотой фонд российской и советской классики.

ТЕМА 44. БЕЛОРУССКИЙ ДРАМАТИЧЕСКИЙ ТЕАТР 1940—1-Й ПОЛОВИНЫ 1950-Х ГГ.

Немецко-фашистские оккупанты, вторгнувшись на территорию Белоруссии в июне 1941, подвергли здания театров разрушению. Благодаря заботе партии и правительства лучшие театры республики были сохранены и эвакуированы в вост. районы СССР, где продолжали свою работу. 1-й БГДТ находился в Томске, 2-й БГДТ – в Уральске, а затем – в

Орехово-Зуеве. В эвакуации театры сначала возобновили свои прежние, а затем поставили новые спектакли: «Фронт» (1942) в 1-м БГДТ, «Нашествие» (1943) во 2-м БГДТ. В эти годы белорусские драматурги и театры обращаются к теме партизанской войны, советского патриотизма («Испытание огнём» Крапивы, «Полещуки» Романовича), к героическому прошлому народа («Кастусь Калиновский» Мировича, «Отплата» Климковича и др.). На сцене 2-го БГДТ с успехом шла комедия «Нестерка» Вольского (на материале белорусских народных сказок), а в 1-м БГДТ – «Павлинка» Я. Купалы. Напряжённую работу по созданию новых спектаклей деятели белорусского театра сочетали с посылкой на фронт бригад актёров, с обслуживанием госпиталей, заводов и колхозов. В 1945 1-му БГДТ присвоено имя Я. Купалы, 2-му БГДТ – имя Я. Коласа.

После освобождения Белоруссии партия и правительство приняли срочные меры для обеспечения нормальной деятельности театров, здания которых были разрушены, а имущество разграблено оккупантами. В 1945 в Минске открылся Белорусский Гос. театр. институт, где стали подготавливаться национальные театральные кадры.

Важную роль в дальнейшем творческом развитии театров сыграли постановления ЦК ВКП(б) по идеологическим вопросам (1946–1948). Основное место в репертуаре заняли советские пьесы на современные темы. Одновременно с этим театры обращались к произведениям на историко-революционные темы, к русской и зарубежной классической драматургии. На тему Великой Отчужденности, войны были поставлены спектакли: «Молодая гвардия» (1947), «С народом» (1948), «Люди и дьяволы» (1958) Крапивы, «Константин Заслонов» Мовзона (1947) в театре Я. Купалы. Тема борьбы за мир получила выражение в спектаклях «Голос Америки» Лавренёва (1950) в театре Я. Купалы, «Русский вопрос» (1947) и «Чужая тень» (1949) Симонова в театре Я. Коласа и др. Основное место в репертуаре театров заняли пьесы о социалистическом строительстве: «Московский характер» Софронова (1948), «Макар Дубрава» Корнейчука (1952), «Заинтересованное лицо» Крапивы (1953) – в театре Я. Купалы; «Близкое» Чепурина (1950), «Песня наших сердец» Полесского (1949) – в театре Я. Коласа. Жизнь колхозного крестьянства была показана в спектаклях «Алазанская долина» Губаревича и Дорского (1949, театр Я. Коласа), «Поют жаворонки» Крапивы (1950, театр Я. Купалы), «Извините, пожалуйста!» (1954), «Чтобы люди не журились» (1959) Макаёнка – в театре Я. Купалы. События Великой Октябрьской социалистической революции и гражданской войны, борьба Коммунистической партии за установление и укрепление Сов. власти показаны в спектаклях «Свет с Востока» Глебки (1957) – в театре Я. Коласа, «Кремлёвские куранты» (1956); «Грозовой год» Каплера, «Вечный источник» Зорина (1957) – в театре Я. Купалы. Театры ставили также лучшие пьесы рус. сов. драматургов – «Разлом», «Шторм» (театр

Я. Коласа) и др. Историко-фольклорные темы представлены пьесами из жизни белорус, народа «Разорённое гнездо» Я. Купалы – в театре Я. Коласа и «Папоротник-цветок» Козела – в Белорус. ТЮЗе. Крупных успехов добились белорус. театры в 40 – 50-е гг. в воплощении рус. и зарубежной классики. Впервые на белорусской сцене были поставлены «Ревизор» (1945), «Живой труп» (1951), «Свадьба Кречинского» (1949), «Горячее сердце» (1955), «Три сестры» (1951), «На дне» (1951), «Враги» (1952) – в театре Я. Коласа, «Доходное место» Островского (1953); «Чайка» (1954), «Вишнёвый сад» (1951), «Зыковы» (1955) – в театре Я. Купалы. Зарубежная классическая драматургия была представлена пьесами «Гамлет» (1946, театр Я. Коласа), «Ромео и Джульетта» (1946), «Нора» (1954) – в театре Я. Купалы и др.

В 1955 в Москве состоялась вторая декада белорус. искусства. Сценическое искусство Белоруссии представляли Белорус. театр оперы и балета, театр им. Я. Купалы, театр им. Я. Коласа, Русский театр. За годы Советской власти белорусский народ вырастил актёров и режиссёров, достигших высокого уровня мастерства. Среди них – нар. арт. СССР Л. П. Александровская, Г. П. Глебов, В. И. Владомирский, А. К. Ильинский, П. С. Молчанов, Б. В. Платонов, Л. И. Ржецкая, нар. арт. БССР В.И. Дедюшко, И. Ф. Жданович, Н. П. Звездочётов, Д. А. Орлов, К.Н. Санников, Т. Н. Сергейчик.

ТЕМА 45. ТЕНДЕНЦИИ РАЗВИТИЯ МУЗЫКАЛЬНОГО ИСКУССТВА 2-Й ПОЛОВИНЫ XX В. КОМПОЗИТОРСКИЕ ТЕХНИКИ 2-Й ВОЛНЫ АВАНГАРДА

Центры авангардных исканий – экспериментальные студии в Западной Европе и США, оборудованные новейшей техникой, руководимые инженерами и музыкантами. Связь техники и науки.

Конкретная музыка – монтаж шумов (1948 – 1951). Париж, 05.10.1948, радиостудия, «Концерт шумов» – первая публичная демонстрация опытов «конкретной музыки». Программа: «Этюд с турникетом» для ксилофона, колоколов, колокольчиков и двух детских игрушечных машин, «Этюд с кастрюлями», «Этюд с железными дорогами» с использованием записи звуков локомотивов, вагонов, сирен и т. п. 20-минутная «Симфония для одного человека» (авторы – П. Шеффер и П. Анри) построена на звуках криков, вздохов, отрывках разговоров, шепотов и плачей; часть под названием «Эротика» – на столах и фрагментах женского смеха. В партитуру включены также «шаги», «стук в дверь»; из инструментов важную роль играют фортепиано и ударные.

В опусах конкретной музыки использовались реальные, узнаваемые звуки, а также преобразованные с помощью специальных технических устройств. Использовалась в музыкальном театре («лирический спектакль» «Орфей», 1955, П. Шеффер).

Электронная музыка – монтаж звучаний, полученных искусственным путем (1950 – 1957). Кельнская студия в Германии (Херберт Аймер, К. Штокхаузен и др.; этюды, композиции, форматы), затем в Милане (Лучано Берлио и Бруно Мадерна).

Алеаторика (лат. *alea* – игральная кость, жребий) – техника композиции, основанная на принципе случайности (1951 – 1962). Тотальная или ограниченная алеаторика. Алеаторические приемы могут быть указаны композитором или самостоятельно избираться исполнителем. Например, в Концерте для фортепиано Дж. Кейджа партитура отсутствует, выписаны отдельные независимые голоса. Партия фортепиано зафиксирована в виде 63 фрагментов, не связанных между собой. Пианист может исполнять их в любой последовательности, соединять в одновременности, дополнять по желанию магнитофонной записью.

Дж. Кейдж часто сочинял при помощи бросания монеты. Сочинение такой музыки не требует композиторской подготовки, по словам французского музыкального критика А. Голеа.

Стохастическая музыка относится к авангардной академической музыке. Основоположник метода стохастической композиции – французский композитор греческого происхождения Янис Ксенакис, хотя основы этого метода были известны и раньше. Историческая заслуга Я. Ксенакиса – в соединении этих основ с высоким уровнем техники музыкальной композиции, что в сочетании с оригинальностью и содержательностью самих художественных замыслов и придало его произведениям значение классических. Название «стохастическая музыка» появилось в 1956 г. Термин «стохастический» в теории вероятностей означает случайное событие. С точки зрения стохастической музыки, случайным событием является отдельный звук или нота. Отдельный звук в компьютере представлен в виде числа.

Математическую статистику в музыке применяют для того, чтобы выявить логику музыкальной мысли. Анализируя творчество разных композиторов, вычисляют структуру композиции (например, количество тактов в композиции и интервал их повторения), правила композиции (например, если пять нот идут последовательно в возрастающем направлении, то шестая обязательно идёт вниз, и наоборот).

Пуантилизм (1952 – 1961) – техника комбинаций изолированных звуков. Отдельные звуковые «точки» не образуют тем, мотивов, фраз, мелодий, гармоний (П. Булез «Структуры» для 2 фортепиано, 1952; «Молоток без мастера» для голоса и 6 инструментов на слова сюрреалиста Р. Шара, 1952 – 1954; К. Штокхаузен Фортепианные пьесы I–IV, 1952 – 1953).

Сонорика, сонористика, соноризм. Сонорика – «музыка звучностей, в которой при ярком ощущении краски звучания различается лишь меньшая

часть образующих его тонов». Сонористика – «музыка тембровзвучностей (без определённой высоты и эффекта тоновости), которые воспринимаются как целостные, не делимые на тоновые части красочные блоки» (Маклыгин). В реальной практике часто не делают различий между сонорикой и сонористикой. Техника – монтаж отдельных музыкальных звучаний необычных тембров (1958 – 1962).

Примеры сонорной гармонии: «Плач по жертвам Хиросимы» («Трен», 1960), обе пьесы «De natura sonoris» (1966, 1971) К. Пендерецкого; 2 ч. Симфонии № 2 В. Лютославского (1967); 2 ч. Концерта для фагота и низких струнных С. Губайдулиной (1975), 1 ч. Симфонии № 3 А. Эшпая (1964). Активность темброкрасочного начала в музыке А. Шёнберга, А. Берга, Б. Бартока, С. Прокофьева, Д. Шостаковича.

Электроакустическая музыка («акусматическая музыка») – одно из направлений академической электронной музыки. Традиционно ассоциируется с теми академическими формами «технической музыки», которые имеют выраженную экспериментальную специфику и альтернативную направленность. Существует с середины XX в. как естественное продолжение конкретной музыки в общем контексте «мутации» европейской школы академической музыки в сторону иного композиторского мышления, связанного с резким усилением в нём роли и значения сонорики, алеаторики, стохастики, сериальной техники (включая додекафонию), сериализма (структурализма), пуантилизма и др. К эстетической концепции «электроакустики» близки некоторые экспериментальные и альтернативные направления «молодёжной» музыки («индастриал», «саундскайп» и др.), развившиеся в контексте различных авангардных движений (футуризм, дадаизм, сюрреализм) и опирающиеся прежде всего на работу с шумами и тембрами.

Синонимом термина «электроакустическая музыка» – «акусматическая музыка» (Acousmatic music). Разногласия в трактовке его смысла: относить ли данный термин к стилю музыкальной композиции или к виду восприятия музыки. Источник звука скрыт от слушателя.

Композиторы, работавшие в области электроакустической музыки: Эдгар Варез, Лучано Берно, Джон Кейдж, Карлхайнц Штокхаузен, Янис Ксенакис, Бруно Мадерна, Луиджи Ноно, Дьёрдь Лигети, Макс Мэтьюс, Милтон Бэббитт, Анри Пуссёр, Дитер Кауфман, Пьер Булез, Эдисон Денисов, Эдуард Артемьев и другие.

«Минимальная музыка» (США) – повторение кратких мотивов, слегка варьированных (1964 – 1971). Терри Райли «Танцующие персидские девушки» – сольные импровизации для фортепиано (1971): варьируется группа из 14 звуков как вариант исходного мотива из 3 звуков. Ла Монте Янг «Черепаша, ее мечты и путешествия (1966) для одного или нескольких

голосов, гудящих звуков, синтезатора, усилителя, громкоговорителя, светопроектора: пьесу сопровождает неизменный гудящий звук.

«Молчащая музыка» как выражение абсолютной тишины. В музыкальных хепенингах музыкант выходил к роялю, садился, открывал крышку и в течение 3 – 5 минут сидел неподвижно, затем вставал и уходил.

ТЕМА 46. ИНТЕЛЛЕКТУАЛЬНАЯ ДРАМА И ЭКЗИСТЕНЦИАЛИЗМ В ТЕАТРЕ

К направлению интеллектуальной драмы принято относить пьесы, в которых главный интерес составляют не непосредственно, предметно изображаемые картины жизни, а напряженная борьба идей, конфликт мировоззренческих точек зрения, представленных действующими лицами такой драмы. Акцент на идейной стороне изображаемого сближает этот тип драмы с политическим театром, но, в отличие от последнего, интеллектуальный театр пытается говорить о злободневные политические проблемы языке философско– символических обобщений, образов и сюжетов, составляющих Самый, интеллектуальная часть классического художественного наследия человечества. Общественные конфликты создатели интеллектуальной драмы стремятся рассматривать прежде всего в плоскости вечных нравственных и духовных ценностей человечества, свободы нравственного выбора и ответственности человека перед обществом. Интеллектуальная драма Важи к условным, метафорическим форм выражения, сюжетов, заимствованных из произведений известных драматургов прошлого, к построению диалога в форме диспута. Наиболее ярко интеллектуальная драма 30– х годов представлена литературой Франции, именами таких известных драматургов, как Ж. Жироду, П. Клодель, Ж. Кокто, А. де Монтерлан, Ж. Ануй, Ж.– П. Сартр, А. Камю. Одной из наиболее отличительных признаков интеллектуальной драмы Франции 30– х годов является ее обращение к мифологическим сюжетам, интерпретация гуманистического содержания которых служила своеобразной альтернативой античеловеческой, лишенной духовных начал идеологии фашизма. К пьесам подобного "мифологического" жанру следует отнести такие произведения интеллектуальной драмы Франции, как "Антигона" и "Орфей" Ж.Кокто, "Троянской войны не будет" и "Электра" Ж.Жироду, "Агамемнон" П.Клоделя и "Калигула" А.Камю. В этом же ряду стоят "Антигона" Ж.Ануя и "Мухи" Ж.– П.Сартра, которые были поставлены в 1943 году в оккупированном немцами Париже и прозвучали как призыв к свободе и борьбе, к сопротивлению вполне конкретному злу – фашизму.

Экзистенциализм или философия существования, как одно из крупнейших направлений философии 20 в. возник накануне 1– й мировой войны в России (Шестов, Бердяев), после нее в Германии (Хайдеггер,

Ясперс, Бубер) и в период 2-й мировой войны во Франции (Сартр, Мерло-Понти, Камю, Симона де Бовуар). Определяющее влияние этой философии во Франции связано с выходом в 1943 году основного сочинения Жана-Поля Сартра (1905–1980 гг.) "Бытие и ничто", и философского исследования «Экзистенциализм – это гуманизм», в которых он предпринял попытку обобщить экзистенциалистские устремления отдельных мыслителей XX в.

В целом Экзистенциализм в художественном творчестве можно представить как реакцию на модернизм в искусстве начала XX века. Основное отличие экзистенциализма от классического модернизма – это отличие во взгляде на реальность и отношения к этой реальности человека. Как вы знаете Модернизм в художественном творчестве пытался достичь абсолютного смысла, абсолютной чистоты форм, абсолютной красоты в новом заново смоделированном мире. Основной пафос модернизма заключался в безудержной креации и созидании, создании человеком-творцом нового мира, новой прекрасной реальности.

Экзистенциализм вслед за дадаизмом и сюрреализмом полностью возвращается в реальный мир. Его мир не ограничен волей автора до необходимых ему комфортных размеров и форм как это было до него. Нет комфортных рамок реальности в которых он мог бы созидать и творить мир по своему подобию. Мир экзистенциализма не приемлет никаких художественных улучшений и иллюзий. Экзистенциализм констатирует, что реальность вокруг бесконечно зла и бесповоротна плоха, мир жесток и несправедлив и не возможно найти с этим миром никаких компромиссов, мир не возможно смоделировать и создать (это просто иллюзия). Единственное что можно сделать с миром это попытаться в нём выжить.

Если говорить о философии экзистенциализма, то первая предпосылка её существования такова – мир является враждебной субстанцией. Мир экзистенциализма так жесток, потому что он отделён от человека и полностью независим от него, он безучастен к человеку и отстранён от его горестей и радостей, его жизни и его смерти.

Вторая принципиальная позиция экзистенциализма заключается в том, что человек ничего не может изменить в этом достаточно бессмысленном мире. Само человеческое существование рассматривается как случайное и беспричинное. Человек представляется бесцельно заброшенным в этот мир и предоставленным самому себе. Человек безмерно тяготится своим существованием, он носитель внутреннего одиночества и страха перед действительностью. Жизнь бессмысленна, общественная деятельность бесплодна, нравственность несостоятельна. Практические выводы экзистенциализма чудовищны: безразлично – жить или не жить, безразлично – кем стать: палачом или его жертвой, героем или трусом, завоевателем или рабом.

Если это так и человек безнадежно погряз в реальности без всякой цели и реальных указателей и приоритетов, то возникает вопрос для чего тогда всё это нужно? И тут экзистенциализм предлагает один единственный выход концентрирующийся в понятии экзистенции – основной категории философии экзистенциализма. Экзистенция (существование) – это внутреннее бытие человека, его сознание его иррациональная реальность. Экзистенция предполагает, что единственный способ существования человека в мире это индивидуальное, единичное, личное осознание человеком своих собственных уникальных целей и ценностей. Экзистенция, судьба– призвание, которой человек стоически и беспрекословно подчиняется; существование – забота, которую человек должен принять, ибо разум не способен справиться с враждебностью бытия: человек обречен на абсолютное одиночество. Экзистенциализм таким образом есть ничто иное как разновидность субъективно–идеалистической философии, рассматривающей индивидуальный взгляд человека на мир.

Значительное место в философии экзистенциализма занимает постановка и решение проблемы свободы, являющейся одним из центральных для неё понятий. Свобода представляется как нечто абсолютное, раз и навсегда данное. Она предшествует сущности человека и является независимой от мира и его условий. Свобода определяется как «выбор» личностью одной из бесчисленных возможностей собственного действия. Эта свобода выбора единственное что есть у человека, и единственное что никто не может у него отнять. Сартр говорит «Человек осужден быть свободным. Узник свободен принять решение – смириться или бороться за свое освобождение, а что будет дальше – зависит от обстоятельств». Концепция свободы разворачивается у экзистенциалистов в теории «проекта», согласно которой индивид не задан самому себе, а проектирует, «собирает» себя в качестве такового. Тем самым, он полностью отвечает за себя и за свои поступки. Предметы и животные не обладают свободой, поскольку сразу обладают «сущим». Человек же постигает своё сущее в течение всей жизни и несёт ответственность за каждое совершённое им действие, и не может объяснять свои ошибки «обстоятельствами». Человек мыслится экзистенциалистами как строящий себя «проект».

С понятием свободы тесно связывается понятие «отчуждение». Экзистенциалисты видят современного им человека как отчуждённое существо. Его индивидуальность стандартизована и нивелирована, его жизнь внешняя и внутренняя подчинена различным социальным институтам, например государству или церкви, которые как бы «стоят» над человеком, а не происходят от него, и, следовательно, человек лишается самого важного – способности творить свою личную судьбу и делать собственный выбор. В конечном итоге, идеальная свобода

человека в экзистенциалистской философии сводится к свободе личности от общества.

Согласно философии экзистенциализма, чтобы осознать себя как экзистенцию, то есть осознанную реальность человек должен оказаться в «пограничной ситуации» – например, перед лицом смерти. В результате мир становится для человека «интимно близким». Момент смерти – неизбежен и он один может раскрыть человеку как сам мир так и место человека в этом мире. Присутствие смерти и её понимание как необходимого катализатора внутреннего пробуждения так же является ключевой характеристикой экзистенциализма. Провозгласив абсурдность человеческого бытия, экзистенциализм впервые открыто включил «смерть» как мотив доказательства смертности и аргумент обреченности человека.

Что же касается непосредственного воплощения экзистенциальной философии в театральной практике, то, очевидно, необходимо отметить сугубо драматургическую основу экзистенциального театра, поставившего себя в противовес визуально– пластическим модернистским театральным течениям начала XX века, коими, безусловно, являлись экспрессионизм, кубизм, футуризм, сюрреализм, дадаизм и конструктивизм.

Предтечей экзистенциальной драмы стала во Франции 30– х годов так называемая «Интеллектуальная драма», которая называлась так же «поэтической» или «проблемной». Ее создатели размышляли над противоречиями жизни, и отражали жизнь с позиций абстрактных идей моральности. Основными представителями интеллектуальной драмы во Франции являлись Жан Жироду и Жан Ануй.

К этой драматургической традиции восходит и творческая деятельность Жана Поля Сартра (1905 – 1980) – французского философа, писателя, драматурга, эссеиста, педагога, занявшего видное место во французской и европейской драматургии середины XX века. Сартр – лауреат нобелевской премии по литературе «за богатое идеями, пронизанное духом свободы и поисками истины творчество, оказавшее огромное влияние на наше время» удостоенной в 1964 году. Однако Сартр отказался принять эту награду, заявив о своём нежелании быть чем– либо обязанным какому– либо социальному институту и поставить под сомнение свою независимость.

Литературная деятельность Сартра началась с романа «Тошнота» 1938, которая принесла ему значительный успех. Его драматургическая деятельность насчитывает около десятка пьес, самыми популярными из них безусловно являются Мухи, За закрытыми дверями (1944), Мёртвые без погребения (1946), Почтительная потаскушка (1946), Грязные руки (1948), Дьявол и господь бог (1951), Только правда (Некрасов), Затворники Альтоны (1960).

Первая пьеса была написана им в 1940 году, в концентрационном лагере. Это была драма «Мухи». Поставленная через два года Шарлем Дюлленом в оккупированном Париже она стала театральным манифестом Французского Сопротивления. В «Мухах» Сартр, воспользовавшись сюжетом древнегреческого мифа об Оресте, в иносказательной форме рассказал историю сопротивления заваёванной но не побеждённой Франции. Зрители пьесы легко угадывали в Оресте героя подполья, в Эгисфе – носителя идей нацизма, в Клитемнестре – коллаборационистские намерения. Но, не смотря на явный антивоенный пафос пьесы, основой её драматической линии являлся подвиг Ореста, убившего тиранов и изгнавшего мух из Аргоса, не под влиянием жителей города и даже не для пользы социума, а для утверждения личной свободы и свободы выбора не существовать в условиях противных самому себе.

В 1944 написана одноактная пьеса «За закрытыми дверями» в которой материализуются в образной форме философские идеи экзистенциализма. Герои пьесы помещены в некое замкнутое, изолированное от мира пространство, в котором каждый персонаж выступает одновременно в роли и палача и жертвы. В духе экзистенциализма Сартр утверждает что истинный источник зла находится в самом человеке. В драме «Мертвые без погребенья» (1946) Сартр повествует о героях– партизанах, достойно принявших смерть, что стало их нравственной победой над палачами. В сложнейших философских диспутах исторической трагедии «Дьявол и господь бог» (1951), воссоздающей картины крестьянских войн в Германии XVI века, звучит явственное осуждение гордого героя– индивидуалиста, призыв осознать, что свобода не может быть завоевана в одиночку. Наконец, в остро психологической драме «Затворники Альтоны» (1959) драматург предостерегает от возрождения фашизма в современном мире.

Ещё одним ключевым представителем экзистенциальной драматургии был Альбер Камю (1913– 1960). В отличие от Сартра Камю не стремился изображать повседневную жизнь, его повествование чаще всего аллегорично. Камю далек от интереса к быту, к «гуще жизни». Камю стремится к воссозданию лишь состояния человека, обреченного на жизнь. Самочувствие такого человека не из приятных – Камю и его персонажей мучит жажда ясности и одновременно сознание абсурдности такой жажды. Так как осмысления действительности достичь невозможно. Камю на мучивший его вопрос – что делать человеку в «чужом мире» – неизменно отвечает: не сдаваться. По мысли Камю, высокие нравственные качества, которые множество раз проявлял человек в самых бесчеловечных условиях, свидетельствуют о его подлинном существовании.

Мысли об абсурде, о всевластии смерти, ощущение одиночества и отчуждения от отвратительного внешнего мира – постоянны и неизменны

в эссеистике, прозе и драматургии Камю. Его основными мотивами были predetermined условия человеческого существования тяжёлая судьба человека, что являлось последствием нищенского существования его семьи в детские годы и так называемая «экзистенциальная романтика» ключевое влияние на человека красоты и природы, что являлось следствием глубоких детских впечатлений оставленных ему Алжиром, страной где он родился.

Одним из прехих его произведений стал роман «Посторонний», который Камю писал с 1937 по 1940, и опубликовал лишь через два года в 1942. Поведение главного героя произведения определяется прежде всего нежеланием подчиняться жизни по правилам. Столкновение обыкновенного человека с обществом, которое принудительно систематизирует каждого, помещает в рамки правил, установленных норм, общепринятых взглядов, становится основой данного романа.

В том же 1942 году был опубликован «Миф о Сизифе» – «эссе об абсурде», где Камю, собрав свои размышления о смерти, отчужденности, о невозможности определить, расшифровать существование, об абсурде как источнике свободы, на роль героя абсурдного мира избирает легендарного Сизифа. Труд Сизифа абсурден, бесцелен; он знает, что камень, который по велению богов тащит на гору, покатится вниз и все начнется сначала. Но он знает – а значит, поднимается над богами, над своей судьбой, значит, камень становится его делом. Знания достаточно, оно гарантирует свободу. Здесь Камю формирует своё творческое кредо «Я славлю человека, перед лицом того, что стремится его раздавить».

Драматургическое творчество Альбера Камю представлено пьесами Калигула (1938), Недоразумение (1944), Осадное положение (1948), Праведники (1949). Первыми пьесами Камю были драмы «Калигула» (1938) и «Недоразумение» (1944).

ТЕМА 47. КОНКРЕТНАЯ МУЗЫКА

Конкретная музыка (франц. *musique concrète*) – вид авангардной музыки XX века. Толчком к ее сочинению послужило развитие звукозаписывающей техники, появление доступных микрофонов и магнитофонов, и, как следствие, доступность средств звукозаписи для экспериментаторов. Ее звуковые композиции создавались с помощью записи на магнитофонную ленту различных природных или искусственных звучаний, их преобразования, смещения и монтажа. Шумы и звуки, главным образом, природного происхождения, записываются на магнитофон или иное звукозаписывающее устройство, подвергаются на этом устройстве микшированию и разного рода редактированию (обработка фильтров, пространственные стереоэффекты, изменения скорости и направления движения ленты и т.д.). В качестве звукового материала конкретной музыки могут использоваться, например, звук падаю-

ших капель воды, шум поезда, голоса птиц, скрип двери, вздохи, крики, фрагменты речи, пение человека, фрагменты звучания акустических музыкальных инструментов и др.

Она существует как слышимая субстанция, зафиксированная на тех или иных носителях записи. В области конкретной музыки для образования звуковых формаций используют всё, что может произвести тот или иной звук: музыкальные инструменты, электронное оборудование, звуки окружающего нас мира.

Основатель, пропагандист, теоретик конкретной музыки – звукорежиссер и диктор Французского радио Пьер Шеффер. В 1942 г. он создал студию Studio d'Essay при Французском радио. Там в 1948 г. записал три «материальных» этюда. Первое исполнение трех опусов как «Концерт шумов» состоялось на парижском радио 05.10.1948. П. Шеффер, представляя новое направление, говорил: «Способ композиции с помощью материала, взятого из коллекции экспериментальных звуков, я называю Musique Concrete, чтобы подчеркнуть, что отныне мы более не зависим от предвзятых звуковых абстракций, но используем фрагменты звуков, существующих в своей конкретности, рассматриваемых нами, как звуковые объекты».

В связи с необходимостью для записи/воспроизведения такого артефакта требуется электротехническое и/или электронное оборудование, поэтому конкретную музыку считают разновидностью электронной музыки. С 1960 гг. конкретная музыка была постепенно вытеснена другими разновидностями электронной музыки.

«Звуковой объект» (П. Шеффер) – понятие, определяющее произвольную звуковую структурную единицу конкретной музыки. Описание звуковых объектов предполагает перцептивные критерии, не зависящие от «смысла» звука и его источника. «Музыкальный объект» – это звуковой объект, существующий и определяемый в соответствии с его функцией внутри определенного музыкального контекста.

Для определения ситуации абстрактного слушания П. Шеффер ввел термин *Escoute reduite* (Reduced listening) – редуцированное слушание, когда все внимание направлено на оценку внутренних качеств звуков, а их источники, причины и значения игнорируются.

Один из первых известных примеров конкретной музыки – «Симфония для одного человека» (1950) П. Шеффера и П. Анри. В пьесе «Williams Mix» (1953) Дж. Кейдж смикшировал не только природные, но и искусственные (синтезированные в электронных устройствах) звуки. Э. Варез представил в 1958 г. на Всемирной выставке в Брюсселе композицию «Poème électronique», в которой использовал 425 тщательно размещённых громкоговорителей в специальном павильоне, спроектированном музыкантом и архитектором Янисом Ксенакисом.

Конкретная музыка нередко совмещалась с другими формами электронной музыки. Она повлияла на музыкальный авангард и экспериментальную музыку второй половины XX в., например, на индастриал.

Начиная с 1960 гг. конкретная музыка была постепенно вытеснена другими разновидностями электронной музыки. Однако ее влияние музыки заметно в поп-музыке, в частности в песне «Revolution 9» ансамбля «The Beatles», в конце песни «Vike» группы «Pink Floyd». В 1967 – 1968 гг. Фрэнк Заппа создал несколько композиций в стиле конкретной музыки. В них слышны причудливое жужжание, гудки и свист рассекаемого воздуха. Традиционная и нетрадиционная конкретная музыка возрождается в 1980 – 1990 гг.: исполнители Рей Буттиджей и Джон Освальд использовали найденные и специально созданные звуки, применяя различные методы их обработки. Вместо магнитофонной ленты используется компьютер. В настоящее время конкретная музыка чаще проявляется в соединении с другими технологиями письма и стилями.

ТЕМА 48. ЭЛЕКТРОННАЯ МУЗЫКА

Электронная музыка – монтаж звучаний, полученных искусственным путем. Опусы создаются с помощью синтезатора, благодаря новым акустическим структурам – тембровым микстам и шумам. Используются электромузыкальные инструменты и электронные технологии (с конца XX в. – компьютерные технологии). Как направление оформилась во второй половине XX в., к началу XXI в. широко распространилась в академической и массовой культуре.

Электронная музыка оперирует звуками, которые способны издавать электронные и электромеханические музыкальные инструменты, а также звуками, возникающими при помощи электрических / электронных устройств и различного рода преобразователей (магнитофоны, генераторы, компьютерные звуковые карты, звукосниматели), которые не являются музыкальными инструментами.

В 1913 г. футурист Луиджи Руссоло опубликовал свой манифест «Искусство шума»; в апреле 1914 г. в Милане он провёл первый концерт «шумового искусства» с использованием шумовых машин. Руссоло описывал как «акустические шумовые инструменты, чьи звуки (вой, рев, шум тасования карт, бульканье и тому подобные) производились вручную и доносились аудитории через рупоры и мегафоны». В июне подобные концерты были даны в Нотербунге.

Первыми электроинструментами считают терменвокс (1919 – 1920 гг.) и Волны Мартено (1919 – 1928 гг.). Волны Мартено использовал в «Турангалила-симфонии» О. Мессиаан. Терменвокс применяли с 1920 гг., но широкую популярность он приобрёл, когда с его помощью была

написана музыка для научно-фантастических фильмов 1950 гг. (музыка Бернарда Германна к фильму «День, когда остановилась Земля»).

Магнитная плёнка открыла новые возможности для манипулирования звуком музыкантам, композиторам, продюсерам и инженерам. Магнитная плёнка была дешёвым и надёжным звуконосителем. Усилители сигнала и монтажное оборудование ещё более расширили возможности плёнки как носителя информации, позволяя размножать записи (живые звуки, речь, музыку), чтобы их смешать вместе и записать на другую плёнку с низкой потерей качества звучания.

В 1963 году появился первый синтезатор, автором которого был инженер и изобретатель Дон Бушла.

Одна из новых техник сочинения музыки, в которой основную роль играл бы записанный звук, – «конкретная музыка», задача которой – создать фонограмму из записанных фрагментов природных и индустриальных звуков. Первые произведения, выполненные в этой технике, были смонтированы французским звукорежиссёром и инженером Пьером Шеффером (1948). Это начало нового музыкального направления – «музыка для плёнки»; способ ее исполнения – публичное проигрывание созданной фонограммы. П. Шеффер дал первый публичный концерт конкретной музыки в музыкальной школе Парижа (1950): он использовал систему усиления звука, несколько проигрывателей виниловых дисков и несколько микшерных пультов. Выступление не прошло гладко, так как вживую совмещать все инструменты, которые обычно последовательно монтируются в студийных условиях. В 1951 г. во Франции открыта первая студия производства электронной музыки. Вслед за французской студией по всему миру начали открываться другие.

Физик В. Мейер-Эпплер опубликовал книгу «Излучение звука: электронная музыка и синтетическая речь» (Германия, 1949). Ее идея: синтезировать музыку исключительно из сигналов, производимых электрическими устройствами. В этом концепция немецкой электронной музыки отличалась от концепции конкретной музыки, в которой основной идеей была запись звука, а не его синтезирование. Для исследования возможности синтеза музыкальных сигналов была создана студия звукозаписи при радиостанции WDR (Кёльн, 1950). Работа в студии К. Штокхаузена и Г.М. Кёнига. Наиболее известный деятель немецкой электронной музыки – К. Штокхаузен, автор более 350 музыкальных произведений, значительная часть и – экспериментальная электронная музыка.

США: в пьесе Мортон Фельдмана «Marginal Intersection» используются звуки ветра, перкуссия, струнные инструменты, генераторы звуковых частот. Записана особой «графической» нотацией М. Фельдмана. Начало 1950 гг.: Джон Кейдж, Эрл Браун, Дэвид Тьюдор.

Производство аппаратов магнитной записи, поставленное на поток, привело к возникновению новой формы электронной музыки – электроакустической музыки.

ТЕМА 49. ТЕАТР АБСУРДА

Театр Абсурда, (от лат. *absurdus* – нелепый, несообразный, бессмысленный) – направление в театральном искусстве, возникшее во Франции в начале 50–х гг. XX в. Абсурдное репрезентируется в театре как нелепое, лишённое смысла и логических связей, непостижимое разумом. Так же театр абсурда имеет такие названия как Анти– театр, или Театр насмешки и изначально в период своего становления являлся театром новых французских драматургов, применительно к которым с начала 50–х годов XX века критика стала говорить о театре «авангарда».

Термин «театр абсурда» впервые был использован театральным критиком Мартином Эслином (Martin Esslin), в 1962 году написавшим книгу с подобным названием. Основным аргументом Эслина в наделии группы французских драматургов таким названием стало воплощение этими авторами в драматической художественной форме идей по поводу бессмысленности и абсурдности человеческой жизни, высказанных Альбером Камю в эссе «Миф о Сизифе».

Другое название театра абсурда – «Театр насмешки». Это название является метафорой, подчеркивающей ироничный и агрессивный характер драматургических произведений авангардных авторов.

Ещё одно название театра абсурда – Анти– театр. Такое название во многом характеризовала позицию авангардных драматургов на окончательный и бесповоротный разрыв с уже существующим театром и определяло достаточно революционное оппозиционное их отношение к признанным и легитимизированным художественным традициям. Название Анти– театр означало так же и восстание против благопристойности и «хорошего вкуса» и утверждало агрессивное настроение по отношению к широкой публике.

Существенное влияние на театр Абсурда оказали экзистенциалистские философско– эстетические идеи Ж.– П. Сартра и Альбера Камю об абсурде, абсурдности существования, выборе, пограничной ситуации, отчуждении, одиночестве и смерти. Корни театра абсурда можно выявить в теоретической и практической деятельности представителей таких эстетических движений начала 20 в., как дадаизм, вслед за которым абсурд постулирует что, «Нет ничего более реального, чем Ничто» (Сэмюэль Беккет). Немаловажным для театра абсурда стал и предшествующий ему сюрреализм, эстетика которого снимала оппозицию между реальным, обыденным и сюрреальным – воображаемым, сновидческим, галлюцинаторным, сверхъестественным, мистическим, сюрреальным в котором натуралистические детали вписываются в

ирреальный контекст, теряя обыденное значение. Существенное воздействие на театр Абсурда оказало также творчество Франца Кафки, Альфреда Жарри и его эпический бурлеск «Король Убю» (1896), а также сюрреалистическая пьеса «Сосцы Тирезия» (1903) Гийома Аполлинера, в которой фарс и водевиль соединены в единую художественную нереалистическую форму.

Начиная разговор о характеристиках присущих театру абсурда и его драматургии хочется привести слова Эжена Ионеско, который объяснял задачи абсурдистской драмы следующим образом: «В наших пьесах нет никакой интриги, а следовательно, никакой архитектуры, никаких загадок для разгадывания. Вместо этого – неразрешимая неизвестность. У нас нет и не может быть никаких характеров, вместо них – неопознанные персонажи, которые в любой момент могут стать собственной противоположностью. Они занимают место других, и наоборот. Наше кредо – последовательность без последовательности, случайная цепь причинноследственной связи...»

Театра абсурда как анти– театр строит свою идейную программу на художественном нигилизме и отрицании принятых театральных условностей. Театр абсурда последовательно отвергает: нехудожественные интересы; натурализм и реализм; причинность и физиологизм; литературный текст и театр диалога; все устаревшие условности прошлого, которые принято считать театральным наследием.

Театр Абсурда обрушивает свою критику на три классические театральные опоры: на композицию спектакля, на выразительные средства и необходимость искусства удовлетворять общественный вкус.

Выделим основные характеристики театра абсурда: 1. Театр абсурда отказывается воспроизводить на сцене внешнюю реальность и противопоставляет себя сценическому реализму. Реальность в его пьесах либо деформирована, либо «разряжена до крайности». 2. Другой особенностью Театра абсурда стал его отказ от использования в драматургии традиционной психологии и следование традиции психологического театра. 3. Третьей характеристикой театра абсурда можно назвать отсутствие в спектакле какой бы то ни было причинности. Театр абсурда считает, что всякий поступок может мотивироваться совершенно противоположными предпосылками, даже самыми противоречивыми, а в сущности не может быть определён и объясним ни одной из них. 4. Четвёртое. Театр абсурда отбрасывает все привычные особенности театральной композиции, такие как механизм интриги и классическое композиционное построение с началом, серединой и концом, отбрасывает и психологическое развитие и драматическое нагнетание. Драматургическая фабула ослабляется, а часто и полностью отсутствует. Обычно нет и настоящей сюжетной линии; вместо нее используются циклы «свободно текущих образов», которые влияют на то, как публика

интерпретирует пьесу. Финал пьесы часто остаётся открытым, то есть пьеса не имеет конца и продолжается за рамками театрального представления, а следовательно выходит и за сугубо театральные рамки. Театр абсурда нарушает классические параметры драмы: время, места и действия. То есть зрителю или читателю невозможно определить когда происходит действие, а само действие, происходящее на сцене, с трудом можно назвать таковым. Время либо статично, останавливается, исчезает его быстротечность, либо чрезмерно хаотично. 5. Литературный текст (как основа традиционного театра) потерял для театр абсурда всякое свое значение. Литературный «театр диалога» категорически уничтожается ради специфического театрального языка. Язык становится алогичным и выступает как препятствие к коммуникации, что, в свою очередь, в еще большей степени изолирует индивида, таким образом, делая речь практически бесполезной. Слово в театре абсурда больше не довлеет – оно становится одним из элементов собственно театра. В театре абсурда нарушается логики речи и логика диалогов, что говорит о невозможности адекватной коммуникации между людьми.

Абсурд проявляется в том, что язык перестает служить средством общения, он не соединяет персонажей, но, напротив, разделяет их. И чем более усердствуют они в говорении, тем разрушительнее это для логики здравого смысла. На этот замкнутый круг в пьесах драматургов абсурдистов впервые обратил внимание критик Жан– Мишель Доменаш, который говорил по этому поводу: «Человек съеден словами, но избавиться от слов он может только с помощью тех же слов». Однако язык не только разрушает и высмеивает. Несмотря на всю его некоммуникабельность, язык всё же остается хоть и не непрочным, но единственным мостиком ведущим к Истинному Смыслу. Другими словами, если Истина и существует, то ждать ее раскрытия следует именно с этой, языковой, стороны. У человека всегда должна оставаться надежда на то, что из словесной невнятицы однажды пробьется Смысл, и он обретет, наконец, утраченную цельность.

6. Шестое. Театр абсурда всегда предпочитал введение в драму и спектакль неких «предельных элементов». В его спектаклях можно увидеть «предельные» человеческие типы – это калеки, старики, глухие, слепые. В них подчеркивается «предельная ситуация» в которой находится человек. Часто персонажем абсурдистской драмы выступает клоун.

7. Человек в драматургии театра абсурда тотально отчужден от физической и социальной среды. Он представляется вневременной абстракцией, существом, обреченным на поиски не существующего смысла жизни. Его действия хаотичны и отмечены повторяемостью, монотонностью, бесцельностью. Герои, сценические персонажи часто безымянны или легко меняются именами, или много персонажей носят одно имя. Герои теряют индивидуальные отличия, превращаются в

фантомы и образы. 8. Излюбленный драматургический приём театра абсурда – пародия и гротеск, а наиболее характерным жанром театра абсурда является трагифарс.

Ключевой фигурой и первооткрывателем театра абсурда безусловно является французский румын Эжен Ионеско (1912– 1994). Наиболее известные пьесы Эжена Ионеско: «Лысая певичка» – премьера состоялась в мае 1950 года в «Театре де Ноктембюль»; «Урок» – 1951 год, «Театр де Пош»; «Стулья» – 1952 год, «Театр Ланкри»; «Амедей, или Как от него избавиться» – 1954– й, «Театр де Бабилон»; «Носорог» – 1959– й, театр «Шаушпильхаус» (Дюссельдорф); «Король умирает» – 1961– й, театр «Альянс Франсез»; «Стрельбище» – 1970– й, театр «Шаушпильхаус»; «Этот великолепный бордель» – 1973 год, театр «Модерн».

Следующая значительная фигура театра абсурда – ирландец по происхождению, француз Самуэль Беккет (1906– 1989). Он автор таких пьес как: «В ожидании Годо»– 1953 год, театр «Вавилон»; «Конец игры»– 1957– й, «Студия Елисейских полей»; пантомимы «Действие без слов» – 1957– й, там же; («Конец игры», 1957); «Последняя лента»– 1960 год, театр «Рекамье». «О! Счастливые дни!», 1961.

Ещё одно имя ведущего драматурга театра абсурда – русского по происхождению француза Артюра Адамова (1908– 1970) Он начинал литературную деятельность как автор сюрреалистических стихов. Но после Второй мировой войны увлёкся драматургией. Его лучшие и известные пьесы: «Нашествие» – 1950 год, Национальный народный театр Парижа; «Пинг Понг» – 1955– й, театр Ноктамбюль; «Паоло Паоли» – 1957 год, театр Комеди де Лион, «Всенородная песня перед двумя электрическими стульями» 1965. Его творчество отличала социальная направленность.

И четвёртый основоположник театра абсурда французский драматург Жан Жене (1910 – 1986). Для его драматургии характерно усложненностью драматургической сюжетной формы, пышная зрелищность, причудливость театрального действия, праздничность, ритуальность, фантосмагоричность. Основная тема пьес Жене – преобразование человека с помощью игры, возможность преодолеть зло в себе с помощью впускания в себя образа другого человека. Среди выдающихся пьес; «Служанки» – театр «Атеней», 1946; «Негры» – театр «Рекамье», 1959; «Балкон» – театр «Жимназ», 1960; «Ширмы» – театр «Одеон», 1966.

Среди пьес последователей театра абсурда наиболее ярко отразивших его эстетику стоит отметить так же такие пьесы Гарольда Пинтера, как Лифт (Dumbwaiter), День рождения (The Birthday Party) и Сторож (The Caretaker), а так же пьесы Эдварда Олби (Песочница – The Sandbox; Американская мечта – The American Dream; Чтослучилось в зоопарке – The Zoo Story).

Скажем несколько слов и о воплощении абсурдистской драматургии на сцене. Как уже было отмечено театр абсурда, прежде всего, театр драматурга. Абсурдистские интеллектуальные пьесы с трудом поддаются натуралистическим, реалистическим или психологическим режиссерским трактовкам. Они тяготеют к жанру драмы для чтения. Но тем не менее, популяризация абсурдистской драмы происходило в первую очередь благодаря их сценическому воплощению. Являясь в своём большинстве драмами авангардными – театр абсурда в первую очередь возник в малых независимых театрах. Новые драматурги ставились в таких маленьких театрах, как «Театр де Пош», «Ноктамбюль», «Юшетт», у таких режиссеров как Роже Блена, Андре Рейбаз, Жак Моклер, Жан– Мари Серро.

Одно из ведущих имён этого списка имя Роже Блена (1907– 1984) с деятельностью которого в первую очередь связывается поиск и обретение сценического языка абсурдистской драмы. Роже Блен сформировался под непосредственным влиянием творчества Антонена Арто. В 1935 г. он не только сыграл небольшую роль в спектакле Арто «Семья Ченчи», но и являлся помощником режиссера. Именно Арто прочил Блену большое режиссерское будущее. Однако оно стало возможным только после того, как Блен сыграл ряд ярких ролей в спектаклях режиссеров– новаторов. В 1937 г. он сыграл роль Папаши Убю в первой постановке пьесы А. Жарри «Убю прикованный» (режиссер Сильвен Иткин, театр Алый черт), а также в спектакле Ж. Л. Барро «Нумансия» Сервантеса (1937) и в инсценировке романа Кнута Гамсуна «Голод» (1939). Режиссерский успех принесла Блену постановка «Сонаты призраков» Августа Стриндберга. Этот спектакль во многом подготовил почву для воплощения на сцене абсурдистской драматургии.

Начало «театру абсурда» положил спектакль «Лысая певица», премьера которого состоялась 11 мая 1950 г. в Париже в театре Ноктамбюль (режиссер Никола Батай). Но уже вторая театральная постановка, о которой мы так же упоминали выше, и ознаменовавшая рождение театра абсурда был спектакль «В ожидании Годо» по пьесе Сэмюэла Беккета, которая состоялась в Париже в театре Вавилон 5 января 1953 г. и была срежиссирована именно Роже Бленом. Эта пьеса стала первой беспрекословной победой абсурдизма, ведь предыдущие постановки абсурдистов, начиная с «Лысой певицы» Э. Ионеско, либо заканчивались скандалами, либо не воспринимались вовсе. Оформление спектакля Роже Блена «В ожидании Годо» как пустой сцены с сухим деревом по середине, похожим на трещину в стене, и трактовка персонажей пьесы как клоунских амплуа – стало классикой постановки драмы абсурда.

Блен осуществил и еще несколько премьер по пьесам Беккета: «Эндшпиль» (1967), «Последняя лента Крэппа» (1960), «О! Счастливые дни» (1963, с Мадлен Рено в роли Винни, режиссер Жан Луи Барро). Так

же Роже Блен поставил и такие пьесы Жана Жене, как «Негры» (1959), «Балкон» (пьеса, запрещенная во Франции, была поставлена Бленом в Голландии в 1967 г.). Одной из самых грандиозных постановок Блена стали «Ширмы» Жана Жене в 1966 г. в Театре де Франс, возглавляемом Барро.

В заключении можно сказать, что идеи театра Абсурда нашли органичное развитие в эстетике театрального постмодернизма. Так, в постмодернистской концепции «театра без спектакля», направленной на демистификацию классического «театра– представления», ключом постмодернистской деконструкции является абсурдистский мессидж, идущий в обход литературного текста и традиционного действия. В отличие от экзистенциализма, постмодернизм трактует абсурд не как отсутствие смысла, но как неявный, неслышимый смысл. В интерпритации постмодернизма, нонсенс производит избыток смысла, а не бессмыслицу (Ж.Делёз).

ТЕМА 50. АБСТРАКЦИОНИЗМ В ПОСЛЕВОЕННОМ ИСКУССТВЕ

Наиболее ярким явлением послевоенного (кон. 40-х — 50-е гг. XX в.) этапа развития абстрактного искусства стал **абстрактный экспрессионизм**. Сам термин еще в 1920-е гг. ввел немецкий искусствовед Э.(?) фон Зюдов (E. von Sydow) для обозначения некоторых аспектов искусства экспрессионистов. В 1929 г. американец Барр (A. H. Barr) применил его для характеристики ранних работ Кандинского, а в 1947 г. назвал «абстрактно-экспрессионистскими» работы де Кунинга и Поллока. С тех пор понятие А. э. укрепилось за достаточно широким, стилистически и технически пестрым полем абстрактной живописи (а позже и скульптуры), получившей бурное развитие в 50-е гг. в США, в Европе, а затем и во всем мире. Прямыми родоначальниками А. э. считаются ранний Кандинский, экспрессионисты, орфисты, отчасти дадаисты и сюрреалисты с их принципом психического автоматизма. Философско-эстетическим основанием А. э. во многом явилась популярная в послевоенный период философия экзистенциализма.

А. э. продолжил начатое Кандинским и сюрреалистами «освобождение» искусства от какого-либо контроля разума, логических законов и, более того, — от традиционных законов цветовых отношений, цветового синтаксиса европейско-средиземноморской культуры. Девизом абстрактных экспрессионистов стала формула: «Освобождение от правил, освобождение от формализма, от господства линейки и циркуля, но в первую очередь — освобождение свободно струящегося цвета от доктринерских законов формы» (Карл Рурберг). Главным творческим принципом художников А. э. стало спонтанное, автоматическое нанесение красок на холст исключительно под влиянием субъективных настроений и

эмоциональных состояний. Радость, гнев, страсть, страх, страдание в буквальном смысле слова выплескиваются абстрактными экспрессионистами потоками красок на полотна. Манеры письма самые разные — от традиционной работы кистью до нанесения красок только шпателем, разливания их из банок, выдавливания из тюбиков, разбрызгивания из пульверизатора и т. п. Соответственно многообразны и возникающие цветовые структуры и по форме, и по цвету (от монохромных до резкого, бьющего по нервам буйства красок, не имеющего никаких аналогов в природе или в традиционной живописи). Разнообразен и спектр воздействия работ абстрактных экспрессионистов — от черных символических иероглифов Пьера Сулажа и медитативных огромных почти монохромных (с еле заметными тоновыми флюктуациями) полотен Марка Ротко до шокирующих глаз и психику зрителя «диких» по яркости, пластике и синтаксису полотен голландца Карела Аппеля.

Главными центрами зарождения А. э. были Париж (в частности, Ecole de Pans), где после войны собралось большое количество художников со всего мира, и США. Среди ведущих фигур А. э. в Европе можно назвать Roger Bissière, основателя Ecole, Пьера Сулажа, Ганса Гартунга, Николая Де Сталя (Nicolas de Staël), представителей группы «Кобра» (А. Ерн (Asger Jorn), П.Алехински, К. Аппель). В США — это Аршил Горки, Уильям де Кунинг, Адольф Готтлиб, Барнет Нойман, Джексон Поллок, Марк Ротко. Наряду с группой «Кобра», участники которой нередко вводили в свои картины элементы видимой действительности и использовали предельно яркие кричащие цвета и их сочетания (особенно К. Аппель), в А. э. выделяют такие направления, как ташизм, живопись действия, информель.

Живопись действия представляет собой одну из разновидностей живописной техники, применявшейся некоторыми представителями абстрактного экспрессионизма. Ее суть состоит не в нанесении красок кистью на холст, но в разбрызгивании, в наливании, в накальвании (отсюда и другое название — Drip Painting — «живопись накальвания») красок различными способами на холст, положенный на полу. Холст таким образом перестает быть просто поверхностью, на которой пишут картину, но превращается в арену, на которой вершится действие почти спонтанного возникновения картины, процесс «écriture automatique» («автоматического письма»). Произведение Ж. д. — это наглядный документ, зафиксировавший некий динамический процесс, происходивший на поверхности холста, состоявший нередко из серии почти культовых жестов нанесения краски. Поэтому создание произведений Ж. д. часто происходило публично, как своеобразный перформанс. Искусствоведы, наблюдавшие работу одного из главных представителей Ж. д. Джексона Поллока, указывают, что перед их

глазами разворачивался целый спектакль, в котором активную роль играли жесты и движения художника, выражавшиеся в его глазах муки перед тем, как выбрать место очередного нанесения краски, фонтаны, потоки, взрывы красок, падающих на холст и растекающихся по нему причудливыми извилинами. Сам Поллок не считал свой метод исключительно спонтанным и не подчиняющимся никакому контролю. Он определял его как «естественное развитие из необходимости» (ср. чувство «внутренней необходимости» у Кандинского), когда спонтанность вытекания и разбрызгивания красок контролируется некими подсознательными механизмами его творческой активности.

Ж. д. появилась и развивалась в основном в США. Впервые этот метод применил в 1945 г. прибывший из Германии в Америку художник Ганс Гофман. Однако систематически в качестве постоянного творческого метода его начал применять с 1947 г. Д. Поллок. Сам термин впервые ввел в обращение в 1952 г. американский критик Гарольд Розенберг. В нем удачно выразились принципиально новые тенденции в искусстве середины столетия, когда собственно на уровень результата художественного творчества (картины) стали поднимать и сам акт, процесс творчества. Ж. д. перенесла акцент с произведения искусства на действие по его созданию, которое ранее оставалось личным делом самого художника, его «кухней», скрытой от глаз зрителей, а теперь возводилось на уровень почти сакрального действия. Картина же стала рассматриваться как документальный фиксатор этого процесса, его материализованный след. Ее собственно художественно-эстетическая ценность перестала иметь довлеющее значение, то есть стала сходить на нет. Таким образом начался процесс завершения станковизма в искусстве и выхода живописи на иные уровни. Следует однако отметить, что чисто живописный дар самого Поллока, как и некоторых других представителей Ж. д., еще оставил его работы на уровне станковых картин. Его чувство «внутренней необходимости» и при использовании drip-техники вывело его работы за пределы только голых фиксаторов определенных акций художника. Во многих его огромных полотнах перед нами открываются какие-то самозамкнутые и самодостаточные художественные миры со своими пространственно-временными измерениями и богатой художественной семантикой, практически не зависящей уже от процесса создания картины.

Кроме Поллока метод Ж. д. применяли Уильям де Кунинг, Марк Тоби, Роберт Матервелл (Motherwell), Сэм Фрэнсис (Sam Francis); в середине 50-х гг. его использовал и Роберт Раушенберг. Ж. д. дала мощный толчок многим последующим визуальным художественным практикам, в которых процесс, акт творчества, жест художника стали играть практически большую роль, чем само создаваемое произведение.

С середины 50-х гг. А.э. стал мощным международным движением в искусстве, захватив практически все континенты. Полная свобода (у

Кандинского она была ограничена «законами внутренней необходимости», то есть традиционными эстетическими законами цвето-формообразования, живописного синтаксиса) нанесения красок на полотно или обращения с пластическими формами, декларируемая А. э., породила бесчисленное множество последователей этого направления, наводнивших музеи, галереи и дома частных граждан массой своих поделок.

Ташизм – это европейская разновидность абстрактного экспрессионизма. Термин был введен в 1950 г. бельгийско-французским художественным критиком М. Сёфором (Seuphor) для обозначения живописной техники группы художников, среди которых главное место занимали немец Вольс (Wols — Вольфганг Шульце), француз Жорж Матьё (Mathieu), испанец Антонио Саура и некоторые др. Впервые работы ташистов были выставлены в Париже в 1947 г. Метод их работы сводился к импульсивному спонтанному нанесению красок на холст и приближался к тому, что в США в это же время называлось живописью действия (action painting). Изобретатель этого метода Вольс отрицал, однако, абсолютную случайность в своей работе. Он, как и его последователи, считал, что, отталкиваясь от неких визуально воспринимаемых «следов»-форм реальной действительности, интуиция художника ведет его к выражению каких-то глубинных процессов бытия. В результате из-под кисти (хотя не все из ташистов пользовались кистью в прямом смысле слова) ташистов выходили резкие, остро напряженные по цвету и по форме, часто бьющие по психике, драматические абстрактные полотна, выражающие в целом трагико-пессимистический взгляд на универсум и вершащиеся в нем процессы. В 50-е — нач. 60-х гг. Т. имел много приверженцев среди художественной интеллигенции Европы.

Информель – разновидность абстрактного искусства, в которой уже почти не используется традиционная техника живописи (краски и кисти). Абстрактные картины, как правило, грязноватых, серых, землистых, невзрачных тонов, создаются с помощью гипса, цемента, песка, гравия, тканей, веревок, шлака, различных синтетических материалов. Основу таких картин составляет обычно толстый слой грунта землистого цвета, на котором прочерчиваются острым инструментом глубокие линии, иногда образующие примитивный рисунок, типа первобытных наскальных граффити, в него вмазываются различные иные материалы и предметы, нередко добавляется скромная раскраска. В результате возникают полурельефные картины с особой организацией визуального и гаптического пространств. Пастозность и рельефность поверхностей, шероховатость и подчеркнутая тактильность используемых материалов наполняют произведения И. ни с чем не сравнимой, слабо, но волнующе пульсирующей энергетикой и особой притягательной силой. Перед зрителем открывается особое, и не чисто живописное, и не чисто пластическое пространство. Не цвет и форма, но вещьность и тактильность

простых материалов выступают в этих произведениях на первый план. Банальные материалы открывают мастерам И. свои сокровенные тайны, увлекают их своей дотоле почти никому незаметной красотой. Картины мастеров И. нередко напоминают старые обшарпанные стены с частично осыпавшейся краской и штукатуркой, геологические срезы земли, географические карты, какие-то таинственные следы на песчаном берегу, руинированные остатки моделей археологических изысканий, окаменелых первобытных животных и т. п. Однако не эти ассоциации с конкретными реалиями действительности играют в И. главную роль, но — создание особых абстрактных миров, увлекающих зрителя в глубины его собственного «я», ибо они являются спонтанно возникающими психограммами неординарных внутренних представлений и переживаний создавших их мастеров.

Термин И. впервые ввел в обиход в начале 50-х гг. парижский искусствовед Мишель Тапье (М. Tapie). Первые образцы И. появились в конце 40-х гг., а его расцвет приходится на 50 — 60-е гг. Кроме Дюбюффе среди главных представителей И. следует назвать имена испанского художника Антони Тапиеса, немцев Эмиля Шумахера, Фритца Винтера, француза Жана Fautrier.

ТЕМА 51. ПОП-АРТ

Поп-арт — одно из наиболее распространенных направлений в англо-американском искусстве середины XX в., оказавшее влияние и на искусство других стран. Возник в начале 50-х гг. практически одновременно в Великобритании и США как реакция на элитарность наиболее продвинутых к тому времени авангардных направлений изобразительного искусства (в частности, на абстрактное искусство, абстрактный экспрессионизм). Своего апогея достиг в 60-е гг. П. является типичным продуктом технологического индустриального общества массового потребления. В нем нашла своеобразное художественное выражение принципиальная антиномия того времени, которая проявилась еще в авангарде начала столетия, а в дальнейшем на иных уровнях ставилась и решалась уже в более изощренных формах постмодернизмом: романтизация индустриального общества массового потребления (его идеалов, кумиров, имиджей, стереотипов, технологии и его продукции), как единственной и общезначимой реальности современной жизни, и ироническое дистанцирование от этого общества, иногда даже неприятие и резкий протест против него. Первый член этой оппозиции, как правило, все-таки преобладал в П.

Начальные теоретические разработки П. появились в Англии в период 1952-1955 гг., когда в Институте современного искусства в Лондоне образовалась «Независимая группа» архитекторов, художников, критиков (среди них Р.Хэмилтон, Э.Паолоцци, Л.Эллуэй, Р.Бэнхем и др.). Позже к

ним присоединились такие ставшие известными в П. фигуры, как П.Блейк, Р.Б.Китай, Д.Хокни, А.Джонс, П.Филлипс. Словечко «Поп» было введено критиком Эллуэем для обозначения фактически нового эстетического сознания, новой эстетической позиции, которая утверждала художественную значимость предметов, событий, фрагментов повседневности массового человека индустриального общества, до этого считавшихся в художественно-эстетической элите нехудожественными, антихудожественными, кичем, дурным вкусом и т.п. П. предпринял масштабную и результативную попытку уравнивать их в правах с феноменами «высокой культуры», слить элитарную культуру с потребительской популярной субкультурой. Своими предтечами поп-артисты справедливо считали М.Дюшана с его реди-мэйд, дадаиста К.Швиттерса, отчасти Ф.Леже с его романтизацией машинного, мирочеловека. Художники П. открыли своеобразную поэтику массовой продукции городской культуры, находя ее в банальных и тривиальных вещах, событиях, жестах, в окружающей их потребительской среде и коммерциализованной реальности. Изымая элементы и имиджи массовой культуры из повседневной среды и помещая их в контекст из них же создаваемого художественного пространства, поп-артисты строили свои произведения на основе игры смыслами массовых стереотипов (новые контекстуальные связи, иной масштаб, цвет, иногда деформации и т.п.) в новой семиотической среде.

Ранние произведения П. выполнялись в техниках коллажа или традиционной живописи с элементами коллажа. Среди первых программных для П. работ, получивших хрестоматийную известность, были коллажи Э.Паолоцци «Я была игрушкой богатого мужчины» (1947, Лондон, Тэйт-галлери) и Р.Хэмилтона «Что собственно делает сегодня наш домашний очаг иным и столь привлекательным?» (1956, Тюбинген, Кунстхалле). На первом изображена в жеманной позе красотка легкого поведения со стандартной манекенной улыбкой в окружении этикеток и надписей субкультуры; на втором представлен интерьер обывательского дома с обнаженной стандартной красоткой на стандартном диване и обнаженным же культуристом с теннисной ракеткой в руках в окружении предметов обихода: телевизора, магнитофона, мягкой мебели, увеличенной обложки для комиксов, служанки с пылесосом и его рекламы, эмблемы Форда, а за окном хорошо виден кинотеатр с изображением Эла Джолсона в «Певце из джаза». Элементы изображения — вырезки из рекламных проспектов и популярных журналов. В обеих работах присутствует девиз нового направления — словечко "POP".

В дальнейшем используемые материалы и техника создания поп-произведений существенно расширяются и усложняются. В традиционную живопись активно внедряются инородные элементы — обломки гипсовых изображений, предметы повседневной действительности, фотографии,

детали машин и т.п. Появляются поп-скульптуры, объекты, ассамбляжи, инсталляции, в которых используются самые различные материалы, в том числе и в большом количестве вещи, бывшие в употреблении, то есть содержимое мусорных ящиков, помоек и свалок. Часто создаются композиции из упаковочного картона, тары потребительских товаров и т.п. материалов. Художники П. не ограничиваются только статическими произведениями — они создают хэппенинги, энвайронменты, акции. Последние особенно характерны для представителей американского П.

Зачинателями П. в Америке считаются Роберт Раушенберг и Джеспер Джонс. В дальнейшем когорту американских поп-артистов дополнили такие фигуры, как Э.Уорхол, Р. Лихтенштейн, К.Ольденбург, Д. Дайн, Т.Вессельман, Дж.Розенквист, Ж.Сигал, Э.Кинхольц и др. Из европейских мастеров П. (имевшего во Франции название «Нового реализма») наибольшую известность приобрели Арман (Арманд Фернандес), Ники де Сен-Фаль (Saint-Phalle), Христо, О. Фальстрём. По своему духу и внутренней ориентации П. вошел в историю культуры все-таки как продукт американской индустриально-потребительской цивилизации. Именно в США он достиг необычайного размаха и очень быстро был признан в художественных кругах в качестве влиятельнейшего движения в искусстве второй пол. XX в. По содержанию, материалу, манере исполнения и типам артефактов художники П. сильно отличаются друг от друга и этим еще раз косвенно демонстрируют свою глубинную принадлежность к пестрой, хотя и стандартизированной повседневности массового общества. Для наглядности несколько примеров.

Д. Джонс чаще всего пользуется средствами живописи, близкими к абстрактному экспрессионизму. Однако известность ему приносят почти иллюзионистские, натуралистические изображения американского флага в различных вариантах и масштабах и мишенеобразных форм. Для Т.Вессельмана характерна поэтизация идеализированно-рекламной эротичности женского тела. Его композиции состоят обычно из плоскостного упрощенно-силуэтного изображения обнаженных женских фигур часто в откровенно сексогенных позах на постели или в ванной, выполненного яркими масляными или акриловыми красками (иногда с элементами коллажа), в сочетании с некоторыми конкретно-предметными фрагментами интерьера. Например, «Большой американский акт № 54» (1964) представляет собой живописно-коллажное изображение в спальне обнаженной женской фигуры в позе готовности к сексуальному акту, органично объединенное с композицией из реальных элементов интерьера смежной со спальней комнаты: реальной батарее водяного отопления, телефона на стене, стола и стула у реального окна с реальными гардинами. В таком же духе выполнены многие другие его работы.

Р.Лихтенштейн делал полумеханическим способом картины на холсте в духе журнальных комиксов — увеличивая их в масштабе. К.Ольденберг создавал *объекты* и *инсталляции* из самых различных материалов. Здесь и сочетания реальных предметов с раскрашенными гипсовыми муляжами (как правило, скоропортящихся продуктов питания — кусков мяса, овощей, хлеба); и антропоморфные композиции из фигур, вырезанных из упаковочного картона; и инсталляции из самых разнообразных предметов, частично расписанных маслом; это и серия мягких надувных предметов обихода: унитаза, пишущая машинка, телефон-автомат, пылесос и т.п.; это, наконец, целые интерьеры комнат, воспроизведенные в натуральную величину из реальных вещей в пространстве музея (например, «Спальня» в Музее современного искусства во Франкфурте и подобные интерьеры в других музеях мира). Э.Уорхол создавал шелкографические серии на основе фотографий Мерилин Монро, отдельных фрагментов ее лица (губ, глаз), долларовых купюр, бутылок колы и т.п. Р.Раушенберг сочетал живописную технику с созданием объектов и инсталляций из самых различных материалов (как правило, недолговечных, обиходных) — так называемую «комбинированную живопись».

Д.Дайн развешивает по верхнему краю пустого холста слегка подкрашенные столярно-слесарные инструменты. Дж. Розенквист пишет яркими, часто ядовито режущими глаз синтетическими красками огромные многометровые композиции, набранные из иллюзорно выписанных элементов, фрагментов, символов научно-технического прогресса XX в. Ж.Сигал создавал, как правило, пространственные группы из белых гипсовых фигур-муляжей людей в натуральную величину. Некоторые работы Сигала и особенно композиции, ассамбляжи, инсталляции Э.Кинхольца с антропоморфными фигурами, собранными из обломков и деталей технических приборов и машин, имеют жутковатый абсурдно-сюрреалистический характер. В них с особой силой выявляется абсурдность и бессмысленность той «идеальной» повседневности современного массового общества, которую идеализирует американская государственная машина и романтизировали некоторые ранние поп-артисты; с экспрессивной пронзительностью выражена в некоторых из них внутренняя экзистенциальная опустошенность человека этого общества.

В целом П. фактически подвел черту под традиционными видами изобразительного искусства, доведя их до логического завершения, и открыл путь принципиально новым типам художественных практик, осваивающих самые различные пространства с помощью всего множества визуально воспринимаемых форм, предметов и способов неутилитарной деятельности современного художника. В частности, П. подготовил почву для концептуализма и постмодернизма.

ТЕМА 52. НОВЫЙ РЕАЛИЗМ В ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОМ ИСКУССТВЕ

«Новый реализм» – понятие, введенное французским художественным критиком Пьером Рестани в 1960 г. и служащее для определения и выявления социологического коммуникативного поля, включающего функционирование городской среды; пространство улицы; производственные отношения; все виды коммуникаций и сопутствующие им масс-медиа; продукты массового потребления и коммерцию. То есть все реальные структуры и объекты, обуславливающие природу и функционирование искусства в развитом индустриальном обществе.

«Новые реалисты» (Les nouveaux réalistes) — объединение художников в Париже в первой половине 1960-х гг., ориентирующихся в своем творчестве на основные слагаемые «новой реальности». Создано 27 октября 1960 Рестани на квартире Ива Клейна. Манифест вместе с Рестани подписали Даниэль Споэрри (Фейнштейн), Арман, Тенгели, Энс, Вийегле и Франсуа Дюфренн. Текст гласил: «Четверг, 27 октября 1960. Новые реалисты решили выставляться коллективно. Новый реализм = новые приближения к восприятию реальности».

Творчество Ива Клейна, дружившего с Рестани, по своей метафизической сущности выходило далеко за рамки установок «Новых реалистов», однако использование им губок при создании знаменитых «синих монохромов» и первые спроектированные им энвайронменты и натолкнули Рестани на поиски пути выхода к «средовому» искусству. Непосредственно программу манифеста реализовали другие, подписавшие его художники.

Даниэль Споэрри (Spoerri) был самым активным участником всех выставок и акций Рестани в его галерее «J». Исаак Фейнштейн (Feinstein), приехавший из Швейцарии румынский еврей, автор многочисленных *ассамбляжей*, так называемых «клеток» — подвешенных в вертикальном положении досок с приклеенными отбросами, поломанными игрушками, предметами кухонной и домашней утвари, — буквально иллюстрировал положение Рестани «о Н.р.».

Скульпторы Арман (Arman) и Сезар (Cezar) с конца 50-х гг. переключились с традиционной пластики на ассамбляжи из металлических отходов и брикетов с кладбища автомобилей. Ники де Сен-Фаль (Niki de Saint-Phalle) занималась ассамбляжами с 1956; она также использовала цветные мишени и комиксы. Разделяя взгляды Рестани, Сен-Фаль была творчески связана в те же годы с другим куратором — Понтюсом Юльеном. С середины 60-х годов она работала над движущимися скульптурами совместно с Тенгели.

Швейцарский скульптор Жан Тенгели (Tinguely), работавший в Париже, стал создателем движущихся объектов из металлолома и частей

механизмов, как бы «иронизирующих» над кинетическими объектами Первого авангарда.

Парижские художники Раймон Энс (Hains), Жак де ла Вийегле (Jacques de la Wieghe), Франсуа Дюфрен (Dufrenoy) и итальянец Миммо Ротелла (Rotella) выставляли композиции из разорванных уличных афиш, объявлений в качестве реликвий масс-медиа, обретающих новый смысл в контексте искусства.

В целом объединение «Новых реалистов» во Франции представляло собой параллель американскому поп-арту. К концу 60-х гг. оно распалось, а входившие в него художники, став признанными мастерами, отказались от коллективных выставок.

Члены группы новых реалистов, в основном, понимали мир как образ, из которого они могли брать части и включать их в свои произведения, пытаясь таким образом соединить жизнь и искусство. Они заявляли, что объединились на основе нового и реального осознания своей коллективной сингулярности, имея в виду, что они могут быть вместе, несмотря на свои различия. При всем разнообразии пластических средств они чувствовали общую основу своих работ: метод присвоения реальности, как обозначил Пьер Рестани — метод «поэтической переработки городской, промышленной и рекламной реальности».

Таким образом, новые реалисты выступили за возвращение реальности в противоположность лирики абстрактной живописи. Они хотели также избежать ловушек фигуративной живописи, которая рассматривалась ими как мелкобуржуазное явление, так же, как и сталинский социалистический реализм. «Новый реализм» использовал внешние объекты, отдавая дань реальности своего времени. Они были изобретателями деколлажа (в противоположность коллажу), в частности, используя рваные плакаты (техника Франсуа Дюфрена, Жака Виллегле, Миммо Ротелла, Рэймонда Хайнса).

ТЕМА 53. НЕОРЕАЛИЗМ И ДОКУМЕНТАЛЬНЫЙ ТЕАТР

Неореализм – (ит. Neorealismo – новый реализм) – художественное направление в искусстве послевоенной Италии, ярче всего проявившее себя в кинематографе, но достаточно ярко заявившим о себе и в фотоискусстве, и в театре.

В живописи, к примеру, начало неореализму положила в 1946 г группа художников– антифашистов придерживающихся различных направлений от реализма до абстракционизма основавших творческое объединение «Новый фронт искусств». Главной темой их творчества стало изображение послевоенной Италии, жизнь рабочих и крестьян.

Течение неореализма возникло на волне социально политического движения Сопротивления направленного на свержение фашистской диктатуры и с этой задачей успешно справившейся. В связи с победой над

фашизмом и провозглашением в 1946 году Италии – Республикой, а так же в связи с экономическим ростом и преодолением послевоенной разрухи в 40– 50– е годы в Италии отмечены подъёмом демократического движения и возрождение итальянской культуры.

Если говорить о культурных предпосылках возникновения неореализма то следует отметить два фактора. Первый. Можно сказать, что неореализм являлся во многом продолжением существовавшего в итальянском искусстве последней трети XIX века течения веризма. Эстетика неореализма во многом является продолжением и обновлением именно веристской традиции. Вторым культурным фактором, повлиявшим на становление неореализма, фактором негативным, в оппозицию которому и выступил неореализм, было тоталитарное искусство так называемого «черного двадцатилетия» фашистской диктатуры. Это было искусство под зорким присмотром цензуры, пафосное, героическое, во многом милитаристски направленное, псевдо жизнерадостное, и конечно же безгранично политизированное. В годы фашистской диктатуры театр был погружён в фальшь, риторику и помпезность официального театрального искусства.

Основой неореалистической эстетики являлись натура и документ, то есть объективные факты жизни, показанные такими как они есть без ложного украшения. То есть неореализм основывался на почти документальном отображении настоящей реальной жизни. На первый план выходят простые повседневные сюжеты, не вымышленные, а из реальной жизни, и простая жизнь с её нищетой голодом, безработицей, простыми человеческими горестями и радостями. Неореализм отличается своей искренностью, открытой простой проявлением чувств. Эстетика неореализма тяготела к художественным высказываниям в формах притчи, к поэтизации простых проявлений существования, к героизации обыденности.

Одним из крупнейших деятелей кинематографического и театрального неореализма безусловно является великий итальянский режиссер, кстати, один из первых театральных режиссёров Италии в современном смысле этого слова Лукино Висконти (1906– 1976). В 1946 г. Лукино Висконти организовал в Риме в театре Элизео. В театральной деятельности Висконти как и в его кино сливаются две доминирующие тенденции с одной стороны «жесткий» натурализм, с другой изысканный психологизм и рафинированный эстетизм. Для его постановок свойственен четкий и скрупулезный анализ действительности и характеров, а так же повышенная эмоциональность актёрского исполнения. Постановки Висконти также отличались и пышной сценической декоративностью.

Основу репертуара театра Висконти составляла зарубежную интеллектуальная драма «новой волны 50– 60– х» и европейская классика. К числу наиболее значительных театральных постановок Висконти

относятся спектакли «Смерть коммивояжера» (1952), «Вид с моста» 1958 Артура Миллера, «Стеклянный зверинец» (1945) «Трамвай „Желание“» (1947) Тенесси Уильямса, «Три сестры» (1952), «Дядя Ваня» (1956) А. П. Чехова, пьес У. Шекспира, К. Гольдони, Ж. Кокто, Ж. Ануя, В музыкальных театрах Висконти ставил «Травиату» и «Трубадура» Джузеппе Верди, оперы Г. Доницетти, Р. Штрауса.

Одним из ведущих представителей итальянской драматургии второй половины XX века и один из ярчайших представителей неореализма в драме – является писатель Альберто Моравиа (1907–1990), самый известный за пределами своей страны итальянский писатель XX века. В творчестве Моравиа сплетаются все лучшие тенденции и направления в литературе второй половины XX века абсурдизм, сюрреализм, экзистенциализм и конечно же неореализм с его интересом к простой человеческой жизни. К драматургическому наследию Альберто Моравиа принадлежат пьесы: «Маскарад» (1945), «Беатриче Ченчи» (1955), «Не выясняй» (1957), «Мир таков, как он есть» (1966), «Почему Изидоро?» (1966), «Бог Курт» (1967), «Жизнь – игра» (1969). Две первые пьесы – «Маскарад» и «Беатриче Ченчи» – в разных жанровых аспектах раскрывают проблему дегуманизации человека. В лучшей пьесе 60–х философско–политической драме «Бог Курт», действие которой происходит в Польше, в нацистском концлагере, в канун рождества 1944 года, ярко проявляются антифашистские тенденции. Интеллектуально–философская, ироничная пьеса Моравиа «Мир таков, как он есть» близка к эстетике «театра абсурда».

Важным театральным феноменом в истории Итальянского театра второй половины XX века – деятельность диалектического театра, который во второй половине XX века получает новый импульс в развитии в связи с деятельностью Эдуардо Де Филиппо, творчество которого так же во многом связана с неореализмом.

Диалектический театр – это как бы местный, региональный театр, театр в котором говорят на определённом местном диалекте. Расцвет диалектальной культуры наметился в 19 веке во время формирования итальянской версии романтизма. Наибольшего развития диалектические театры получают в Сицилии, Неаполе, Пьемонте, Венеции, Милане. В первой половине XX века диалектальный театр продолжает занимать значительное место в культуре Италии, хотя политика фашистского государства была направлена на подавление диалектов и устранение каких–либо местных особенностей. Самая крупная фигура того времени – Раффаэле Вивiani (1888–1950). Во второй половине XX диалектальный театр обретает новое дыхание.

Основную роль в развитии диалектального театра этого периода занимает сценическое творчество и драматургия Эдуардо Де Филиппо (1900–1984) – актёра, режиссёра и драматурга в одном лице. Эдуардо Де

Филиппо начал свою творческую деятельность ещё в первой половине XX века, дебютировал на сцене в четырехлетнем возрасте в труппе Эдуарде Скарпетты, в которой проработал более 18 лет, а одним из популярнейших диалектических театров Италии 30-х был неаполитанский театр «Юмористический театр братьев Де Филиппо» открытый в 1932 году. После войны именно в неаполитанском театре но уже театре «Сан Фердинандо», которым Эдуардо Де Филиппо руководил с 1953 по 1974 год был поставлен первый по настоящему неореалистический спектакль «Неаполь – город миллионеров» 1945 года. Все свои пьесы Эдуардо Де Филиппо называл «инсценировкой реальной жизни». В его грустных комедиях речь идет о жизни, об отношениях в семье, о нравственности и назначении человека, о проблемах войны и мира. Следующей после «Неаполь – город миллионеров» была поставленная и написанная Эдуардо де Филлипо пьеса – «Филумена Мартурано» (1946) – история проститутки, вырастившей своих троих сыновей от разных мужчин. В этом же 1946 году Эдуардо де Филлипо написал и поставил спектакль «Ох уж эти призраки!» – пьесу о маленьком человеке по имени Паскуале, которого наняли, чтобы создать иллюзию нормальной жизни в пустом замке с дурной славой обиталища призраков.

В период 1960– 1970-х гг. Эдуарде де Филиппе работал в основном как автор, создавший на основе сюжетов комедии дель арте современные итальянские пьесы. Среди них особо следует выделить пьесы – «Сын Пульчинеллы» (1962) «Искусство комедии» (1965), «Цилиндр» (1966), «Контракт» (1967), «Монумент» (1970), «Каждый год точка и сначала» (1971) «Экзамены не кончаются никогда» (1973). В 1973 г. он получил международную премию по драматургии. В 1981 г. стал профессором Римского университета. В 1982 г. был избран сенатором Республики. Эдуардо де Филлипо так же являлся постановщиком и актёром в цикле спектаклей диалектической неаполитанской драмы театральной программы «Скарпеттиана»

Документальный театр – театр, использующий в качестве текста только документы, первоисточники, отобранные и «поставленные» в соответствии с социально– политической программой драматурга. Основой документального театра всегда выступает тот или иной документ, который с достаточной степенью объективности отражает тот либо иной исторический факт. Причём документальный источник используется и переносится в действие полностью без купюр и художественного вмешательства. Документальный театр в связи с этим охотно использует для цитирования различные официальные доклады и протоколы, что во многом определяет и его драматургическую форму – судебный процесс или следствие.

Документальный театр во многом является наследником драмы исторической. Но в отличие от неё документальный театр не стремится к

реставрации прошлого и его визуализации на сцене, но обращается к истории ради её анализа и переосмысления в свете нового времени и нового исторически удалённого, отстранённого но заинтересованного взгляда. Во многом документальный театр – является театром политическим, а если точнее театром активной социальной позиции.

Основной причиной возникновения документальной драмы и обращения театра к документальному факту – считается само время. Европа XX века перенёсшая за полвека две мировые войны и пережившая периоды переломных событий в жизни общества, событий, потрясающих мир и меняющих судьбы человечества должна была осмыслить себя и причины собственного внутреннего кризиса. Ещё одной причиной возникновения именно документального фактологического театра можно назвать засилье средств массовой информации, обрушивающих на слушателей противоречивые и зачастую непроверенные сведения, что способствует изменению системы ценностей в настоящем и неадекватному осмыслению прошлого.

Как и театр экзистенциальный и театр абсурда театр документальный так же во многом является театром драматурга, театром пьес для чтения. Постановка документального театра основывается на тексте и физическом присутствии актеров на сцене– трибуне и практически не требует декораций, костюмов, грима и часто, но не всегда склоняется к эстетике «бедного театра», не приемлет никаких сценических ухищрений. Основой документального театра является слово написанное и слово произнесённое. При чтении актерами текста «с листа» осуществляется стилизация языка под натуралистический диалог, поскольку целью актерской игры становится создание иллюзии полного тождества исполнителя с персонажем.

Во второй половине 60– е гг. в западном театре появились так называемые остросоциальные, обличительные «спектакли– суды», инсценировавшие протоколы судебных процессов, – документальные пьесы Хайнера Кипхардта «Дело Оппенгеймера» (1964); Петра Вайса «Дознание» (1965) и «Вьетнамские беседы» (1968); Ганса– Магнуса Энценсбергера «Допрос в Гаване»; «Наместник», «Солдаты» Рольфа Хоххута; (1969), а так же пьесы Танкерда Дорста, Эрика Рунге, Гюнтера Вальрафа и других. Эти пьесы и спектакли поставленные на их основе потрясли передовую общественность и породили дискуссии об ответственности политиков за военные и расовые преступления, поставили вопрос о моральном долге каждого отдельного человека перед всем человечеством.

Первый образец «документальной драмы» на немецкой сцене дала пьеса Хейнара Кипхардта (1922– 1982) «Дело Роберта Оппенгеймера» (1964) Хейнар Кипхардт является одним из самых значительных немецких драматургов и писателей послевоенного времени. Хайнер Кипхардт

написал более десятка пьес среди них: "Поразительная карьера Алоиса Пионтека" (1956) ("Собака генерала", 1963, Брат Эйхман", постановка 1982

Ещё одним представителем документальной драмы являлся Рольф Хоххут (р. 1931) немецкий драматург и публицист (ФРГ) успешно ставивший и разрешавший в своих пьесах дискуссионные темы. Сред самых знаменитых его пьес «Наместник» (1963), «Солдаты» (1967), «Герилья» (1970), «Повитуха» (1971), «Лисистрата и НАТО» (1973). Главной темой драматургии Рольфа Хоххута является – моральная ответственность личности, облечённой авторитетом и властью, перед обществом. Решение этой темы характеризовалось ориентированностью на морализаторство и поучение, преобладавшее над конкретно–историческим событием. В драме «Наместник» Хоххут разоблачает попустительство Ватикана и папы Пия XII злодеяниям фашизма в годы 2–й мировой войны. В драме «Солдаты» (1967), вновь обратившись к событиям 2–й мировой войны, Рольф Хоххут одновременно возлагает на Уинстона Черчилля ответственность за смерть главы польского правительства в эмиграции и протестует против агрессии США во Вьетнаме.

Следующей значимой фигурой немецкой документальной драмы является Петер Вайс (1916– 1982) – драматург, прозаик, публицист, художник. Определяющей для творчества Вайса является мысль об опасной подверженности человеческой психики воздействиям извне, массовым психозам и о необходимости активно противостоять этим воздействиям. Другая сквозная особенность творчества Вайса – тяготение к левым взглядам, сопровождавшееся постоянным сомнением в осуществимости высоких идеалов добра и справедливости. Мировую известность Вайсу принесли драмы «Преследование и убийство Жан–Поля Марата...» (1964) и «Дознание» (1965) в которых он отказывается от прямого изображения действительности, отдавая предпочтение в первом случае сюрреалистической условности, во втором – монтажу документальных свидетельств. Пьеса– оратория «Дознание» (1965) Петера Вайса посвящена узникам и жертвам Освенцима. Драматург ставит вопрос о жестокости палачей и пассивности жертв, о возможности сопротивления. В драматических произведениях так же написанных в жанре документальной драмы второй половины 1960–х гг. ощутима тяга Вайса к подчеркнутой театрализации: пантомиме, акробатике, клоунаде. К такого рода пьесам относятся пьесы «Ночь с гостями», «Лузитанское пугало» (обе 1967), «О том, как господин Мокинпотт от своих злосчастий избавился» (1968), «Вьетнамскую дискуссию» (1968). В 1970 году появилась пьеса Петера Вайса «Троцкий в изгнании», следующей стала пьесе – «Гельдерлин» (1971), в которых Вайс поднимает вопрос о роли личности в революции и выносящая на сцену идеологические дебаты.

Ещё одним приверженцем документальной драмы является Танкред Дорст. Среди его пьес можно выделить: «Толлер» (1968) «Ледниковый период» (1973). В пьесе «Толлер» (1968) Танкред Дорст на документальном материале ставит вопрос о роли интеллигента в обществе, о роли художника в революции.

ТЕМА 54. МУЗЫКАЛЬНОЕ ИСКУССТВО ФРАНЦИИ 2-Й ПОЛОВИНЫ XX В.

О. Мессиа́н (1908 – 1992): обращение к культуре и философии Древнего Востока, религиозные символы и мотивы в музыке. Родился в интеллигентной семье: отец – ученый-лингвист, фламандец, мать – известная поэтесса Сесиль Соваж. В 11 лет О. Мессиа́н уехал учиться в Парижскую консерваторию – игре на органе (М. Дюпре), сочинению (П. Дюка), истории музыки (М. Эммануэль). Окончив консерваторию (1930), он занял место органиста парижской церкви Св. Троицы. В 1936 – 1939 гг. он преподавал в Ecole Normale de Musique, затем в Schola Cantorum. В 1936 г. О. Мессиа́н совместно с И. Бодрие, А. Жоливе и Д. Лесюром организовал группу «Молодая Франция», стремившуюся к развитию национальных традиций, к непосредственной эмоциональности и чувственной полноте музыки. «Молодая Франция» отвергла пути неоклассицизма, додекафонии, фольклоризма. С началом войны О. Мессиа́н ушел солдатом на фронт.

С 1942 г. преподает в Парижской консерватории (гармония, музыкальный анализ, музыкальная эстетика, музыкальная психология, с 1966 г. – профессор композиции). В послевоенное время О. Мессиа́н добивается всемирного признания как композитор, выступает как органист и как пианист (часто вместе с пианисткой Ивонной Лорио), пишет ряд работ по теории музыки. Среди учеников О. Мессиа́на — П. Булез, К. Штокхаузен, Я. Ксенакис.

Эстетика О. Мессиа́на развивает основной принцип группы «Молодая Франция», призывавшей вернуть музыке непосредственность выражения чувств.

Отвергая низкую, будничную сторону действительности, О. Мессиа́н хочет утвердить противостоящие ей традиционные ценности красоты и гармонии, высокой духовной культуры, причем не «реставрируя» их посредством стилизации, а используя современную интонационность и соответствующие средства музыкального языка.

Стороны его образного мира запечатлены в таких сочинениях, как симфония «Турангалила» для фортепиано и волн Мартено с оркестром («Песнь любви, гимн радости времени, движению, ритму, жизни и смерти», 1946–1948); «Хронохромия» для оркестра (1960); «Из ущелья к звездам» для фортепиано, валторны с оркестром (1974); «Семь хайку» для фортепиано с оркестром (1962); «Четыре ритмических этюда» (1949; вокальный цикл «Ярави» (1945, в перуанском фольклоре ярави – песнь

любви, которая заканчивается только со смертью влюбленных); «Празднество прекрасных вод» (1937) и «Две монодии в четвертитонах» (1938) для волн Мартено; «Тембры-длительности» (конкретная музыка, 1952), опера «Святой Франциск Ассизский» (1984).

Как теоретик музыки О. Мессиаан опирался на свои сочинения, на творчество других композиторов. Музыка О. Мессиаана органично осуществляет и связь времен (вплоть до Средневековья) и синтез культур Запада и Востока.

Пьер Булез (1925 – 2016) – французский композитор и дирижер. Синтез строгого контроля и случайности, взаимодействие акустического и электронного звучания как важнейшие исследовательские задачи в творчестве П. Булеза.

Влияние его творчества на послевоенную западную музыку трудно переоценить, хотя в последние десятилетия XX в. он не создал ничего принципиально нового. В то же время активность Булеза-дирижера с годами не снизилась. Учеба у О. Мессиаана (1942 – 1945). От О. Мессиаана – особый интерес к ритмике, инструментальному колориту, к неевропейским музыкальным культурам, к форме. Дебют (1946) – Первая соната для ф-но, Сонатина для флейты и фортепиано в шёнберговской стилистике. Ранние опусы П. Булеза под влиянием обоих учителей, К. Дебюсси, А. Веберна: кантаты «Свадебный лик» (1946) и «Солнце вод» (1948) (обе на стихи выдающегося поэта-сюрреалиста Рене Шара), Вторая соната для фортепиано (1948), «Книга для струнного квартета» (1949). Индивидуальные черты стиля: беспокойный характер музыки, нервно-разорванная фактура, резкие динамические и темповые контрасты.

Начало 1950 гг.: отход от ортодоксальной додекафонии А. Шёнберга. Свою позицию крайнего экспериментаторства и приверженности новым техникам организации звукового материала выразил в творчестве и в статьях. Под влиянием знакомства с не столь догматичными коллегами (Э. Варез, Я. Ксенакис, Д. Лигети) его взгляды смягчились. Его стиль эволюционировал в сторону большей гибкости, что отразилось в «Молотке без мастера» (1954) – 9-частном вокально-инструментальном цикле для контральто, альтовой флейты, ксилоримбы (ксилофона с расширенным диапазоном), виброфона, ударных, гитары и альта на слова Рене Шара.

Мелодический стиль П. Булеза вдохновлен причудливой поэзией Рене Шара «Две импровизации по Малларме» для сопрано, ударных и арфы на тексты двух сонетов французского символиста (1957). Позднее добавлена третья импровизация для сопрано и оркестра (1959), а также преимущественно инструментальная вступительная часть «Дар» и большой оркестровый финал с вокальной кодой «Гробница» (обе на слова С. Малларме; 1959 – 1962). Получившийся в результате 5-частный цикл с подзаголовком «Портрет Малларме» назван «Pli selon pli» («Складка за

складкой»). Смысл заглавия: покров, сброшенный на портрет поэта, медленно, складка за складкой, спадает по мере развертывания музыки. Символистско-импрессионистский аспект творчества. Цикл, длящийся около часа, – самая масштабная партитура композитора.

Примеры: Третья соната для фортепиано (1957); ее разделы («форманты») и отдельные эпизоды внутри разделов могут исполняться в произвольном порядке, но одна из формант («конstellация») непременно должна находиться в центре. Также «Фигуры-Двойники-Призмы» («Figures-Doubles-Prismes») для оркестра (1963), «Владения» («Domaines») для кларнета и шести групп инструментов (1961–1968) – опусы, которые принципиально не могут иметь завершения. «Респонсорий» для инструментального ансамбля и звучаний, синтезированных на компьютере (1982).

С середины 1960 гг. – оперный и симфонический дирижер. Продуктивность Булеза-композитора снизилась, а после «Ритуала» на несколько лет приостановилась. Причина: дирижерская карьера и интенсивная работа по организации в Париже грандиозного центра новой музыки – Института музыкальных и акустических исследований, IRCAM. Как директор (до 1992 г.), инициировал два кардинальных направления: пропаганда новой музыки и разработка высоких технологий синтеза звука. При институте функционирует исполнительский коллектив «Ансамбль Энтерконтампорен» («Ensemble InterContemporain» – «Международный ансамбль современной музыки»).

П. Булез – один из крупнейших дирижеров XX в. Был дирижером в Кливленде, Симфонического оркестра Британской радиовещательной корпорации (1971 – 1974) и Нью-Йоркского филармонического оркестра (1971 – 1977). С этими коллективами записал собрание оркестровых произведений К. Дебюсси (на двух дисках) и М. Равеля (на трех дисках), всех оркестровых сочинений А. Веберна; «Чудесного мандарина», «Музыки для струнных, ударных и челесты» и Концерта для оркестра. Б. Бартока; Пяти пьес для оркестра, «Серенады», оркестровых Вариаций А. Шёнберга. Пропагандист-просветитель.

Взаимосвязь музыки, математики, архитектуры в творчестве композитора и архитектора Я. Ксенакиса (1922 – 2001). Стохастический принцип как основа музыкальной композиции.

Деятельность «спектральной школы». Спектр звука, исследование микроразличий процессов как исходная модель формы. «Partieles» Ж. Грize как манифест спектральной техники.

ТЕМА 55. МУЗЫКАЛЬНОЕ ИСКУССТВО ГЕРМАНИИ 2-Й ПОЛОВИНЫ XX В.

ФРГ. Крупные музыкальные центры: Мюнхен, Бонн, Штутгарт, Франкфурт-на-Майне, Гамбург, Дюссельдорф, Кёльн. Авангардисты:

М. Кагель (переселился из Латинской Америки), П. Ружичка, Э. Каркошка, Д. Шёнбах, Х. Лахенман и др. Направления рок-музыки: хард-рок (Scorpions, Bonfire), фолк-рок, пауэр-метал («Helloween» – основоположники стиля), хэви-метал («Grave Digger»), готик-рок, альтернативный рок, готика, поп-рок.

Дармштадт как один из ведущих центров пропаганды музыкального авангардизма. Эволюция творческого стиля К. Штокхаузена, мировоззрение, музыкально-эстетические взгляды. Влияние восточных религиозных учений на концептуально-философскую основу сочинений К. Штокхаузена – практик и теоретик электронной музыки. Новая эстетика звука в творчестве Х. Лахенмана.

Карлхайнц Штокхаузен (род. 1928) – композитор, дирижёр и звукорежиссёр, теоретик музыки. Лидер, изобретатель и также исполнитель – реализатор «Новой музыки XX века».

Он – один из наиболее влиятельных представителей современного музыкального авангардизма (электронная, сериальная, алеаторическая музыка). Уже в первых своих сочинениях («Перекрёстная игра», «Контрапункты») отходит как от тонального мышления, так и от серийной техники, выдвинув на передний план музыкально-акустические задачи. Проводит эксперименты с движущимися источниками звука, пытаясь утвердить независимость и эстетическую самоценность отдельных параметров музыкального звука (тембр, высота, длительность). Одна из главных идей композитора – воспринимать музыку «точечно»: в сочинении «Моменты» слушатель наслаждается звучанием каждого отдельно взятого момента, не пытаясь осознать драматургическую взаимосвязь всех моментов.

Главная цель композиций – «объединение звуков», в котором доминирует алеаторное (см. Алеаторика) распределение элементов. Широко пользуется приёмами коллективной исполнительской импровизации с привлечением разнообразной технической аппаратуры. Добивается пространственно-звуковых эффектов, иногда грубо натуралистических, чаще – окрашенных в фантастические звуковые «цвета». Тяготеет к «космической мистериальности».

Учился в Кёльнской Высшей Музыкальной Школе (с 1947 г.) и Кёльнском университете (филология, философия, музыковедение). В начале 1950 гг. организовал совместно с П. Булезом и Л. Ноно «Дармштадтскую сериальную школу». Музыкальное образование завершил в 1952 г. в Париже у О. Мессиана («Курсы ритмики и эстетики»). у Д. Мийо. Экспериментирует в группе «Musique concrete» Французского Радио. Сотрудник «Студии Электронной Музыка» Западно-Немецкого Радио (WDR) в Кёльне (с 1953 г.), ее художественный руководитель (1963 – 1977 гг.). Ежегодные Международные Летние Курсы Новой Музыка в Дармштадте. Изучал в Боннском университете фонетику и теорию

информации (1954 – 1956 гг.). Профессор кёльнской Высшей муз. школы (1971 – 1977). С 1958 г. выступает как дирижёр, пианист и звукорежиссёр с исполнением собственных сочинений в различных странах.

Как композитор работал в разных направлениях, разрабатывал новые композиционные методы и техники вокального и инструментального исполнения. Ранние произведения – композиции сериальной пуантилистической музыки (Kreuzspiel/ Перекрестная игра, Formel/ Формула, 1951); конкретной музыки (ETUDE, 1952); электронной музыки (Gesang der Junglinge/Пение Отроков, 1953/1955-56). Работа с специальной аппаратурой привела к алеаторной и пространственной музыке.

В 1977 г. К. Штокгаузен начал сочинять музыкально-драматический цикла из семи опер («гепталогия») «LICHT». («СВЕТ. Семь дней недели») (для солирующих голосов, инструментов и танцоров, хоров, оркестров, балета и мимов, электронной и конкретной музыки) общей продолжительностью звучания более суток (25–27 часов). С этого времени полностью сконцентрирован на сочинении и исполнении оперного цикла LICHT / СВЕТ, в котором интегрируются многие важнейшие художественные результаты, достигнутые ранее, и вместе с тем реализация данного творческого проекта вносит в современное музыкальное искусство ряд новых открытий и изобретений.

Сочетание интуитивного начала как реального источника музыкального творчества с интеллектуальной требовательностью дает «интеллектуально-духовный импульс». Примеры: «Atmen gibt das Leben» / «Дыхание даёт жизнь» (Хоровая опера с оркестром, 1974 – 1977); сочинения «интуитивной музыки», «матричной музыки», «космической музыки» – «Aus den sieben Tagen» / «Из семи дней»; «Sternklang» / «Звучание звёзд»; «Inori, Sirius» / «Сириус». Его духовно-мировоззренческая позиция – доктрина «Абсолютной Музыки»

Литературное творчество – серия «Текстов о музыке», составляющей 10 томов объемом более 5500 страниц.

ТЕМА 56. МУЗЫКАЛЬНОЕ ИСКУССТВО ВЕНГРИИ

В венгерской музыке 2 половины XX в. развивались различные системы организации музыкальной фактуры на основе натурально-ладовой системы, тональной додекафонии, зеркально-симметричной системы, венгерского варианта пуантилизма и минимализма. Композиторы «Новой венгерской школы».

Послевоенное десятилетие (1945 – 1956 гг.) характеризуется поисками нового музыкального языка: его истоков и направления развития остросовременных и ярко своеобразных выразительных средств. Этот процесс тормозила эстетика соцреализма, академизация национальной традиции. Преобладание сочинений прикладной ориентации (сюиты, дивертисменты, серенады, «народные» танцы, рапсодии). Опора на

классико-романтические принципы (Кадоши Симфония №3 «Романтическая»).

Следующее десятилетие (1956 – 1965 гг.): взгляды нового поколения композиторов формировались в ином художественном контексте. Новое ладовое мышление основано на перерождении диатонической натурально-ладовой системы в двенадцатиступенную хроматическую тональность, синтезирующую различные, в том числе натурально-ладовые элементы. Специфика подобной модальной хроматики: сохранение в условиях двенадцатизвучной системы локальных ладовых тяготений. Модально-хроматические принципы венгерских композиторов близки И. Стравинскому («Свадебка»), Б. Бартоку (Соната для двух фортепиано и ударных, Музыка для струнных, ударных и челесты, «Микрокосмос», «Плачи»). Их основа: линейное соединение разноладовых попевок с вариантами хроматических ступеней, наслаивание фактурных пластов, образующих по вертикали двенадцатитоновую систему. Роль свободной ритмики как средства ослабления ладотональных связей. Устойчивые ритмические модулы становятся самостоятельными структурными единицами.

Обновление музыкального языка во 2 половине 1950 гг. привело к появлению новых принципов ладовой организации, например, к симметрии звуковых отношений – в гармонии, тональном рельефе, интервалике, мелодии (продолжение традиций творчества Б. Бартока).

1960 – 1980 гг. С начала 1960 гг. интенсивно формируется новый музыкальный язык. Принцип симметрии развивается, например, зеркальные или ракоходные обращения звукорядов натуральных диатонических ладов (фригийского, лидийского, дорийского). Это становится основой техники «модальной симметрии». Додекафония привлекала венгерских композиторов строгим порядком и композиционным регламентированием, организующим различные аспекты музыкального текста. Ее своеобразие – в локальных национальных особенностях: 12-тоновая техника приобрела ярко выраженный национальный колорит. «Принцип ряда» в соединении с натурально-ладовой диатоникой сформировали своеобразную звуковую систему венгерских авторов – «тональную додекафонию» («Монограммы» для фортепиано Фаркаша, симфонии и «Диагностис'69» Шараи, оркестровые концерты Сёллёши, Квартет Давида, Концертная симфония Шаркези, сочинения Кадоши). Привычные понятия (аккорд, мотив, каденция) сменяются новыми категориями – ряд, параметр, группа, структура, материал.

Несмотря на широкое распространение сериализма, его вариант «строгий стиль» не получил развития в Венгрии. Более популярна произвольная «постсериальная» техника (Куртаг, Винце, Дурко, Ланг, Бозай, Шари) микросерийных сочетаний, позволяющих организовать

сложное сочинение на основе минимальных интонационных образований, имеющих тембровые, артикуляционные, динамические, метрические индивидуальные признаки (Квартет ор.1, Духовой квинтет, Восемь пьес для фортепиано ор. 3. Куртага).

Сонорика использует интегрирующие свойства темброкрасочной ткани. Ее средства: звуковой объем, плотность вертикали, однородность материала, статичность – динамичность, соотношение «точки» – «пятна» («Фиоритуры» Дурко), «поток» – «полоса» из отдельных линий или созвучий (финальные такты сочинения Шари «И день?»). Применение различных композиционных приемов (техника сверхмногоголосия и микрополифонии и др.) получила широкое распространение благодаря Д. Лигети.

Пуантилистское направление (влияние стиля А. Веберна): «точечное мерцание» ткани достигается за счет микроинтонационных структур: краткие мотивы, трели и вибрато («Эпизоды на тему ВАСН» Дурко), глиссандо и арпеджио («Catacoustics» Шари), микротематизм (Концерт для трубы Лендваи).

1970 гг.: минималистские тенденции (влияние минимализма США), которые развивали представители «Студии новой музыки» (Йенеи, Шари, Видовский, Шереи, Дукай, Чапо), считавшие акустические свойства звука (высота, громкость) всеобщими первичными элементами музыки (тембр в опусе Йенеи «Сад Орфея», ритм «Артур Рембо в пустыне» Йенеи и др.). Результат – отказ от тактового деления и обозначения длительностей, иногда – полное отсутствие временной координации («Being-time» Шари). Новый синтаксис материала в минимализме – комбинаторная перегруппировка тонов. В 1960 – 1980 гг. происходит сближение жанров симфонии, оркестрового и сольного концертов, камерных разновидностей оркестровой музыки, программной увертюры и беспрограммного сюитного цикла (Д. Лигети). Новые образования наследуют весь комплекс свойств конкретных жанровых признаков («концертная музыка», «музыка для оркестра»). Особенно значимо воздействие концертности: оркестровые концерты Селлеси – современный эквивалент симфонии). Развитие жанра сольного концерта (Скрипичный концерт Дубровой, Первый скрипичный концерт Ланга). Отказ от оркестров большого состава в пользу небольших инструментальных составов.

Дьордь Лигети (1923 – 2006) – венгерский и австрийский композитор-авангардист, педагог. Черты стиля: микрополифоническая фактура, полиритмия, микрохроматика, синтез различных национальных традиций. Создание техники сонорной статической композиции. Основные сочинения: «Атмосферы», «Явление», «Реквием», Струнный квартет № 2 и др.).

ТЕМА 57. МУЗЫКАЛЬНОЕ ИСКУССТВО ИТАЛИИ

2-Й ПОЛОВИНЫ XX В.

Луиджи Ноно (1924 – 1990) закончил Венецианскую консерваторию (у знаменитого оперного композитора Дж. Фр. Малипьеро, 1942 – 1945 гг.). В 1946 г. познакомился с венецианским композитором и дирижёром-вундеркиндом Б. Мадерна, который стал одним из главных исполнителей музыки современников, провёл много премьер; в 1947 г. – с композитором старшего поколения Л. Даллапиккола, использовавшим в своей музыке додекафонию. В 1948 г. два друга (Л. Ноно и Б. Мадерна) посетили курсы дирижирования Г. Шерхена – знаменитого дирижёра, интерпретатора классической и современной музыки, ставшего их наставником. По его рекомендации Л. Ноно был принят на Дармштадтские курсы новой музыки в 1950 г. В 1950 гг. П. Булез, К. Штокхаузен, Л. Ноно как главные представители «Дармштадтской школы» (сериализм) стали знамениты и влиятельны. С 1952 г. – член итальянской компартии (был также верующим христианином). Посетил Латинскую Америку и СССР, где его оперу «Под жарким солнцем любви» поставил в Театре на Таганке Ю. Любимов (в постановке участвовал В. Высоцкий). В 1955 г. женился на дочери А. Шёнберга. Работал над первым знаменитым сочинением (сериальная техника, сложный язык) – «Il canto sospeso» («Прерванная песня») для солистов, хора и оркестра на тексты узников фашистских застенков: экспериментировал с текстом, разделяя слова на слоги и синтагмы, вводя в текст в качестве фонового выразительного компонента ряд гласных, соединял одновременно строки разных писем; использовал пуантилизм, в котором звуки («точки») тянутся, из-за чего получается как бы «кантилена точек». В опере «Нетерпимость» намечены тенденции будущих сочинений, в том числе опер: записанная на пленку музыка (в данном случае – хоры) транслируется через репродукторы, помещённые в разных точках зала.

Бруно Мадерна (1920 – 1973) – итальянский и немецкий композитор и дирижёр. «Чудо-ребёнок», в 4-летнем возрасте учился игре на скрипке, в восемь лет дирижировал оркестрами миланского театра Ла Скала и веронской Арены. Продолжал обучение музыке в Милане, Венеции, Риме, где закончил в 1940 г. Академию Санта Чечилиа. Обучался композиции у Малипьеро, дирижированию — у Шерхена. Во время Второй мировой войны участвовал в партизанском движении, был в концлагере. В 1947 – 1950 гг. преподавал композицию в Венеции, в его классе занимался Ноно. С фестиваля «Musica Viva» в Мюнхене началась международная слава Б. Мадерны как дирижёра. В 1951 г. в Дармштадтской международной летней школе новой музыки познакомился с О. Мессианом, П. Булезом, К. Штокхаузенем, Дж. Кейджем. Вместе с Л. Берлио основал Студию музыкальной фонологии Итальянского радио и телевидения (1955). Преподавал додекафонную технику в Миланской консерватории (1957 – 1958). С 1963 г. – гражданин ФРГ. В 1967 – 1970 гг. руководил

Зальцбургским Моцартеумом, в 1971 – 1972 гг. – директор Тэнглвудского музыкального центра (Массачусетс). Умер, работая над постановкой оперы К. Дебюсси «Пеллеас и Мелисанда». П. Булез написал «Ритуал памяти Бруно Мадерны» (1974), сочинения его памяти есть у Лючано Берио, Франко Донатони и др.

Творчество Лючано Берио (род. в 1925). Родился в музыкальной семье; его первыми учителями были отец и дед – органисты и композиторы. В 1945 – 1951 гг. учился в Миланской консерватории у Гедини (композиция), Антонио Вотто и Джулини (дирижирование). В 1950 женился на Берберян, которая стала первой исполнительницей всех его сольных вокальных произведений до *Recital I*. В 1952 прошел курс современной музыкальной композиции в Тэнглвуде у Даллапикколы; под его влиянием углубил свое знакомство с серийной техникой и отчасти преодолел ее рамки, о чем свидетельствуют такие произведения этого периода, как «Камерная музыка» для голоса и 3 инструментов. По возвращении в Милан учредил общество «*Incontri musicali*» (Музыкальные встречи), которое устраивало регулярные концерты новой музыки и издавало одноименный журнал. В 1954 г. вместе с Б. Мадерной основал при Итальянском радио в Милане студию электронной музыки, которой руководил до 1961 г. С середины 1950 гг. регулярно вел летние курсы в Дармштадте; к этому времени уже пользовался репутацией одного из самых видных представителей радикального молодого авангарда.

Творчество связано с авангардной и поставангардной музыкой, с «инструментальным театром». Сценические сочинения – «Опера» (1970), «Правдивая история» (1982), вокально-инструментальные – «Перспективы» (1956), «Траектории» (I-IV, 1965 – 1975), «Найти точки на кривой...» (1974).

Музыка отличается высочайшей технической изобретательностью и интеллектуализмом, эмоциональна и чувственна. Работал в традиционных и в новаторских жанрах. Он не только создавал музыку, но разъяснял её: комментарии практически к каждому произведению.

Наследие многогранно по жанрам, составам исполнителей. Характерны авангардные поиски новой акустической среды и музыкальной фактуры, использование серийной техники и новые разработки в области электронной музыки. Увлечения электронной записью и тембрами: опус по стихотворению Р. Альберти «*El mar. La mar*» («Море», 1952) и др. Сочинения: Тема (1958), Секвенция I (1958), Круги (1960), Лик (1961), Симфония (1968), *Corale* (1981), *Alternatimperclarinetto, violaeorchestra* (1996–1997), Стансы (2003).

Первые опусы – рубеж 1940 – 1950 гг. Традиции католицизма: «*O Bone Jesu*» – «О, тело Иисуса» для хора *a cappella*, 1946; «Магнификат» для двух сопрано, хора и оркестра, 1949 – 1971 (наиболее известное и часто

исполняемое); оркестровые сочинения «Allelujah I» и «Allelujah II», 1956 и 1958; «Epifanie» («Богоявление») для женского голоса и оркестра, 1961.

С 1962 по 1972 Л. Беріо жил главным образом в США, где преподавал в Миллс-колледже, Гарвардском университете, Джульярдской школе. Среди произведений этого периода выделяются *Laborintus II* на текст Э. Сангинетти по мотивам Данте, *Sinfonia*, *Opera*.

Вокальные новации: современные обработки песенного фольклора для меццо-сопрано и оркестра (1964 – 1973); «*Cries of London*» («Крики Лондона») для шести голосов (1974).

Вернувшись в Европу, принял участие в организации Парижского Института музыкальных и акустических исследований (IRCAM) и до 1980 г. руководил его электроакустическим подразделением. В 1987 основал во Флоренции аналог IRCAM – *Centro Tempo Reale*. Его творчество 1970 – 1990 гг. чрезвычайно разнообразно в жанровом и стилистическом отношении.

В поколении европейских авангардистов, начавших свою карьеру вскоре после Второй мировой войны, немногие могут сравниться с Л. Беріо по яркости артистического темперамента и широте культурных интересов.

Исполнял собственную музыку как дирижер. Сотрудничал с крупными исполнителями: специально для М. Ростроповича создал в двух вариантах пьесу «Возвращение сновидений» («*Ritorno degli snovidenia*») для виолончели с малым оркестром (1967) и позже – с тридцатью инструментами (1977), намеренно включив русское слово в название, подчеркивая поликультурную основу произведения.

Совместно с режиссером В. Оттоленги специально для итальянского телевидения создал цикл из 12 телефильмов под названием «*Se musica e musica*» («Есть музыка и музыка», 1972), посвященных различной музыке мира (фольклор, опера, рок, авангард). Широко трактуемая и воплощаемая им в творчестве идея мультикультурности, – одна из актуальных в современном искусстве.

Среди его учеников – Л. Андриссен, Глобокар, К. Мур, Райч, Рэндс.

ТЕМА 58. МУЗЫКАЛЬНОЕ ИСКУССТВО ПОЛЬШИ 2-Й ПОЛОВИНЫ XX В.

Во 2 половине XX в. музыкальная культура Польши переживает период подъема. Варшава – один из музыкальных центров Европы. Международный конкурс пианистов им. Ф. Шопена. Фестиваль «Варшавская осень» (с.1956 г.). Польская композиторская школа представлена именами В. Лютославского, К. Пендерецкого, К. Мейера.

Польская музыка 2 половины XX века прошла три этапа: 1945–1956, 1956-1976, с 1976 и далее. Противоречия первого периода связаны с острой идеологической борьбой, тотальной политизацией искусства.

Композитор и дирижер В. Лютославский (1913 – 1994) – польский главный национальный классик после Ф. Шопена, до преклонных лет сохранивший высокую требовательность к себе и способность постоянного обновления стиля. В 1930 г. учился в Варшавской консерватории по классу композиции у В. Малишевского (ученик Н. Римского-Корсакова). В годы нацистской оккупации Польши играл на фортепиано в варшавских кафе; результат этой формы музицирования – популярное сочинение для фортепианного дуэта «Вариации на тему Паганини» на тему Каприса № 24; есть переложение для фортепиано с оркестром. Ориентиры для В. Лютославского и его коллег в 1950 г. – фольклоризм Б. Бартока, неоклассицизм А. Русселя и И. Стравинского. «Маленькая сюита» для камерного оркестра (1950), «Силезский триптих» для сопрано с оркестром на народные тексты (1951), «Буколики» для фортепиано (1952). Вершина раннего стиля – Первая симфония в неоклассическом стиле (1947), Концерт для оркестра (1954) – в неофольклорном. С середины 1950 г. – обращение к новым техникам. Зрелый период. Он создал свой самобытный мир. Гармонический язык индивидуален, основывается на 12-тоновых комплексах. Стиль В. Лютославского отличается концертным блеском и виртуозностью.

Творчество К. Пендерецкого (род. в 1933 г.) отразило противоречия и поиски послевоенной музыки. Стремление к новаторству и ощущение органической связи с культурной традицией, уходящей вглубь веков, предельное самоограничение в камерных сочинениях и склонность к монументализации вокально-симфонических произведений. Овладение различными стилями и новейшими техниками композиции XX в. Масштабность художественных замыслов. Ораториально-кантатный жанр («Страсти по Луке», «Трен памяти жертв Хиросимы» и др.). Новые приемы инструментальной стилистики, графическая нотация партитуры («Полиморфия», «Флуоресценции»).

Обучался игре на скрипке и фортепиано. Учился в Кракове. Одновременно с занятиями в музыкальной школе посещал университет, слушая лекции по классической филологии и по философии, изучал латынь и греческий, античную культуру. В Высшей музыкальной школе изучал стилистику Б. Бартока, И. Стравинского, П. Булеза. В 1958 г. познакомился с Л. Ноно. Сочинения для оркестра «Строфы», «Эманации», «Псалмы Давида» принесли победу на конкурсе Союза польских композиторов (1959 г.) и международную известность. С 1960 г. начинается интенсивная творческая деятельность композитора («Трен памяти жертв Хиросимы», 1960). Постоянное участие в международных фестивалях современной музыки в Варшаве, Донауэшингене, Загребе. Стиль отличается новизной приемов. Музыка для театра и кино. В Экспериментальной студии Польского радио создает свои электронные композиции (пьеса «Экехейрия» для открытия Олимпийских игр в

Мюнхене (1972 г.). Композитор выступает с лекциями о современной музыке в Дармштадте, Стокгольме, Берлине. Эксцентрика авангардистского сочинения «Флуоресценции» для оркестра, пишущей машинки, стеклянных и железных предметов, электрических звонков, пилы. Оратория «Dies irae» посвящена жертвам Освенцима (1967), детская опера «Самый сильный», оратория «Страсти по Луке» (1965). В 1966 г. впервые посетил СССР. В 1966–1968 гг. композитор ведет композиторский класс в Эссене (ФРГ), в 1969 – в Западном Берлине. Опера «Дьяволы из Людена» (1968) ставится на сценах 15 городов мира. «Заутреня» (1970): тексты и напевы православной службы соединены со средствами новейшей композиторской техники. Оратория «Космогония» (по заказу ООН) на тексты древних и современных философов (от Лукреция до Ю. Гагарина) о происхождении Вселенной и устройстве мироздания. Пендерецкий-педагог: с 1972 г. – ректор Краковской Высшей музыкальной школы, ведет класс композиции в Йельском университете (США). Опера «Потерянный рай» по поэме Дж. Мильтона (к 200-летию США, 1978 г.). 1970 гг.: Первая симфония, ораториальные сочинения «Магнификат», «Песнь песней», Скрипичный концерт (1977) в неоромантическом стиле. Вторая симфония и «Te Deum» (1980). Постоянный интерес к музыкальному театру. Третья опера композитора «Черная маска» (1986) по пьесе Г. Гауптмана соединяет нервную экспрессивность с элементами ораториальности, психологическую точность и глубину вневременной проблематики. «Я писал "Черную маску" так, как будто это мое последнее сочинение». К. Пендерецкий – один из самых авторитетных музыкальных деятелей современности.

Новации Х. Гурецкого (поставангардизм, сакральный минимализм).

ТЕМА 59. МУЗЫКАЛЬНОЕ ИСКУССТВО США 2-Й ПОЛОВИНЫ XX В.

1950 гг. Новые жанры. Рок-н-ролл и его истоки – блюз, кантри, фолк, свинг и др. (название rock and roll – слова песни Генри Алена «Get Rhythm in Your Feet and Music in Your Soul»), Рок-н-ролл как основа современной музыки. Его исполнители – Чак Берри, Элвис Пресли. Фолк-рок. Джаз: Элла Фитцджеральд, Нина Симон, Майлз Дэвис, Джон Колтрейн. Ритм-н-блюз (R&B) как синтез блюза, рок-н-ролла и джаза; соул (Чабби Чекер, Сэм Кук, Тедди Пендерграсс, Би Би Кинг). 1970 гг. – деление рока на поджанры: глэм-рок, панк-рок, психоделик-рок (Боб Дилан, Брюс Спрингстин, «The Rolling Stones»). Движение хиппи. Диско.

Молодежное движение и развитие поп-музыки в 1960 – 1970 гг., ставшей важнейшим средством его самовыражения. Поп-музыка как социальное явление: протест против ценностей, навязанных обществом потребления; отражение чувства неудовлетворения и разочарования; проповедь анархизма и индивидуализма, сексуальной свободы;

«философия наркотиков». Стиль поп-музыки – синтез ритм-энд-блюз, рок-н-ролл, соул.

Поп-музыка 1980 гг.: Майкл Джексон, Мадонна, Тина Тернер, Джон Бон Джови. Влияние фанка и диско на R&B (Принс, Стиви Уандер, Лайонел Ричи) формирует направление – «contemporary R&B». В результате синтеза двух антонимичных жанров – рока и рэпа сформировались рэп-кор и рэп-металл. В 1990 гг. доминируют бойз-бэнды: поп-группы из трех и более юношей привлекательной внешности, имеющих приятные голоса; их огромный успех среди женской аудитории в возрасте от 12 до 30 лет. Поп-музыка оказала влияние на жанры серьезной музыки: авангард, музыку для церкви США и Европы («Месса» Л. Бернштейна, опусы Д. Брубeka, К. Штокхаузена, Л. Берлио и др.). Её элементы восприняты «новым джазом» и джаз-роком (Х. Хэнкок, Ч. Кория, Дж. Завинул).

В 1950 гг. в сфере композиторского творчества – тенденции к неоклассицизму, введение элементов фольклорного «американизма», серийной техники, интерес к экспериментаторству. Эксперименты в области сонорики, их связь с древними религиозно-философскими концепциями. Монография Х. Парча «Генезис музыки» (1949); для своих сочинений («Эдип», «Барстоу» и др.) он сконструировал оригинальные музыкальные инструменты. Творчество О. Люнинга и В. Усачевского (часто работали в соавторстве) в сфере электронной музыки (совместное сочинение «Рапсодические вариации» и др.). Творчество А. Хованесса, Л. Харрисона и Чу Вэньчуна: повышение интереса к внеевропейским культурам, особенно к азиатским, что обусловлено интенсивной эмиграцией из Японии, Южной Кореи в 1950 гг., с гастрольями многих музыкантов из стран Азии (из Индии – Рави Шанкар, Али Акбар Хан). Развитие этномузыкологии.

Джон Кейдж (1912 – 1992) – композитор-авангардист и теоретик. Его творчество – серия экспериментов («Воображаемые пейзажи» № 1 – 4, «4 мин. 33 сек.», Концерт для фортепиано с оркестром и др.), приведших к утверждению роли случайного, «непреднамеренного» (indeterminacy), затем – к отказу от музыки как искусства вообще («антимузыка»). Использование элементов алеаторики и «сырых жизненных явлений» вдохновлено учением дзен-буддизма, согласно которому природа не имеет внутренней структуры и иерархии, а также современными теориями взаимосвязи всех явлений (социолог М. Маклюэн и архитектор Б. Фуллер). В итоге Дж. Кейдж пришел к музыке, включавшей элементы «шума» и «тишины», использовал естественные, «найденные» звучания, а также электронику и алеаторику. Его опусы – не всегда артефакты: согласно идее Дж. Кейджа, подобный опыт «вводит нас в самую суть той жизни, которую мы проживаем».

Учился в США, затем в Европе, по возвращении – с А. Вейссом, А. Шёнбергом и Г. Кауэллом. Преодолевая ограничения тональной системы, начал создавать композиции с включением «звучания» разных предметов из повседневного окружения (погремушек, хлопушек), а также звуков, порождаемых необычными процедурами (погружение вибрирующих гонгов в воду). В 1938 г. он изобрел «подготовленное фортепиано», превращающего рояль в миниатюрный ансамбль ударных. С 1950 гг. вводил в композиции алеаторику, манипулируя с игральными костями, картами и «Книгой перемен» («И-цзин»), древней китайской книгой для гадания. Его новшество – тотальная алеаторика. Использовал специфические и измененные звучания, полученные при работе с магнитофоном.

Три наиболее известные композиции впервые исполнены в 1952 г. Пьеса «4'33"» – молчащая музыка: композитор стремился привлечь внимание слушателей к естественным звукам той среды, в которой исполняется опус. «Воображаемый ландшафт № 4» для 12 радиоприемников: выбор каналов, мощность звука, продолжительность пьесы определяются случайностью. Произведение без названия, исполненное в колледже Блэк-Маунтин с участием художника Р. Раушенберга, танцора и хореографа М. Каннингема и др. – прототип жанра «хэппенинг», в котором зрелищные и музыкальные элементы сочетаются с совершаемыми одновременно спонтанными, зачастую абсурдными действиями исполнителей. Это изобретение, а также работой в классах композиции в Новой школе социальных исследований в Нью-Йорке Дж. Кейдж оказал заметное влияние на целое поколение деятелей искусства, усвоившее его взгляды: все происходящее может рассматриваться как театр («театр» – все, случающееся одновременно), и этот театр равен жизни.

С 1940 гг. сочинял и исполнял танцевальные композиции, не связанные с хореографией: музыка и танец разворачиваются одновременно, сохраняя свою собственную форму, используется декламация в «хэппенинговой» манере. Большинство подобных опусов созданы в сотрудничестве с танцевальной труппой М. Каннингема (Дж. Кейдж – ее музыкальный руководитель).

Литературные работы Дж. Кейджа: «Молчание» (Silence, 1961), «Год после понедельника» (A Year from Monday, 1968), «Для птиц» (For the Birds, 1981). В них затрагивается не только музыкальная проблематика, но широкий спектр идей, касающихся «бесцельной игры» художника и единства жизни, природы и искусства.

Творчество Сэмюэла Барбера, Филиппа Гласса, Алана Хованесса.

ТЕМА 60. СОВЕТСКОЕ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОЕ ИСКУССТВО 1960-1980-Х ГГ.

Начало 1960-х годов характеризуется новыми идейно-творческими тенденциями. Эти тенденции развивали и утверждали художники, которые впервые выступили на 1950-60-х годах. Основным пафосом этого искусства в переломный период — стремление освободиться от штампов в подходе к современности, желание покончить с парадностью, помпезным изображением действительности, показать непосредственный контакт с реальностью вместо умозрительного иллюстрирования. Художники желали активно переживать искусство, а не создавать повествование о событии. Эти авторы переживали «обычное», «повседневное» в романтическом аспекте, создавали обобщённый и приподнятый образ повседневности. Им была свойственна прямая, публицистическая, «ораторская» обращенность к зрителю, которого призывали вместе с художником оценивать явления и события жизни «ответственно и граждански».

Новым принципам художественного и гражданского мировосприятия соответствовали и новые профессиональные поиски. Каждый из видов искусства искал метод углублённой разработки специфики выразительности, свойственной данному жанру. Авторы старались увеличить пластическую активность формы ради эмоционально-смысловой идейно-образной наполненности, динамичности и лапидарности художественного языка.

Новое стилистическое движение в искусстве, формируясь, искало опору в прежних традициях, в особенности — в советском искусстве 1920-х годов (ОСТ с его экспрессивной динамичностью; школа графики Фаворского с его конструктивной мощью и выразительностью; пластика А. Т. Матвеева с его образной экспрессией и архитектурностью). В этих традициях искусство нового этапа находило язык, который был способен адекватно выразить пафос своего времени — правдивый анализ жизни, её наполненность, гражданственность и так далее. Из этого вытекала стилевая общность, которая в этот период была характерна для художников, на первый взгляд, самого разного творческого склада.

У ОСТа новый стиль унаследовал принцип «уплощённого» решения пространства, когда на первый план выдвигались подчеркнута силуэтные изображения, контрастирующие с фоном. Такое композиционное пространство незавершенно и фрагментированно, это диктует образу качество всеобщности, когда изображение смыкается со всем миром. Таким образом герои произведения своей жизнью становятся причастными судьбам всех людей. Черты всеобщности выражаются и через определённый подход к цветовому решению — вместо тональной системы колорита, который соответствовал задачам иллюзорно-пространственного метода изображения, приходит плоскостно-декоративный строй.

Силуэтные плоскости целиком покрываются локальным цветом с одинаковой интенсивностью.

В начале 1960-х годов эти перемены равно характерны для искусства всех национальных республик и областей. Национальные школы имели общие гражданские и творческие устремления. «В творчестве художников всех республик новое движение утверждало принцип образной интерпретации действительности: бескомпромиссность, суровая нелицеприятность, подчеркнутый драматизм в подходе к жизненным явлениям»^[44] — что позднее получит наименование суровый стиль.

В советской живописи помимо сурового стиля были и другие направления. Многие художники молодого поколения предпочитали следовать другим традициям, тяготая к живописному импрессионизму и непосредственному восприятию природы.

Продолжали работать и старшие мастера, которые сложились в предшествующие годы играли немалую роль в 1960-70-х годах. Юрий Пименов, бывший член ОСТА в этот период раскрылся как художник-жанрист. Популярность получила его «Свадьба на завтрашней улице» (1962). Дмитрий Мочальский написал ряд жанровых работ, запечатлевших жизнь молодёжи на целине. Николай Ромадин продолжал работать в жанре лирического пейзажа; Семён Чуйков в своих вещах тяготел к большей монументальности; также творили Пластов, Сарьян, Корин, Кузнецов, не изменяя прежним принципам.

Однако художники нового поколения, сурового стиля, наиболее последовательно отразили смысл перемен, происшедших в живописи. Наиболее заметными из художников этого круга были братья Смолины — Александр и Пётр. Их совместные работы демонстрируют суровый романтизм характера, причём данная индивидуальная черта сливается с общей тенденцией искусства того времени к монументализации жизненных впечатлений. Их полотно «Полярники» (1961) в этом отношении весьма характерно. «Истинный героизм полярников, романтический характер их профессии участвуют в произведении в качестве его глубокого смыслового подтекста. Сюжет же, по первому впечатлению, демонстративно противостоит привычному представлению о том и о другом. Полярники изображены в состоянии предельной усталости после долгой и изнуряющей работы в бесконечную полярную ночь. Однако по мере „вглядывания“ в картину всё в большей мере ощущается значительность, необычность этих людей, ведущих героическую жизнь в труднейших условиях, причём этот героизм — их профессиональная повседневность»^[45]. Свою картину «Стачка» (1964) они посвятили историко-революционной тематике. «Новым здесь является оттенок легендарности, сообщающей давно ушедшему в прошлое событию современную остроту. Изображение характеризуется отвлечённостью,

внеконкретностью. Поэтому люди здесь воспринимаются как все пролетарии перед первым общим шагом в историю.

Павел Никонов — ещё один видный мастер направления. Одно из первых популярных полотен художника — «Наши будни» (1960). Это рабочие будни, изображение усталых рабочих, но при этом «истинную значительность и монументальность смысла обычных будней грандиозного строительства» автор выявляет художественными средствами — острыми, резкими пересекающимися ритмами, контрастами силуэтов, сдержанным колоритом. В его же картине «Геологи» (1962) по выражению советского критика, «декларативная агитационность сменяется пафосом глубокой духовной созерцательности». Здесь изображены люди, только что спасшиеся от смерти, ещё не вышедшие из состояния «подведения итогов». Художник изменил систему изобразительных средств — исчезла ритмическая резкость, силуэтные контрасты, колорит становится насыщенным и гармоничным, но образы при этом своей героической значимости не теряют. Его «Штаб Октября» (1965) по своему образно-эмоциональному характеру близок к «Стачке» Смолиных.

Из этих примеров видно, что исторический жанр привлекает мастеров нового поколения. Современное звучание ему придал одним из первых Гелий Коржев — автор триптиха «Коммунисты» (1957-60), цикла «Опалённые войной». Черты его работ — приближённые к зрителю крупномасштабные фигуры, обнажённые заострённые чувства, драматические отношения, последовательность и искренность авторской позиции.

Николай Андронов — ещё один представитель этого поколения. В своих ранних произведениях он следует традициям «Бубнового валета», в особенности раннего Петра Кончаловского. Пример этого периода — «Плотогоны» (1959-61): композиционно подчёркнутая композиция моста, чёткие резкие силуэты, контрасты планов, напряжённая гармония дополнительных цветов — всё это способствует выражению героического в повседневном.

Виктор Попков пришёл в советскую живопись в конце 1950-х годов. Он выделялся даже среди художников своего специфического круга гражданской, творческой активностью. Его творчество отличается вечным беспокойством, отсутствием благополучия, самоудовлетворённости. Самым значительным этапом в его творчестве стали середина и конец 1960-х годов. В 1960 написана его известная «Строители Братска». Теме единения людей в труде посвящена картина «Бригада отдыхает» (1965), идее любви — «Двое» (1966), «Лето. Июль» (1969), «Мой день» (1968). Значительной серией в творчестве Попкова стал цикл, посвящённый вдовам-солдаткам: триптих «Ой, как всех мужей побрали на войну» («Воспоминания», «Одна», «Северная песня», 1966-68), написанный экспрессивно.

Виктор Иванов посвятил своё творчество советской деревне военных и послевоенных лет. В 1960-е годы он создаёт цикл «Русские женщины», соединив лирическое отношение к миру с чёткой, ясной композицией. Вообще, обращение Попкова и Иванова к деревенской теме не случайно: многие живописцы 1960-70-х годов любили деревенскую жизнь за естественность и простую красоту. Особенно это актуально для художников, испытавших влияние С. Герасимова и Пластова — Владимир Гаврилов, Владимир Стожаров, братья Ткачевы — Сергей и Алексей. Эти мастера влияние сурового стиля не испытывали и предпочитали этюды с натуры (что, в частности характерно для одной из их лучших картин — «Детвора», 1960).

Суровый стиль получал у разных художников свою окраску. Например, немолодой уже Евсей Моисеенко достигает выразительность изображения путём деформации, экспрессии, рваного ритма. А Дмитрий Жилинский обращается к Ренессансу, к классике русской живописи, например, Александру Иванову, при этом ориентируясь и на своего учителя Павла Корина. Его «У моря. Семья» (1964) — программное произведение, соединяющее строгость и уравновешенность композиции с экспрессивной интенсивностью цветов. Картина Жилинского «Воскресный день» (1973) изображает сообщество выдающихся деятелей искусства и науки живших в так называемом Красном Доме и их друзей. Его же «Под старой яблоней» (1967) показывает пример единства конкретного и вневременного, бытового и символического. Широкую известность получила картина художника «Гимнасты СССР» (1964—1965).

Тенденции монументализации образа, которые прослеживаются в живописи этих двадцати лет, воплощаются и в монументальной живописи. Данный жанр в этот период широко распространился — благодаря развитию строительства и возможностям самой монументальной живописи.

Художники возрождали все возможные варианты монументальной живописи, а также вводили в обиход новые возможности. Им было интересно соединить живопись с архитектурой, выявляя сущность зданий.

Дворец пионеров на Воробьевых горах (1959—1963) — одна из первых построек нового типа, оформление которых было поручено группе московских художников и скульпторов. Комплекс включает самые разнообразные элементы монументальной живописи и скульптуры — панно на торцах больших корпусов, росписи стен в фойе театров, рельефы на фасадах, скульптурные указатели, рельефы на решётках. Все это объединено единым стилем — лапидарным, условным, тяготеющим к знаковому выражению, к символике, эмблематике, преодолевающим описательность.

В Москве выполнялось много монументально-декоративных работ — мозаики Бородинской панорамы, кинотеатра «Октябрь», Музея

Вооружённых сил СССР, и проч. Над ними работали такие мастера, как Николай Андронов, Андрей Васнецов, И. И. Девиз, Юрий Королёв, Борис Милуков, Леонид Полищук, Игорь Пчельников, Борис Тальберг, Борис Чернышев, Виктор Эльконин и прочие. Из более молодых мастеров выдвинулся Олег Филатчев.

В Киеве работают Владимир Мельниченко, Ада Рыбачук. В Вильнюсе — Альгимантас Стошкус делал витражи. В Тбилиси — Белла Бердзенишвили и Н. Ю. Игнатов^[49]

Скульптура в послевоенное время развивалась в рамках темы героизма воинов и жертвах ВОВ. Центральное место занял памятник-ансамбль, мемориал. Именно комплексный архитектурно-скульптурный тип памятника лучше всего подходил к выражению темы победы над смертью, гуманизма. Кроме того, чем больше поколений проходит, тем более важным становится образный характер памятника.

Мемориальные комплексы создавались в бывших лагерях (Освенциме, Бухенвальде, Заксенхаузене, Майданеке, Маутхаузене, Равенсбрюке), местах битв (Волгоград, Брест, подступах к Москве). Комплексы ставились в СССР и за рубежом (Трептов-парк в Берлине — скульпторы Евгений Вучетич и Яков Белопольский; памятник генералу Карбышеву в Маунтхаузене — скульптор Владимир Цигаль).

Если замысел памятника определяется окружающим ландшафтом, то именно он становится его главным героем, не нуждающимся в дополнительных сооружениях. Таково отношение к самому месту событий, как к памятнику — в Бабьем Яре (Киев), Зелёном поясе славы под Ленинградом.

Комплекс мемориала часто включает музейную экспозицию (например, в сохранившихся зданиях). Такова Брестская крепость, памятник героям сталинградской битвы на Мамаевом кургане (скульптор Е. Вучетич). Есть мемориалы, рассчитанные на музей как на главный элемент композиционного решения — Пискаревское кладбище (скульпторы Вера Исаева, Роберт Таурит), мемориальный ансамбль в Саласпилсе (1969, скульпторы Лев Буковский, Янис Заринь, Олег Скарайнис; архитекторы Гунар Асарис, Олег Закаменный, Иварс Страутманис, Ольгертс Остенбергс). Пространство природы здесь сочетается с архитектурными и скульптурными объёмами — вежами. Памятник в деревне Пирчупис (1960, Гедиминас Иокубонис — создан по тому же принципу. Комплекс Хатынь в Белоруссии решает задачу в другом плане — как пример сложного превращения остатков сгоревшей деревни в мемориал. Во всех примерах огромная роль принадлежит скульптуре. Советские искусствоведы расценивали этот вал сооружения памятников-мемориалов как новый современный этап ленинского плана мемориальной пропаганды.

В скульптуре 1960-70-х годов мастера станковой скульптуры играли важную роль. Для их нового поколения, как и для живописцев, главной задачей было освободиться от образных штампов и стереотипов, парадно-помпезного иллюстрирования. Темой стала жизнь в драматических коллизиях. Развитие новых мировоззренческих тенденций сопровождалось новыми поисками выразительного языка.

Это поколение представляет Татьяна Соколова, которая утверждает объёмно-пространственную специфику скульптуры. Она изучает наследие старших мастеров, в частности, А. Т. Матвеева. Особая атмосфера романтичности создаётся умением разглядеть великое в малом, повседневном. В 1970-е годы Соколова, как и другие скульпторы того времени, начинает работать в самых разных материалах; также она использует самые разнообразные решения. Она расширяет представления о возможностях скульптуры. Такова её композиция из ковanej меди «Материнство» (1970), «За вязанием» (1966). Она вводит в скульптуру натюрморт — «Натюрморт с кошкой» (1973-74), лирический одновременно и гротескный. Таков же её портрет.

Алла Пологова внесла важный вклад в разработку образов советской скульптуры. Она изучает и осмысливает традиции Матвеева, дополняя своей индивидуальностью. Постепенно растёт романтизация. Известна композиция «Материнство» (1960) с характерным для того времени монументальным обобщением и стремлением к внутренней многозначительности. Её лирическая тенденция заметна в фаянсе «Мальчик, которого не боятся птицы» (1965). Драматическое взаимоотношение с миром — в «Мальчики (Алеша и Митя)» (1973). Творчество Соколовой и Пологовой отражает эволюцию всего поколения скульпторов, вступивших в работу в 1950-х годах: начинают с романтизированного восприятия жизни, восхищению суровой героикой, они в дальнейшем переходят к сугубо личностной драматически экспрессивной интерпретации жизненных впечатлений.

Дмитрий Шаховской ваял с тем же настроением. Его «Камчатские рыбаки» (1959) отмечены обобщённо монументальной программой «сурового стиля», а более поздняя композиция «Хлеб» (1971) — сложна и драматична. Нина Жилинская отличается теми же характерными чертами («Разговор об искусстве», «Портрет А. Зеленского»), равно как и Юрий Александров («Геолог Дойников», рельеф «Символы искусства» для театра в Саратове).

Даниэль Митлянский показал себя как тонкий мастер сюжетно лирической скульптуры. Далее он создал одну из самых драматичных советских скульптур — «12-я интербригада уходит на фронт» (1969). Его изобразительному языку характерен не объём, а линия, силуэт, острое сопоставление планов. Его любимый материал — листовая медь. Работа «Физики. Преподаватели и студенты» (1966-67) конкретно отображает

реальность, имеет репортажность. Путём анализа персонажей он отображает взаимосвязь поколений. В группе «Восьмое марта в камчатском оленеводческом совхозе» (1973) объектом становится не человек, а окружающая пространственная среда.

Среди московских скульпторов выделяются ещё двое — Олег Комов и Юрий Чернов. Они работали в разных жанрах и умело использовали достижения современной скульптуры. Латышский скульптор Леа Давыдова-Медене создавала портреты, в которых широкое обобщение соединено с острой характеристикой персонажей.

В 1960-е годы графика опять вышла на первый план из-за своей мобильности сюжетов и тиражирования. Широко распространился эстамп — по вкусовым соображениям и из-за усложнения потребностей.

Творчество Гурия Захарова — одно из наиболее ярких свидетельств происшедших изменений. Сначала его манере свойственно присущее всему его поколению «городское» восприятие жизни, например, в мастерски сделанной линогравюре: «Москва. Проспект Мира» (1960), где сочетаются черты нового и старого в масштабе современного города. «Яуза» (1962) показывает те же черты. В этих листах, как и в листах «Интерьер. Кимры» (1961), «Пейзаж с охотником» (1964) — он выражает современное мироощущение и объективные приметы жизни, окружающей человека. К 1970-м годам Захаров, как и всё советское искусство, эволюционирует в сторону экспрессивного, личного восприятия, что заметно в его «Московском ужине» (1966-7) или «Швивой горке». В его творчестве более активное место стал занимать более податливый офорт. Он ищет острые впечатления от городского пейзажа, выявляет динамические коллизии современного быта («Конюшенный мост», 1970; «Певческий мост», 1969).

Илларион Голицын отличался тем же острым образным восприятием. «Утро в Москве», «Стена» (1961) показывает сугубо драматическое представление о жизни города. Как и Захарова, его интересуют объективные приметы времени, но к середине 1960-х годов в его творчестве доминирует лично интимное, а в восприятии мира и его трактовке проявляется лирическая экспрессия, как главная черта его манеры. Признаком этого — растущее внимание к деревенскому пейзажу, интимно-конкретному прочтению жизни. Лучшие листы — «Утро у Фаворского» (1963), «Стихи», «У офортного станка. Фаворский» (1961), портреты В. А. Фаворского с внуком (1965), жены художника с ребёнком (1965). Он удаляется от эстампного стереотипа в сторону личностного восприятия мира. Захаров и Голицын подготавливают спад интереса к эстампу, как к доминирующему виду станковой графики.

Андрей Ушин выделяется среди ленинградских художников, определявших развитие графики на рубеже 1950-60-х и в 1-й половине

1960-х годов («Сюита о проводах», «Утро», 1960). Также примечателен Анатолий Бородин («Чай в тундре», «Приехали из тундры», 1961). Альбина Макунайте создаёт своеобразные станково-декоративные эстампы — иллюстрации к сказке «Эгле — королева ужей» (1962), интересно работают Лидия Ильина, Алекбер Рзакулиев (линогравюры «Старый Баку», 1963), Фелицата Паулюк (эстампные портреты).

В графическом искусстве появилось новое качество — уникальный образ, личностное начало. Оно было вызвано стремлением к всеобъемлющей глубине анализа духовных процессов в жизни современного человека. Это обстоятельство вызвало спад интереса к эстампу, снижение его популярности. Художники уходят от эстампа к рисунку, акварели, темпере. Развитие авторских техник — свидетельство усложнения образного строя в творчестве того или иного художника.

Во 2-й половине 1960-х годов графика, как и всё советское искусство того времени, проявляет интерес к метафорической многослойности образа. Эта тенденция, наметившаяся у Голицына и Захарова, становится всё более явной. Художники национальных республик демонстрируют своеобразие. Графика Прибалтики использует слияние станкового начала с декоративностью. Художники подчеркивают пластическую цельность работы с гравировальной доской. Так, это эстетическое выявление ощущается в ксилографиях Р. С. Гибявичуса (серия «Вильнюс», 1967), в офортах Алекса Кютта («Самовар», 1967).

Успешно развивается книжная иллюстрация — усилиями художников всех поколений. В 1960-е годы ещё был активен Фаворский и успешен Гончаров. Виталий Горяев переживает расцвет в 1950-60-е (иллюстрации к Гоголю и Достоевскому). Рядом с этими мэтрами молодёжь — Марк Клячко, Борис Маркевич, Дмитрий Бисти и прочие. Они целенаправленно ищут способ максимально соответствовать изобразительным языком специфике книге. Постепенно всё больший интерес графики проявляют не просто к иллюстрации, но и к проблемам оформления книги в целом. Появились художники, целенаправленно занимающиеся этим комплексом, приближающиеся к профессии дизайнеров, мастеров-оформителей, полиграфистов. Это вызвано усилением промышленной эстетики, индустриального дизайна.

В 1955 году принято постановление «Об устранении излишеств в проектировании и строительстве», положившее конец сталинскому ампиру.

Индустриализация прежде всего коснулась жилищного строительства: было необходимо решить вопрос о типе массовой квартиры и жилого дома. Началась застройка районов крупными массивами.

По такому новому принципу построены районы Химки-Ховрино (арх. Каро Алабян) и кварталы Юго-Запада Москвы (архитекторы Яков Белопольский, Евгений Стамо и другие), район «Дачное» Ленинграда

(архитекторы Валентин Каменский, Александр Жук, Александр Мачерет, Г. Н. Николаев), микрорайоны и кварталы во Владивостоке, Минске, Киеве, Вильнюсе, Ашхабаде и проч.

При типовой индустриальной застройке возрастает роль крупных общественных сооружений с индивидуальным лицом, которые придают районам своеобразие. Выявить и сформировать принципы советской архитектуры помогли конкурсы на новый проект Дворца Советов (1958 и 1959 годы). Хотя проекты не получили осуществления, в конкурсе приняли участие ведущие архитекторы.

Тогда была построена гостиница «Юность» (Москва, 1961, арх. Юрий Арндт, Т. Ф. Баушева, В. К. Буровин, Т. В. Владимирова; инженеры Нина Дыховичная, Б. М. Зархи, И. Ю. Мищенко). Она сделана с использованием крупных панелей, тех же, которые применялись в жилищном строительстве. Облик здания простой, формы геометрически чёткие. К тому же году относится кинотеатр «Россия» («Пушкинский») с его выдвинутым козырьком. Государственный Кремлёвский дворец (1959—1961) — пример лучших общественных сооружений этого времени (архитектор Михаил Посохин). В нём решена проблема сочетания современного сооружения с историческими архитектурными ансамблями. Дворец пионеров в Москве (1959-63) представляет собой комплекс из нескольких зданий разной высоты, объединённых между собой пространственной композицией. Элементы расположены свободно, с многообразными формами декоративных украшений.

В 1960-70-х годах развивался новый стиль архитектуры — простая, экономная, на основе новой индустрии и выражающая возможности современной техники. Важные объекты этого периода — Проспект Калинина (1964-9, архитектор М. В. Посохин). Он же с А. А. Мндоянцем, В. А. Свирским и инженерами В. И. Кузьминым, Ю. Рацкевичем, С. Школьниковым и прочими построил трёхконечное Здание СЭВ (1963—1970), которое считалось «одним из самых выразительных по архитектуре сооружений последнего времени». Останкинская телебашня (1967) доказывает рост технических возможностей в эту эпоху. По типовым проектам начали строиться станции метрополитена, которые дифференцируются благодаря различным отделочным материалам.

К Олимпиаде-80 в Москве было построено большое количество минималистичных зданий.

Национальная архитектура союзных республик развивается по тем же принципам, но акцентирует своеобразие, благодаря трактовке отдельных архитектурных деталей, декоративным свойствам материала, и проч. Дворец искусств в Ташкенте (1965, архитекторы Ю. Халдеев, В. Березин, С. Сутягин, Д. Шуваев) соединяет простые архитектурные формы и красочную фресковую живопись. Форма здания оригинальна — оно напоминает горизонтальную каннелюрованную колонну. В фасаде

Управление Каракумстроя в Ашхабаде (1967, архитекторы А. Ахмедов, Ф. Алиев, скульпторы В. Лемпорт, Н. Силис) вплетён национальный орнамент и условные скульптурные изображения. Этот синтез включает архитектуру и национальные традиции.

Стиль советской архитектуры этого времени отходит от рационализма, преодолевает сухость, присущую раннему этапу, и затем выдвигает новую проблему — соответствие органическим формам. Пример решения этих вопросов — Дворец художественных выставок в Вильнюсе (1967, архитектор В. Чеканаускас), Павильон СССР на Международной выставке в Осаке (1967-68, архитекторы М. В. Посохин, В. А. Свирский). Появляется тяготение к кривым линиям, перетеканию форм, при сохранении достигнутой ранее строгости и целесообразности архитектурных сооружений.

ТЕМА 61. БЕЛОРУССКОЕ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОЕ ИСКУССТВО 1960-1980-Х ГГ.

Пересмотр образно-пластических средств искусства, выработка нового социально-нравственного идеала начинается с 1960-х гг. Это нашло отражение в творчестве нового поколения художников-живописцев. В 60-е годы заявила о себе большая группа молодых художников, выпускников учебных заведений Ленинграда и Москвы (М. Савицкий, М. Данциг, И. Стасевич), а также выпускников художественного факультета Белорусского театрально-художественного института (В. Громько, Б. Аракчеев, Л. Щемелев и другие), ставших со временем ведущими художниками республики. Именно в это время на суд общественности впервые представил свои картины Михаил Савицкий, центральной темой творчества которого стала партизанская жизнь оккупированной Беларуси. Особое место среди картин занимают полотна цикла «Партизанская мадонна», в которых художник воплотил образ республики-партизанки. В 80-е годы на суд зрителей М. Савицкий представил серию картин «Цифры на сердце», отразивших ужасы фашистских концентрационных лагерей (художник был узником концлагерей Бухенвальд и Дахау).

Начиная с 1950-х гг. и до конца 1980-х основную тематическую линию белорусской живописи составляло осмысление сущности и последствия миновавшей войны. С 1960-х гг. в живописи преобладали обобщенность форм, символичность и монументальность образов, присущие так называемому «суровому стилю» (произведения М. Савитского, В. Стельмашонка, Г. Ващенко, В. Ткачова и др.). Важное место в живописи занимала тема духовного и историко-культурного наследия Беларуси («Кастусь Калиновский» А. Гугеля и Р. Кудревич, произведения Л. Щемелева, А. Марачкина, Г. Ващенко и др.). Начиная с

1970-х годов в живописи активизировались творческие поиски, эксперименты художников, усилилась художественная экспрессия, расширился абстрактно-ассоциативный метод (произведения А. Ксендзова, В. Альшевского, Ф. Янушкевича, Р. Заслонова, А. Задорина и др.), усложнился изобразительный язык монументального и монументально-декоративного искусства.

В 1960—1970-е гг. мастера белорусской графики (А. Кашкурович, В. Шарангович, Г. Поплавский, Я. Кулик, М. Купава, В. И. М. Басалыги) заинтересовались традициями народного искусства, начали уделять больше внимания историко-культурному наследию белорусского народа. В 1980—1990-е гг. наибольшие успехи белорусской графики будут связаны с оформлением книг для детей и юношества (В. Славук, М. Селешук, В. Савич, Т. Березенская и др.)

В конце 1980-х гг. белорусское изобразительное искусство становится более динамичным и разнообразным по тематике. Активизируется выставочная деятельность, проводятся совместные художественные акции с зарубежными художниками. Широкое обращение к народным традициям в тесной связи с современным изобразительным языком отмечается в творчестве А. Последович, Е. Лось, В. Савича, В. Славука, В. Басалыги.

В 1960—1970-е гг. было создано большое количество памятников павшим воинам и партизанам. Среди них следует назвать мемориальные комплексы «Прорыв», «Проклятие фашизму» (скульптор А. Аникейчик); монумент в Жодино в честь матери-патриотки Н. Ф. Куприяновой и ее пяти сыновей (скульпторы А. Заспицкий, И. Миско, Н. Рыжанков); памятник братьям-партизанам в Минске (скульптор Л. Гумилевский); мемориальный комплекс «Хатынь» (скульптор С. Селиханов, архитекторы Ю. Градов, В. Занкович, Л. Левин), получивший Ленинскую премию (1970 г.); мемориальный комплекс «Брестская крепость-герой», созданный авторским коллективом под руководством А. Кибальникова и др.

В 1960—1970-е гг. в архитектуре Беларуси стали распространяться стекло и бетон. В это время были возведены здания ВДНХ БССР в Минске (архитекторы Л. Левин, Ю. Градов), Дворца спорта (архитекторы С. Филимонов, В. Малышев), а также памятники Я. Купале, монументальный ансамбль на площади Я. Коласа в Минске, Курган Славы и др. В 1980-е годы застройка многих микрорайонов столицы и других городов стала приобретать силуэтность и цветное оформление, а также выразительность форм и отточенную пластику. Это микрорайоны «Немига», «Зеленый Луг», «Юго-Запад», «Запад» и др.

ТЕМА 62. СОВЕТСКИЙ ДРАМАТИЧЕСКИЙ ТЕАТР 1960-1980-Х ГГ.

В 1963 г. А. В. Эфрос возглавил Московский театр имени Ленинского комсомола, где поставил серию отмеченных напряженным духовным поиском спектаклей: «104 страницы про любовь» и «Снимается кино» Э.С. Радзинского, «Мой бедный Марат» А. Н. Арбузова, «В день свадьбы» В. С. Розова, «Чайка» А. П. Чехова, «Мольер» М. А. Булгакова и др. В 1967 г. вместе с группой актеров-единомышленников (О. М. Яковлевой, А.А. Ширвиндтом, Л. К. Дуровым, А. И. Дмитриевой и другими) он переходит в Московский драматический театр на Малой Бронной.

В 60-е гг. расширяется диапазон взаимодействия национальных культур. Входят в повседневную практику переводы и постановки пьес авторов из союзных и автономных республик, Всесоюзные смотры национальной драматургии. На многих языках играют пьесы А.Е. Корнейчука, А. Е. Макаёнка, М. Карима, И. П. Друцэ, Н. В. Думбадзе, Ю. Марцинкявичюса, Э. Раннета, Г. Приеде, ставят инсценировки прозы Ч. Айтматова.

Интерес к современной теме, характерный для этого периода, сочетается с пристальным вниманием к истории нашей страны. Впервые ставится пьеса М. Ф. Шатрова «Шестое июля», продолжившая традиции советской Ленинианы. В 1965 г. в Театре на Таганке состоялась премьера спектакля «Десять дней, которые потрясли мир» по мотивам книги Д. Рида, воскресившего стихию послереволюционного агитационного театра. Мощным эпическим повествованием о сложных временах коллективизации стала постановка «Поднятой целины» по М. А. Шолохову на сцене БДТ имени М. Горького в 1965 г., осуществленная Г. А. Товстоноговым. В Малом театре Л. В. Варпаховский поставил «Оптимистическую трагедию» с блистательным дуэтом-поединком Комиссара (Р. Д. Нифонтова) и Вожака (М. И. Царев). Театр «Современник» рассказал о важнейших этапах нашей революционной истории в сценической трилогии: «Декабристы» Л.Г. Зорина, «Народовольцы» А. М. Свободина и «Большевики» М.Ф. Шатрова, поставленной О. Н. Ефремовым в стилистике документально-публицистического повествования. Юбилейная афиша многонационального театра в год 50-летия Октября вновь представила зрителю «Дни Турбиных» и «Бег» М. А. Булгакова, «Любовь Яровую» К.А. Тренева, «Шторм» В. Билль-Белоцерковского, «Разлом» Б.А. Лавренева, «Бронепоезд 14-69» Вс. Иванова.

60-е годы стали временем очищения классики от расхожих сценических штампов. Режиссеры искали в классическом наследии современное звучание, живое дыхание прошлого. Новаторское прочтение классики подчас было отмечено откровенной полемичностью режиссерской трактовки и иногда связанными с этим художественными издержками. Однако в лучших постановках театр поднимался до

подлинных сценических открытий. Спектакли «Маскарад» М. Ю. Лермонтова и «Петербургские сновидения» (по Ф. М. Достоевскому) Ю. А. Завадского на сцене Театра имени Моссовета; «Горе от ума» Грибоедова, «Три сестры» Чехова и «Мещане» Горького в постановке Г. А. Товстоногова в БДТ имени М. Горького; «Смерть Иоанна Грозного» А. К. Толстого в постановке Л.Е. Хейфица на сцене Центрального театра Советской Армии в Москве; «Доходное место» А. Н. Островского в постановке М. А. Захарова; «Безумный день, или Женитьба Фигаро» П. Бомарше в постановке В.Н. Плучека в театре Сатиры; горьковские «Дачники» на сцене Малого театра в постановке Б. А. Бабочкина; «Три сестры» А. В. Эфроса в Театре на Малой Бронной; «Обыкновенная история» И. А. Гончарова (пьеса В.С. Розова) и «На дне» Горького, поставленные Г. Б. Волчек в «Современнике», – вот далеко не полный перечень постановок классической драматургии на сцене.

70-е годы, отмеченные бесспорным творческим ростом советского театра, были между тем временем достаточно противоречивым. Застойные явления сказались на руководстве искусством, поэтому трудно находила путь на сцену новая драматургия, ущемлялся и режиссерский эксперимент. Острая потребность в обновлении приемов актерского сценического реализма породила такое явление, как малые сцены. Интерес молодых драматургов к внутреннему миру обычного человека в обыденной обстановке, проблемы истинной и мнимой духовности нашли свое отражение в таких постановках малых сцен, как «Вагончик» Н. А. Павлова во МХАТе, «Сашка» по В. Н. Кондратьеву, «Пять углов» С. Б. Коковкина, «Премьера» Л. Г. Росебы в Театре имени Моссовета.

Происходил сложный процесс рождения нового режиссерского поколения. На протяжении десятилетия с запоминающимися спектаклями с активной гражданской позицией выступали А. А. Васильев, Л. А. Додин, Ю.И. Еремин, К. М. Гинкас, Г. Д. Черняховский, Р. Г. Виктук, Р. Р. Стуруа, Т. Н. Чхеидзе, Й. Вайткус, Д. Тамулявичюте, М. Миккивер, К. Комиссаров, Я. Тооминг, Э. Някрошюс, И. Рыскулов, А. Хандикян.

Динамику театрального процесса 70-х гг. определяли прежде всего работы режиссеров старшего поколения. Обновление МХАТа связано с приходом туда О. Н. Ефремова, возродившего угасшие было в этом коллективе традиции Станиславского и Немировича-Данченко. Он поставил цикл чеховских спектаклей («Иванов», «Чайка», «Дядя Ваня»), вернул мхатовской сцене остросоциальное видение современности в спектаклях «Заседание парткома», «Обратная связь», «Мы, нижеподписавшиеся...», «Наедине со всеми» А. И. Гельмана и «Сталевары» Г. К. Бокарева; продолжил работу над сценической Ленинианой, поставив пьесу М. Ф. Шатрова «Так победим!», где образ В. И. Ленина создал А.А. Калягин.

По-прежнему органичным и живым было искусство Ленинградского БДТ имени М. Горького, руководимого Г. А. Товстоноговым. Его спектакли, будь то постановки классики («Ревизор» Н. В. Гоголя, «История лошади» по Л. Н. Толстому, «Ханума» А. Цагарели) или современной драмы («Прошлым летом в Чулимске» А. В. Вампилова) или обращение к Лениниане (композиция «Перечитывая заново»), отличались глубиной психологического анализа, масштабностью исторического видения и бесспорными художественными достоинствами. Успеху спектаклей у зрителей способствовал прекрасный творческий коллектив – Е. А. Лебедев, К. Ю. Лавров, Е. З. Копелян, О. В. Басилашвили и другие.

Благодаря талантливой режиссуре (А. Ю. Хайкин, П.Л. Монастырский, Н. Ю. Орлов) и самобытным артистам устойчивым зрительским интересом пользовались постановки драматических театров в Омске, Куйбышеве, Челябинске.

Необычайно плодотворной и зрелой именно в 70-е гг. стала режиссерская деятельность А. В. Эфроса. Одним из самых впечатляющих «производственных» спектаклей стал «Человек со стороны» по пьесе И.М. Дворецкого. Однако к середине десятилетия Эфрос отходит от современной тематики и сосредоточивается на интерпретации классики («Три сестры» Чехова, «Ромео и Джульетта» Шекспира, «Месяц в деревне» И. С. Тургенева, «Дон Жуан» Ж. Б. Мольера).

В 1973 г. Московский театр имени Ленинского комсомола возглавил М. А. Захаров (см. Ленинского комсомола театры). В репертуаре появились спектакли, насыщенные музыкой, танцами, сложными режиссерскими построениями. Но наряду со зрелищными постановками («Тиль», «„Юнона“ и „Авось“») театр предлагал молодежной аудитории серьезное прочтение классики («Иванов», «Оптимистическая трагедия»), знакомил ее с новой драматургией («Жестокие игры» А. Н. Арбузова, «Три девушки в голубом» Л. С. Петрушевской), обращался к ленинской теме («Синие кони на красной траве», «Диктатура совести»). Ленинградский театр имени Ленинского комсомола скорее тяготел к психологической драме. Режиссер Г. Ополков работал над драматургией Чехова, Володина, Вампилова, приобщая молодежь к постижению острых социальных конфликтов.

В постановках театра «Современник» (его в 1972 г. возглавила Г.Б. Волчек) зрителя привлекал интересный актерский ансамбль. Здесь начинал свою деятельность молодой режиссер В. Фокин. К лучшим произведениям современной прозы и классики обращался Театр драмы и комедии на Таганке. Зрители полюбили искусство В. Высоцкого, А. Демидовой, З. Славиной, В. Золотухина, Л. Филатова и других его актеров (с 1987 г. художественный руководитель театра Н. Н. Губенко). Разнообразие репертуара и тяготение к яркой сценической форме отличали спектакли Театра имени Вл. Маяковского, возглавляемого

А.А. Гончаровым. Имена актеров театра – Б. М. Тенина, Л. П. Сухаревской, В. Я. Самойлова, А. Б. Джигарханяна, С. В. Немоляевой и других хорошо знакомы зрителям. В числе постановок последних лет – «Плоды просвещения» (1984) Л. Н. Толстого, «Закат» (1987) по И. Э. Бабелю и др.

В лучших постановках театра Сатиры (руководитель В. Н. Плучек) зрителей привлекало мастерство артистов А. Д. Папанова, Г. П. Менглета, А. А. Миронова, О. А. Аросевой и других. Творческим поиском отмечена работа Театра имени Моссовета, известного именами замечательных актеров – В. П. Марецкой, Ф. Г. Раневской, Р. Я. Плятта и других.

Обращает на себя внимание Ленинградский Малый драматический театр, труппа которого, руководимая главным режиссером Л. А. Додиним, осуществила такие постановки, как «Дом» (1980) и «Братья и сестры» (1985) по Ф. А. Абрамову, «Звезды на утреннем небе» (1987) А. И. Галина и др.

На рубеже 70–80-х гг., несмотря на ряд сложностей и противоречий, усилилось творческое взаимодействие и взаимовлияние национальных театральных культур. Многочисленные гастроли, фестивали познакомили зрителей с достижениями театральных коллективов РСФСР, Прибалтики, Закавказья. Спектакли, поставленные Р. Стуруа на сцене Театра имени Ш. Руставели, – «Кавказский меловой круг» Брехта, «Ричард III», «Король Лир» Шекспира приобрели мировую известность благодаря остроте режиссерской мысли, яркой театральности, площадному гротеску и блистательной игре исполнителя главных ролей Р. Чхиквадзе. Тонким психологизмом, глубокой метафоричностью насыщены постановки Т. Чхеидзе в Театре имени К. Марджанишвили – «Отелло», «Обвал» и др. Глубину постижения человеческого бытия демонстрируют спектакли Театра киноактера, созданного М. Туманишвили. Новым словом в театральном искусстве стали постановки Э. Някрошюса «Квадрат», «И дольше века длится день», «Пирсmani», «Дядя Ваня» в Литовском молодежном театре.

Середина 80-х годов – начало процесса широкой демократизации всей жизни советского общества. Свобода в решении творческих задач, выборе репертуара, отказ от административных методов руководства уже дали свои результаты. «Серебряная свадьба» во МХАТе, «Стена» в «Современнике», «Статья» в ЦАТСА, «Говори!» в Театре имени М. Н. Ермоловой, «Цитата» и «Торможение в небесах» в Театре имени Моссовета и др. – эти остросоциальные спектакли отразили перемены в жизни страны. Серьезным фактом обогащения репертуара театров стало возвращение на сцену изъятых из культурного наследия страны произведений советских классиков. Многие театры поставили «Самоубийцу» Н. Р. Эрдмана, «Собачье сердце» по Булгакову; пьеса А. П. Платонова «14 красных избушек» получила сценическое рождение на

сцене Саратовского драматического театра имени К. Маркса. Стремление восстановить несправедливо забытые имена, вернуть зрителю ценности, составляющие золотой фонд нашей культуры, – важнейшая черта театральной жизни 80-х гг.

Конец 1950 – начало 1970-х отмечены яркой индивидуальностью А. Вампилова. За свою недолгую жизнь он написал всего несколько пьес: Прощание в июне, Старший сын, Утиная охота, Провинциальные анекдоты (Двадцать минут с ангелом и Случай с метранпажем), Прошлым летом в Чулимске и неоконченный водевиль Несравненный Наконечников. Вернувшись к эстетике Чехова, Вампилов определил направление развития российской драматургии двух последующих десятилетий. Главные драматургические удачи 1970–1980-х в России связаны с жанром трагикомедии. Это были пьесы Э. Радзинского, Л. Петрушевской, А. Соколовой, Л. Разумовской, М. Рощина, А. Галина, Гр. Горина, А. Червинского, А. Смирнова, В. Славкина, А. Казанцева, С. Злотникова, Н. Коляды, В. Мережко, О. Кучкиной и др. Эстетика Вампилова оказала опосредованное, но осязаемое влияние и на мэтров российской драматургии. Трагикомические мотивы осязаемы в пьесах того времени, написанных В. Розовым (Кабанчик), А. Володиным (Две стрелы, Ящерица, сценарий кинофильма Осенний марафон), и особенно А. Арбузовым (Мое загляденье, Счастливые дни несчастливого человека, Сказки старого Арбата, В этом милом старом доме, Победительница, Жестокие игры).

Не все пьесы, особенно молодых драматургов, сразу доходили до зрителя. Однако и в то время, и позже существовало множество творческих структур, объединяющих драматургов: Экспериментальная творческая лаборатория при театре им. Пушкина для драматургов Поволжья, Нечерноземья и Юга РСФСР; Экспериментальная творческая лаборатория драматургов Сибири, Урала и Дальнего Востока; проводились семинары в Прибалтике, в Домах творчества России; в Москве был создан «Центр драматургии и режиссуры»; и т.д. С 1982 выходит альманах «Современная драматургия», публикующий драматургические тексты современных писателей и аналитические материалы.

ТЕМА 63. БЕЛОРУССКИЙ ДРАМАТИЧЕСКИЙ ТЕАТР 1960-1980-Х ГГ.

В 1990-х в БССР работает 11 театров: Белорус. театр оперы и балета, театр им. Я. Купалы, Рус. театр им. Горького, Белорус. ТЮЗ, театр кукол (все в Минске), Белорус, театр им. Я. Коласа (Витебск), областные театры: белорусский - в Могилёве, русские - в Гомеле, Гродно, театр им. Ленинского комсомола БССР (Брест), Белорус. передвижной театр (Бобруйск).

В послевоенный период в репертуаре белорусских театров преобладали спектакли о Великой Отечественной войне («Константин

Заслонов» А.Мовзона, «Молодая гвардия» А. Фадеева, «Брестская крепость» К.Губаревича, «С народом» К. Крапивы и другие. Но постепенно в репертуаре театров стали появляться пьесы о жизни и труде белорусского народа. С середины 60-х годов в постановках театров поднимались острые социальные проблемы. Прочное место в репертуаре республиканских театров заняли пьесы А. Макаенка, А. Петрашкевича, К. Губаревича, А. Мовзона, К. Крапивы, а также инсценировки произведений И. Мележа, И. Шамякина и других.

Наибольшей популярностью у белорусских зрителей пользуется Белорусский государственный академический театр им. Я. Купалы, с 1993 г. – Национальный. Он отличается высоким мастерством актеров и режиссурой. Особенно памятны зрителям спектакли «Святая простота» А. Макаенка, «Плач перепелки» И.Чигринова, «Страсти по Авдею» В. Бутримеева, «Тутэйшыя» Я. Купалы, «Идиллия» (либретто В. Дунина-Марцинкевича и другие).

Наряду с театром им. Янки Купалы большим профессиональным мастерством отличаются постановки Государственного русского драматического театра им. Максима Горького. Наряду с пьесами русских и зарубежных авторов в театре идут спектакли, поставленные по произведениям белорусских писателей.

С началом перестройки в Беларуси стали открываться театры нового направления: театр-лаборатория белорусской драматургии «Вольная сцена» (художественный руководитель В. Мазынский), Альтернативный театр, возглавляемый В. Григалюнасом, театры-студии, поэтический театр одного актера «Знич» под руководством Галины Дягилевой, театр драмы «Дзе-Я?» (руководитель Н. Труханов) и другие. Они стали одним из действенных факторов морально-эстетического обновления общества, внесли в театральную жизнь Беларуси новые черты.

Развитию театрального дела в Республике Беларусь содействует проведение фестивалей и смотров. В 1993 году в Минске прошел Первый международный фестиваль моноспектаклей под названием «Я». В 1994 году был проведен фестиваль «Молодечненская сакавица-94», ставший настоящим смотром творчества и чествования ведущих мастеров белорусского театрального искусства. В 1996 году важнейшим событием в жизни Бреста стал фестиваль «Белая Вежа», в котором приняли участие творческие коллективы из Литвы, России, Монголии, Польши, Украины, Кипра.

Появление белорусского сценического танца относится к 1905 году и связано с деятельностью труппы И. Буйницкого. В 1922 году на сцене Белорусского государственного театра был поставлен первый балет «Коппелия» Л. Делиба в постановке балетмейстера К. Алексютовича. Спустя несколько лет (1933 г.) был открыт Белорусский государственный

театр оперы и балета, репертуар которого включал в себя ряд произведений «большой классики».

Знаменательным событием в жизни республики стала постановка балета П.И. Чайковского «Лебединое озеро» (1938 г.). В 1939 году на сцене театра поставлен первый национальный балет «Соловей» М. Крошнера (балетмейстер А. Ермолаев). Национальное своеобразие белорусского балета отчетливо проявилось и в постановке в 1949 году «Князь-озеро» В. Золотарева, получившей Государственную премию СССР.

В 1970-80 годы XX века белорусский балет вступил в новую стадию развития. О высоком профессиональном мастерстве труппы театра свидетельствуют поставленные в это время спектакли - «Щелкунчик», «Спящая красавица» П.И. Чайковского; «Дон Кихот», «Баядерка» Л. Минкуса; «Золушка», «Ромео и Джульетта» С. Прокофьева и мн. др. Среди постановок 90-х годов наиболее удачным балетом считается «Ундина» Г. Хенце.

ТЕМА 64. РУССКАЯ МУЗЫКА 1960-1980-Х ГГ.

Реабилитация творчества отечественных композиторов, ранее запрещенных по идеологическим причинам, например, С. Рахманинова, Н. Метнера, И. Стравинского, а также современных западных новаторов – нововенцев во главе с А. Шенбергом, Б. Бартока, П. Хиндемита, О. Мессиаана и др.

Инновации музыкального искусства 1960 – 1990 гг. Обозначился новый интерес к темам добра и зла, философского осмысления жизни и смерти, морали и этики, призвания художника, к проблемам Личности и ее внутреннего мира. Новое музыкальное прочтение русской классики Н. Гоголя, Л. Толстого, А. Чехова. Вокальные сочинения на стихи русских поэтов «золотого» и «серебряного» веков (А. Пушкина, Е. Баратынского, Ф. Тютчева, А. Блока, В. Брюсова), а также ранее запрещенных авторов советского времени (М. Цветаевой, С. Черного, С. Есенина, Н. Заболоцкого). Тема Великой Отечественной войны в операх М. Вайнберга «Мадонна и солдат», К. Молчанова «А зори здесь тихие», в вокально-симфонической поэме В. Гаврилина «Военные письма».

Новые стилевые тенденции времени: неофольклоризм («Новая фольклорная волна»), неоклассицизм. Примеры неофольклоризма: «Курские песни» Г. Свиридова, «Русская тетрадь» и «Перезвоны» В. Гаврилина, финал оратории Р. Щедрин «Ленин в сердце народном» и др. Неофольклоризм проявился не только в творчестве композиторов России, но и других союзных республик – Беларуси (А. Мдивани, Д. Смольский, В.

Помозов), Грузии (О. Тактакишвили, Г. Канчели), Эстонии (В. Тормис) и др.

В музыкальную практику широко вводятся современные музыкальные технологии XX в.: серийность, сериальность, полисериальность, сонорика, алеаторика, полистилистика, коллаж, электронные приемы (музыка А. Петрова к к/ф «Человек-амфибия»). Конец 1950 – 1960 гг. – время интенсивного освоения композиторами молодого поколения (А. Шнитке, С. Губайдулина, Э. Денисов, Э. Артемьев, Мартынов, Г. Канчели, Т. Мансуряна, Ф. Ализаде и др.) новейших композиционных приемов, основанных на методе додекафонии. В 1980 гг. в творчестве многих композиторов на смену чрезмерному увлечению новизной приходит уравниловка.

Песенный жанр: В. Мурадели, В. Соловьев-Седой, Я. Френкель, А. Пахмутова, А. Петров, Р. Паулс, И. Лученок, В. Шаинский.

Музыка к кинофильмам. Д. Шостакович «Гамлет»; Г. Свиридов «Время, вперед!» и «Метель»; В. Дашкевич Серия фильмов о Шерлоке Холмсе, «Собачье сердце»; М. Таривердиев «Семнадцать мгновений весны», «Ирония судьбы...»; А. Петров «Человек-амфибия», «Я шагаю по Москве», «Берегись автомобиля», «Жестокий романс», «Служебный роман»; И. Шварц «Соломенная шляпка», «Звезда пленительного счастья», «Белое солнце пустыни»; А. Зацепин «Операция Ы», «Кавказская пленница», «Иван Васильевич меняет профессию» и др. В каждом конкретном случае киномузыка выполняет несколько функций.

«Оттепель» и тенденции обновления в искусстве 1960 гг.

Творчество Д. Шостаковича. Характерные признаки симфонического мышления. Жанрово-драматургические типы симфоний. Театрально-драматическая трактовка вокального жанра, типы вокальных циклов. Музыкальный театр Д. Шостаковича.

Черты стиля Г. Уствольской. Программная оркестровая и камерно-инструментальная музыка как жанровые доминанты творчества композитора.

Национально-характерные черты творчества Г. Свиридова, В. Гаврилина, Р. Щедрина, Б. Тищенко, С. Слонимского. В балете А. Петрова «Сотворение мира» по рисункам Ж. Эффеля сочетаются драматизм, лирика, юмор. Многообразие стилизованных истоков музыки. В музыке балета Р. Щедрина «Чайка» (1980 г.) лирическое прочтение сюжета воплощено музыкальными средствами романтической поэматики.

Поиск новых форм национального самовыражения в творчестве композиторов «новой фольклорной волны». Обращение композиторов союзных республик к жанрово-стилевой свободе и исполнительскому контексту фольклора устной традиции. Многообразие форм и художественных методов претворения фольклора.

На рубеже 1950 – 1960 гг. начинает развиваться «новая эстонская школа» (Эйно Тамберг, Яан Ряэтс, Вельо Тормис и Арво Пярт) – одна из первых, обратившихся к новым технологиям. «Новоэстонцы» – «дети хрущевской оттепели». Неоромантизм. Не только Симфонию № 2 А. Пярта, наполненную «тоской века нынешнего по веку минувшему», но и его сочинения-коллажи; Concerto grosso Э. Тамберга, считают произведениями ностальгическими, устремленными в прошлое; А. Пярт «Pro et contra», «Tabula rasa». Эстетический идеал – предпочтение эмоционального начала рациональному. Мировосприятие, тематика, тип героя, раздвоенность и противоречивость – все эти черты романтической эпохи нашли отражение в творчестве новоэстонцев. Сочетание в творчестве «новых эстонцев» крайнего новаторства и опоры на прочный национальный музыкальный фундамент. Применение приемов музыкальной символики.

А. Пярт – один из наиболее авторитетных и интересных композиторов современного Запада (2 пол. XX – XXI вв.).

Театры и коллективы. В 1972 г. в Москве открылся Камерный оперный театр, возглавляемый выдающимся режиссером Борисом Покровским. Постановки камерных опер. Инструментальные коллективы: Московский камерный оркестр под рук. Р. Баршай, с 1980 гг. – «Виртуозы Москвы» В. Спивакова, «Солисты Москвы» Ю. Башмета. Наряду с традиционными репертуарными сочинениями в их концертах звучат произведения советских и западных авторов, но предпочтение отдается музыке барокко и раннего классицизма. Хоровые коллективы под управлением А. Свешникова, А. Юрлова, В. Минина, В. Чернушенко, ансамбль «Мадригал». Наряду с сочинениями зарубежных и отечественных композиторов вводили в репертуар старинную музыку, в том числе и литургические сочинения, прежде запрещенные.

ТЕМА 65. БЕЛОРУССКАЯ МУЗЫКА 2-Й ПОЛОВИНЫ 1950-1980-Х ГГ.

Обзор музыкальной жизни БССР 1950 – 1960 гг. В 1960 – 1980 гг., когда в России и в Западной Европе интенсивно идет процесс стилевого обновления, белорусская композиторская школа достигает новых вершин профессионализма. Это получило воплощение во многих жанрах – в первую очередь, в таких масштабных как симфония, опера, балет. Творчество композиторов военного поколения (Г. Вагнер, Ю. Семяняко, В. Оловникова, П. Подковырова и др.); многообразие тем и жанров их сочинений. Стилиевые новации 1960 гг.: переосмысление классических традиций и фольклора, формирование широкого спектра творческих методов и индивидуальных стилей.

История Белорусской государственной консерватории (Академии музыки) – центра исполнительского искусства, музыковедения и

педагогике. ГАБТ РБ во второй половине XX в.: репертуар, постановочный коллектив, солисты, сценография.

Обзор оперных и балетных сочинений. За 30 лет опер было создано больше, чем за весь предыдущий период. Это три оперы Ю. Семеняко («Когда падают листья», «Зорка Венера», «Новая зямля»), две оперы С. Кортеса («Джордано Бруно», «Матушка Кураж» по Б. Брехту), опера Г. Вагнера «Тропой жизни», две оперы Д. Смольского («Седая легенда», «Франциск Скорина»), опера В. Солтана «Дикая охота короля Стаха» по В. Короткевичу.

Замечательны балетные постановки. Темы современности и недавней истории положены в основу либретто балетов «Мечта» и «Альпийская баллада» Е. Глебова, «Свет и тени» Г. Вагнера, «Крылья памяти» В. Кондрусевича. Сюжеты русской и зарубежной литературы стали основой балетов «После бала» Г. Вагнера по рассказу Л. Толстого, «Тиль Уленшпигель» Е. Глебова по роману бельгийского писателя Шарля де Костера, «Маленький принц» Е. Глебова по повести А. де Сент-Экзюпери. Сказочно-легендарные сюжеты использованы в балетах «Избранница» Е. Глебова, «Буратино» В. Кондрусевича. Балеты Е. Глебова «Тиль Уленшпигель» и «Маленький принц», а также балет С. Кортеса «Последний инка» получили признание за рубежом.

Генрих Матусович Вагнер (1922 – 2000) – автор опер, балетов, симфоний, концертов и др. Родился в г. Жирардов недалеко от Варшавы в семье музыкантов. С шести лет обучался музыке. В 1933 г. поступил в Варшавский музыкальный институт имени С. Монюшко, а в 1936 г. – в Варшавскую консерваторию по классу фортепиано З. Джевецкого.

В 1939 г. во время оккупации Польши гитлеровскими войсками бежал в Минск, где продолжил обучение в Белорусской государственной консерватории. Во время Великой Отечественной войны работал в Душанбе концертмейстером Таджикской государственной филармонии, с 1943 г. заведовал музыкальной частью фронтового театра.

В 1945 г. вернулся в Минск, в 1948 г. закончил консерваторию по классу фортепиано, в 1954 г. – по классу композиции А. Богатырёва. С начала 1960 гг. преподавал в Педагогическом институте им. М. Горького (профессор).

Балетное творчество Г. Вагнера представлено балетами «Подставная невеста» (1958), «Свет и тени» (1962), «После бала» (1967). «Подставная невеста» – лирико-комедийный балет на либретто Е. Романовича. Действие происходит в провинциальном городке Западной Белоруссии в конце XIX в. Конфликт основан на противопоставлении разных социальных слоев – богатых и бедных. Герои из народа (Настя, Андрей, Матей) охарактеризованы белорусскими песнями и танцами. Композитор вводит подлинные фольклорные темы – это танцевальные «Журавель»,

«Крутуха», «Кола», «Карагод», «Белорусская полька». Панство характеризуется польским танцем «Оберек» и цыганским танцем «Лиле».

В 1963 г. создал балет «Свет и тени» по роману П. Бровки «Когда сливаются реки», в котором раскрыл тему борьбы с религиозным сектантством. Герои – комсомольская молодёжь, жители Литвы, Латвии, Беларуси, совместно строящие гидроэлектростанцию. Им противопоставлены образы фанатиков, страшной Женщины в чёрном.

Балет «Свет и тени» стал первым белорусским балетом на современную тематику. Через год после премьеры в Минске балет с успехом был показан в Москве. Образы «света» и «теней» охарактеризованы лейтмотивами.

«После бала» – лирико-драматический балет по рассказу Л.Н. Толстого на либретто О. Дадишкилиани. Сюжет нехарактерен для балетного жанра. Конфликтная драматургия основана на столкновении субъективно-личностного начала с объективно-реальным. Мир лирического героя, чистого и глубоко чувствующего, вступает в противоречие с картиной жестокой экзекуции солдата.

Обзор музыкальной жизни Беларуси 1970 – 1990 гг. Композиторы поколения 1970 – 1980 гг.: Л. Захлевный, Л. Шлег, В. Солтан, Г. Горелова, В. Иванов, О. Залетнев, А. Бондаренко и др.).

Обзор творчества Е. Глебова; черты стиля (театральность, пластичность интонаций, красочность оркестрового звучания); философские и гражданские мотивы симфоний; тема исторической памяти, образы выдающихся деятелей белорусской культуры как образно-тематические константы творчества А. Мдивани; симфонизация как ведущий метод драматургического развития музыкального материала в сочинениях различных жанров.

ТЕМА 66. АКЦИОНАЛЬНОЕ ИСКУССТВО

Акционизм — форма современного искусства, возникшая в 1960-е годы в Западной Европе. Стремление стереть грань между искусством и действительностью приводит к поискам новых способов художественного выражения, придающих динамику произведению, вовлекая его в какое-либо действие (акцию). Акция (или искусство акции) становится общим понятием для художественных практик, в которых акцент переносится с самого произведения на процесс его создания. В акционизме художник как правило становится субъектом и/или объектом художественного произведения. Близкими к акционизму формами являются хэппенинг, перформанс, эвент, искусство действия, искусство демонстрации и ряд других форм.

Временной контекст требует от деятелей искусства создания новых средств художественного выражения. Акционизм родился из изучения художниками своего тела, а также из стремления разными способами

провоцировать зрителя, вовлекая его в свое произведение. В акционизме тело художника представляет собой холст, который будет являться объектом искусства, а сам художник предстанет в виде инструмента. Как говорилось ранее, понятие «акционизм» возникло в 1960-х годах на территории Западной Европы. Происходит от латинского «actio», что означает «деятельность», «действие», «деяние».

Зарождение тенденции к появлению акционизма, создание некоего открытого акта творческого действия, можно отметить еще в «танцах» вокруг холста американского абстрактного экспрессиониста Джексона Поллока^[1]. Такое влиятельное направление как абстрактный экспрессионизм складывалось на протяжении двадцати лет: оно возникло раньше течения акционизма, а именно в 1940-1950- годах XX века. В данном направлении можно условно выделить два подстиля: живопись действия и живопись цветового поля^[2]. В контексте акционизма, идейная концепция живописи действия хорошо с ним резонирует. Возникнув из сюрреализма, живопись действия акцентировала внимание на важности экспрессивного жеста, проявляемого в момент создания произведения. Отметим, что данный подстиль также можно соотнести с идеями акционизма, проведя параллель в отношении важности и первостепенности творческого процесса над получаемым результатом.

Истоки акционизма следует искать в выступлениях дадаистов и сюрреалистов, деятельности абстракционистов (в частности Поллока), в опытах «живых картин» Кляйна. В 1950—1960-х акционизм выходит на новый уровень, превращаясь в театральное действие, заявляет о себе декларациями, обосновывающее создание четырехмерного искусства, развивающегося во времени и пространстве. Хэппенинги и перформансы играют особую роль в движении акционизма.

Одним из первых прототипов акционистского искусства стали демонстрации Ива Кляйна. Кляйн создавал «живые картины» - работы, в которых в качестве инструмента нанесения краски он использовал отпечатки тел на холсте. Публичная демонстрация одной из таких работ (антропометрий) состоялась в марте 1960-го года в Париже. Музыкальным фоном для этого действия была выбрана «Монотонная симфония», написанная самим художником в 1949 году. Три обнаженные модели, сначала раскрасив себя в синий цвет, оставляли отпечатки своих тел на холстах. После этого публика, наблюдавшая за действием и состоявшая из художников, коллекционеров и критиков, была приглашена принять участие в общей дискуссии. Таким образом, выводя искусство из плоскости холста и театрализуя процесс создания работ, Ив Кляйн точно предсказал появление и стоял у истоков течения акционизма.

Широкое распространение акционизма произошло в Австрии. Выделяют направление «венский акционизм». Членами группы были Гюнтер Брус, Отто Мюль и Герман Нитч.

В России образовалось свое течение: «московский акционизм». Его представляли такие деятели искусства, как Александр Бренер, Олег Кулик, Авдей Тер-Оганьян, Анатолий Осмоловский, а также Движение Э.Т.И. Александр Бренер стал проводить первые акции в 1990-х годах, когда распался СССР. Его первыми акциями были акции, обличающие капитализм. Стремление стереть грань между искусством и действительностью приводит к поискам новых способов художественного выражения, придающих динамику произведению, вовлекая его в какое-либо действие (акцию).

ТЕМА 67. КОНЦЕПТУАЛИЗМ

Концептуализм – это последнее по времени возникновения (60 — 80-е гг.) крупное движение авангарда и одновременно одно из главных направлений модернизма. Один из его основателей Джозеф Кошут в своей программной статье «Искусство после философии» (1969) назвал К. «постфилософской деятельностью», выражая тем самым суть К. как некоего культурного феномена, пришедшего на смену традиционному искусству и философии, «смерть» которых западная наука констатировала именно в 60-е гг. Среди основателей и главных представителей К. называют прежде всего имена американцев Р.Берри, Д.Хюблера, Л.Вейнера, Д.Грехэма, Е.Хессе, Б.Наумана, Она Кавары, членов английской группы «Искусство и язык» и др. Первые манифестарно-теоретические статьи о К. были написаны самими его создателями Солом Ле Витом и Дж.Кошутом, впервые термин К. был еще до них употреблен Г.Флинтом (1961) и Э.Кинхольцем (1963). К. претендовал на роль феномена культуры, синтезирующего в себе науку (в первую очередь гуманитарные науки — эстетику, искусствознание, лингвистику, но также и математику), философию и собственно искусство в его новом понимании (арт-деятельность, артефакт).

На первый план в К. выдвигается концепт — замысел произведения, выраженный в виде формализованной идеи, его вербализованной концепции; документально зафиксированный проект. Суть арт-деятельности усматривается К. не в выражении или изображении идеи (как в традиционных искусствах), а в самой «идее», в ее конкретной презентации, прежде всего, в форме словесного текста, а также сопровождающих его документальных материалов типа кино-, видео-, фоно-записей. Сам артефакт в виде картины, объекта, инсталляции, перформанса или любой иной акции является приложением к документальному описанию. Главное в К. — именно документальная фиксация концепта и процесса его материализации; его реализация (или

варианты реализации) желательна, но не обязательна. Акцент в визуальных искусствах таким образом переносится из чисто визуальной сферы в концептуально-визуальную, от перцепции к концепции, то есть с конкретно-чувственного восприятия на интеллектуальное осмысление.

Под влиянием структурализма в сфере визуальных искусств главную роль начинает играть язык человеческой коммуникации, а на все поле визуальной презентации распространяется понятие «текста» со всеми декларируемыми структурализмом последствиями и методами анализа и искусствоведческой герменевтики. Классическим образцом начального К. является композиция Дж. Кошута из Музея современного искусства в Нью-Йорке «Один и три стула» (1965), представляющая собой три «ипостаси» стула: сам реально стоящий у стены стул, его фотографию и словесное описание стула из Энциклопедического словаря. К., таким образом, принципиально меняет установку на восприятие искусства. С художественно-эстетического созерцания произведения она переносится на возбуждение аналитико-интеллектуалистской деятельности сознания реципиента, лишь косвенно связанной с собственно воспринимаемым артефактом. При этом концептуалисты достаточно регулярно играют на предельно тривиальных, банальных, общеизвестных вроде бы в обыденном контексте «концепциях» и «идеях», вынося их из этого контекста в заново созданное концептуальное пространство функционирования (в музейную или выставочную среду, например).

В художественно-презентативной сфере К. продолжает и развивает многие находки конструктивизма, реди-мейд Дюшана, дадаизма, конкретной поэзии, поп-арта. Важное место в его «поэтике» занимают проблемы объединения в концептуальном пространстве, которое полностью реализуется лишь в психике субъекта восприятия, слова (словесного текста), изображения и самого объекта. Взяв на себя своеобразно понятые функции философии и искусствоведения, К. стремится к дематериализации арт-творчества. Концептуалисты фиксируют внимание реципиента не столько на артефакте, сколько на самом процессе формирования его идеи, функционировании произведения в концептуальном пространстве, на ассоциативно-интеллектуальном восприятии артефакта.

Установки К., как и вообще авангардно-модернистского движения, принципиально антиномичны. С одной стороны, например, артефакт К. предельно замкнут в себе, это своего рода «вещь в себе», ибо он, в отличие от традиционного произведения искусства, ничего не выражает и ни к чему не отсылает сознание реципиента, кроме самого себя; он просто репрезентирует себя. С другой стороны, он, пожалуй, более, чем произведение традиционного искусства, связан с культурно-цивилизационными контекстами, и вне их почти утрачивает свою

значимость. Контекст играет в К., может быть, даже большее значение, чем сам артефакт.

Большинство произведений К. рассчитано только на единоразовую презентацию (или актуализацию в поле культуры); они не претендуют на вечность, на непреходящую значимость, ибо принципиально не создают каких-либо объективно существующих ценностей. Поэтому они и собираются, как правило, из подсобных, быстро разрушающихся материалов (чаще всего из предметов утилитарного обихода, подобранных на свалке) или реализуются в бессмысленных (с позиции обыденной логики) действиях. Как, например, проведенная К. Ольденбургом акция по вырыванию специально нанятыми могильщиками большой прямоугольной ямы в парке у Метрополитен-музея и последующим засыпанием ее; или похороны С. Ле Витом металлического куба в Нидерландах. Акции тщательно документировались в фотографиях. В историю (в музей) должен войти не сам артефакт, а его «идея», зафиксированная в соответствующей документации и отражающая не столько произведение, сколько его функционирование в ситуации презентации или акции; жест, произведенный им и его создателями в момент его актуализации. К., с одной стороны, выдвигает на первый план логически продуманную и прописанную концепцию, просчитанный до мелких деталей проект; с другой же, — его артефакты, перформансы, жесты пронизаны алогизмом, парадоксальностью, абсурдом. Изначальный дотошный «логоцентризм» концепции как бы снимается иррационализмом всего целостного концептуального пространства, в котором живет его создатель и в которое он приглашает избранных реципиентов.

Отсюда еще одна антиномия К.: при удивительной внешней простоте и даже примитивности большинства артефактов К., созданных, как правило, на основе предметов и их элементов обыденной жизни, но изъятых из среды их утилитарного функционирования, или элементарных неутилитарных действий, их адекватное восприятие в концептуальном измерении доступно только «посвященным», то есть реципиентам, освоившим алогичную логику концептуального мышления и стратегию поведения в концептуальном пространстве. К. отделен глухой стеной от обывателя или даже любителя искусства, не искушенных в его «правилах игры». Являясь, таким образом, практически элитарным и почти эзотерическим феноменом, то есть предельно замкнутым в себе, К. на практике как бы активно размывает границу между искусством (в традиционном понимании) и жизнью, вроде бы вторгается в эту жизнь; и одновременно не менее активно исследует и укрепляет пределы искусства, эстетического; одной из своих целей ставит изучение и определение границы между искусством и жизнью, дерзко изымая из жизни любой ее фрагмент и помещая его в сферу искусства.

Отрицая и в теории, и на практике традиционные законы эстетики, К. тем не менее фактически вовлекает в сферу эстетического (то есть неутилитарного) массу вне-эстетических и даже антиэстетических элементов и явлений. К. ориентирует сознание реципиента на принципиальный антипсихологизм, однако его осозанный и четко проведенный и выстроенный антиномизм автоматически возбуждает в психике реципиента бурные иррациональные процессы. В частности, ориентация на простоту, тривиальность, неинтересность, монотонность, незаметность, доведенную до абсурда при-земленность многих артефактов К. провоцирует импульсивное возмущение реципиента, взрыв его эмоций.

Особое место в К. занимает К., возникший в России в к. 60-х — в 80-е гг. — «московский К.». Появившись в советской тоталитарной культуре в условиях андеграунда, он при общих глобальных установках имел ряд специфических черт, отличающих его от западного К. При всей своей «кухонно-коммунальной» камерности, кустарности и доморощенности, он содержал в себе значительно больший заряд идеологического и духовно-художественного протеста, нонконформизма, авангардности, чем западный К. Для него характерна специфическая мифология абсурдной повседневной экзистенции (см.: Повседневность) в узких рамках социально-идеологической одномерности, принципиальная анонимность, безликость, идеализация и эстетизация «плохой вещи», убогой обстановки, примитивизированного перформанса и т.п. Среди главных его представителей следует назвать И.Кабакова, А. Монастырского, Р. и В.Герловиных, И.Чуйкова, В.Пивоварова, группы «Коллективные действия» и «Медицинская герменевтика».

К. стал переходным явлением от авангарда через модернизм к постмодернизму, и даже отдельными исследователями считается первой фазой последнего.

ТЕМА 68. СОЦ-АРТ

Соц-арт — одно из направлений постмодернизма и постмодернистского искусства в культуре поздней советской и постсоветской эпох. Возник в начале 70-х гг. в среде молодых советских художников. Термин был введен в употребление в кругу активных создателей этого направления — В. Комара и А. Меламида (эмигрировали из СССР в 1977 г.) в 1972-1973 гг. в качестве своего рода иронического словесного «кентавра» из поп-арта и соцреализма. Вынужденные (для заработка) оформлять в духе и стилистике официальной советской символики и атрибутики различные советские учреждения и мероприятия (пионерские лагеря, дома и парки культуры, красные уголки и парткабинеты заводов и фабрик, улицы и площади в дни советских праздников, праздничные демонстрации и т. п.), они хорошо владели всем визуальным рядом этой символики и с иронией и неприязнью (как и большинство творческой интеллигенции, особенно молодой того времени)

относились к ее содержанию. В советских художественных вузах, которые окончили главные представители соц-арта (Э. Булатов — Московский художественный институт им. В. И. Сурикова, В. Комар, А. Меламид, А. Косолапов, Л. Соков, Д. Пригов, Б. Орлов — Московское высшее художественно-промышленное училище, бывшее — Строгановское), официально признавался единственный советский творческий метод — социалистический реализм. Главные догматы его требовали от художника изображать «жизнь в формах самой жизни» и «в ее революционном развитии»; создавать произведения «национальные по форме и социалистические по содержанию».

Изобретатели соц-арта хорошо ощущали пустоту, лживость, лицемерие и цинизм официозного советского искусства, стоявшего на службе тоталитарного режима. Свое отношение и к этому искусству, и к породившей его идеологии, и к державшемуся на этой идеологии строю они оригинально выразили, используя наиболее одиозные клише, формы, символы, знаки, стереотипы этого искусства и политического пропагандистского инструментария. Сдвигая формально-смысловые акценты советских коммунистических символов, используя отдельные пространственно-композиционные, структурные, монтажные и т. п. приемы различных направлений художественного авангарда XX в. (от конструктивизма, дадаизма, реди-мейд, сюрреализма до поп-арта и постмодернизма), активно манипулируя визуальными стереотипами советской пропаганды, они создали самостоятельное политизированное направление в постмодернизме.

Для него характерны заостренная ироничность, гротескность, ёрничанье по поводу и относительно главных идеологических клише и стереотипов советской эпохи. Объекты соц-арта — это, как правило, центоны, собранные и составленные из блоков, элементов, цитат советского официозно-государственного антуража по поп-артовским принципам визуально-пространственной организации. Соц-артисты работали во многих видах арт-деятельности — от традиционной живописи, графики, скульптуры, плаката и рекламы до коллажей, инсталляций, ассамбляжей, акций и т. п. Как и для большинства явлений постмодернизма, для соц-арта (особенно второй пол. 80-х — нач. 90-х гг.), наряду с иронией по поводу породившей его культуры (советской официозной), характерны (возможно, независимо от сознательных установок самих соц-артистов) определенные ностальгические нотки и даже своего рода эстетизация ушедшей в прошлое эпохи (мажорный оптимистический колорит большинства соц-артовских объектов, изобилие яркой киновари, демонстрация официозных портретов коммунистических лидеров (особенно Сталина), почти классицистическая организация композиции, пространства, помпезность, торжественность и т. п.). К к. XX в. соц-арт практически завершил свое существование; его представители

живут и работают как в России, так и (многие) в эмиграции, занимаясь самыми разными видами арт-деятельности.

Илья Кабаков отмечал: «...слово “концептуализм”» спустилось к нам, и мы открыли в себе нечто, давно существовавшее внутри нас, нечто, что мы уже прекрасно знали и использовали: оказалось, что уже долгое время мы разговариваем прозой».

Связано это и с идеологической природой концептуализма, которая сочеталась с русским искусством. Также влияние на соц-арт оказал концептуализм. Можно сказать, что в идейной основе соц-арта лежит концептуалистское развенчание концепции властных авторитетов и власти как таковой. Однако в понятии «соц-арт» «власть» определяется более конкретно - это власть советская.

Грань между концептуалистами и художниками, представляющими соц-арт, была тонка. Так, участники «Гнезда» формально принадлежали к концептуалистскому кругу, но позволяли себе «насмешливость» соц-реалистов. Примером может послужить акция, устроенная членами группы на выставке на ВДНХ в 1975 году. Это были: Михаил Рошаль, Виктор Скерсис и Геннадий Донской. Соорудив большое гнездо и начав высидывать там яйцо, они вызвали недовольство «старших» концептуалистов. К концу 1990-х появилось мнение, что соц-арт исчерпал себя, так как с изменением политической ситуации содержательная основа этого искусства стала неактуальной. Такой вывод делался с точки зрения носителей идеи развала социалистической системы. Однако социальная составляющая этого направления искусства оказалась актуальной в любой политико-экономической формации общества.

ТЕМА 69. МИНИМАЛИЗМ И ПОСТМИНИМАЛИЗМ

Минимализм – художественное течение, исходящее из минимальной трансформации используемых в процессе творчества материалов, простоты и единообразия форм, монохромности, творческого самоограничения художника. Для М. характерен отказ от субъективности, репрезентации, иллюзионизма. Отвергая классические приемы творчества и традиционные художественные материалы, концептуалисты используют промышленные и природные материалы простых геометрических форм и нейтральных цветов (черный, серый), малых объемов, применяют серийные, конвейерные методы индустриального производства. Артефакт в минималистской концепции творчества — определенный заранее результат процесса его производства. Получив наиболее полное развитие в живописи и скульптуре, М., интерпретируемый в широком смысле как экономия художественных

средств, нашел применение и в других видах искусства, прежде всего театре, кинематографе.

М. возник в США в первой половине 60-х гг. XX в. Его истоки — в конструктивизме, супрематизме, дадаизме, абстракционизме, формалистической американской живописи конца 50-х гг., поп-арте. Непосредственным предшественником М. является американский художник Ф. Стелла, представивший в 1959-60 гг. серию «Черных картин», где превалировали упорядоченные прямые линии. Первые минималистские произведения появляются в 1962-63 гг. Термин «М.» принадлежит Р. Уоллхайму, вводящему его применительно к анализу творчества М. Дюшана и поп-артистов, сводящих к минимуму вмешательство художника в окружающую среду. Его синонимы — «прохладное искусство», «АБВ-искусство», «серийное искусство», «первичные структуры», «искусство как процесс», «систематическая живопись». Среди наиболее репрезентативных минималистов К. Андре, М. Боннер, У. Де Мариа, Д. Флэвин, С. Ле Витт, Р. Мэнголд, Б. Мэрдэн, Р. Моррис, Р. Раймэн. Их объединяет стремление вписать артефакт в окружающую среду, обыграть естественную фактуру материалов. Д. Жад определяет его как «специфический объект», отличный от классических произведений пластических искусств. Самостоятельную роль играет освещение как способ создания минималистских художественных ситуаций, оригинальных пространственных решений; используются компьютерные способы создания произведений.

Идея концептуальной предопределенности творческого процесса в М. получила развитие в концептуализме; представление об искусстве как действии, пространственно-временном опыте освоения окружающей среды оказалось созвучно американским течениям антиформы, земляного искусства, саморазрушающегося искусства и постминимализма второй половины 60-х гг.

Постминимализм — искусствоведческий термин, вошедший в оборот в начале 1970-х годов для описания особой тенденции в различных сферах искусства, которая отталкивалась от предшествующего ей минимализма — как в стремлении его развить (через сохранение приверженности формальной простоте), так и наоборот преодолеть (стремясь к более широкому смысловому наполнению).

Появление постминимализма в изобразительном искусстве как продолжение минимализма относят к концу 1960-х годов. Под этим термином объединились различные, иногда взаимоисключающие, направления, объединённые общим стремлением преодолеть недостатки предшествующего стиля. В частности, к постминимализму относят такие направления как боди-арт, предметно-ориентированное искусство и некоторые проявления концептуального искусства. Произведения могли быть представлены в форме скульптуры, перформанса, инсталляции.

Первым показом работ постминимализма считается организованная Люси Липард в Нью-Йорке в 1966 году выставка «Эксцентрическая абстракция» (*Eccentric Abstraction*), в которой приняли участие Ева Гессе, Луиза Буржуа и Брюс Науман. Название «постминимализм» новому направлению дал критик Роберт Пинкус-Виттен, сделавший обзор проведённой выставки и заметивший в работах художников отрицание принципов минимализма. В широкое употребление термин вошёл в 1969 году во время выставки *Anti-Illusion: Procedures/Materials* в Музее американского искусства Уитни. Чуть ранее, в декабре 1968 года произведения постминимализма были показаны на выставке *9 at Castelli* в Нью-Йорке, а в 1969 году — на выставках *When Attitudes Become Form* в Лондоне и Берне.

В качестве противоположных целей художников, причисляемых к минимализму, можно назвать, например, стремление одних создавать нерепрезентативные, лишённые авторского влияния, но полностью материальные произведения, в то время как другие стремились вернуть в них экспрессию, от которой, протестуя против абстрактного экспрессионизма, отказались художники минимализма.

В выборе художественных средств художники постминимализма также двигались в разных направлениях. Одни стояли на отрицании формы, отвергая использование готовых материалов и стараясь придать работам естественное, словно не подвергавшееся воздействию художника состояние. Другие, также отрицая готовый материал, признавали форму и пытались наполнить произведения своими чувствами. Третьи считали, что выбор материала зависит от предмета. Четвёртые в поисках новых отношений между произведением и его местонахождением вышли на новые территории (направления предметно-ориентированного искусства, ленд-арта, энвайронмента). Одним из способов создания произведений были случайные процессы.

В книге *Postminimalism to Maximalism: American Art, 1966–1986* (1987) Пинкус-Виттен выделил три направления развития постминимализма:

- живописно-скульптурный (с 1968 года);
- эпистемологический (с 1970 года);
- онтологический (с 1968 года).

Для первого направления характерен поиск новых материалов, в том числе использование тех, что были отвергнуты в минимализме, например, верёвки и латекс. Второе направление занималось переосмыслением соотношения теории и практики творчества, примером чему произведения Сола Левитта, которые описывались художником только на словах, но могли быть воспроизведены по описанию другим лицом. Третье направление сконцентрировалось на выражении идей через тело художника, проявлениям чего стали перформансы, концептуальный театр и боди-арт.

Постминимализм занимал заметное место в художественном мире на протяжении 1970-х годов, а затем интерес к нему пошёл на спад.

Основные представители постминимализма: Ричард Вентворт, Ханна Вильке, Ева Гессе, Феликс Гонзалес-Торрес, Аниш Капур, Вольфганг Лайб, Брюс Науман, Габриель Ороско, Дамиан Ортега, Мартин Пурьер, Чарльз Рэй, Кит Соннье, Ричард Таттл, Сесиль Тучон, Рэйчел Уайтред, Том Фридман, Мона Хатум, Дэмиен Хёрст, Джоэл Шапиро.

ТЕМА 70. ЛЕТТРИЗМ И СИТУАЦИОНИЗМ

Леттризм – художественно-эстетическое течение, основанное в 1946 г. в Париже И. Изу в содружестве с Г. Помераном. Теоретическим органом нового движения стал журнал «Леттристская диктатура». На его страницах было сформулировано творческое кредо Л. — теоретическая и практическая систематика буквы (lettre) во всех сферах эстетики: буква — основной элемент всех видов художественного творчества — визуального, звукового, пластического, архитектурного, жестикулятивного. Л. — утопический проект освобождения индивида путем распространения креативности на жизнедеятельность в целом, ее глобальную трансформацию, предполагающую отказ от разделения и специализации труда, преобразования экономического, политического, медицинского, литературно-художественного порядка. В 1947 г. Изу публикует первый манифест Л. «За новую поэзию, за новую музыку», содержащий более 300 с. и оцененный современниками как крупнейшее культурное событие со времен футуризма, дадаизма и сюрреализма. В нем выдвигаются идеи превращения поэзии в музыку, целостное искусство, способное осуществить древнюю поэтическую мечту — дойти до людей поверх границ и национальных различий. Поэзия Л. мыслится как первый истинный интернационал. Ссылаясь на платоновскую концепцию вдохновения и творчества, его диалог «Ион», Изу призывает вернуть творчеству стихийную силу первоисточков. Концептуальные идеи Л. во многом перекликаются с эстетикой интуитивизма.

В движении Л. приняли участие более ста деятелей культуры. Наиболее заметные из них — Ж.-Л. Бро, Ж. Волман, Ф. Дюфрен, Л. Лемэтр. Начиная с 1946 г. леттристы проводят выставки, дебаты, культурные акции, выпускают журналы («Ур», «Потлач», «Ион») и другие печатные издания.

Л. оказал существенное влияние на современное, в частности, постмодернистское искусство. Обращение к мелодии, а не смыслу фразы; игра сочетаниями букв; возвращение буквы к первобытному звукоподражанию, крику, предшествующему слову; превращение пред-слова, пред-знака, иероглифического письма в основу нового искусства метаграфики предвосхитили некоторые идеи Ж. Делёза и Ф. Гваттари о художественной географии. Высказанная И. Изу в работе «Эстетика кино» гипотеза о грядущей смерти кино, его превращении в

перманентный хэппенинг, чистый жест, а кинодиспута — в произведение искусства была реализована ситуационизмом.

Ситуационизм сложился на стыке небольших художественно-политических течений: Леттристского интернационала, Международного движения за имажинистский баухаус, а также Лондонской психогеографической ассоциации. Также в ситуационизме прослеживается влияние дадаизма, сюрреализма, флюксуса и антигосударственного марксизма. Большое влияние на идеологию группы оказало также восстание в Венгрии 1956 г. и возникшие там советы рабочих. Признано также влияние «Формуляра нового урбанизма», выпущенного под псевдонимом *Жюль Ивена* в 1953 году Иваном Щегловым.

Движение, названное Ситуационистским интернационалом, было основано в 1957 г. в итальянском городе Коза д'Аросса. Единоличным лидером и теоретиком движения стал француз Ги Дебор — его часто упрекали в диктатуре по отношению к другим членам движения. Кроме того, участие в СИ принимали шотландский писатель Александр Троччи, английский писатель Ральф Рамни (основатель Лондонской психогеографической ассоциации — был одним из первых изгнан из СИ), датский художник-вандалист Асгер Йорн, ветеран венгерского восстания Аттила Котани, французская писательница и художница Мишель Бернштейн (жена Ги Дебора), а также Рауль Ванейгем.

В отличие от многих других художественно-политических движений Европы того времени, ситуационизм проповедовал не эпатаж или эстетическое созидание, а «прямое политическое действие», что часто приводило к склокам внутри движения. Так, из-за излишнего «эстетства» из группы Ги Дебором были изгнаны Ральф Рамни и Мишель Бернштейн. Ситуационисты придерживались диалектического взгляда на искусство и идеологию и требовали их *преодоления*. Однако изгнанные из СИ часто называли эту политику догматической.

В 1966 году студенты-ситуационисты осуществили захват и возглавили самоуправление Страсбургского университета, положив начало студенческим бунтам в Европе.

В 1967 выходит книга Ги Дебора «Общество спектакля», в которой были изложены основные идеи движения.

В 1968 году ситуационистские лозунги, плакаты, листовки проникли в Париж через захваченный 14 мая студентами-ситуационистами филиал Сорбонны в Нантерре и во многом определили развитие событий во время майских беспорядков. Движение 22 марта также находилось под влиянием ситуационистских идей.

Несмотря на то, что ситуационистские лозунги находили отклик не только в среде студентов, но и рабочих, в самом Париже ситуационисты не смогли получить постов ни в одном из созданных Советов. Начались споры и столкновения с маоистами и сталинистами. «Радость революции»

не возобладала над увеличением заработной платы и действиями правительства. Впоследствии Ги Дебор напишет, что революция против спектакля сама превратилась в спектакль.

Провал майского восстания 1968 года дискредитировал не столько во многом утопичные идеи ситуационизма, сколько способности его лидеров. Ги Дебор в 1972 г. распустил Ситуационистский интернационал, когда в нём состояло всего два человека. Стоит отметить, что даже в лучшие времена численность СИ не превышала 40 человек. Однако, несмотря на эту малочисленность, идеи ситуационизма серьёзно повлияли на развитие культуры и политики в Европе и США.

Так, ситуационисты Малькольм Макларен и Джейми Рид явились создателями британской панк-рок группы Sex Pistols, которая быстро обрела популярность во всём мире. В творчестве этой группы использовались лозунги из листовок 1968 года.

Можно также проследить ситуационистское влияние в радикальных течениях 80-х и 90-х годов, таких как Angry Brigade, Class War, Neoism. Идеиные корни такого вида спорта как паркур также находятся в ситуационизме, который требовал освобождения человека от урбанистических и психологических рамок. Идея спектакля как опосредованного представления впоследствии была серьёзно переработана постмодернизмом.

Ситуационистские тексты написаны нарочито сложным, запутанным языком, что препятствовало распространению идей этого движения за пределы Франции. Интерес к СИ вновь возник в Европе после опубликования в начале 80-х «облегчённого варианта» «Общества спектакля» на английском языке.

В России идеи ситуационизма оказали существенное влияние на творчество различных художников, творческих объединений и музыкальных групп, например «Гражданской обороны». Некоторые лозунги СИ оказались востребованы не только радикалами (НБП, Pussy Riot), но и крупными политическими партиями.

ТЕМА 71. КИНЕТИЧЕСКОЕ ИСКУССТВО

Кинетическое искусство – возникшее в 1950 г. художественное течение, ориентирующееся на пространственно-динамические эксперименты с нетрадиционными материалами. К.и. во многом опирается на эстетику Баухауза, Югенд Стиля, русского конструктивизма. Его зачинатели (Ф. Морреле, З. Хюльтен) исходили из прерогативы движения как средства противостояния бесконечному повторению художественных форм, чреватому «исчерпанностью» искусства, «усталостью» творчества. Их обновление связывается с новыми художественными материалами. Теоретик движения Н.Шёфер выдвигает принципы пространственно-светового-хроно-динамизма как основы К.и. Широкое применение методов

математического программирования трактуется как предпосылка рождения нового типа творца — художника-инженера, стремящегося воплотить в искусстве движение как таковое при помощи мобилей, механических приспособлений, оптических феноменов. Широко используются прозрачные материалы, электромоторы, рычаги, пульта управления и т.д. Непременным атрибутом является хэппенинг, активное отношение зрителя к артефакту, он призван изучать кинетическую инсталляцию во всех ракурсах, в том числе изнутри; тем самым опровергается классическая идея о том, что скульптуру в отличие от архитектуры нельзя созерцать изнутри.

Посвятившие себя К.и. художники задаются различными эстетическими целями. Ж. Тенгели стремится оживить, гуманизировать машины, борясь с тоской индустриального мира; П. Бюри обыгрывает замедленное движение; Х. Ле Парк и В. Коломбо используют феномены прозрачности, игры света и теней; Х. де Ривера сосредоточен на художественных эффектах работы моторов; прибегая к сложным приспособлениям, Н. Шёфер достигает полисенсорности воздействия; движущиеся магнитные скульптуры Такиса создают иллюзию вечного движения; группы Ничто, Зеро, Экзат 51 экспериментируют с динамикой и светотенью.

К.и. широко использует новейший опыт фотографии и киноискусства. При помощи электроники, кибернетики, искусственного освещения оно ищет новые способы художественного выражения, воплощающиеся в светокинетике, технологическом искусстве, искусстве окружающей среды.

К современным тенденциям развития К.и., сближающим его с эстетикой постмодернизма, относятся анонимность творчества при креативности аудитории, снятие противоречий между искусством и постнеклассической наукой. К.и. явилось предтечей голографии, дигитального искусства.

В СССР первые идеи, связанные с кинетическим искусством, нашли свое воплощение в произведениях русского живописца, графика, дизайнера и художника театра Владимира Татлина. Опыт работы Татлина с контррельефами, (например, «Голубой контррельеф» 1914 года), научил его проектировать абстрактные композиции из простейших материалов. При этом создаваемые объекты не были созданы для прямого утилитарного использования. Предпосылкой к созданию «Памятника III Интернационала» или «Башни Татлина» в 1920 году становится «Угловой контррельеф» (1915—1925) — парящие формы, закрепленные при помощи тросов и крепежных деталей. Объекты будто пронзают пространство, потеряв свою плоскость. Данного эффекта Татлину удается достигнуть в том числе с помощью дополнительных эффектов тени, отбрасываемой тросами и креплениями^[4]. Обратим внимание, что в кинетическом искусстве прослеживается похожая тенденция — использование света и тени и их движения как выразительных средств.

Уже в начале 1919 года возник замысел «Памятника III Интернационала», новизна которого, по задумке Владимира Татлина, должна была заключаться в сочетании выразительного образно-символического решения, синтезирующего в себе такие виды искусства как скульптура и живопись наравне с функциональными задачами. Проект «Башни Татлина» представлял собой спиралевидную конструкцию высотой в 400 метров, включавшую в себя четыре объема из стекла (куб, пирамида, цилиндр и полусфера), взятых в механическую сетку. По задумке Владимира Татлина, данная конструкция должна была вращаться с разной скоростью и с разными промежутками времени. Эти объемы и имели функциональную значимость в конструкции — они предназначались для залов административных служб. Таким образом, при вращении, воплощалась кинетическая сторона данного сооружения. Невоплощенный в жизнь проект Владимира Татлина «Памятник III Интернационалу» идейно становится знаковым с точки зрения формирования новой концепции формообразования в искусстве XX века.

Во второй половине XX века кинетическими эффектами занималась группа «Движение». Одной из значимых фигур, работающих в кинетическом направлении является Вячеслав Колейчук. Еще будучи участником группы «Движение», он создает свой первый проект «Атом». Парящий атом над площадью Курчатовского института становится воплощением исследований принципов создания парадоксальных визуальных эффектов и самонапрягающихся конструкций. Но уже в 1968 году Колейчук выходит из группы «Движение» и создает свою группу «Мир», в которой Вячеслав Колейчук продолжает свои исследования в области кинетического искусства. Одним из знаменитых примеров его работы становится объект «Стоящая нить», 1976 года. «Стоящая нить» состоит из струны, закрепленной только с одной стороны. Придуманная Вячеславом Колейчуком система противовесов помогает струне держаться вертикально и не падать.

В XXI веке ряд российских художников продолжает традиции советских кинетистов или использует кинетические эффекты в своем творчестве. Наиболее интересные и значимые авторы: Аристарх Чернышёв, Дмитрий Каварга, ::vtol:: (Дмитрий Морозов), группа «Куда бегут собаки».

ТЕМА 72. ГИПЕРРЕАЛИЗМ И ГИПЕРМАНЬЕРИЗМ В ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОМ ИСКУССТВЕ

Гиперреализм или фотореализм – художественное течение в живописи и скульптуре, основанное на фотографическом воспроизведении действительности. Как в своей практике, так и в эстетических ориентациях на натурализм и прагматизм Г. близок поп-арту: их прежде всего объединяет возврат к фигуративности. Выступает

антитезой концептуализму, не только порвавшего с репрезентацией, но и поставившему под сомнение сам принцип материальной реализации художественного концепта. Магистральным для Г. является точное, бесстрастное, внеэмоциональное воспроизведение действительности, имитирующее специфику фотографии: принцип автоматизма визуальной фиксации, документализм. Г. акцентирует механический, «технологический» характер изображения, добиваясь впечатления гладкописи при помощи лессировки, аэрографии, эмульсионных покрытий; цвета, объемы, фактурность упрощаются. И хотя излюбленная проблематика Г. — реалии повседневной жизни, городская среда, реклама, макрофотографический портрет «человека с улицы», создается впечатление статичной, холодной, отстраненной, отчужденной от зрителя сверхреальности. Вместе с тем, наряду с тенденциями «масс-медиазации» искусства, в Г. присутствует и поисковый, экспериментальный, пласт, связанный с усвоением наиболее передовых технологий и приемов фотографии и киноискусства: крупный план, детализация, оптические эффекты, монтаж, полиэкранный, авторская раскладка, съемка с высокой точки и т. д.

Г. возник в США во второй половине 60-х гг. XX в. Творчество его adeптов в области живописи посвящено достаточно определенной тематике: усеченные рекламные щиты (Р.Коттингэм), брошенные автомобили (Д.Солт), витрины с отражающейся в них городской жизнью (Р.Эст, Р.Гоингз), конные бега (Р.Мак Лиэн). Наиболее известный из скульпторов-гиперреалистов — Д. де Эндреа, чьи выполненные в натуральную величину работы отмечены ироническим отчуждением. Манекеноподобные обнаженные фигуры («Сидящая брюнетка на пьедестале», «Сидящие мужчина и женщина»), воспроизводящие роденовские позы — своего рода кичевые антигерои, пародирующие идолов коммерческой рекламной красоты. Их цветущая плоть контрастирует с внутренней пустотой моделей, находящихся в антипигмалионовских отношениях со своим создателем («Автопортрет со скульптурой»). Являясь не только музейными, выставочными экспонатами, но и модными атрибутами современных деловых интерьеров, натуралистически детализированные «ню» рассчитаны на эстетический шок. С ними рифмуется физиологизм персонажей — прототипов американизма (Д.Хэнсон), а также гиперреалистическая сексуальная символика мощных фигур, лишенных головы и ног, в атлетическом реализме (Р.Грэхем).

Художественный опыт Г. явился предтечей постмодернизма в живописи и скульптуре. Ряд его приемов стал органической частью постмодернистского художественного языка. Так, «навязчивый реализм» (М.Леонард, Б.Джонсон, С.Холи) сочетает традиционную натуралистическую технику с современными кино-, фото-, видеоприемами

воздействия на зрителя, эффектами виртуальной реальности: гипнотически жизнеподобные детали в сочетании с нулевым градусом интерпретации создают атмосферу солипсистской замкнутости личности на фоне самодостаточной вещности мира.

Гиперманьеризм – одно из течений постмодернистской живописи, предлагающее авторскую интерпретацию искусства прошлого. Гиперманьеристы, или анахронисты, «культурные художники» — стилизаторы, вдохновляющиеся творчеством мастеров эпохи Возрождения, маньеризма и барокко, которых они цитируют, перефразируют, пародируют, стремясь вписать классическую традицию в мозаичный контекст постмодернистской культуры. Г. возник в Италии в начале 80-х гг. XX в. (термин введен художественным критиком И.Томачони). Его важнейшим духовным источником является творчество Д. Де Кирико, объявившего себя в 20-е гг., после окончания «метафизического периода», классическим художником («*Pictor classicum sum*»). Среди ближайших предшественников — итальянские художники и искусствоведы 70-х гг. (Л.Онтани, Д.Паолини), обратившиеся к критическому анализу истории искусства с позиций концептуализма. Г. — парадоксальное сочетание «возврата к живописности» с концептуальным проектированием творчества; его результатом явились полистилистика, полижанровость, сложное переплетение живописного и литературного, кинематографического языков. Цитата, центон — основа личностного диалога с прошлым, в результате которого возникают индивидуальные художественные миры, «персональные» стили А.Абате, У.Бартолини, О.Галлиани, К.Мариани, Ж.Гаруста и других анахронистов.

ТЕМА 73. ТРАНСАВАНГАРД В ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОМ ИСКУССТВЕ

Трансавангард – течение постмодернистской живописи, чье эстетическое кредо заключается в противопоставлении неоавангарду, в частности концептуализму, новой живописности, фигуративности, экспрессивности, ярко выраженного личностного начала; установке на эстетическое наслаждение, свободное сочетание художественных стилей прошлого. Другой отразившийся в названии течения мотив — противостояние кризису «переходного общества» (*société de transition*) посредством выработки транзитной кочевой художественной ментальности, носящей интернациональный характер.

Термин «Т.» введен в 1979 г. итальянским художественным критиком А. Бонито Олива в статье, посвященной творчеству пяти итальянских художников — С. Чиа, Ф. Клементе, У. Куччи, Н. де Мариа, М. Паладино.

В 1982 г. в работе «Интернациональный трансавангард», написанной в соавторстве с ведущими европейскими и американскими художественными критиками, Бонито Олива объединяет под этим названием немецкий неэкспрессионизм, аргентинскую новую образность, французскую свободную фигуративность. В том же году в Берлине проходит выставка, представляющая в качестве трансавангардистов ряд художников, объединенных стремлением к «реактивации» художественных стилей прошлого и, в частности, региональных, национальных художественных традиций, включая первобытные.

В центре внимания Т. — проблемы телесности (Ф. Клементе), народных верований (М. Паладино), современной интерпретации эстетического наследия кубизма, футуризма (С. Чиа), сюрреализма (У. Кучча), «неформальной» традиции в живописи 50-60-х гг. (Н. Де Мариа).

В 1982 году в работе «Интернациональный трансавангард», написанной Бонито Олива в соавторстве с ведущими европейскими и американскими художественными критиками, под этим понятием объединяют немецкий неэкспрессионизм, аргентинскую новую образность и французскую свободную фигуративность.

Трансавангард противопоставляет себя неоавангарду, в частности концептуализму, и склонен к новой живописности, фигуративности, экспрессивности, ярко выраженному личностному началу, установке на эстетическое наслаждение, свободное сочетание художественных стилей прошлого^[3]. Трансавангард характеризуется как переходное течение; он отличается культурным номадизмом и стремлением преодолеть абстрактно-концептуальный язык неоавангарда посредством возвращения к традиционным живописным техникам в сочетании с идеями экспрессионизма и отчасти с использованием мотивов и форм искусства прошлого.

В 1980-х годах понятие «трансавангард» довольно сильно расширилось и стало синонимом «постмодернизма».

В предисловии к каталогу выставки «Американское искусство XX столетия» Бонито Олива противопоставляет¹ «тёплый трансавангард» (warm transavantgarde)/«страстный трансавангард» (hot trans-avantgarde) Джулиана Шнабеля и «прохладный трансавангард» (cool transavantgarde) Джеффа Кунса.

Теоретики трансавангарда говорили о необходимости возврата к мануальным приёмам в живописи, а также использованию ярких и сочных красок — всё это озвучивалось в контексте преобладания концептуального искусства в артистических кругах, имевшего место в 1970-х. Подробным исследованием художественного течения занимался критик искусства Акилле Бонито Олива, который характеризовал его как почти исключительно итальянское явление, не получившее большого признания за рубежом. Главными деятелями движения были пятеро

художников: Сандро Киа, Энцо Кукки, Франческо Клементе, Никола де Мариа и Миммо Паладино; вместе с пятёркой также плотно сотрудничал Сирио Белуччи; к этому списку также можно добавить Миммо Германа, Эрнесто Татафиоре, Нино Лонгобарди (представил свои трансавангардистские работы на Венецианской биеннале 1980 года), а также Андреа Ваччаро, который, впрочем, впоследствии покинул движение.

В 1979 году на выставке *Acireale*, которую курировал Акилле Бонито Олива, впервые были публично представлены работы трансавангардистов; некоторые из них также попали и на Венецианскую биеннале в следующем году. В октябре 1979 года в журнале *Segno* вышла статья, посвящённая творчеству трансавангардистов. Критик отзывался о них следующим образом: «эти художники видят живописную практику как форму некоторого положительного утверждения, как жест — не защиты, но нападения». С ноября 2011 по март 2012 года в Палаццо Реале в Милане прошла выставка полотен трансавангардистов прошлых десятилетий, возродив общественный интерес к данному течению.

ТЕМА 74. СВОБОДНАЯ ФИГУРАТИВНОСТЬ И ГРАФФИТИЗМ

Свободная фигуративность (фр. *figuration libre*) — художественное течение, появившееся в начале 1980-х годов во Франции. Авторство термина «свободная фигуративность» принадлежит художнику Бену Вотье. Изначально свободная фигуративность позиционировалась как неодадаистское течение в живописи, а его аналогами в других странах были плохая живопись и неоэкспрессионизм в Америке и Европе, юнге вильде в Германии и трансавангард в Италии. В работах течения часто использовались элементы комиксов и граффити, яркие цвета и гротескные, карикатурные фигуры.

Начало течению положили в 1981 году художники Робер Комбас, Реми Бланшар, Франсуа Буарон и Эрве Ди Роза. Также видными участниками были Ришар Ди Роза и Луи Жамм. За океаном к течению примкнули Кит Харинг, Жан-Мишель Баския и Кенни Шарф. С 1982 по 1985 год эти художники провели выставки в Нью-Йорке, Лондоне, Питтсбурге и Париже. Главный популяризатор течения, организатор многих из выставок и автор книги *Figuration libre, une initiation à la culture mass medias* (1984) — критик и куратор Эрве Пердриоль.

Как и многие другие течения современного искусства после 1970-х годов, свободная фигуративность стала реакцией на глубокую серьёзность таких направлений, как минимализм, концептуальное искусство, арте повера и Supports/Surfaces. Однако в отличие от трансавангарда или неоэкспрессионизма, обратившихся за вдохновением к прошлому, свободная фигуративность осталась открытой ко всем новинкам. Художники течения без ограничений используют все доступные формы

самовыражения, не пытаясь делить их на высокое и приземлённое, на искусство и ремесло, таким образом становясь ближе к поп-арту. При этом темы, выбираемые художниками, могут сильно отличаться: Ди Роза предпочитал картины с роботами и монстрами, Комбас искал прообразы в африканском искусстве, Бланшар использовал сказки и легенды, а Буарон предпочитал промышленные образы и рекламу.

Первая выставка с участием всех основных представителей направления состоялась в 1981 году. Её организовал Бернар Ламарше-Вадель под названием *Finir en beauté* («Закончить красиво»). Свои работы показали Робер Комбас, Реми Бланшар, Франсуа Буарон, Эрве Ди Роза, Жан-Мишель Альберола, Жан-Шарль Блез, Жан-Франсуа Мориж, Катрин Виолле. В том же году в Ницце прошла выставка *2 Sétois à Nice: Ben expose Robert Combas et Hervé Di Rosa* («Двое из Сета в Ницце: Бен представляет Робера Комбаса и Эрве Ди Роза»), организованная Беном Вотье, на которой впервые прозвучало название нового течения — «свободная фигуративность».

В 2000 году братья Эрве и Ришар Ди Роза основали в Сете Международный музей скромных искусств (фр. *Musée international des arts modestes*).

В 2017 году Фонд культуры Элени Эдуара Леклерк провёл в Ландерно ретроспективную выставку *Libres figurations, années 1980*.

Граффитизм (англ. *graffiti art*) — течение в современном искусстве 1970—80-х годов, возникшее в Америке. Характеризуется переносом приёмов и образов граффити в станковую живопись и графику.

Отличительными особенностями данного направления являются буйная фантазия и яркая самобытность, перекликающиеся с элементами городской субкультуры, искусством этнических групп.

Выдающиеся представители Г.: Жан-Мишель Баския, Бэнкси, Кит Харинг, Кенни Шарф, Джон Матос Леонар Макгар, Крис Эллис, Энтони Уан

Баския считался одной из ведущих фигур неоэкспрессионизма, художественного движения, которое подтвердило первенство человеческой фигуры в современном искусстве. В 1996 году Шнабель снял биографический фильм о бурной жизни художника с Джеффри Райтом в главных ролях в роли Баскии и Дэвидом Боуи в роли Уорхола. Творчество Баскии можно условно разделить на три периода. В ранний период, с 1980 по 1982 год, он часто изображает скелеты и маскообразные лица, в чём выражается его необычайный интерес к смерти. Другие наиболее частые образы: автомобили, здания, полиция, игры детей на тротуаре и граффити, пришедшие из его опыта рисования на улицах города. Средний период, с конца 1982 по 1985 год, отмечен интересом Баскии к его гаитянским

корням. Последний период, с 1986 года до смерти в 1988 году, отмечен новой манерой и новыми образами.

Бэнкси (Banksy) – анонимный английский художник, политический активист и режиссёр, работающий с 1990-х годов. Настоящее имя и происхождение Бэнкси не известны, вокруг его биографии в обществе ведётся много споров.

Бэнкси получил международное признание благодаря своему отличительному стилю сатирического уличного искусства и граффити, выполненных с использованием техники трафаретной печати. Его работы богаты чёрным юмором и часто сопровождаются «подрывными» эпиграммами, которые содержат острые и мощные комментарии к социальным и политическим аспектам современного общества.

Кит Харинг родился в 1958 году в провинциальном городке штата Пенсильвания. Он и его ровесники стали первым поколением, выросшим на почве американской поп-культуры. Проучившись два семестра на графического дизайнера в Питтсбурге, Харинг понял, что ему неинтересна коммерция. В 1978 году он поступает в Школу визуальных искусств в Нью-Йорке, где его учителем становится концептуальный художник Джозеф Кошут. Харинг начал искать собственный визуальный язык, вдохновляясь живописью действия Джексона Поллока и арт брют Жана Дюбюффе.

В своем творчестве Харинг обратился к архаическому началу искусства, когда процесс рисования был магическим ритуалом. «Рисунок, по сути, до сих пор остается тем же, чем он был в доисторические времена. Он объединяет человека и мир. Он живет через магию», — считал Харинг. Подобно древним он стремится покрыть весь мир мельтешащими образами, словно боясь оставить пустое пространство. Харинга занимал феномен письменности: «меня интересуют формы символов, которые люди выбирают для создания языка. Во всех формах существует базовая структура, обозначающая весь объект минимальным количеством линий, она становится символом. Это характерно для всех языков, всех народов, всех времен».

ТЕМА 75. ПОСТМОДЕРНИЗМ В ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОМ ИСКУССТВЕ РУБЕЖА XX—XXI ВВ.

Современное искусство (англ. *contemporary art*; в 1990-х годах в ходу был перевод «**актуальное искусство**») — совокупность художественных практик, сложившихся во второй половине XX века. Обычно под современным искусством понимают искусство, восходящее к модернизму, или находящееся в противоречии с этим явлением. Не случайно, что существуют *Museum of Modern Art* и *Museum of*

Contemporary Art, в коллекциях которых часто можно обнаружить работы одних и тех же авторов.

Современное искусство в нынешнем своем виде сформировалось на рубеже 1960—1970-х годов. Художественные искания того времени можно охарактеризовать как поиск альтернатив модернизму (зачастую это выливалось в отрицание через введение прямо противоположных модернизму принципов). Это выразилось в поиске новых образов, новых средств и материалов выражения, вплоть до дематериализации объекта (перформансы и хеппенинги). Многие художники последовали за французскими философами, предложившими термин «постмодернизм». Можно сказать, что произошел сдвиг от самого объекта к процессу.

На арт-процесс большое влияние оказало развитие технологий: в 1960-х годах — видео и аудио, затем — компьютеры и в 1990-х годах — Интернет.

Начало 2000-х годов отмечено разочарованием в возможностях технических средств для художественных практик. Разрушительные концепции сделали своё пагубное дело. При этом конструктивных философских оправданий современному искусству XXI века пока не появилось. Некоторые художники 2000-х годов полагают, что «современное искусство» становится инструментом власти «постдемократического» общества. Этот процесс вызывает энтузиазм у представителей арт-системы и пессимизм у художников, профессионалов.

Ряд художников 2000-х годов возвращается к товарному объекту, отказываясь от процесса, и предлагают коммерчески-выгодную попытку модернизма XXI века.

Арт-интервенция — форма перформанса, состоящая в публичном взаимодействии художника с ранее созданным предметом искусства. Её истоки берут начало в концептуальном искусстве. Арт-интервенция прочно ассоциируется с венским акционизмом, дадаизмом и неодадаизмом.

Несмотря на то, что арт-интервенция по самой своей природе несёт подрывной подтекст, она принята в качестве законной формы искусства и часто осуществляется с одобрения тех, в чьём владении находится тот предмет искусства или пространство, в которое совершается интервенция. Тем не менее, несанкционированные (то есть незаконные) арт-интервенции являются предметом дебатов, в ходе которых обсуждается различие между искусством и вандализмом. А.-И. практиковали Ай Вэйвэй, Бэнкси, Д. Херст, А. Бренер.

Массюрреализм (англ. *Massurrealism*) — одно из направлений современного искусства конца XX столетия, для которого характерно сочетание массмедиа, поп-арта, сюрреалистических образов и современных технологий. Термин массюрреализм был введен художником по имени Джеймс Сихейфер в 1992 году. Это своего рода

эволюция сюрреализма с использованием технологий и массмедиа. Иногда массюрреализм считают ответвлением постмодернизма, хотя он, как сказано выше, скорее является дальнейшим развитием сюрреализма, в котором технологии являются лишь катализатором.

Конечно, массюрреализм, подвергся влиянию средств массовой информации, являющих примеры использования сюрреалистических образов. Сюда можно отнести печатные средства массовой информации, кино и музыкальные видео.

Британский художник Алан Кинг начал экспериментировать с сочетанием методов цифрового и традиционного искусства в 1990-х годах, создавая большинство своих работ с использованием компьютерных технологий в сочетании с множеством традиционных методов, включая масла, акрил и акварель.

Известный во всем мире фотограф Чип Саймонс объединяет оба своих фотоизображения с цифровым коллажем. Сесил Тачон, который работает со звуковым коллажем и поэзией, является художником-массюрреалистом.

Новая европейская живопись (англ. *New European Painting*) — течение современного искусства, появившееся в 1980-х годах и достигшее критической точки в 1990-х годах. Картины новой европейской живописи создают новый диалог между историческим архивом (фотографиями), абстракцией и формой.

Отказавшись от идей Возрождения, от академических правил, новая европейская живопись стала развитием искусства дорафаэлитов, пожелала "сама видеть".

Крупные новые европейские художники этого направления иллюстрируют в своём творчестве сильные связи с болезненной личной и общей историей, памятью и забвением, жизнью в тени Второй мировой войны, исследуют новые и старые материалы, фотографии и масляную живопись. Это восстановительный вид абстракции и конфигурации, который связан с параллельной практикой превращения в искусство личных и исторических фотографических архивов с использованием новых медиа, например, ксероксов. Новая европейская живопись тесно связана с другим направлением— лирической абстракцией.

Представители: Герхард Рихтер, Зигмар Польке, Ансельм Кифер, Браха Л.Эттингер, Розмари Трокель, Альберт Оэлен, Люк Тейманс, Вильгельм Сасналь.

Артвизм — направление современного искусства в котором с помощью художественно-выразительных средств художники пытаются продвигать идеи протеста или гражданского неповиновения^[1]. Название «артвизм» является неологизмом образованным из слов «активизм» и «арт (искусство)», и подразумевает «искусство направленное на позитивные общественные изменения».

Как правило, работы в этом направлении являют собой образцы стрит-арта или акционизма. В научной литературе термин «артивизм» впервые появился в 2008 году, и был использован в описании творчества американских чернокожих художников.

Протестные граффити представляют собой рисунки или надписи выполненные в различных художественных техниках нарисованные или написанные в различных публичных местах, с целью привлечения внимания. Одним из самых ярких представителей данного направления является английский уличный художник Бэнкси. Тематами работ Бэнкси выступают протест против войн, глобализации, капитализма, рекламы, а также защита прав животных. Сам художник свои работы искусством не считает, он убежден, что «искусство — последний из больших карателей. Горстка людей его делает — горстка покупает. Но миллионам тех, кто приходит на него смотреть — нечего сказать. Я не стремлюсь законсервировать себя в галереях. У меня прямой диалог с публикой».

У истоков современного арт-активизма стоят российский арт-группы «Война» и «Бомбилы». Группа «Война», согласно заявлением ее участников, задумывалась как движение, а в перспективе как целый жанр художественно-политической деятельности. Формат арт-группы должен был стать жанром к которому будут перебегать испытывающие потребность в протесте. Сверхзадача группы — создать новое направление. Создатели группы заявили: «Вынос искусства из галерей на улицу — самое здоровое движение наших дней. „Война“ стоит у истока совершенно нового акционизма. В нем ударение сдвинуто с символического минижеста в рамках галерейного арта на конкретное голое уличное действие, приближенное к зрителю вплотную».

ТЕМА 76. ПОСТМОДЕРНИЗМ В МУЗЫКАЛЬНОМ ИСКУССТВЕ РУБЕЖА XX—XXI ВВ.

Термин «постмодерн» употребляется очень широко во многих сферах деятельности человека: театре, хореографии, архитектуре, музыке, живописи, литературе, критике, философии, психоанализе, кибернетической технологии, естествознании. Все это создает новый союз искусства с гуманитарной мыслью. Постмодернизм в XX в. закономерно: начало столетия ознаменовано появлением разнообразных направлений и течений в философии (неофрейдизм, герменевтика, экзистенциализм и т.д.). Точкой их пересечения стал постмодерн. Постмодернизм в искусстве называют новым классицизмом, имея ввиду интерес к художественному прошлому человечества, его изучению и следованию классическим образцам. При этом приставка «пост» трактуется как символ освобождения от стереотипов модернизма, его художественной новизны, нигилизма контркультуры.

На рубеже 1970 – 1980 гг. постмодернизм как направление стал восприниматься как наиболее адекватное духу времени выражение и интеллектуального, и эмоционального восприятия мира. Для него характерны ироничность, желание стереть границы между «высоким искусством» и китчем. Если музыка эпохи модерна рассматривалась как способ выражения, то в эпоху постмодерна она скорее является зрелищем, продуктом массового потребления и индикатором групповой идентификации, маркером принадлежности к той или иной субкультуре. Футуризму авангарда предпочитается ностальгия по прошлому, гедонизм настоящего. Опусы постмодернизма нередко отличаются яркостью, красочностью, карнавальностью. Все предстает в виде игры.

Две основные тенденции искусства постмодернизма. Первая: в рамках массовой культуры противостоит модернизму и авангардизму, отрицает экспериментаторство, противопоставляя им эклектизм, микст, смешение всех существующих форм, жанров, стилей и манер, для чего используются приёмы цитирования, коллажа, повторения. Всё эстетическое и художественное значение произведения оценивается успехом, способностью вызвать шок у зрителя. Вторая тенденция – структурно-семиотическая, менее радикальная, не противостоит авангарду и модернизму, но прибегает к более утонченным приемам – иронии, пародии и гротеску. Для этого используются приемы цитирования, коллажа.

В эпоху постмодерна не только литературные, музыкальные произведения стали рассматриваться как текст, а весь Мир и Человек – как гипертекст. Один из принципов этого направления – смешение, скрещивание традиционных видов, жанров, стилей искусства (полистилистика). Различие между полистилистикой и интертекстуальностью: полистилистика – стилистическое сопоставление только на горизонтальном, поверхностном «срезе» структуры, интертекстуальность – на всех ее слоях – горизонтальном (синтаксис) и вертикальном (семантико-ассоциативном).

Музыка, как зеркало, отразила на невербальном, чувственном языке изменения на протяжении XX в. мировоззрения, эстетических представлений и норм. В эпоху постмодернизма в музыкальном искусстве сложились новые представления о целостности, что связано с актуализацией открытых систем, получивших название «открытые формы». Процесс формирования таких неклассических структур не укладываются в систему причинных связей и соответствий, поскольку громадная роль в этом процессе принадлежит самоорганизации и нелинейной процессуальности. Во второй половине XX в. музыка освоила новые приемы саморегуляции, сформировала новые закономерности связей и структур. Самодвижение в таких композициях формируется не столько логикой музыкального мышления, сколько чувственной сферой.

Подобная бесконечная «открытая форма», ее музыкально-мультимедийное становление не имеет окончания и допускает внутреннюю перестройку всех элементов опуса («Плюс-минус» К. Штокхаузена, «Тахикардия» В. Кузнецова).

Принцип мобильности преобладает над стабильностью, о чем свидетельствует избыточность информации, высокая степень свободы в выборе и организации композиционных средств. (П. Фейерабенд утвердил принцип дозволенности: «Anything goes» – «годится все», «допустимо все», при этом критикуя «твердо установленные универсальные правила».)

Истоки. Т. Адорно значительную часть своих работ посвятил исследованию музыки. Его основными трудами являются «Философия новой музыки» (1949), «Негативная диалектика» (1966), «Эстетическая теория» (1969). Отношение искусства к действительности: оно не является простым отражением и воспроизведением эмпирической реальности, но преодолевает ее и образует качественно новую, художественную систему. Невозможность передать словами содержание музыкального текста связана со специфичностью глубинной сущности музыки постмодернистской парадигмы – а это красота ее звуковых форм.

Функцию мимесиса (подражания) берет на себя конструкция, которая в современном искусстве построена на основе принципа монтажа.

Позиция П. Булеза. Он считал, что авангард открыл «новый звук», поэтому современным композиторам приходится радикально перестраивать свое мышление. Музыка в XX в. расширила границы, не ограниченные европейскими рамками. Глобализм эстетики привел к тому, что все континенты включены в музыкальную жизнь планеты.

В. Холопова о макроуровне музыкальной композиции: в драматургической организации музыкальных форм структурной и смысловой единицей выступает «тип выразительности». Организация «типов выразительности» на макроуровне формы ведёт к образованию макротем – доминированию единого типа выразительности, основанному на сонорике, «параметре экспрессии», ритмике, высотности, фактуре, тембровых сочетаниях, выдержанных от начала до конца произведения. Наряду с конфликтной (взаимодействие пар-антитез), контрастной (рядоположенные, но не конфликтующие темы) или монодраматургией (единая образная сфера с фактурным варьированием) во 2 половине XX в. используется драматургия параллельная.

Значимость постмодернизма – в нетрадиционном осмыслении традиционных эстетических ценностей, синтеза «Ренессанса с футуризмом».

Спектрализм и гиперспектрализм.

Электронная музыка. В конце 1960 гг. Роберт Муг создал свой первый коммерческий синтезатор MiniMoog. На протяжении 1970 гг. синтезаторы стали модным и популярным инструментом, вытесняя

электроорганы. Электронная музыка 1970 гг. – это в основном клавишно-синтезаторная музыка.

Рубеж 1960 – 1970 гг. – начало электронной музыки как самостоятельного направления (исполнители краут-рока Can, Popol Vuh, Клауса Шульце и групп Tangerine Dream и др.). Они развивали основные идеи спейс-рока и психоделического рока, а также академического авангарда К. Штокхаузена и Я. Ксенакиса. Молодые музыканты создавали экспериментальные звуковые коллажи, в которых электроника использовалась как новое выразительное средство, способное вызвать в воображении сюрреалистические образы.

Обогатили электронную музыку новыми идеями исполнители разных стран: японец Китаро, поляк Марек Билиньский, венгр Ласло Бенкё, болгарин Симо Лазаров, югослав Миха Краль; в России – Михаил Чекалин, группа «Зодиак» и «Арго», Гедрюс Купрявичюс, Эдуард Артемьев, дуэт электронной музыки «Новая коллекция» (Игорь Кезля и Андрей Моргунов).

Техно-музыка. В конце XX в. – расцвет танцевальной электронной музыки. Начало XXI в. – многообразие форм электронной музыки. Синтез тяжёлого альтернативного панк-рока и техно представлен в Velvet Acid Christ и Wumpscut.

ТЕМА 77. МЕДИТАТИВНАЯ МУЗЫКА

Слово «meditation» происходит от латинского «meditor» – «размышляю», «обдумываю». Термин «медитация» применяется в различных областях гуманитарных знаний – в философии, культуре, художественном творчестве, психологии. Широко понимаемая медитативность обозначает склонность к размышлениям, созерцательность, углубленную сосредоточенность, отрешенность от окружающего мира. Цель медитирования – устранение эмоциональных проявлений и снижение реактивности (т.е. степени произвольности реакций человека на внешние и внутренние воздействия). В результате сознание освобождается от мыслей, образов и чувств, которые связаны с внешним миром.

Музыкальная медитативность существовала как на Востоке, так и в европейском культурном пространстве, меняя формы реализации, но оставаясь неизменной как внутреннее свойство музыкального мышления. В традициях индуизма и дзэн-буддизма медитация была одним из видов духовных практик приведения своего сознания в сосредоточенное состояние, сопровождающееся подавлением крайних эмоциональных проявлений. Медитации широко применялась в раннехристианской аскетике Египта, Сирии, Синайского полуострова, Палестины. Характер звуковой выразительности ранних одноголосных форм музыкальной

культуры (античная монодия, средневековая псалмодия и др.) предполагал монологичность, аскетизм.

В XVIII века Ж.-Ф. Рамо сравнивал музыкальный звук с «лучом света», отмечая производимое им сложное впечатление. С удивлением он замечал, что звук «не был одним», а складывался из реально слышимых составляющих. Эти призвуки хорошо различимы даже на простейших народных инструментах вроде пастушьей свирели. Исполнение любого незатейливого одноголосного напева, благодаря акустическому резонированию каждого звука гармоническими обертонами, получает своеобразное фактурное решение мелодии, приобретает объемность. Медитативная созерцательность, лирика стала характерной чертой многих произведений композиторов XVIII – XIX вв. Ощущение красоты звучания, стремление запечатлеть совершенство окружающего мира определили искания французских композиторов-импрессионистов. Главная идея их музыки – передача настроений, фиксация едва уловимых психологических состояний, вызванных созерцанием внешнего мира.

Понятия «медитативность», введенное в искусствоведение во 2 половине XX в., означает «созерцательность», «рефлексия», «самоуглубленность». Сосредоточенность на внутренних состояниях, характерная еще для искусства Древнего мира, сохранила свою значимость в искусстве XX в. Ментальность западной цивилизации характеризуется, прежде всего, ускоренным темпом и рационализмом. В конце XX в. медитативность стала одним из ведущих типов современного художественного сознания, помогающим современному человеку снизить внутреннее напряжение, настроить свое восприятие на объективно-целостное, глубокое и серьезное осмысление действительности. В искусствоведении этот термин закрепился для характеристики тенденций в современном изобразительном и музыкальном искусстве.

Meditation music предназначена для различных медитационных практик как религиозного, так и внеконфессионального характера. Так же принято называть музыку, которая располагает слушателей к сосредоточенно-углублённой интроспекции. В XX в. так стали называть также музыку некоторых композиторов, которые не относят себя ни к одной из традиционных религиозной конфессий, но реализуют в своем творчестве определённые эстетические установки, связанные с тем или иным духовным учением. Черты медитативности характерны для индивидуально-художественной стилистики ряда композиторов – А. Веберна, О. Мессяна, А. Тертеряна, А. Пярта, В. Сильвестрова и др.

Среди композиторов поставангарда медитативность широко распространена. Дж. Кейдж увлекался идеями дзен-буддизма, что нашло отражение в его творческом методе: алеаторика, основанная на принципе случайности. Сочинения Кейджа: «Воображаемый ландшафт No. 3» (1942), Opening Dance (Entrance, 1942), Ad Lib (1943), Prelude for Meditation,

(1944), 4'33 (1952), Imaginary Landscape No. 4 for twelve radios (Radio Music, 1956), Music for..., any combination of 1-17 instrumental parts (1984) и др.

Алеаторическими методами пользовались П. Булез и К. Штокхаузен, многие опусы которых также медитационны. Примеры: К. Штокхаузен Mantra (для двух фортепиано, вуд-блоков, кроталей и двух кольцевых модуляторов, 1969 – 1970), «Транс» (для оркестра и магнитофонной плёнки, 1971), «Инори» («Поклонение», для мимов-солистов и оркестра, 1973—1974), «Знаки Зодиака» («Tierkreis», двенадцать мелодий для мелодического и/или гармонического инструмента, 1975), «Сириус» (для сопрано, баса, трубы, бас-кларнета и электронной музыки, 1975 – 1977), циклы интуитивной музыки. В симфоническом макроцикле А. Тертеряна моделирование процесса самопознания личности формирует главный сюжет симфонического повествования. В неоромантическом стиле В. Сильвестрова медитативность проявляет себя через сферу европейской рефлексии. Медитативность постепенно становится определяющим фактором стилевой эволюции композитора, направленной от поиска истины к постижению высшей мудрости душевного покоя. В симфоническом творчестве Г. Канчели яркое воплощение получает синтез элементов восточной и западной медитативности. Западная традиция проявляется в образах углубленного размышления, в субъективно-личностной, рефлексивной интонации, иногда драматично. Восточное мирозерцание проявляется в отрешенно-статичном надындивидуальном характере высказывания. Творчество А. Пярта.

ТЕМА 78. ПРОСТРАНСТВЕННАЯ МУЗЫКА

Термин «пространственная музыка» используется в музыковедческой литературе с середины XX в. Он не подразумевает какого-либо самостоятельного направления или стиля музыки, но затрагивает только область музыкально-выразительных средств, указывает на использование пространственно-звуковых эффектов: прием эхо, особое расположение исполнителей и др. Вместе с тем, это понятие нередко указывает на экспериментаторский характер произведения, а именно – перемещение, движение звуков музыки в пространстве.

Эти приемы, относящиеся только к категории выразительных средств, применялись различные периоды истории и были обусловлены художественными задачами и спецификой исполнительского контекста – на открытом воздухе («Маленькая ночная серенада» В.-А. Моцарта, «Музыка на воде» Г.-Ф. Генделя), в закрытом помещении, в интерьере храмов и др. В практике богослужения к пространственной музыке можно отнести антифонный и респонсорный принципы композиции и исполнения. В музыкально-театральных жанрах применяется

сопоставление оркестровых групп, расположенных в разных местах, – в оркестровой яме, на сцене, в разных местах сцены («Дон Жуан» В.-А. Моцарта). Художественный эффект создает приближение и удаление хора (хор поселян в «Князе Игоре» А. Бородина). В «Реквиеме» Г. Берлиоз использовал четыре духовых оркестра, помещенных в разных частях зала.

В XX в. пространственный фактор становится одним из важных принципов организации музыкальной структуры, иногда определяющим. Первые опыты связывают с эстетической футурологией А. Скрябина («Прометей»). Э. Сати (идея «Звуковых обоев»), А. Шенберга (оратория «Лестница Иакова»), Э. Вареза («Интегралы» для ударных).

К. Штокхаузен специально разработал концепцию пространственной музыки как теоретик, как практик в своих композициях («Пение юношей...», 1956; «Группы» для 3 оркестров, 1957), как идеолог-консультант (специальный зал для Всемирной выставки ЭКСПО-70 в Осака).

Эксперименты по театрализации музыкального исполнительства – «инструментальный театр». Я. Ксенакис в «Терретекторе» (1966) разместил публику внутри оркестра и рассчитал звуковой эффект движения групп исполнителей вокруг слушателей, а также эффект прохождения звука «сквозь слушателей». Среди зарубежных опытов выделим работы поляка А. Добровольского, шведа Л. Верле, аргентинца М. Кагеля.

Подобные сочинения чисто экспериментальны и предполагают перемещение звуков музыки в пространстве. Эффект «движущихся инструментов» в инструментальных и симфонических произведениях используется в «Антифонах» С. Слонимского, в «Маленьком спектакле» Б. Кутавичюса, во Симфонии № 2 А. Шнитке (1972 г.). А. Шнитке Опера «Одиннадцатая заповедь».

Одно из наиболее исполняемых произведений С. Губайдулиной «Теперь всегда снега» для камерного хора и камерного ансамбля в 5 частях на стихи Г. Айги (1993). Для музыкального языка характерны разнообразные приемы вокальной экспрессии и стереофония: в хоровых партиях применены пение, пение с примесью дыхания, шепот, речь и т. д., певцы по ходу исполнения перемещаются по залу, создавая разнообразные пространственно-акустические эффекты.

Наиболее органично и естественно используется эффект движения звука в электронной музыке, реальной формой существования которой является воспроизведение через электроакустические устройства: звуки, отличные от привычных тембров, создаются вне исполнительского жеста в недрах «черного ящика». Громкоговоритель, представленный на сцене, – первичный источник звука. Поэтому органично стремление к синтезу с визуальными элементами, берущими на себя функции источника звука (кино, слайдовая проекция, пантомима, светомузыка) и делающими

наглядным музыкальное развитие. Звук может перемещаться как вместе с «принадлежащим» ему визуальным элементом (источником), способствуя созданию иллюзии перемещения «звучащего объекта», так и без него.

Именно в сфере электронной музыки введен такой исполнительский прием как движение звука, позволяющего создать иллюзию пространственного действия, в результате которого возникает электронное звучание. Именно здесь к привычным, меняющимся параметрам (громкость, высота, тембр, длительность) прибавляется новая динамическая характеристика – точка звучания, которая наиболее оптимально воплощает идею «пространственной музыки».

Примеры: «Электронная поэма» Э. Вареза в павильоне «Филипс» на ЭКСПО-58 (Брюссель); «Политоп» Я. Ксенакиса в парижских термах Клюни и во французском павильоне на ЭКСПО-67 (Монреаль) и др.

ТЕМА 78. БЕЛОРУССКОЕ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОЕ ИСКУССТВО РУБЕЖА XX—XXI ВВ.

В 1980-е годы проявился широкий интерес художников к наследию искусства 1920-х годов. Решительный поворот от тематики к проблеме колоризма, которую решал в начале XX века М. Филиппович, совершила своими выставками 1980-х годов группа минских художников «Немига'17». Открытая презентация белорусского концептуального искусства состоялась в 1984 году на выставке «1+1+1+1+1+1+1» в г. Минске. Влияние концептуализма просматривается в творчестве художников В. Цеслера, С. Войченко. Значительную роль в представлении концептуального искусства сыграла минская галерея современного независимого искусства «6-я линия» и выставка искусства актуальной позиции «in-formation» в г. Витебске.

Чернобыльская катастрофа изменила общественное место человека, обусловила поиск новой концепции личности в искусстве. События 1986 года оказали значительное влияние на содержание общекультурных процессов, обусловили их невозвратность к идеологическим догмам. Сосредоточенность художника на проблемах внутреннего, а не социального мира становится своеобразной чертой последних десятилетий. Это качество стало отражением массового сознания населения. В конце 1980-х годов стал меняться сам характер выставок. Новые художественные достижения четче отразили отношение зрителей к происшедшему, изменили оценку предшествующего времени крупнейшими деятелями искусства. Человек после Чернобыля не желает быть подобным сверхчеловеку — создателю машин и покорителю неизведанного. Искусство ближайшего времени в Беларуси не будет иметь огромных размеров, веса, громкого шума и т. п. Мне кажется, что это не имеет смысла для белорусского зрителя.

Художественная жизнь начала 1990-х годов более многоплановая, чем в предыдущие десятилетия, но все еще далекая от требований времени. Уверенно утверждают себя фотоискусство, арт-дизайн, искусство акций, компьютерная графика и т.д., расширяется жанрово-видовой спектр изобразительного искусства. Но вместе с этим начинается широкая волна коммерциализации. Стремление к быстрому коммерческому успеху, отсутствие рычагов влияния со стороны художников и художественной критики, отсутствие научно обоснованной программы развития изобразительного искусства отрицательно повлияли на общий уровень современной культуры. Художественные тенденции 1990-х годов не являются прямым и вдохновенным продолжением традиций предыдущих лет, ощущается фактор хаотического заполнения культурного поля цитатами. Отсутствие независимых источников финансирования художественной культуры замедлило развитие художественных тенденций и цивилизованного художественного рынка.

О новом качественном уровне художественной культуры Беларуси начала 1990-х г. свидетельствуют высокая динамика выставочной деятельности, острая полемика между представителями разных направлений, расширение международного обмена в области культуры и т.д. Соц-арт в Беларуси, в отличие от России, не имел распространения. В чем причины – предмет отдельного исследования. Особо следует отметить работы художников плаката, получивших награды самых авторитетных международных выставок. Работы В. Цеслера, С. Войченко, А. Шелютто, Е. Китаевой, А. Новожилова, и др. сегодня находятся в зарубежных музеях плаката, частных коллекциях.

В белорусском концептуализме (А.Жданов, Л.Русова, Т.Копша, И.Кашкурович, В.Петров, В.Чернобрисов, О.Сазыкина и др., неформальные группы «Квадрат», «Коми-кон», «Бло», «Плюралис», «Форма», «Галина») сохраняются некоторые традиционные формы существования искусства, прежде всего — картина, скульптура. Однако концептуальная живопись существенно отличается от обычной, т.к. картины концептуалистов не изображают ничего иного, кроме самого изобразительного языка. Еще одним видом творчества, в какой-то мере также сохраняющим связи с традиционными формами искусства (графика, фотография и книжная иллюстрация), стали книги-объекты (Л.Русова, Л.Сильнова, И.Савченко), объединяющие текст и изобразительный язык. В середине 1980-х белорусские концептуалисты (И. Кашкурович, В.Васильев, А. Малей, А. Веренич, А. Воробьев, А. Клинов, О. Ладисов, А. Логвин, В. Зленко и др.) обратились в своем творчестве к инсталляциям. В начале 1990-х годов становятся известными за пределами страны работы белорусских фотохудожников, принадлежащих к так называемой «минской концептуальной фотографии» (И.Савченко, В.Шахлевич, Г.Москалева и др.).

На протяжении XX — первого десятилетия XXI века художественная школа Беларуси доказала свою способность к развитию, сохраняя за собой качество цельного художественного явления. Страна и ее искусство начали существовать в совершенно новых исторических условиях. Изобразительному искусству Беларуси всегда была свойственна легкость усвоения прогрессивных элементов мировой культуры. Обзор и анализ этого нового этапа — интересная задача.

Принципиально новое качество искусства начала XXI века диктуется далеко не только волей художника, но и вполне объективными обстоятельствами. Новый этап свидетельствует об изменении ожиданий, связанных не только с общественным устройством, но, как и в начале XX века, с широтой интереса творческой интеллигенции, выраженной в обновляемых творческих стратегиях.

ТЕМА 80. ПОСТМОДЕРНИЗМ В ТЕАТРЕ

Постмодернизм в театре – проявление философии постмодернизма в приложении к театральному искусству. Началом постмодернизма в театре принято считать 1960-е годы. Театральный постмодернизм использует те же элементы, что и постмодернизм в других видах искусства: деконструкцию, иронию, смерть автора и цитирование, – однако применяет их иным образом. Литературная смерть автора, используемая для исключения личности автора из понимания его текста, в театре принимает иную форму: вместо читателя текст интерпретирует режиссёр. В подтверждение этому исследователи отмечают резкое усиление роли режиссёра на рубеже XX–XXI веков и конфликт с литературным первоисточником (пьесой).

Для постмодернистского театра характерно отступление от публичности в элитарность, что связано с несоответствием доминирования стиля требованиям массового зрителя. Постмодернистский театр отступает на небольшие импровизированные площадки, а спектакль превращается в инсталляцию. Другим общим явлением постмодернистского театра является живой отклик на быстрое развитие в XX и XXI веке технологий, которые находят своё место на сцене в качестве реквизита, реплик, образов.

Verbatim в переводе с латинского значит «дословно». Это особая драматургическая техника, созданная на самом деле непонятно когда. Считается, что ее придумали англичане, при этом сами англичане ссылаются на опыт МХАТа, когда создатели спектакля «На дне» ходили на Хитров рынок и разговаривали с тогдашними бомжами, которые еще бомжами не назывались.

В русском языке существует два языка – это уже доказано филологами и лингвистами. Устный русский и письменный, литературный. Вся драматургия пишется на письменном русском языке, она подчинена

законам грамматики, построения предложения, ритму. Устная же речь строится по совершенно другим законам. Это вообще другой язык. Разница между письменным и устным – как между французским и английским. В устной речи очень много умолчаний, пауз, каких-то контекстных вещей. Например, я вижу, что собеседник меня понимает, поэтому что-то пропускаю, подразумеваю про себя.

В устной речи очень много оговорок, ошибок, поправок, которые обычно выбрасываются в письменном русском, а на самом деле это – самое ценное. Потому что это как раз и говорит о психическом состоянии человека. Как он ошибается, как он оговаривается, как противоречит самому себе... Все это – партитура психической жизни человека, которая сильно шифруется в письменной речи. Это я даже по себе знаю. Когда в блог, например, пишешь, очень себя редактируешь. Когда рассказываешь – редактируешь в гораздо меньшей степени, особенно если разговариваешь с друзьями. Конечно, когда выступаешь на аудиторию, немножко редактируешь, контролируешь свою речь. Вот на этих особенностях устной речи вербатим и строится.

По сути материал вербатима – это интервью, но не журналистское. Потому что журналистское интервью достает информацию из человека, а интервью в вербатиме достает из человека все: его психическое состояние, настроение. Метод сбора материала в вербатиме – задать определенный вопрос достаточно большому количеству людей. Ответы, казалось бы, должны быть похожи, но они получаются совершенно разными, полярно разными. Человек может говорить полную ерунду, но по контексту мы поймем, что с ним происходит драма. Тогда уже, грубо говоря, сам текст не важен. Мы что-то понимаем о нем не по тому, что он говорит, а по тому, как – как ошибается, какую лексику использует, как смешивает высокий и низкий стили. По такому лексическому конфликту видно, что у него какой-то сбой в голове. Вербатим важен еще потому, что развивает актерскую технику. Актеру трудно работать в этой системе, нужно обладать особенной техникой, которой не учат в институтах, которую дает опыт в работе с вербатимом.

Вербатим активно используется в социальной драматургии прежде всего, но он успешно применяется и в других сферах. Он просто зародился как инструмент социального театра. Но в сфере частной жизни он тоже отлично работает. Вербатим проникает и в традиционную драматургию, уже написано много пьес, стилизованных под эту технику. В качестве примера можно привести пьесу Павла Пряжко «Жизнь удалась». Он не ставил целью стилизовать свою пьесу под вербатим, но так у него получилось. Она похожа на вербатим – постоянными повторами в речи, в поворотах сюжета – ведь на самом деле жизнь человека достаточно однообразна. И в пьесе это честно отражено.

Надо понимать, что документальный театр и вербатим – это разные понятия. Документальный театр – понятие более широкое, он использует разные приемы, в том числе художественную метафору. Если в основе спектакля – любой документ, это документальный театр. А вербатим – это всего лишь техника. Поэтому, кстати, меня удивляет, когда какой-нибудь режиссер или драматург говорит: я не люблю вербатим. Странно, это же всего лишь метод, как можно его любить или не любить. Можно просто им не пользоваться. Это же не направление в искусстве, не эстетика, не жанр. Это технический метод для создания чего-то большего.

Английский вербатим - изобретение восьмидесятых, служащее простым и прямым пользователям для репортажного представления о социальной проблеме. Таковы моноспектакли Анны Девере-Смит начала девяностых - взятые и исполненные меняющей интонации актрисой интервью с десятками участников расовых беспорядков в Нью-Йорке и Лос-Анджелесе - спектакли, после которых зрители-враги мирились друг с другом. Таковы "Вагинальные монологи" Ив Энслер конца девяностых - где из интервью женщин об их половых органах сложился крик автора о социальной несправедливости общества к сегодняшним женщинам, а спектакль привел к появлению феминистского культового движения "V-дэй".

Искушенные пользователи обходились с вербатимом куда неожиданнее, пусть и не менее бережно. Кэрил Чёрчилл и Макс Стаффорд-Кларк создали в "Ройял Корте" 1987 года скандальный политический мюзикл "Серьезные деньги", вскоре успешно переехавший на Бродвей. Пьеса о лондонской фондовой бирже и приближающихся перевыборах тэтчеристского парламента - то ли мистерия, то ли фарс, где белый рыцарь мисс Биддульф (владелец блокирующего пакета акций) спасает корпорацию "Альбион" от поглощения злодеем-нуворишем, откровенно похожим на Ричарда III. Речь брокеров и топ-менеджеров звучит как чеканные стихи средневековой пьесы: но это вербатим-интервью, в которых драматург услышала энергию молодого средневекового мира и поэтический размер, спрятанный в обыденной скороговорке. Лабораторный спектакль Стивена Долдри "Язык тела" - технологически тончайший монтаж больших и малых фрагментов интервью мужчин о своем теле. Той весной 1996 года автор и его актеры не стали брать интервью у национальных, расовых, социальных меньшинств, у человека из деревни и у богача, у маленького мальчика и у инвалида; их доноры - только образованные белые лондонцы между 20 и 40 годами, раздевшиеся догола перед одетым актером и рассказавшие для аудиозаписи о всех частях своего тела.

В 1965 г. Гротовский опубликовал в польском журнале «Одра» программную статью «На пути к бедному театру», в которой сформулировал основные принципы своего театрального метода. Бедный

театр, который проповедовал Гротовский, освобожден от неглавных составляющих театрального искусства: электричества, машинерии, световой, звуковой и аудиоаппаратуры. Театру нужен только актер и зритель.

Суждения Гротовского о том, что театральная практика середины XX в., эксплуатируя возможности синтеза искусств на сцене, создает театральную продукцию и нуждается в актере лишь как живом воплощении постановочных проектов, при этом она профанирует неповторимость и уникальность природы актера, заинтересовали, но и насторожили театральный мир. Эти суждения воспринимались как опровержение знаменитой вагнеровской концепции театра, в котором все виды искусства – драма, музыка, живопись, пластика актеров, танец, пение, режиссерское мастерство, костюмы и сценическая машинерия, объединяются, обогащая друг друга в синтезе – в огромном, впечатляющем, всеохватывающем тотальном театре. На самом деле Гротовский сделал свое, глубоко личное, альтернативное и дополняющее предложение театру: предложил театру «обеднеть». «Обеднеть» во всех внешних проявлениях и пойти вглубь. Познать природу театра через актера. В статьях «К Бедному театру», «Отоленный актер», «Театр и ритуал» Гротовский изложил свои взгляды на искусство сцены.

Своеобразный опыт накоплен театральным постмодерном, где визуально-пластические и кинематографические приемы зачастую несут основную философско-содержательную нагрузку. В “Сиде”, поставленном Ж. Десартом, классический корнелевский текст не изменен, однако визуальные эффекты провоцируют его психоаналитическую трактовку, меняющую в конечном итоге не только смысл, но и фабулу пьесы. Вмонтированный в кулисы экран с ярко вспыхивающим в кульминационные моменты борьбы между любовью и долгом муляжным крокодилом – внутренним демоном, терзающим героев, мечущихся между Эросом и Танатосом; экзотический театр в театре, где павлины, пантеры и лианы намекают на пряные восточные страсти, клопочущие в строгом классицистском интерьере; Химена, превращающая свое алое платье счастливой возлюбленной в окровавленную тряпку – символ мести, ставшей идефикс и погружающей ее в офелиевское безумие; наконец, гамлетоподобный Родриго, после победы не только над маврами, но и над собственным чувством превращающийся в статую, человека-легенду, сценографически вписывающуюся, вопреки оригиналу, в круг королевской семьи, круг власти и долга, отторгнувший Химену.

Сочетание представления и переживания, ибсеновской готической композиции и иероглифических приемов А. Арто, ассоциативность чисто сценических образов, игра со знаками культуры как символ свободы от любых эстетических догм – характерные черты театрального постмодерна. Своего рода синхронное прочтение многослойных интерпретаций

шекспировского мира предлагает Ф. Тьецци в своей постановке “Гамлет-машины” Х. Мюллера. Бегущее табло с текстом пьесы налагается на машины прошлого и настоящего – аллюзию средневекового театра – карусели с муляжами и скелетами и компьютеры последнего поколения. Офелия-Электра, меняющая маски-аллегории женских судеб и трагический Гамлет-Пьеро в черных очках, в ритуальном танце демистифицирующий идеологии XX века, воплощают в себе ту дисгармоничную гармонию, которая возникает из парадоксального соединения, казалось бы, несовместимых художественных приемов. Автор и режиссер осуществляют демонтаж театральной машины, деконструкцию мифа и истории, включая в классический текст политические и автобиографические мотивы, насыщая его цитатами из Данте, Элиота, Фрейлиграта, Беккета, Жене, Тургенева. Приемы итальянской оперы-буфф и театра абсурда, транслирующийся по громкой связи голос ведущего спектакль и музыка И. Штрауса создают сценическую мозаику, намекающую на сложность механизма культуры.

Синтезом драматургии, музыки, танца и сценографии отмечены постмодернистские театральные эксперименты итальянского режиссера Д. Корсетти. Его творческое кредо – создание сценического “кодекса жестов” – своеобразной партитуры для голосов и движений актеров, напоминающей эстетику видеоклипов. Так, отвергая попытки иллюстративного переноса текстов Ф. Кафки на сцену, Корсетти в спектакле “Описание одной битвы” объединяет в единое целое три новеллы – “Нора”, “Описание одной битвы”, “Приговор”. Сводя их основные сюжетные линии в единую партитуру, где все элементы – визуальные, звуковые и пластические – имеют равное смысловое значение, режиссер создает сценический символ духовного и телесного лабиринта, внутреннего конфликта расщепленного сознания, не находящего разрешения. Нора предстает гладкой вращающейся стеной, которую три актера, являющие собой составные части единого персонажа, изрезают тоннелями изнутри и снаружи. Дополненная кино-проекциями, театром теней, танцами, пантомимой, их игра создает аллегорию писательства как процесса мучительного разрывания земли, проливающего свет на то, что таится в ее глубинах – подземное сооружение, способное защитить от коварства повседневной жизни, где “все остается неизменным”.

Своеобразное преломление концепция “кодекса жестов” получила в творчестве японского режиссера Т. Сузуки, соединяющего в своих спектаклях элементы традиционного японского театра и европейского постмодерна. Сузуки рассматривает тело актера как своеобразный язык: движения тела, сочетающие элементы атлетизма, современных танцев и театра кабуки, и голос-клинок “разрезают” пространство сцены. Он создает многоязычные постановки, воплощающие синтез разных культур, например японской и греческой (“Дионис”, “Вакханки”).

Идея “кодекса жестов” оказалась созвучной исканиям создателей различных направлений постмодернистского балета: Стива Пэкстона, Триши Браун, Поппо Ширайши и Алвина Эйли в США, Пины Бауш в Германии, Регины Шопино во Франции, Анне де Кеерсмакер в Бельгии, Роберта Коэна в Англии, Мина Танаки в Японии, Аллы Сигаловой, Геннадия Абрамова, Ольги Бавдилович в России. Ими были переосмыслены элементы модернистской танцевальной лексики М. Бежара, Д. Кранко, М. Грэхем, неоклассической – Д. Баланчина, С. Лифаря, И. Килиана, драмбалетно-симфонической – Д. Ноймайера, Р. Пети – признанных лидеров современной хореографии, не чуждых постмодернистским экспериментам в собственном творчестве. Цитатно-пародийное соединение элементов свободного танца, джаз-балета, танца модерн, драмбалета, пантомимы, акробатики, мюзик-холла, народного танца и балетной классики, их исполнение без музыкального сопровождения либо в сочетании с сольным и хоровым пением, речитативом, “уличными” звуками, смешение бытовой и игровой стихии передают резкие перепады настроений, взрывы эйфории и приступы меланхолии как символы дис-гармоничной гармонии бытия.

ТЕМА 81. МУЛЬТИМЕДИА В МУЗЫКЕ

Мультимедиа (multi – много, media – среда, т.е. много сред) – это одновременное использование различных форм представления информации и ее обработки в едином объекте-контейнере. Это современная компьютерная информационная технология, позволяющая объединить в единой информационной среде различные типы данных, таких как текст, графика, фотография, анимация, видео, звук.

Понятие «мультимедиа» в музыке. Два значения термина:

- 1) мультимедиа как принцип создания материала композиции (электронная техника);
- 2) как тип произведения (мультимедийная композиция, мультимедийный проект) – хеппенинг, перформанс, инструментальный театр, графическая музыка.

Роль немзыкальных средств выразительности в современной композиторской практике.

Электронная музыка. Создание (синтез) звука в основном преследует две цели: имитация различных естественных звуков (шум ветра и дождя, звук шагов, пение птиц и т.п.), а также акустических музыкальных инструментов (имитационный синтез), и получение принципиально новых звуков, не встречающихся в природе (чистый синтез). Обработка звука обычно направлена на получение новых звуков из уже существующих (например, «голос робота»), либо придание им дополнительных качеств или устранение существующих (например, добавление эффекта хора, удаление шума или щелчков). Каждый из методов синтеза и обработки

имеет свою математическую и алгоритмическую модель, что позволяет любой из них реализовать на компьютере. Чаще всего в звуке рассматривается амплитуда и спектральный состав звукового колебания, а также их изменение во времени. Амплитуда определяет максимальную интенсивность колебаний – громкость или силу звука. Спектральный состав определяет окраску или тембр звука. Спектр чистого тона имеет только одну линию, соответствующую его частоте; спектр любого другого колебания имеет более одной линии. Частотные составляющие, кратные основной частоте тона, называются гармониками или обертонами.

Мультимедийность как тип произведения.

Новые музыкально-игровые жанры в творчестве композиторов 2 волны авангарда (Дж. Кейдж, К. Штокхаузен, Я. Ксенакис, Л. Ноно и др.).

Хеппенинг – форма современного искусства, представляющая собой действия, события или ситуации, происходящие при участии художника, но не контролируемые им полностью. Хеппенинг обычно включает в себя импровизацию и не имеет, в отличие от перформанса, чёткого сценария. Одна из задач хеппенинга – преодоление границ между художником и зрителем.

Основоположник хеппенинга как представления с элементами случайности – Джон Кейдж. Он осуществил первый хеппенинг в 1952 г. В соответствии с его представлениями о значении случая в художественном творчестве, хеппенинги иногда называют «спонтанными бессюжетными театральными событиями». В США хеппенинг также развивали Роберт Раушенберг, Рой Лихтенштейн и др. Широкую популярность хеппенинги приобрели с 1960 гг.

Перформанс (исполнение, представление, выступление) – форма современного искусства, в которой произведение состоит из действия художника (или группы) в определённом месте и в определённое время. Это любая ситуация, включающая четыре базовых элемента: время, место, тело художника и отношение художника и зрителя. Иногда так называют традиционные формы художественной деятельности: театр, танец, музыка, цирковые выступления и др. Но в современном искусстве термин «перформанс» относится обычно к формам авангардного или концептуального искусства, наследующим традицию изобразительного искусства. Как направление искусства перформанс сложился в 1960 гг. (художники Ив Кляйн, Вито Аккончи, Герман Нитч). Впервые словом «перформанс» назвал свой опус Дж. Кейдж в 1952 г. «4'33"». В афише концерта значилось – перформанс.

Инструментальный театр в музыке – это театрализованные формы исполнения академической музыки. Расцвет – во второй половине XX века, прежде всего, в творчестве Дж. Кейджа, Л. Берноуи, К. Штокхаузена, М. Кагеля, Дж. Крама и др.

А. Шнитке назвал свою Симфонию № 1 (1972) «антисимфонию». В масштабном полистилистика произведении художник объединил «высокое» и «низкое» (симфонический оркестр и джазовых музыкантов со свободными импровизациями), стилизует и цитирует музыку разных «времен и народов». Исполнительский контекст выдер жан в стиле театральной игры: «в начале музыканты толпой выбегают на эстраду, на ходу разыгрываясь, в конце второй части за кулисы идут все духовики, которые возвращаются перед финалом, трагикомически играя смесь похоронной музыки. Музыка, свет, предметы, действия музыкантов.

Индивидуальный стиль азербайджанского композитора Фараджа Караева (род. 1943). Показательны авторские жанровые определения отдельных инструментальных произведений: «театрально-симфоническая ретроспекция», «музыка для исполнения на театральной сцене», «маленький спектакль». Зрелищный компонент его композиций: музыканты произносят абсурдистские и символические тексты; произвольно перемещаются по сцене, оркестровой яме и зале, садятся, ложатся; беззвучно имитируют игру на инструментах, играют на несвоих инструментах или по несколько исполнителей одновременно на одном, осуществляют разнообразные манипуляции с музыкальными инструментами и другими предметами на сцене. Ф. Караев (профессор Московской и ряда других консерваторий) проводит научные исследования в этой области. Он считает, что инструментальный театр сформировался как протест против умения правильно мыслить, что приводит к переосмыслению и перетолкованию музыкального знака, становится средоточием авторской подсознания. Создание мультимедийных композиций в последней трети XX в. В. Мартыновым, А. Кнайфелем, В. Копытько, В. Кузнецовым и др. Сочинения Виктора Екимовского, Софии Губайдулиной, Александра Бакши, Юрия Каспарова.

ТЕМА 82. БЕЛОРУССКИЙ ДРАМАТИЧЕСКИЙ ТЕАТР РУБЕЖА XX—XXI ВВ.

В конце 1980-х (перед распадом Советского Союза) в белорусском театре наступил период подъема и стабильности. Позади остались десятилетия бытового реализма и острые дискуссии, которые сопровождали смену театральных форм. Наступила эпоха авторской режиссуры.

Художественный уровень сценического искусства во многом определяли Валерий Раевский (Белорусский театр имени Янки Купалы), Борис Луценко (Театр-студия киноактера), Валерий Мазынский (Белорусский театр имени Якуба Коласа). Эти режиссеры находились на пике творчества, были признаны в Москве. Расширяя границы

метафорического театра, стремились к философскому осмыслению действительности и поэтическим обобщениям. Новый сценический язык осваивали вместе с художниками Борисом Герлованом, Юрием Туром, Александром Соловьевым. Сценографы становились полноправными соавторами спектаклей.

Напряженности в смене режиссерских и актерских поколений не возникало. Белорусский государственный театрально-художественный институт пользовался авторитетом у профессионального сообщества. Добивались успеха и завоевывали признание молодые выпускники, режиссеры Валерий Маслюк, Николай Пинигин. Сильной стороной актерского искусства традиционно считались психологическая школа, яркие индивидуальности, способность работать в ансамбле. Труппы лучших сценических коллективов республики в Белорусском театре имени Янки Купалы, Якуба Коласа и Русском имени М. Горького оставались «звездными». Самым успешным драматургом в это время был Алексей Дударев. Его пьесы «Порог», «Вечер», «Рядовые» не сходили со сценических подмостков страны. Большая роль в жизни профессионального сообщества отводилась Союзу театральных деятелей, который возглавлял народный артист СССР Николай Еременко. Казалось, все необходимые составляющие для успешного развития театра в наличии. Накапливаются силы для серьезного творческого прорыва.

В 1989 году яркую черту под уходящей театральной эпохой подвел Валерий Раевский спектаклем «Страсти по Авдею» Владимира Бутрамеева (Белорусский театр имени Янки Купалы). Никогда прежде в отечественном театре история сталинской эпохи не высвечивалась с такой трагической глубиной через судьбы людей, попавших под жернова истории.

После распада СССР Беларусь обрела независимость и жизнь начала стремительно меняться. Новые реалии не могли не коснуться сценического искусства. В организации театрального дела все теперь происходит по-другому. Значительно расширяется экономическая и организационная самостоятельность творческих коллективов. Они получают свободу «в выборе репертуара, могут самостоятельно определять количество премьер и сроки выпуска спектаклей», появляется система «госзаказа», которая предусматривает финансирование постановок, преимущественно по пьесам белорусской драматургии.

Среди принципиальных изменений есть и совсем новое: можно создавать театральные студии и самостоятельно, без государственной дотации поддерживать их жизнедеятельность. Государственным театрам теперь необходимо часть средств зарабатывать самим. Именно эти нововведения и оказали на белорусский театр существенное влияние в будущем. Но вначале 1990-х все были охвачены жадной перемен. Все развивалось стремительно. Театр с восторгом, увлеченно, не думая о последствиях открывал и осваивал доселе неизведанные территории.

Создание новых сценических коллективов – самая яркая примета наступившей эпохи перемен. Возникали новые государственные театры и новые независимые, те, что пытались отправиться в самостоятельное плавание. В государственном секторе далее реализовывалась идея создания региональных сценических коллективов. Они открывались в районных центрах, зачастую на базе популярных в советское время народных театров. Первый коллектив – Слонимский белорусский драматический – был создан еще в декабре 1989 года, Мозырский драматический имени Ивана Мележа – в 1990. В 1991 – Минский областной драматический театр в Молодечно. В 2006 – Полесский драматический в Пинске. Как правило, эти театры в большую профессиональную жизнь отправлялись слабо оснащенными. Но главной была проблема с кадрами. Не хватало режиссеров и приходилось обходиться местными силами. Актеры профессиональное образование в лучшем случае получали заочно в Белорусской академии искусств. Спектакли чаще всего выпускали среднего и низкого художественного уровня. Вопрос о полноценном участии в театральном процессе не возникал.

Совсем иная картина была с альтернативными театрами. Начало 1990-х в Беларуси – время расцвета студийного движения. Сегодня понятно, что ситуация была уникальной. Миф о том, что Беларусь страна нетеатральная, что за стенами репертуарных театров выжить невозможно, был развеян в одночасье. Театры-студии в это время росли, как грибы после дождя, привлекая публику множественностью режиссерских предложений, свежим взглядом на сценическое искусство, с легкостью воспринятыми новыми театральными направлениями.

Самым талантливым удалось создать театры-студии с оформленными творческими приоритетами, завоевать популярность у публики и кардинально, хотя и ненадолго, изменить существующий в Беларуси театральный ландшафт. Театр под руководством Рида Талипова погружался в поиски изысканной визуальности. Камерное пространство наполнялось игрой черного и красного цветов. Насыщалось нервными импульсами. Актерская энергетика, казалось, создавала некую деформированную реальность. Человек в пространстве жизни выглядел несоразмерно маленьким и беспомощным. Сюрреалистическую картину мира не нужно было объяснять, она воспринималась как физическая данность и возникала из драматургии абсурда. На эту, еще не открытую для белорусского театра территорию, Рид Талипов ступил одним из первых. Он не придерживался существующих канонов и правил. Абсурдизм и сюрреализм создавали странный симбиоз и находили опору во внутреннем мире режиссера. В своем «Театре на площади Победы» Талипов поставил: «Стрип-тиз», «Картотеку» С. Мрожека, позже – «Я люблю тебя, Сара» по пьесе П.Зюскинда «Контрабас».

Одной из самых ярких и отчаянных фигур белорусского андеграунда был Виталий Барковский. Вместе с другом и единомышленником Николаем Труханом создали Театр-студию «Дзе-Я?», с художником и режиссером Владимиром Матросовым – Экспериментальные мастерские «Акт».

Среди спектаклей авангардных студий 90-х, работы Барковского и Матросова были самыми приметными, дерзкими, интересными. Не было денег на декорации и костюмы – и в экспериментальных мастерских «Акт» обходились безо всего, справедливо полагая, что искусство – во власти творцов, а обычные сетки из-под картофеля – изобретательный и дешевый выход для бедного театра. В этих сетках, натянутых на голое тело, играли ... «Преступление и наказание» по Ф.Достоевскому. Критики называли это авангардной эстетикой и фантастическим реализмом.

В это же время в Минске плодотворно работали Альтернативный театр Витаса Григолюнаса, Театр-студия «Абзац» Владимира Савицкого, Театр-студия исторической драмы и комедии Владимира Матросова, Белорусский поэтический театр одного актера «Зьнич» Галины Дягилевой.

В 1990-ые в государственных театрах уже не было прежней обязательной разрядки по репертуару. Но ситуация возникла довольно парадоксальная: театры сами решали, что ставить, определяли творческие приоритеты и при этом совершенно не интересовались вопросами индивидуального стиля, иного сценического языка. Новых театральных направлений не возникало. Почти все развивается в общем устоявшемся русле. Исключения понятны, и они воспринимаются с трудом. К опытам студийцев большие театры относятся равнодушно.

В начале 90-х в Купаловском театре молодым режиссером Николаем Пинигиным поставлены два знаковых спектакля – «Тутэйшыя» Янки Купалы и «Идиллия» В.Дунина-Марцинкевича. Именно они отразили дух, надежды и чаяния людей эпохи перемен. Попытка исследования национального менталитета в контексте истории, в сложном жанровом переплетении и блестящем актерском исполнении впечатляла. Пинигин не отходил от существующих традиций. Как бы открывал их в новом качестве, заодно пытаясь разобраться, в том, что есть сама традиция.

В 1990-е в Беларуси резко возрастает интерес к исторической теме. Драматурги со страстью первооткрывателей исследуют наше прошлое, выводят на подмостки новых национальных героев. Франциску Скорине свои произведения посвящают А.Петрашкевич, М.Арочка, М.Адамчик и М.Климкович; И.Масляница, А.Дударев пишут пьесы о Евфросинии Полоцкой; О.Ипатова о Давыде Городенском; И.Чигринов, Р.Боровикова, А.Дударев о Барбаре, С. Ковалев об Уршule Радзивилл; И.Чигринов и А.Дударев о Рогнеде. В. Рудов о Симоне Будном. Новые исторические герои воспринимаются современниками как открытие, с благодарностью. Масштаб и сила личностей поражает, вызывает восхищение. Деятельность

драматургов носит просветительский характер. Однако театры все чаще становятся на путь романтизации героев. Историческая правда постепенно отступает на второй план под натиском театрализации.

В 90-х, когда студийное движение окончательно распалось, в государственных театрах оказались востребованными его ньюсмейкеры Николай Трухан, Владимир Савицкий, Рид Талипов, Виталий Барковский.

В 1997-м Барковский возглавил Национальный театр имени Якуба Коласа. Его театральные устремления не все понимали и не всегда воспринимали. В спектаклях, поставленных режиссером в Коласовском театре, не существовало жесткой постановочной модели. Барковский с легкостью менял свои художественные приоритеты. Упорно экспериментировал.

На протяжении 90-х в белорусских театрах еще достаточно часто случались спектакли-события. Много и плодотворно работали режиссеры: Борис Луценко (Национальный русский театр имени М.Горького), Андрей Андросик (ТЮЗ), Валерий Мазынский (Республиканский театр белорусской драматургии), Виталий Катовицкий (Государственный молодежный театр), Владимир Савицкий и Александр Гарцуев (Национальный театр имени Янки Купалы), Валерий Маслюк (Национальный театр имени Якуба Коласа), Валентина Еренькова (Национальный русский театр имени М.Горького), Геннадий Мушперт (Гродненский областной драматический театр), Владимир Короткевич (Гомельский областной драматический театр).

Но постепенно все более четко очерчивалась общая тенденция: преобладание спектаклей яркой зрелищности и облегченного содержания, без четко сформулированного смысла и художественной идеи. Актерское искусство нивелировалось, индивидуальности все менее определялись. Пышная, избыточная сценография становилась основной смысловой доминантой во многих спектаклях. Действие монтировалось при помощи музыкальных и пластических вставок. Постановочный постмодернизм оснащался декоративными эмоциями. Спектакли разных режиссеров, поставленные в разных театрах, сделанные с разной степенью мастеровитости приобретали общие черты.

В 90-е в Беларуси начинается фестивальное движение. Регулярно проходят: «Славянские театральные встречи» в Гомеле, Международный фестиваль «Белая Вежа» в Бресте, Республиканский театральный фестиваль «Молодеченская сакавица», с определенной периодичностью существуют: Фестиваль национальной драматургии имени В.Дунина-Марцинкевича, Международный фестиваль моноспектаклей «Я», Республиканский фестиваль-смотр театральной молодежи «Надежда».

Нулевые не привнесли в театральную жизнь каких-либо видимых изменений. Театр находился в отмеренном еще в 90-е художественном пространстве. Только яркие события происходили все реже, а тревожные

симптомы перемен все чаще фиксировались и озвучивались самими театральными деятелями. В канун 2000 года своими прогнозами на будущее с театральной газетой «Арлекин» поделился народный артист Беларуси Виктор Манаев. Он с предельной жесткостью обнажил болевые точки театрального процесса: «Не хочу, чтобы театр забрал с собой в новый век безвкусицу и мелочность тем. Не хочу, чтобы в театре третьего тысячелетия оставались поверхностность и примитивизм. Не хочу, чтобы в нем властвовали серость и непрофессионализм. Не хочу театра пренебрежительного и насмешливого. Злого и холодного. Театра забронзовелого и законсервированного в своих прежних достижениях. Не хочу, чтобы драматический театр соревновался с цирком, эстрадой и балетом, также, как и с «видео-долби-интернетом». Не хочу театра пошлого и распущенного, не хочу театра безбожного». Многим сценическим коллективам очень скоро пришлось столкнуться со всеми этими проблемами.

К концу нулевых стало понятно, что ситуация изменилась кардинальным образом. Долгожданная смена режиссерских поколений не принесла театрам ожидаемого успеха. Покинули свои посты и, соответственно, ключевые позиции в профессиональном сообществе Валерий Раевский и Борис Луценко, был выжит из театра и уехал в Россию Виталий Барковский. Умер Андрей Андросик. Белорусский театр предпочитал оставаться в рамках постановочных дивертисментов, осуществляемых все с большим и большим размахом. Ситуация осложнялась финансовым прессингом, планом по зрителям, процентом самокупаемости. Роль художественного руководителя в сценических коллективах все более принижалась. Отдельные яркие спектакли, которые время от времени появлялись в разных театрах, изменить ситуацию не могли.

В последнее время попытки вписаться в контекст современной театральной эпохи в Беларуси возникают все чаще. Из разрозненных, иногда отчаянных усилий начинает складываться общая картина. Главную роль в изменяющейся театральной ситуации играет фестивальное движение. Это действующие на постоянной основе международные театральные форумы: «Белая Вежа» в Бресте, «M.art.контакт» в Могилеве, «ТЕАРТ» в Минске. Новыми ньюсмейкерами в обновляющейся театральной действительности стали белорусские театры кукол и молодые режиссеры, которые вместе с молодыми драматургами объединяются вокруг Центра современной драматургии при Республиканском театре белорусской драматургии и Центре экспериментальной режиссуры при Белорусской академии искусств. В отсутствии материальных ресурсов, все большее значение приобретает индивидуальная творческая инициатива. Именно на небольших камерных пространствах начинает пульсировать живая театральная жизнь. Возрождаются в новом качестве в репертуарных

театрах «малые сцены». Набирает силу театр танца, существующий в независимом театральном пространстве. Белорусский блок Международного форума театрального искусства «ТЕАРТ», безусловно, стимулирует творческую инициативу, дает надежду, подталкивает к действию.

Абсолютными лидерами Национальной театральной премии, которая за последнее десятилетие трижды прошла в Беларуси, стали режиссеры театра кукол Алексей Лелявский, Олег Жюгжда, Игорь Казаков, Александр Янушкевич. Именно их спектакли для взрослых открывают новые горизонты сценического искусства, разрабатывают новые направления.

ТЕМА 83. РУССКОЕ МУЗЫКАЛЬНОЕ ИСКУССТВО РУБЕЖА XX—XXI ВВ.

Общая характеристика художественной культуры. Национальные театры оперы и балета: новые сочинения, постановки (традиции и эксперимент), исполнители. Исполнительское творчество: солисты (вокалисты и инструменталисты), оркестры, дирижеры, репертуар. Конкурсы и фестивали.

Молодежная музыкальная культура. В СССР, начиная со времен «оттепели», наряду с официально разрешенной эстрадной музыкой получают развитие и полуправильные бардовские песни (Б. Окуджава и др.). «Классиком» этого жанра стал Владимир Высоцкий. Особую страницу в отечественную музыкальную культуру XX в. вписал русский рок 1970 – 1980 гг. Хотя молодежь в целом благосклонно воспринимала тогдашние ВИА (вокально-инструментальные ансамбли – «Песняры», «Синяя птица» и др.), гораздо большей популярностью у нее пользовались рок-группы «Машина времени», «ДДТ», «Аквариум», «Кино» и другие представители музыкальной контркультуры.

Легализация русского рока не привела к его победе над эстрадой. Главным итогом развития популярной музыки стало господство так называемой «попсы», широко пропагандируемой радио и телевидением. На Западе в начале XXI в. в этой области также наблюдается определенный застой, показателем которого можно считать моду на римейк.

Синтез традиций и новаций в композиторском творчестве. Новый поворот к фольклору. Возрастание интереса к культуре православной церкви: темы, эстетика, жанры литургические и паралитургические, музыкальный язык (звукоряд, лады и др.), традиции исполнения. Синтез фольклорной и православной традиции в музыкальных опусах.

Композиторское творчество. Поиск новых тем: современность, философия, история, психология, религия и др. Музыкальный язык: традиции, постмодернистские тенденции, полистилевость. Многообразие

стилевых ориентаций в творчестве В. Мартынова: фольклор, православные каноны. минимализм, рок-музыка, авангардные техники композиции. «Новый синкретизм» (взаимодействие музыкального и внемузыкального начал), диалог с прошлым, полистилевость как основные творческие методы В. Мартынова. Творческие новации А. Кнайфеля, Н. Корндорфа, В. Екимовского, Л. Десятникова, В. Тарнопольского. Начало XXI в.: многообразие форм электронной музыки. Популяризация идеи создания техно-ремиксов на темы знаменитых композиций.

Традиционалисты Г. Свиридов и А. Гаврилин (1939 – 1999).

Истоки творчества Г.Свиридова (1915 – 1998) разнообразны, среди основных – русская литература, особенно поэзия. Любовь к родному слову привила ему мать – учительница. Не случайно он одним из первых обратился к творчеству С.Есенина – его любимого поэта, В.Маяковского, Б.Пастернака. Музыкальное влияние на творчество композитора оказали М.Глинка, М.Мусоргский и шире – русская певческая культура, народная и церковная. Вообще творчество Г.Свиридова принадлежит русской линии искусства с его совестью, стремлением к правде, чувством красоты. Во всех сочинениях композитора прослеживается нравственно-этическая линия. Об этом свидетельствует не только выбор поэтического материала (А.Пушкин, Н.Некрасов, А.Блок, Р.Бернс и др.), но и его художественное постижение, музыкальное раскрытие. Темы Родины, личной судьбы, отечественной истории, родной природы – любимые темы творчества. Они воплощены неформально, не по призыву соцреалистов, но глубоко лично, осторожно, тонко, интимно.

Творчество Р. Щедрина, А. Шнитке, С. Губайдулиной, Э. Денисова, Г. Канчели. Инновационные поиски С. Губайдулиной в XX – XXI вв. Попытки в кономыке Э. Артемьева, сотрудничество с А. Тарковским и студиями Голливуда.

Конец 1990 гг. Р. Щедрин (род. в 1932 г.): Прелюдия к Симфонии Л. Бетховена № 9, Концерт для фортепиано № 5 (1999 г.). По заказу Баварского оркестра Радио композитор создал Симфонию № 3 «Лица русских сказок» (2000 г.) по мотивам сказок «Дудка-самогудка», «Царевна-лягушка», «Аленушка». В 2002 г. в Карнеги-холле (Нью-Йорк) состоялась премьера Симфонических этюдов для оркестра «Диалоги с Шостаковичем». Там же, в Линкольн-центре прозвучал концертный вариант оперы «Очарованный странник» по Н. Лескову. Композитор осуществил давний творческий замысел: написал оперу «Боярыня Морозова», которую планировал исполнить на сцене Московской консерватории. В ней Р. Щедрин не использовал оркестр, вместо него – труба, ударные и хор, выполняющий различные функции – участника действия, комментатора, красочно-звукового выразительного средства.

Инновационные сочинения XXI в.: вокальный цикл на слова О. Мандельштама «Век мой, зверь мой!» для тенора, рассказчицы и

фортепиано (2003). «Клеопатра и Змея» – драматическая сцена для женского голоса и симфонического оркестра на текст заключительной сцены трагедии У. Шекспира «Антоний и Клеопатра» в переводе Б. Пастернака (2012). Премьера прошла 28.05.2012 на Зальцбургском фестивале; солистка – М. Эрдманн, оркестр Мариинского театра под управлением В. Гергиева. Российская премьера прошла в Мариинском театре 23.12.2012 (солистка – Екатерина Гончарова). «Гамлет баллада» для тысячи (или ансамбля) виолончелей (2005). Dies irae по гравюрам на дереве Альбрехта Дюрера «Апокалипсис» для 3 органов и 3 труб (2009/2010).

А. Шнитке(1934 – 1998):«Для меня музыка – это выражение звукового мира без конкретного смысла». Родился в г. Энгельсе (отец – поволжский немец), умер в г. Гамбурге, Германия.

Сам композитор, придающий определяющее значение композиционной технике, разделил свое творчество на несколько периодов: до 1963 г. – незначительное использование современных средств, 1963 – 1967 гг. – интенсивное обращение к додекафонии, с 1968 г. – свободная техника.

Первый период творчества начинается с 1958 г. – года окончания консерватории по классу Е. Голубева. Для экспериментальных опусов 1950 гг. характерна интонационная сложность. Выпускным сочинением композитора была оратория «Нагасаки» на основе одноименного стихотворения А.Софронова для меццо-сопрано, смешанного хора и симфонического оркестра. Крайние проявления новаторства не вызвали поддержки в Союзе композиторов.

В 1960 – 1979 гг. отдавал предпочтение современным композиционно-выразительным средствам, неуклонно овладевал новейшими техниками письма, в то время мало известным советским музыкантам. В его творчестве пик экспериментаторства приходится на середину 1960 гг. Именно тогда за композитором закрепилась слава ниспровергателя традиций, «музыкального бунтаря и революционера». Произведения, созданные до 1966 г., композитор не считал стилоопределяющими.

В «Прелюдии памяти Д.Д. Шостаковича» для двух скрипок (1975) намечена линия преемственности от Д. Шостаковича к музыке следующих поколений.

Период 1980 гг. характеризуется международным признанием его творчества: его музыка звучит на разных континентах, вызывая споры слушателей, интерес исследователей. Композитора глубоко волнуют вопросы бытия. В 1980 гг. были созданы Симфонии №№ 2 – 4, Concerto grosso №№ 3. 4 (всего им написано шесть Concerti grossi), Пассакалья для оркестра, Концерт для скрипки № 4, кантата «История доктора Фауста», «Жизнеописание» для ударных, «Посвящение Паганини» для скрипки

соло, Альтовый концерт, хоровой концерт на стихи армянского монаха и поэта X в. Григора Нарекаци (1984 – 1985 гг).

В 1990 г. А. Шнитке написал оперу-сатиру «Жизнь с идиотом», Эмигрировал в Германию, где умер в 1998 г.

ТЕМА 84. БЕЛОРУССКАЯ МУЗЫКА ПОСЛЕДНЕЙ ТРЕТИ XX – НАЧАЛА XXI ВВ.

Современное состояние белорусской композиторской школы, инструментального и вокального исполнительства. Участие белорусских артистов в международных конкурсах и творческих проектах.

Характеристика творчества С. Кортеса; философская концептуальность; театральность как определяющая черта музыкального мышления; Вокально-инструментальные жанры. Симфоническое творчество Д. Смольского; жанрово-драматургические типы симфоний; камерно-инструментальные, музыкально-театральные сочинения.

Проявление тенденций неофольклоризма и неоклассицизма в творчестве композиторов Беларуси 2. пол. XX – XXI вв. (Д. Смольский, Г. Горелова, В. Помозов, А. Мдивани, А. Литвиновский, В. Дорохин, Г. Сурус, В. Курьян и др.).

Новая белорусская музыка. Зарождение белорусского музыкального авангарда в конце 1960 гг.; введение его элементов в сочинения конца XX в. Синтез авангардных новаций с национальными традициями музыкального мышления в творчестве Г. Гореловой, В. Кузнецова, Л. Симакович, Е. Поплавского, А. Литвиновского.

НАБТ РБ (ГАБТ РБ) конца XX – XXI вв.: основные события, репертуарная политика.

Дмитрий Смольский (1937 – 2017) – один из ведущих белорусских композиторов второй половины XX – XXI вв. Член СК Беларуси (с 1961 г.), заслуженный деятель искусств БССР (1975), Лауреат премии Ленинского комсомола Беларуси (1972), Государственной премии БССР (1980), Народный артист БССР (1987), профессор Белорусской государственной консерватории (с 1986 г.), обладатель кубка «Гордость нации» (2012), Ордена Франциска Скорины (2013).

Родился в 1937 г. в Минске в семье белорусского музыковеда Бронислава Сильвестровича Смольского. Музыкальная среда, в которой он рос, способствовала раннему проявлению его таланта. В 12-летнем возрасте было опубликовано его первое сочинение. С семи лет обучался игре на скрипке в Московской центральной музыкальной школе, затем в музыкальной школе-десятилетке при Белорусской государственной консерватории. Занятиями композиции руководил композитор Е.К. Тикоцкий. В 1955 г. поступил в Московскую государственную консерваторию (класс профессора Ю. Шапорина), в 1956 г. по состоянию здоровья вернулся в Минск, где в 1960 г. окончил Белорусскую

государственную консерваторию (класс композиции профессора А.В. Богатырева). В 1960 годы обучался в аспирантуре под руководством профессора Московской консерватории Н.И. Пейко. В 1962 – 2014 гг. Д. Смольский вёл класс композиции в Белорусской государственной академии музыки.

Творческое наследие Д. Смольского – яркое явление в современном отечественном искусстве. Он – один из новаторов белорусской композиторской школы, сумевший соединить актуальную тематику, новые технологии с ярко выраженным национальным началом. Блестящий талант и мастерское владение современными композиционными средствами позволяют охарактеризовать авторский «почерк» Д. Смольского как ярко самобытный, вызывающий живой отклик у каждого слушателя. Узнаваемость его индивидуального стиля позволяет говорить об особой «интонации Смольского».

Знаковыми для отечественного искусства стали оперы Д. Смольского «Седая легенда» по повести и на либретто В. Короткевича (1978 г., вторая редакция – 2010 г.); «Франциск Скорина» (1988); концертная опера «Апалон-заканадаўца» по мотивам оперы Вардоцкого (1991); монументальные оратории «Мая Радзіма» на стихи белорусских поэтов и «Поэт» о творчестве и жизни Я. Купалы; инструментальные концерты (для фортепиано, скрипки, виолончели, цимбал). Постановочный коллектив НАБТ за постановку новой редакции (2010) оперы «Седая легенда» в 2017 г. был удостоен Государственной премии РБ.

Музыка Д. Смольского с успехом исполнялась во многих странах мира (Германия, Франция, Италия, Южная Корея, США и др.). CD с записями симфоний композитора, выпущенный британской фирмой «Олимпия», был признан лучшим на конкурсе компакт-дисков в США в 1992 г.

Композитор активно интересовался европейскими авангардными направлениями, посещал фестивали новой музыки «Варшавская осень». Выступив с симфонией «Октофония» (1967) и камерной ораторией «Песни Хиросимы» на стихи японских поэтов (1965), написанными в серийной технике, Д. Смольский заявил о себе как о современном европейском художнике, не вписывающемся в рамки официозных требований соцреализма. В эти годы создаются камерные опусы, выдержанные в авангардной стилистике. Например, в серийной технике написаны «Остинато» для флейты и фортепиано, Соната для флейты и фортепиано (1967), сюита для фортепиано «Игра света».

В 1960 гг. также проявилась характерная для стиля композитора черта – юмор (Концертино для скрипки, Вариации для духовых и ударных), в позднем творчестве трансформировавшаяся в сарказм, трагифарс («Вариации с белорусским менталитетом», Симфония № 15, части некоторых других симфоний).

В образно-содержательном многообразии музыки Д. Смольского доминируют главные темы – философское осмысление феномена жизни, судьба человека в тоталитарном обществе, исследование психологии личности в драматических обстоятельствах. Наиболее полно эта проблематика воплощена в симфоническом жанре. В каждой из пятнадцати симфоний отразилась вся амплитуда переживаний личности в её столкновении с разрушительной агрессией либо с холодным равнодушием окружающего мира.

Д. Смольский – замечательный педагог: на протяжении более полувека работы в консерватории (ныне Академии музыки) он воспитал несколько поколений композиторов, чьё творчество достойно представляет национальную музыкальную культуру.

Обзор жанра симфонии. Характеристика отдельных сочинений (по выбору): симфонии: № 1 (1962), Октофония (1967), № 2 (1982), № 3 с солирующим ф-но (1985), № 4 с солирующей скрипкой (1986), № 5 для камерного оркестра (1987), № 6 (1989), № 7 (1990), № 8 со стихами И. Бродского (1992), № 9 с солирующей электрогитарой (1994), № 10 «Десять откровений» с солирующим альтом (1996), № 11 (2003), № 12 (2005), № 13 (2007), № 14 (2010), № 15 (2014).

Характеристика эстрадных сочинений («Бассо-остинато» на тему белорусской народной песни «Чаму ж мне не пець» и др.) и киномузыки («Сказание о Минске», 1967; «Была война», 1972; «Обратная связь», 1973; «Волчья стая», 1975).

Вячеслав Кузнецов (род. 1955 г.). Его музыка оригинальна по идеям и разнообразна по композиционно-выразительным средствам. Характерно сочетание глубокой образно-смысловой концептуальности, психологизма, сонорно-колористической рельефности.

3. ПРАКТИЧЕСКИЙ РАЗДЕЛ

3.1 Тематика семинарских занятий по истории музыкального искусства

Тема «Неофольклоризм в музыке»

1. Направление в европейской музыке XX в. Антиромантизм, поиск новых тем и композиционно-выразительных средств. Многообразие форм претворения фольклорного материала (цитирование и др.).
2. Классик неофольклоризма – Бела Барток.
3. Фольклорные сюжеты, жанры, элементы музыкального языка в сочинениях И. Стравинского.
4. Балет С. Прокофьева «Сказка про шута...»

Тема «Новации французских композиторов группы «Шести»»

1. Объединение французских композиторов «Шестёрки»: история, идеологические и эстетические установки. Поиски организации атонального материала.
2. Творчество А. Онеггера – музыкального критика и композитора.
3. Дариус Мийо – экспериментатор (техника политонального письма, необычные инструментальные составы и др.).
4. Автобиографии А. Онеггера и Д. Мийо.

Тема «Музыкальное искусство США второй половины XIX—1-й половины XX в.»

1. Обзор музыкальной культуры конца XIX – 1 пол XX вв. Попытки освоения техник атональной музыки.
2. Обзор творчества Ч. Айвза.
3. Истоки американского джаза. Джазовые традиции США как основа европейского джаза.
4. Творчество Дж. Гершвина.
5. Выдающиеся джазовые исполнители.

Тема «Русская музыка рубежа XIX—XX в.»

1. Влияние философии и эстетики «серебряного века» на музыкальное творчество. Тенденции романтизма, неоклассицизма, экспрессионизма в музыке рубежа веков.
2. Московский «классицизм» и петербургский «неоклассицизм».
3. Интерпретация «русской темы» в музыке и живописи (сравнительный анализ).
4. Тенденция к камерности.
5. Расцвет исполнительства в России; выдающиеся пианисты С. Рахманинов, А. Скрябин, А. Зилоти и др.
6. Научно-музыкальные труды Б. Яворского, С. Танеева.

Тема «Русская музыка 1-й половины XX в.»

1. Обзор музыкальной культуры 1920 гг. Новый жанр – массовая песня.
2. Деятельность РАПМ и АСМ.
3. Новые виды музыкальной практики. Развитие джаза.
4. Творчество С. Прокофьева.
5. Музыкальная культура 1930 гг. Влияние партийного диктата на музыкальное искусство; метод соцреализма.
6. Опера Д. Шостаковича «Леди Макбет Мценского уезда» и ее постановочная история.

Тема «Формирование белорусской композиторской школы в 1-й половине XX в.»

1. Характеристика творчества Е. Тикоцкого; оперы «Михась Полгорный», «Алеся».
2. Обзор основных жанров творчества Н. Аладова: оперы «Тарас на Парнасе», «Андрей Костеня».
3. Характеристика творчества А. Богатырева. Обзор жанров. Опера «В пущах Полесья», вокально-инструментальные сочинения (кантаты «Сказ о Медведихе», «Ленинградцы», «Белорусским партизанам»; композиция «Белорусские песни»).
4. Характеристика творчества А. Туренкова; оперы «Цветок счастья», «Ясный рассвет».

Тема «Музыкальное искусство Венгрии 2-й половины XX в.»

1. Композиторы «Новой венгерской школы» и требования социалистического реализма. Особенности венгерского фольклора и его введение в жанры прикладной музыки.
2. Новые техники (минимализм, неоромантизм, сонорика) в сочинениях венгерских композиторов.
3. Творчество Д. Лигети.

Тема «Музыкальное искусство Италии 2-й половины XX в.»

1. Характеристика музыкальной культуры Италии XX в. Творчество Б. Мадерны.
2. Обзор жанров в творчестве Л. Ноно.
3. Новая концепция музыкального театра в операх Л. Берно «Потерянное время», «Король вслушивается».

**Тема «Музыкальное искусство США
2-й половины XX в.» (4 часа)**

1. Новые тенденции композиторского творчества: неоклассицизм, «фольклорный американизм», влияние традиций Азии и др.
2. Музыкальное и литературное творчество Дж. Кейджа.
3. Творчество композиторов США – Сэмюэла Барбера, Филиппа Гласса, Алана Хованесса (по выбору).
4. Развлекательная музыка: история, стили (рок, поп. диско). Молодежное движение и поп-музыка.

Тема «Русская музыка 1960—1980-х гг.» (4 часа)

1. Формирование национальных композиторских школ.
2. Расширение тематизма музыкальных опусов: тема Великой Отечественной войны, новое прочтение русской классики и др.
3. Обновление музыкального языка. Неоклассицизм. Неофольклоризм.
4. Киномузыка. Жанр песни.
5. Творчество Д. Шостаковича.
6. Творчество Г. Свиридова.
7. Исполнительство. Музыкальная наука.

Тема «Белорусская музыка 2-половины 1950-1980-х гг.»

1. Белорусские эстрадные коллективы и солисты 2 половины XX в. – «Песняры», «Сябры» и др.
2. Фестивали и конкурсы: «Белорусская музыкальная осень», «Славянский базар» и др.
3. Тема войны в творчестве белорусских композиторов (А. Богатырев, В. Оловников, И. Лученок и др.).

**Тема «Русское музыкальное искусство
рубежа XX—XXI вв.» (4 часа)**

1. Творчество музыкантов-исполнителей и дирижеров: В. Спиваков, Ю. Башмет, Д. Хворостовский, А. Нетребко, Д. Мацуев, Г. Рождественский, В. Федосеев, В. Гергиев.
2. Творчество А. Шнитке.
3. Творческий портрет С. Губайдулиной, Э. Денисова, Г. Канчели, В. Якимовского (по выбору).
4. Композиторы-традиционалисты Г. Свиридов и В. Гаврилин.
5. Стилиевые инновации в сочинениях В. Мартынова, В. Артемьева.

Тема «Белорусская музыка последней трети XX – начала XXI вв.»

1. Синтез традиционных и инновационных композиционных приёмов в творчестве Д. Смольского.
2. Обзор творчества С. Кортеса
3. Проявления неоклассицизма и неофольклоризма в творчестве современных композиторов.
4. Сюжетно-образные и жанрово-стилевые истоки творчества Г. Гореловой.
5. Тенденции молодежной музыки в Беларуси.
6. Музыковедение в Беларуси: имена, основные направления исследования, издания.

РЕПОЗИТОРИЙ БГУКИ

3.2 Тематика семинарских занятий по истории драматического театра

Тема «Новая драма» в театральном искусстве XX в.

- 1) Творчества Г. Ибсена
- 2) Творчество Б. Шоу
- 3) Творчество А. Стриндберга
- 4) Творчество Г. Гауптмана
- 5) Творчество М. Метерлинка

Тема «Символизм в русском драматическом театре»

- 1) Условный театр В.Э. Мейерхольда.
- 2) Творчество В.Ф.Комиссаржевской Деятельность Драматического театра В.Ф.Комиссаржевской.
- 3) Символистическая драматургия Л. Андреева.
- 4) Символистическая драматургия А. Блока.
- 5) Работы художников «Мир искусства» для театра.

Тема «Модерн в драматическом театре»

- 1) Творчество Л. Фуллер, А. Дункан, Э. Дузе
- 2) Деятельность Кюнстен театра Г. Фукса
- 3) Деятельность Сецессион театра М. Цинкеля
- 4) Деятельность театра Вье Коломбье Ж. Копо
- 5) Драматургия Г.Д'Ануцио

Тема «Экспрессионизм в драматическом театре»

- 1) Режиссерская деятельность Г. Хартунга
- 2) Режиссерская деятельность Ю. Фелинга
- 3) Режиссерская деятельность Л. Йесснера
- 4) Драматургия В. Газенклевера
- 5) Драматургия Э. Толлера

Тема «Сюрреализм в драматическом театре»

- 1) Творчество А. Жарри
- 2) Драматургия Ж. Кокто
- 3) Драматургия Р. Витрака
- 4) Драматургия и режиссерская деятельность И. Голля
- 5) Драматургия и режиссерская деятельность А. Арто.

Тема «Конструктивизм в драматическом театре»

- 1) Творческая деятельность В.Э. Мейерхольда 1920 – 30-х годов XX века. Театр РСФСР Первый и Театр имени Мейерхольда.
- 2) Биомеханика В.Э. Мейерхольда
- 3) Конструктивизм в спектаклях С. Эйзенштейна
- 4) Конструктивизм в спектаклях А. Таирова
- 5) Деятельность сценографов-конструктивистов в 1920 – 30-х годов XX века

Тема «Советский драматический театр 1917 – начала 1930-х»

- 1) Театр и творческая деятельность Е.Б. Вахтангова.
- 2) Творчество А.Я. Таирова. «Камерный театр» А.Я. Таирова
- 3) Творческая и теоретическая деятельность Михаила Чехова.
- 4) «Старинный театр». Творческая деятельность Н.Н. Евреинова

Тема «Белорусский драматический театр 1917 – начала 1930-х»

- 1) Белорусский драматический театр 1917-1925 г.
- 2) Белорусский драматический театр 1926-1932 г.
- 3) Творчество БДТ – 1: общая характеристика, актеры, режиссеры.
- 4) Творчество БДТ – 2: общая характеристика, актеры, режиссеры.

Тема «Советский драматический театр 1930 – начала 1940-х»

- 1) Социалистический реализм. Теория бесконфликтности. Общая характеристика
- 2) Общая характеристика русского театрального искусства 1930 – начала 1940-х
- 3) Советская драматургия довоенных лет (А. Афиногенов, Н. Погодин, А. Корнейчук, Л. Леонов, Ю. Олеша, Е. Шварц)
- 4) Театр революции А.Д. Попова

Тема «Белорусский драматический театр 1930 – начала 1940-х»

- 1) Соцреализм в белорусском театре: общая характеристика.
- 2) Белорусский драматический театр 1933-1941 гг.
- 3) Белорусский драматический театр во время ВОВ: 1941-1945 гг.
- 4) Белорусская драматургия 1933-1945 гг.

Тема «Советский драматический театр 1941 – начала 1945-х»

- 1) Деятельность фронтовых бригад и фронтовых театров
- 2) Работа театров в тылу
- 3) Драматургия К. Симонова

- 4) Драматургия А. Корнейчука
- 5) Режиссерская деятельность М. Кедрова, А. Попова, Н. Акимова и Ю. Завадского

Тема «Советский драматический театр 1945 – 1950-х гг.»

- 1) Театр «Современник».
- 2) Творчество А. Лобанова.
- 3) Творчество Н.П. Охлопкова.
- 4) Творчество И.М. Туманова.
- 5) Творчество В.Н. Плучека. Деятельность театра Сатиры.

Тема «Белорусский драматический театр 1940 – 1-й половины 1950-х гг.»

- 1) Белорусский советский театр послевоенного десятилетия: общая характеристика.
- 2) Деятельность БГТ им Я. Купалы (1945-1956).
- 3) Деятельность БГТ им Я. Колоса (1945-1956).
- 4) Драматургия белорусского советского театра 40-50-е годы XX века (К. Крапива, М. Макаёнок).

Тема «Интеллектуальная драма и экзистенциализм в театре»

- 1) Драматургия Ж. Жироду
- 2) Драматургия Ж. Ануя
- 3) Драматургия А. Салакру
- 4) Драматургия Ж.-П. Сартра
- 5) Драматургия А. Камю

Тема «Неореализм и документальный театр»

- 1) Драматургия Э. де Филлипо
- 2) Драматургия Х. Киппхарда
- 3) Драматургия П. Вайса
- 4) Драматургия М. Шатрова
- 5) Постдокументальная драма в творчестве М. Шперра и Ф.К. Крецца

Тема «Советский драматический театр 1960 – 1980-х гг.»

- 1) Творчество А.В. Эфроса.
- 2) Творчество Г.А. Товстоногова.
- 3) Театр на Таганке и творчество Ю. Любимова
- 4) Режиссерская деятельность М. Захарова

- 5) Режиссерская деятельность А. Васильева
- 6) Драматургия А. Володина, В. Розова, А. Арбузова

Тема «Белорусский драматический театр 1960 – 1980-х гг.»

- 1) Общая характеристика развития белорусского советского театра в 1960-1980-е годы.
- 2) Деятельность БГТ имени Янки Купалы 1960-1980-х годов.
- 3) Деятельность БГТ имени Якуба Колоса 1960-1980-х годов.
- 4) Белорусская драматургия в 1960-1980-е годы. Творчество отдельных авторов (М. Матуковский, В. Караткевич, А. Макаёнак, А.Петрашкевич, А. Дударев, В. Бутримеев).

Тема «Белорусский драматический театр 1980-1990х гг.»

- 1) Студийное движение в белорусском театре 1980-1990 - х годов.
- 2) Деятельность театра «Дзе-я» **Н. Трухана и В. Барковского.**
- 3) Деятельность студии **Р. Талипова “На площади Победы”.**
- 4) Деятельность студии “Лик” В. Матросова.
- 5) Деятельность **пластическая студия “Жест” В. Иноземцева**

Тема «Постмодернизм в театре»

- 1) Польский театр Художника второй половины XX века: общая характеристика. Творчество Т.Кантора. Ю. Шайны. Л. Мондика.
- 2) Творчество Л. Ранкони
- 3) Творчество Р. Каstellучи
- 4) Творчество Х. Геббельса
- 5) Драматургия М. Равенхилла и С. Кейн

Тема «Белорусский драматический театр рубежа XX – XXI вв.»

- 1) Режиссерская деятельность Н. Пинигина
- 2) Молодое поколение белорусских режиссеров (А. Марченко, Ю. Диваков, Е. Аверкова)
- 3) Белорусский театр кукол рубежа XX – XXI вв.
- 4) Сценография в современном Белорусском театре.
- 5) Экспериментальные, пластические театры и театры танца в Беларуси.
- 6) Фестивальное движение в Беларуси
- 7) Современная белорусская драматургия: общая характеристика. Драматургия А. Курейчика, П. Пряжко, Н. Рудковского, Д. Богославского.

3.3 Тематика семинарских занятий по истории изобразительного искусства

Тема «Импрессионизм в изобразительном искусстве»

1. Творчество К. Моне
2. Творчество Э. Мане
3. Творчество Э. Дега
4. Творчество О. Ренуара

Тема «Постимпрессионизм в изобразительном искусстве»

1. Творчество В. ван Гога
2. Творчество П. Гогена
3. Творчество П. Сезанна
4. Творчество А. де Тулуз-Лотрека

Тема «Символизм в русском изобразительном искусстве»

1. Деятельность художественного объединения «Мир искусства»
2. Деятельность группы «Голубая роза»
3. Творчество М. Врубеля
4. Творчество В. Борисова-Мусатова

Тема «Примитивизм и арт-брют в изобразительном искусстве»

1. Примитивизм: общая характеристика
2. Творчество А. Руссо
3. Творчество Н. Пирсманишвили
4. Арт-брют: общая характеристика
5. Творчество А. Вольфли

Тема «Сюрреализм в изобразительном искусстве»

1. Сюрреализм: общая характеристика
2. Творчество С. Дали
3. Творчество Р. Магритта
4. Творчество П. Дельво
5. Творчество П. Мондриана

Тема «Абстракционизм в изобразительном искусстве»

1. Абстракционизм: общая характеристика
2. Творчество К. Малевича
3. Творчество В. Кандинского
4. Творчество П. Мондриана

Тема «Белорусские художники рубежа XIX—XX вв.»

1. Творчество Х. Сутина
2. Творчество В. Стреминского
3. Творчество М. Шагала
4. Творчество Н. Фернан-Леже

Тема «Советское искусство 1917-1932 гг.»

1. Советская архитектура 1917-1932 гг.
2. Советская живопись 1917-1932 гг.
3. Советская графика 1917-1932 гг.
4. Советская скульптура 1917-1932 гг.

Тема «Белорусское искусство 1917-1932»

1. Белорусская архитектура 1917-1932 гг.
2. Белорусская живопись 1917-1932 гг.
3. Белорусская графика 1917-1932 гг.
4. Белорусская скульптура 1917-1932 гг.

Тема «Поп-арт в изобразительном искусстве»

1. Поп-арт: общая характеристика
2. Творчество Э. Уорхола
3. Творчество Дж. Джонса
4. Творчество Р. Раушенберга
5. Творчество К. Ольденбурга

Тема «Советское искусство 1932-1950-х гг.»

1. Советская архитектура 1932-1950-х гг.
2. Советская живопись 1932-1950-х гг.
3. Советская графика 1932-1950-х гг.
4. Советская скульптура 1932-1950-х гг.

Тема «Белорусское искусство 1932-1950-х гг.»

1. Белорусская архитектура 1932-1950-х гг.
2. Белорусская живопись 1932-1950-х гг.
3. Белорусская графика 1932-1950-х гг.
4. Белорусская скульптура 1932-1950-х гг.

Тема «Советский концептуализм»

1. Деятельность групп «Сретенский бульвар», «Коллективные действия», «Гнездо»
2. Творчество И. Кабакова
3. Творчество В. Пивоварова

4. Постконцептуализм в творчестве групп «Чемпионы мира», «Клуб авангардистов», «Медицинская герменевтика»

Тема «Советское искусство 1960-1980-х гг.»

1. Советская архитектура 1960-1980-х гг.
2. Советская живопись 1960-1980-х гг.
3. Советская графика 1960-1980-х гг.
4. Советская скульптура 1960-1980-х гг.

Тема «Белорусское искусство 1960-1980-х гг.»

1. Белорусская архитектура 1960-1980-х гг.
2. Белорусская живопись 1960-1980-х гг.
3. Белорусская графика 1960-1980-х гг.
4. Белорусская скульптура 1960-1980-х гг.

Тема «Акционизм в искусстве»

1. Акционизм: общая характеристика
2. Творчество Й. Бойса
3. Творчество М. Абрамович
4. Венский акционизм
5. Московский акционизм

Тема «Постмодернизм в изобразительном искусстве рубежа XX—XXI вв.»

1. Творчество Молодых британских художников
2. Творчество Д. Херста
3. Творчество Дж. Кунса
4. Творчество Бэнкси

Тема «Изобразительное искусство Беларуси рубежа XX—XXI вв.»

1. Творчество Р. Вашкевича
2. Творчество А. Клинова
3. Творчество В. Акулова
4. Творчество А. Клинова

4.РАЗДЕЛ КОНТРОЛЯ ЗНАНИЙ

4.1 Вопросы к зачетам и экзаменам

Вопросы к зачету по итогам 2 семестра прохождения дисциплины (2 курс, зимняя сессия)

1. Становление режиссерского театра кон. XIX - нач. XX ст. в Европе.
2. Археологический натурализм в европейском театре второй половины XIX ст.
3. Новая европейская драма: основные характеристики и представители.
4. Драматургия Г. Ибсена.
5. Драматургия Б. Шоу.
6. Драматургия А. Стриндберга.
7. Драматургия Г. Гауптмана.
8. Театр натурализма.
9. Символизм в театре.
10. Символизм в драматургии. Творчество М. Метерлинка.
11. Творчество А. Жарри.
12. Творчество и новаторские идеи А. Аппиа.
13. Творчество и новаторские идеи Э.Г. Крэга
14. Режиссёрская деятельность М. Рейнхардта.
15. Деятельность МХТ до 1917 года общая характеристика.
16. Драматургия А.П. Чехова.
17. Творчество В.Э. Мейерхольда до 1917 года.
18. Драматургия Л. Андреева и А. Блока.
19. Белорусский драматический театр кон. XIX - нач. XX ст.
20. Белорусская драматургия кон. XIX - нач. XX ст.
21. Фовизм в изобразительном искусстве.
22. Творчество А. Матисса.
23. Кубизм в изобразительном искусстве.
24. Творчество П. Пикассо.
25. Футуризм в изобразительном искусстве.
26. Экспрессионизм в изобразительном искусстве
27. Творчество Э. Шиле
28. Дадаизм в изобразительном искусстве.
29. Творчество М. Дюшана.
30. Метафизическая живопись.
31. Творчество де Кирико.
32. Сюрреализм в изобразительном искусстве.
33. Творчество Р. Магрита.
34. Абстракционизм в изобразительном искусстве.
35. Творчество В. Кандинского
36. Творчество К. Малевича

37. Импрессионизм в музыке
38. Музыкальное искусство США первой половины XX века. Панорама
39. Музыкальное искусство Англии первой половины XX века. Панорама
40. Характеристика творчества Б. Бриттена
41. Русское музыкальное искусство на рубеже XIX-XX веков. Панорама

**Вопросы к зачету по итогам 3 семестра прохождения дисциплины
(2 курс, летняя сессия)**

1. Творчество А. Жарри. «Король Убю».
2. Итальянский театральный футуризм.
3. Русский театральный футуризм.
4. «Победа над солнцем»
5. Театры кабаре и театры миниатюр в России 1910-1920 гг.
6. Творческая и теоретическая деятельность Михаила Чехова.
7. Творчество В.Э. Мейерхольда 20 – 30-х годов XX века.
8. Творчество А.Я. Таирова. «Камерный театр» А. Я. Таирова.
9. «Старинный театр». Творческая деятельность Н.Н. Евреинова
10. Театр и творческая деятельность Е.Б. Вахтангова.
11. Деятельность МХТа 1905-1922. Общая характеристика студийного движения при МХТ.
12. Советский драматический театр и драматургия 1917 - 1930. Общая характеристика.
13. Конструктивизм в изобразительном искусстве.
14. Творчество Л. Лисицкого.
15. Советское искусство 1920-х гг.: основные тенденции развития.
16. Советское искусство 1930-х гг.: основные тенденции развития.
17. Белорусское искусство 1917-1932 гг.: основные тенденции развития
18. Белорусское искусство 1932-1941 гг.: основные тенденции развития
19. Деятельность «витебской школы» и авангард в белорусском изобразительном искусстве.
20. Творчество М. Шагала
21. Новая вещественность в изобразительном искусстве.
22. Абстрактный экспрессионизм в изобразительном искусстве.
23. Творчество Дж. Поллока.
24. Творчество М. Ротко.
25. Новый реализм в изобразительном искусстве.
26. Творчество Ива Кляйна.
28. Оп-арт в изобразительном искусстве.
29. Творчество В. Вазарелли.
30. Поп-арт в изобразительном искусстве.
31. Творчество Э. Уорхола.
32. Русское музыкальное искусство первой половины XX века. Панорама

33. Состояние белорусской академической музыки в первой половине XX века.
34. Характеристика творчества С. Рахманинова
35. Характеристика творчества С. Прокофьева
36. Характеристика творчества А. Скрябина
37. Американская музыкальная культура. «Американская пятерка»
38. Характеристика творчества Дж. Кейджа
39. Характеристика творчества Н. Аладова

**Вопросы к зачету по итогам 4 семестра прохождения дисциплины
(3 курс, зимняя сессия)**

1. «Театр жестокости» А. Арто.
2. Деятельность театра «Старая голубятня» Ж. Копо.
3. Творческая деятельность режиссеров «Картеля четырёх».
4. Драматургия экзистенциализма: общая характеристика.
5. Творчество Ж.П. Сартра и А. Камю.
6. Театр абсурда: Драматургия и сценическое воплощение.
7. Театр абсурда. Творчество Э. Ионеско.
8. Театр абсурда. Творчество С. Беккета.
9. Театр абсурда. Творчество Ж. Жене.
10. Дадаизм в западноевропейском театре.
11. Сюрреализм в театре.
12. Советский драматический театр 1945-1950 гг. Общая характеристика. Социалистический реализм в театре.
13. Советский театр 1950-х гг.: деятельность ведущих театров.
14. Советская драматургия 1945-1950-х гг. (В.С. Розов, А.М. Володин, А.Арбузов).
15. Театр «Современник» (режиссёры, актёры, спектакли).
16. Советские режиссёры второй половины XX века. Творчество А. Эфроса, Г.А. Товстоногова. Н.П. Охлопкова.
17. Белорусский драматический театр 1917-1925 г.
18. Белорусский драматический театр 1926-1932 г.
19. Белорусский драматический театр 1933-1941 гг.
20. Белорусский драматический театр во время ВОВ: 1941-1945 гг.
21. Концептуализм в изобразительном искусстве
22. Творчество Дж. Кошута
23. Советский концептуализм
24. Творчество И. Кабакова
25. Минимализм в изобразительном искусстве
26. Постминимализм в изобразительном искусстве
27. Советское искусство 1945-1950-х гг.
28. Белорусское искусство 1945-1950-х гг.
29. Тенденции антиформы в искусстве второй половины XX в.

30. Политическое искусство второй половины XX в.
31. Авангард в музыкальном искусстве Европы. Первая волна
32. Авангард в музыкальном искусстве Европы. Вторая волна
33. Современные техники композиторского письма (додекафония, алеаторика, сонористика, сериализм, конкретная музыка, электронная музыка)
34. Состояние музыкального искусства Франции второй половины XX века
35. Состояние музыкального искусства Германии второй половины XX века

**Вопросы к зачету по итогам 5 семестра прохождения дисциплины
(3 курс, летняя сессия)**

1. Немецкий театральный экспрессионизм.
2. Режиссерская деятельность Р. Вайхерта, Л. Йесснера, Ю. Фелинга.
3. Драматургия экспрессионизма. Творчество Э. Толлера.
4. Театральные эксперименты Баухауза. Творчество О. Шлеммера.
5. Драматический театр Германии второй половины XX века: основные тенденции и ведущие представители.
6. Творческая деятельность Э. Пискатора.
7. Режиссерские идеи Б. Брехта. Эпический театр. Деятельность «Берлинер ансамбля».
8. Творчество и жизнь Б. Брехта.
9. Документальная драма в Германии и России.
10. Творчество П. Вайса.
11. Творчество М. Шатрова.
12. Драматургия Швейцарии и Германии второй половины XX века. Творчество Ф. Дюрремата, М. Фриша, П. Хандке, К. Креца.
13. Белорусский драматический театр и драматургия 1945-1950-х гг. Общая характеристика.
14. Современный немецкий документальный театр. Творчество «RiminiProtokol»
15. Граффитизм в изобразительном искусстве.
16. Творчество Ж. М. Баския.
17. Симуляционизм и апроприация в искусстве постмодернизма.
18. Творчество Дж. Кунса.
19. Леттризм в искусстве
20. Ситуационизм в искусстве
21. Абстракционизм в советском послевоенном искусстве.
22. Творчество В. Стерлигова.
23. Советское изобразительное искусство 1960-1980-х гг.
24. Белорусское изобразительное искусство 1960-1980-х гг.
25. Русская музыка 2 пол. XX в.: общая характеристика.

26. «Новая фольклорная волна» в русской музыке 1960-1980 гг. Творчество Г. Свиридова, В. Гаврилина.
27. Обзор творчества Д. Шостаковича. Симфония № 14, сатирическая кантата «Раек».
28. Балеты Р. Щедрина.
29. Жанрово-стилевые новации творчества А. Шнитке, С. Губайдулиной.
30. Киномузыка как новая сфера творчества XX в. Киномузыка Г. Свиридова, М. Таривердиева, И. Шварца, А. Петрова, А. Зацепина, Э. Артемьева и др.
31. Формирование белорусской композиторской школы. Музыкальные учреждения Беларуси.

Вопросы к экзамену по итогам 6 семестра прохождения дисциплины (4 курс, зимняя сессия)

1. Театр Польши XX века: общая характеристика.
2. Творчество Е. Гротовского. «Бедный театр».
3. Польский театр Художника вт. пол. XX века: Т.Кантор, Ю.Шайна, Л.Мондик.
4. Современный Польский театр.
5. Драматический театр Италии второй половины XX века: основные тенденции и ведущие представители.
6. Неореализм и диалектический театр Италии.
7. Творчество Дж. Стрелера. Деятельность «Пиколло театр ди Милано».
8. Ведущие итальянские режиссеры второй половины XX века.
9. Студийное движение в белорусском театре 1980-1990-х годов.
10. Общая характеристика развития белорусского советского театра в 1960-1990-е годы.
11. Деятельность БГТ имени Янки Купалы 1960-1990-х годов.
12. Деятельность БГТ имени Якуба Колоса 1960-1990-х годов.
13. Белорусская драматургия в 1960-90-е годы. Творчество отдельных авторов (М. Матуковский, В. Караткевич, А. Макаёнак, А. Петрашкевич, А. Дударев, В. Бутримеев).
14. Постмодернизм 1980-х гг.: основные тенденции и выдающиеся представители.
15. Постмодернизм 1990-х гг.: основные тенденции и выдающиеся представители.
16. Постмодернизм рубежа XX-XXI вв.: основные тенденции и выдающиеся представители.
17. Творчество Д. Херста.
18. Творчество С. Тэйлор-Вуд.

19. Постсоветское изобразительное искусство: основные тенденции и выдающиеся представители.
22. Творчество О. Чернышевой.
23. НАБТ РБ (история, репертуар, сценография, оперные режиссеры и балетмейстеры, исполнители).
24. Творчество Н. Чуркина, А. Богатырева, Н. Аладова.
25. Белорусская музыка 2 пол. XX в.: общая характеристика.
26. Музыкальный театр Беларуси 2 пол. XX в. Балетное творчество Е. Глебова, А. Мдивани.
27. Музыкальный театр Беларуси 2 пол. XX в. Оперное творчество С. Кортеса, Д. Смольского.
28. Музыкальная эстрада России и Беларуси (2 пол. XX-XXI вв.)
29. Авангардизм и поставангардизм: термины, хронология, общая характеристика.
30. Продолжение музыкальных идей Э. Сати во 2 пол. XX в.: примитивизм, минимализм, «музыкальная графика», репетитивная музыка, эмбиент, лаунж, easy listening, рекламный джингл).
31. Стохастическая музыка, алеаторика.
32. Электронная музыка.
33. Медитативная и пространственная музыка. Спектрализм и гиперспектрализм. Звуковые эксперименты К. Штокхаузена.
34. Мультимедиа в музыке. «Инструментальный театр».
35. Музыка США 2 пол. XX века. Эксперименты Дж. Кейджа.
36. Музыка Польши 2 пол. XX в. Творчество К. Пендерецкого.
37. Музыка Венгрии 2 пол. XX в. Электроника и сонорика в творчество Д. Лигети.
38. Музыка Италии 2 пол. XX в. (Л. Ноно, Б. Мадерна, Л. Беріо).
39. Полистилистика в творчестве А. Шнитке как синтез разнородных стилевых элементов.
40. Синтез искусств Запада и Востока в сочинениях С. Губайдулиной.
41. Джазовые исполнители 2 пол. XX в. (Дж. Колтрейн, Д. Майлз, Б. Эванс, О. Питерсон, Ч. Кореа, Б. Макферрин, Ф. Сай и др.).

Вопросу к зачету по итогам 7 семестра прохождения дисциплины (4 курс, летняя сессия)

1. Театр Англии XX века: общая характеристика.
2. Драматургия Англии второй половины XX века («рассерженные молодые» Дж. Осборн, Дж. Арденн, А. Уэскер, Ш. Дилени, Б. Бизн).
3. Абсурдистская драматургия Англии вт. Пол. XX в. (Г. Пинтер, Т. Стоппард).

4. Творчество Питера Брука.
5. Театр США XX века: общая характеристика.
6. Драматургия США XX в. Творчество Ю. О'Нила, Т. Уайлдера, Т. Вильямса. А. Миллер, Э. Олби.
7. Творчество Р. Уилсона
8. Творчество А. Могучего.
9. Творчество К. Серебрянникова.
10. Творчество К. Богомолова.
11. Театр док и документальный театр в России XXI века.
12. Творчество Р. Туминаса.
13. Драматургия И. Вырыпаева и театр «Практика».
14. Творчество А. Херманиса.
15. Творчество Д. Крымова и «Школа Драматического искусства».
16. Творчество Д. Волкострелова.
17. Творчество С. Женовача и «Студия театрального искусства».
18. Творчество М.А. Захарова
19. Творчество А. Васильева.
20. Творчество Р. Виктюка.
21. Творчество Э. Някрошюса.
22. Творчество В. Рыжакова и Центр им. Мейерхольда.
23. Современное белорусское искусство: основные тенденции и выдающиеся представители.
24. Творчество Р. Вашкевича
25. Творчество А. Клинова
26. Направления молодежной музыки на рубеже XX-XXI вв.
27. Мюзикл: история, специфика жанра, примеры.
28. Фестивали и семинары новой музыки (Дармштадт – замок Кранихштейн, Париж, Донауэшинген, Загреб, Варшава).

4.2 КРИТЕРИИ ОЦЕНОК РЕЗУЛЬТАТОВ УЧЕБНОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ

<i>Балл</i>	<i>Показатели оценки</i>
1 (один)	Отсутствие приращения знаний и компетентности в рамках образовательного стандарта, отказ от ответа.
2 (два)	Фрагментарные знания в рамках образовательного стандарта; знания отдельных литературных источников, рекомендованных учебной программой дисциплины; неумение использовать научную терминологию дисциплины, наличие в ответе грубых и логических ошибок; пассивность на практических занятиях, низкий уровень культуры исполнения заданий.
3 (три)	Недостаточно полный объем знаний в рамках образовательного стандарта; знание части основной литературы, рекомендованной учебной программой дисциплины; использование научной терминологии, изложение ответа на вопросы с существенными логическими ошибками; слабое владение инструментарием учебной дисциплины, некомпетентность в решении стандартных (типовых) задач; неумение ориентироваться в основных теориях, концепциях и направлениях изучаемой дисциплины; пассивность на практических занятиях, низкий уровень культуры исполнения заданий.
4 (четыре)	Достаточный объем знаний в рамках образовательного стандарта; усвоение основной литературы, рекомендованной учебной программой дисциплины; использование научной терминологии, логическое изложение ответа на вопросы, умение делать выводы без существенных ошибок; владение инструментарием учебной дисциплины, умение его использовать в решении стандартных (типовых) задач; умение под руководством преподавателя решать стандартные (типовые) задачи; умение ориентироваться в основных теориях, концепциях и направлениях по изучаемой дисциплине и давать им оценку; работа под руководством преподавателя на практических занятиях, допустимый уровень культуры исполнения заданий.
5 (пять)	Достаточные знания в объеме учебной программы; использование научной терминологии, грамотное, логически правильное изложение ответа на вопросы, умение делать выводы; владение инструментарием учебной дисциплины, умение его использовать в решении

	<p>учебных и профессиональных задач; способность самостоятельно применять типовые решения в рамках учебной программы; усвоение основной литературы, рекомендованной учебной программой дисциплины; умение ориентироваться в базовых теориях, концепциях и направлениях по изучаемой дисциплине и давать им сравнительную оценку; самостоятельная работа на практических занятиях, фрагментарное участие в групповых обсуждениях, достаточный уровень культуры исполнения заданий.</p>
6 (шесть)	<p>Достаточно полные и систематизированные знания по учебной программе; использование необходимой научной терминологии, грамотное, логически правильное изложение ответа на вопросы, умение делать обобщения и обоснованные выводы; владение инструментарием учебной дисциплины, умение его использовать в решении учебных и профессиональных задач; способность самостоятельно применять типовые решения в рамках учебной программы; усвоение основной литературы, рекомендованной учебной программой дисциплины; умение ориентироваться в базовых теориях, концепциях и направлениях по изучаемой дисциплине и давать им сравнительную оценку; активная самостоятельная работа на практических занятиях; периодическое участие в групповых обсуждениях, достаточно высокий уровень культуры исполнения заданий.</p>
7 (семь)	<p>Систематизированные, глубокие и полные знания по всем разделам учебной программы; использование научной терминологии (в том числе на иностранном языке), грамотное, логически правильное изложение ответа на вопросы, умение делать обоснованные выводы и обобщения; владение инструментарием учебной дисциплины, умение его использовать в постановке и решении научных и профессиональных задач; свободное владение типовыми решениями в рамках учебной программы; усвоение основной и дополнительной литературы, рекомендованной учебной программой дисциплины; умение ориентироваться в основных теориях, концепциях и направлениях по изучаемой дисциплине и давать им аналитическую оценку; самостоятельная работа на практических занятиях, участие в групповых обсуждениях, высокий уровень культуры исполнения заданий.</p>
8 (восемь)	<p>Систематизированные, глубокие и полные знания по всем поставленным вопросам</p>

	<p>объеме учебной программы; использование научной терминологии (в том числе на иностранном языке), грамотное, логически правильное изложение ответа на вопросы, умение делать обоснованные выводы и обобщения; владение инструментарием учебной дисциплины (в том числе техникой информационных технологий), умение его использовать в постановке и решении научных и профессиональных задач; способность самостоятельно решать сложные проблемы в рамках учебной программы; усвоение основной и дополнительной литературы, рекомендованной учебной программой дисциплины; умение ориентироваться в теориях, концепциях и направлениях по изучаемой дисциплине и давать им аналитическую оценку; активная самостоятельная работа на практических занятиях, систематическое участие в групповых обсуждениях, высокий уровень культуры исполнения заданий.</p>
<p>9 (девять)</p>	<p>Систематизированные, глубокие и полные знания по всем разделам учебной программы; точное использование научной терминологии (в том числе на иностранном языке), грамотное, логически правильное изложение ответа на вопросы; владение инструментарием учебной дисциплины, умение его использовать в постановке и решении научных и профессиональных задач; способность самостоятельно и творчески решать сложные проблемы в нестандартной ситуации в рамках учебной программы; полное усвоение основной и дополнительной литературы, рекомендованной учебной программой дисциплины; умение ориентироваться в теориях, концепциях и направлениях по изучаемой дисциплине и давать им аналитическую оценку; систематическая, активная самостоятельная работа на семинарских занятиях, творческое участие в групповых обсуждениях, высокий уровень культуры исполнения заданий.</p>
<p>10 (десять)</p>	<p>Систематизированные, глубокие и полные знания по всем разделам учебной программы, а также по основным вопросам, которые выходят за ее пределы; точное использование научной терминологии (в том числе на иностранном языке), грамотное, логически правильное изложение ответа на вопросы; безупречное владение инструментарием учебной дисциплины, умение его использовать в постановке и решении научных и профессиональных задач; выраженная способность самостоятельно и творчески решать сложные проблемы в нестандартной ситуации; полное и глубокое усвоение основной и</p>

	дополнительной литературы по изучаемой учебной дисциплине; умение свободно ориентироваться в теориях, концепциях и направлениях по изучаемой дисциплине и давать им аналитическую оценку, использовать научные достижения других дисциплин; творческая самостоятельная работа на практических занятиях, активное творческое участие в групповых обсуждениях, высокий уровень культуры исполнения заданий.
--	---

РЕПОЗИТОРИЙ БГУКИ

4.3 ПЕРЕЧЕНЬ РЕКОМЕНДУЕМЫХ СРЕДСТВ ДИАГНОСТИКИ

Рекомендуемый диагностический инструментарий

В качестве одного из элементов, рекомендуемого для выявления уровня учебных достижений студента, используются критериально-ориентированные тесты. Они представляют собой совокупность тестовых заданий закрытой формы с одним или несколькими вариантами правильных ответов; заданий на установление соответствия между элементами двух множеств с одним или несколькими соотношениями и равным или разным количеством элементов во множествах; заданий открытой формы с формализованным ответом; заданий на установление правильной последовательности.

Для измерения степени соответствия учебных достижений студента требованиям образовательного стандарта также рекомендуется использовать проблемные, творческие задачи, предполагающие эвристическую деятельность и неформализованный ответ.

5. ВСПОМОГАТЕЛЬНЫЙ РАЗДЕЛ

5.1 Основная литература

1. Баразна, М. Р. Выяўленчае мастацтва Беларусі ХХ стагоддзя / М.Р. Баразна. – Мінск: Беларусь, 2017. – 293 с.
2. Галковская, Г.Л. Студийные театры Беларусі 1980–1990 гадоў / Г.Л. Галковская; Беларуская дзяржаўная акадэмія мастацтваў. – Мінск : Беларуская дзяржаўная акадэмія мастацтваў, 2005. – 150с.
3. Григорьева, Г.В. Стилиевые проблемы русской советской музыки второй половины ХХ века / Г.В. Григорьева. – М. : Сов. композитор, 1989. – 298 с.
4. Денисов, Э. Современная музыка и проблемы композиторской техники / Э. Денисов. – М. : Сов. композитор, 1986. – 206 с.
5. Житомирский, Д. Западный музыкальный авангард после второй мировой войны / Д. Житомирский, О. Леонтьева, К. Мяло. – М. : Музыка, 1989. – 303 с.
6. Мдывані, Т.Г. Панарама музычнага мастацтва другой паловы ХХ ст. / Т.Г. Мдывані // Беларусы: энцыкл. Т. 11. Музыка / Т.Б. Варфаламеева [і інш.]; рэдкал. М.Ф. Піліпенка [і інш.]; Нац. акад. навук Беларусі, Ін-т мастацтвазнаўства, этнаграфіі і фальклору імя К. Крапівы. – Мінск, 2008. – С. 511–559.
7. Петриченко, А.Д. История искусств. Период социализма : учеб. пособие / А.Д. Петриченко, Кишинев. политехн. ин-т им. С. Лазо, Каф. «Архитектура». – Кишинев : КПИ им. С. Лазо, 1989. – 59 с.
8. Пунин, Н. Н. Русское и советское искусство : Избр. труды о рус. и сов. изобразит. искусстве / Н.Н. Пунин. – М. : Сов. художник, 1976. – 262 с. – (Б-ка искусствознания).
9. Русское и советское искусство : (Вопр. истории и пробл. развития) : сб. по учеб.-метод. вопр. / [Акад. художеств СССР. Ин-т живописи, скульптуры и архитектуры им. И.Е. Репина; науч. ред. Г.Н. Павлов]. – Л. : Ин-т живописи, скульптуры и архитектуры, 1989. – 81 с.
10. Соколов, А.С. Введение в музыкальную композицию ХХ века: учеб. пособие / А.С. Соколов. – М. : ВЛАДОС, 2004. – 231 с.
11. Фостер, Х. и др. Искусство с 1900 г. Модернизм / Антимодернизм / Постмодернизм // Х. Фостер и др. – Москва, AdMrginemPress, 2015. – 816 с.
12. Холопов, Ю. Новые формы Новейшей музыки / Ю. Холопов // Теоретическое музыкознание на рубеже веков: сб. ст. / ред.-сост. Е.Н. Дулова. – Минск, 2002. – С. 250–264.

5.2 Дополнительная литература

1. Адорно, Т. Философия новой музыки / Т. Адорно. – М. : Логос, 2001. – 352 с.
2. Аймермахер К. От единства к многообразию: Разыскания в области «другого» искусства 1960-х – 1980-х годов / К. Аймермахер. – М. : Российск. гос. гуманит. ун-т, 2004. – 374 с.
3. Алфеевская Г.С. История отечественной музыки XX века : С.С. Прокофьев, Д.Д. Шостакович, Г.В. Свиридов, А.Г. Шнитке, Р.К. Шедрин : учеб. пособие для студентов вузов, обучающихся по специальности «Музык. образование» / Г.С. Алфеевская. — М. : Изд-во ВЛАДОС-ПРЕСС, 2009. — 159 с
4. Андреева, Е.А. Постмодернизм: Искусство второй половины XX – начала XXI века / Е.А. Андреева. – СПб. : Азбука-классика, 2007. – 488 с.
5. Бобринская, Е. Русский авангард: границы искусства / Е. Бобринская. – М. : Новое литературное обозрение, 2006. – 304 с., ил.
6. Васілеўскі, П. П. Рэтраперспектыва: нарысы / П. П. Васілеўскі – Мінск : Галіяфы, 2009. – 140 с., іл.
7. Высоцкая М. С., Григорьева Г. В. Музыка XX века : от авангарда к постмодерну : Учебное пособие / М. С. Высоцкая, Г. В. Григорьева. — М. : Научно-издательский центр «Московская консерватория», 2011. — 440 е., нот.
8. Герман, М. Модернизм. Искусство первой половины XX века / М. Герман. – СПб. : Азбука-классика, 2008. – 480 с.
9. Дмитриев, Ю.А. История русского и советского драматического театра (от истоков до современности) : учебное пособие / Ю. А. Дмитриев, Г. А. Хайченко. – М. : Просвещение, 1986. – 158 с.
10. История зарубежной музыки XX в. / отв. ред. Н. Гаврилова. – М. : Музыка, 2007. – 576 с.
11. История отечественной музыки второй половины XX века : учеб. пособие / В. Б. Валькова [и др.] ; отв. ред. Т. Н. Левая. – СПб. : Композитор, 2005. – 556 с.
12. История русского драматического театра от его истоков до конца XX века / под ред. Н.С. Пивоварова. - М. : ГИТИС, 2005. – 338 с.
13. История русского советского драматического театра : учебное пособие для студентов театральных вузов и институтов культуры. В 2 кн. Кн. 2 : 1945-1980-е годы / А.М. Смелянский ; под общ. ред. Ю. А. Дмитриева. – М. : Просвещение, 1987. – 271 с.
14. Искусство режиссуры, XX век : К. С. Станиславский. Вс. Мейерхольд. Дж. Стрелер. Е. Гротовский. П. Брук / Союз

театральных деятелей Российской Федерации ; сост.: С.К. Никулин, Л. А. Пичхадзе. – М. : Артист. Режиссер. Театр, 2008. - 766 с.

15. История отечественной музыки второй половины XX в. / отв. ред. Т. Левая. – М. : Композитор, 2010. – 556 с.
16. Лексикон неонклассики. Художественно-эстетическая культура XX века. / Под ред. В.В. Бычкова. – М. : РОССПЭН, 2003. – 607 с.
17. Лыч, Л., Навіцкі, У. Гісторыя культуры Беларусі / Л. Лыч, У. Навіцкі. – Мінск : НКФ “Экаперспектыва”, 1996. – 453 с.
18. Максимов, В. Век Антонена Арто / В. Максимов. – СПб. : Лики России, 2005. – 384 с.
19. Маньковская, Н.Б. Эстетика постмодернизма / Н.Б. Маньковская. – СПб. : Алетейя, 2000. – 347 с.
20. Мейерхольд, В.Э. Лекции, 1918-1919 / В. Э. Мейерхольд ; сост. О.М. Фельдман ; предисл. Б.И. Зингермана. – М. : О.Г.И., 2000. - 279 с.
21. Мдивани, Т.Г. Западный рационализм в музыкальном мышлении XX века / Т.Г. Мдивани. – Минск: Беларус. навука, 2003. – 327 с.
22. Музыка из бывшего СССР: сб. ст. / ред.-сост. В. Ценова. – М. : Музыка, 1994, 1996. – Вып. 1, 2.
23. Мдзівані, Т.Г. Кампазітары Беларусі / Т.Г. Мдзівані, Р.І. Сергіенка. – Мінск : Беларусь, 1997. – 400 с.
24. Няфед, У.І. Гісторыя беларускага тэатра: вучэб. дапаможнік для тэатр-маст. ін-та / У.І. Няфед. – Мінск : Выш. школа, 1982. – 543 с., іл.
25. Русский авангард 1910-х - 1920-х годов и театр : [сборник статей] / Государственный институт искусствознания. Комиссия по изучению искусства авангарда 1910-х - 1920-х годов ; отв. ред. Г.Ф. Коваленко. - СПб : Дмитрий Буланин, 2000. - 405 с.
26. Степанова, П. Театр без кулис: театральные опыты Ежи Гротовского / П. Степанова. – СПб. : Гиперион, 2008. – 176 с., илл.
27. Федоров-Давыдов, А.А. Русское и советское искусство : ст. и очер. / А.А. Федоров-Давыдов. – М. : Искусство, 1975. – 744 с.
28. Хрэстаматыя па гісторыі беларускага тэатра і драматургіі: у 4 т. / уклад., навук. рэд., уступныя артыкулы і каментарыі А.В. Сабалеўскага. – Мінск, 2005. – Т. 4: XX – пачатак XXI стагоддзя. – 391 с.
29. Чередниченко, Т. Музыкальный запас. 70-е. Проблемы. Портреты. Случаи / Т. Чередниченко. – М. : Новое литер. обозрение, 2002. – 592 с.

Министерство образования Республики Беларусь
«Белорусский государственный университет культуры и искусств»

УТВЕРЖДАЮ

Ректор БГУКИ

Ю.П. Бондарь

«___» _____ 2016 г.

Регистрационный №-ТД _____ /уч.

ИСКУССТВО XX В.

Раздел 1. «ТРАДИЦИОННЫЕ ИСКУССТВА»

Учебная программа

для высших учебных заведений

**по специальности 1-21 04 02 Искусствоведение (по направлениям)
направлению специальности 1-21 04 02-05 Искусствоведение
(интегрированное)**

Минск
БГУКИ
2016

СОСТАВИТЕЛЬ:

С.Ю. Смульская, доцент кафедры белорусской и мировой художественной культуры учреждения образования «Белорусский государственный университет культуры и искусств», кандидат искусствоведения.

С.И. Улановская, преподаватель кафедры белорусской и мировой художественной культуры учреждения образования «Белорусский государственный университет культуры и искусств», магистр искусств.

РЕЦЕНЗЕНТЫ:

кафедра теории и истории музыки учреждения образования «Белорусская государственная академия музыки»,

Н.А. Агафонова, старший научный сотрудник отдела экранных искусств Центра исследований белорусской культуры, языка и литературы НАН Беларуси

РЕКОМЕНДОВАНА К УТВЕРЖДЕНИЮ В КАЧЕСТВЕ ТИПОВОЙ:

Кафедрой белорусской и мировой художественной культуры учреждения образования «Белорусский государственный университет культуры и искусств» (протокол № 6 от 21.10.2014 г.);

Президиумом научно-методического совета учреждения образования «Белорусский государственный университет культуры и искусств» (протокол № 4 от 13.11.2014 г.);

Научно-методическим советом по искусствоведению Учебно-методического объединения по образованию в области культуры и искусств. (протокол № ____ от _____);

Ответственный за редакцию: _____

Ответственный за выпуск: С.Ю. Смульская, С.И. Улановская

ПОЯСНИТЕЛЬНАЯ ЗАПИСКА

Преподавание Раздела 1 «Традиционные искусства» учебной дисциплины «Искусство XX в.» базируется, в первую очередь, на знаниях, полученных студентами при изучении дисциплины «История традиционных искусств: эпохи и стили». В типовой программе представлен материал, раскрывающий важнейшие вехи развития истории традиционных искусств. Данная типовая программа является одной из фундаментальных учебных дисциплин, направленных на совершенствование теоретических знаний в области истории искусств. Типовая программа взаимосвязана с учебными дисциплинами курса «Искусство XX в.», а также другими предметами цикла социально-гуманитарных дисциплин («Философия», «Социология», «Политология») и цикла специальных дисциплин («Фундаментальная культурология»). Материал типовой программы также неразрывно связан с осмыслением деятельности системы массовой коммуникации и системы техногенных искусств. В этом смысле традиционные искусства XX в. проявляют свою особую природу, постоянно находясь во взаимодействии с обеими системами.

В типовой программе «История искусств. Раздел 1. Традиционные искусства» раскрывается художественного языка традиционных искусств от момента зарождения и становления импрессионизма в середине XIX в. до начала XXI в. Особое внимание уделяется осмыслению современных тенденций развития традиционных искусств, формированию новых арт-практик.

Цель названной дисциплины – показать историю развития традиционных искусств (изобразительного искусства, музыки, драматического театра) как целостный художественный процесс.

Поставленная цель определила следующие *задачи*:

- дать представление о специфике образного языка традиционных искусств XX в., типологии их видов и жанров;
- охарактеризовать основные стилистические тенденции традиционных искусств на протяжении XX вв., обозначить динамику их развития в общекультурном процессе;
- выделить наиболее значительные персоналии, художественные группы, произведения искусства.

На основе полученных знаний студент должен *знать*:

- стилистические особенности и направления традиционных искусств XX в.;
- инновационные жанровые, видовые и стилистические явления в традиционных искусствах XX в.;

- основные артефакты, события, имена крупных представителей изобразительного искусства, музыки, драматического театра XXв.

уметь:

- определять особенности развития искусства XX вв.;
- эксплицировать метод компаративного анализа синтетических и синкретических форм искусства XX в.;
- использовать полученные знания в исследовательской практике.

владеть:

- категориальным аппаратом и специфическим языком видов искусства XX в.;
- методами анализа художественного произведения XX в.;
- способами репрезентации произведений современного искусства в вербальной и визуальной формах.

Основной формой обучения являются лекционные занятия для получения базовой информации. Теоретические знания закрепляются на семинарских занятиях.

В числе эффективных методик и технологий, которые способны привлечь студентов к поиску и управлению знаниями, приобретенного опыта самостоятельного решения разнообразных задач, необходимо выделить:

- технологии проблемно-модульного обучения;
- технологии учебно-исследовательской деятельности;
- коммуникативные технологии (дискуссия, пресс-конференция, учебные дебаты и др. активные формы и методы).

Для управления учебным процессом и организации контрольно-оценочной деятельности педагогам рекомендуется использовать рейтинговые, кредитно-модульные системы оценки учебной и исследовательской деятельности студентов, вариативные модели управления самостоятельной работой, учебно-методические комплексы.

В целях формирования современных социально-личностных и социально-профессиональных компетенций выпускника ВУЗа в практику проведения семинарских занятий целесообразно укоренять методики активного обучения, дискуссионные формы.

В соответствии с типовым учебным планом на изучение Раздела 1 «Традиционные искусства» учебной дисциплины «История искусства» отведено 794 часа, из них 396 аудиторных часов (262 часа лекций, 134 часа семинарских).

Рекомендуемая форма контроля знаний – экзамен, зачет.

ПРИМЕРНЫЙ ТЕМАТИЧЕСКИЙ ПЛАН

№	Название темы	всего часов	в том числе	
			лекции	семинары
1.	Введение	2	2	
2.	Раздел I. Искусство к. XIX-1 ½ XX вв.	4	2	2
	Тема 1. Импрессионизм в изобразительном искусстве			
	Тема 2. Импрессионизм в музыке	4	4	
	Тема 3. Неоимпрессионизм и постимпрессионизм в изобразительном искусстве	6	4	2
	Тема 4. «Новая драма» в театральном искусстве	2	2	
	Тема 5. Символизм в изобразительном искусстве Западной Европы	4	2	2
	Тема 6. Символизм в драматическом театре Западной Европы	2	2	
	Тема 7. Символизм в русском изобразительном искусстве	4	2	2
	Тема 8. Символизм в русском драматическом театре	6	4	2
	Тема 9. Модерн в изобразительном искусстве	4	2	2
	Тема 10. Модерн в драматическом театре			
	Тема 11. Примитивизм и арт-брют в изобразительном искусстве	6	4	2
	Тема 12. Фовизм в изобразительном искусстве	4	2	2
	Тема 13. Кубизм в изобразительном искусстве	4	2	2
	Тема 14. Футуризм в изобразительном искусстве	4	2	2
	Тема 15. Футуризм в драматическом театре	2	2	

Тема 16. Экспрессионизм в изобразительном искусстве	4	2	2
Тема 17. Экспрессионизм в драматическом театре	4	2	2
Тема 18. Экспрессионизм в музыке	8	8	
Тема 19. Неофольклоризм в музыке	4		4
Тема 20. Неоклассицизм в музыке	2	2	
Тема 21. Абстракционизм в изобразительном искусстве	4	2	2
Тема 22. Дадаизм в искусстве	2	2	
Тема 23. Сюрреализм в изобразительном искусстве	4	2	2
Тема 24. Сюрреализм в драматическом театре	4	2	2
Тема 25. Новации французских композиторов группы “Шести”	4		4
Тема 26. Конструктивизм в изобразительном искусстве	4	2	2
Тема 27. Конструктивизм в драматическом театре	4	2	2
Тема 28. Музыкальное искусство США конца XIX – 1-й половины XX в.	4	2	2
Тема 29. Музыкальное искусство Англии 1-й половины XX в.	2	2	
Тема 30. Советское изобразительное искусство 1917—1932 гг.	6	4	2
Тема 31. Белорусское изобразительное искусство 1917—1932 гг.	6	2	4
Тема 32. Советский драматический театр 1917—1932 гг.	4	2	2
Тема 33. Белорусский драматический театр 1917—н. 1930-х гг.	6	4	2
Тема 34. Русская музыка рубежа XIX–XX вв.	6	2	4
Тема 35. Белорусское изобразительное искусство 1932—н. 1940-х гг.	4	2	2
Тема 36. Советский драматический театр 1932—н. 1940-х гг.	6	4	2
Тема 37. Белорусский драматический театр 1930-х—н. 1940-х гг.	6	4	2
Тема 38. Русская музыка 1-й половины XX в.	6	4	2
Тема 39. Формирование белорусской	4	2	2

	композиторской школы в 1-й половине XX в.			
	Тема 40. Советское изобразительное искусство 1945—1950-х гг.	4	2	2
	Тема 41. Белорусское изобразительное искусство 1940-х—1 ½ 1950-х гг.	4	2	2
	Тема 42. Советский драматический театр 1941—1945 гг.	4	2	2
	Тема 43. Советский драматический театр 1945—1950-х гг.	6	4	2
	Тема 44. Белорусский драматический театр 1940-х—1 ½ 1950-х гг.	6	4	2
	Тема 45. Тенденции развития музыкального искусства 2-й половины XX в. Композиторские техники 2-й волны авангарда	2	2	
	Тема 46. Интеллектуальная драма и экзистенциализм в театре	10	8	2
	Тема 47. Конкретная музыка	2	2	
	Тема 48. Электронная музыка	4	4	
	Тема 49. Театр абсурда	4	2	
	Тема 50. Абстракционизм в послевоенном искусстве	8	6	
	Тема 51. Поп-арт	4	2	
	Тема 52. Новый реализм в изобразительном искусстве	2	2	
	Тема 53. Неореализм и документальный театр	6	4	2
3.	Раздел II. Искусство 2 ½ XX – начала XXI вв.	8	8	
	Тема 54. Музыкальное искусство Франции 2-й половины XX в.	2	2	
	Тема 55. Музыкальное искусство Германии 2-й половины XX в.	2	2	
	Тема 56. Музыкальное искусство Венгрии 2-й половины XX в.	4		4
	Тема 57. Музыкальное искусство Италии 2-й половины XX в.	6		6

Тема 58. Музыкальное искусство Польши 2-й половины XX в.	6	6	
Тема 59. Музыкальное искусство США 2-й половины XX в.	4	2	2
Тема 60. Советское изобразительное искусство 1960–1980-х гг.	4	2	2
Тема 61. Белорусское изобразительное искусство 1960–1980-х гг.	4	2	2
Тема 62. Советский драматический театр 1960–1980-х гг.	4	2	2
Тема 63. Белорусский драматический театр 1960–1980-х гг.	12	8	4
Тема 64. Русская музыка 1960–1980-х гг.	6	2	4
Тема 65. Белорусская музыка 2-й половины 1950–80-х гг.	4	2	2
Тема 66. Акциональное искусство	2	2	
Тема 67. Концептуализм	2	2	
Тема 68. Соц-арт	4	4	
Тема 69. Минимализм и постминимализм	4	4	
Тема 70. Леттризм и ситуационизм	2	2	
Тема 71. Кинетическое искусство	4	2	2
Тема 72. Гиперреализм и гиперманьеризм	4	4	
Тема 73. Трансавангард в изобразительном искусстве	2	2	
Тема 74. Свободное фигуративное искусство	2	2	
Тема 75. Постмодернизм в изобразительном искусстве рубежа XX–XXI вв.	10	8	4
Тема 76. Постмодернизм в музыке	6	6	
Тема 77. Медитативная музыка	2	2	
Тема 78. Пространственная музыка	2	2	
Тема 79. Белорусское изобразительное искусство рубежа XX–XXI вв.	4	2	2
Тема 80. Постмодернизм в театре	14	12	2
Тема 81. Мультимедиа в музыке	4	4	
Тема 82. Белорусский драматический театр рубежа XX—XXI вв.	8	2	6
Тема 83. Русская музыка рубежа XX–XXI вв.	10	6	4
Тема 84. Белорусская музыка последней трети XX–начала XXI вв.	4	2	2
Всего	396	264	132

СОДЕРЖАНИЕ УЧЕБНОГО МАТЕРИАЛА

Введение

Сложность и противоречивость художественной культуры XX в. Плюрализм течений, стилей, авторских и композиторских техник. Периодизация развития традиционных искусств XX в. Новые направления и техники.

Тема 1. Импрессионизм в изобразительном искусстве

Импрессионизм как направление искусства 1860–1870-х гг. Отказ от тематической заданности, четких сюжетных композиций. Сосредоточенность на проблемах цвета и света; абсолютизация цветовой темы, дематериализация предметов, субъективность, принципиальная эскизность. Творчество К. Моне, О. Ренуара, К. Писсаро, А. Сислея, Б. Моризо, Э. Мане, Э. Дега. Элементы импрессионизма в творчестве О. Родена.

Тема 2. Импрессионизм в музыке

Импрессионизм как переходный этап от классико-романтической традиции к музыкальному авангарду. Образные мотивы импрессионизма. Творчество К. Дебюсси (1862–1918). Многообразие стилевых ориентиров: символизм, импрессионизм, неоклассицизм, претворение джазовых идиом, испанских и восточных мотивов. Прелюдия «К послеполуденному отдыху фавна» как манифест импрессионизма. Черты импрессионизма в творчестве М. Равеля (1875–1937). Национальные особенности претворения импрессионизма.

Тема 3. Неоимпрессионизм и постимпрессионизм в изобразительном искусстве

Понятия «пуантилизм» и «дивизионизм», техника отдельного нанесения цветов. Переосмысление наследия импрессионизма в творчестве Ж. Сера, П. Синьяка, А.-Э. Кросса, Л. Писсаро. Концепция неоимпрессионизма в книге П. Синьяка «От Эжена Делакруа к неоимпрессионизму».

Постимпрессионизм как совокупность направлений в искусстве рубежа XIX—XX вв., декларировавших неприятие эстетики импрессионизма.

Воплощение посредством знаков, символов мыслимых образов символизма (П. Гоген, группа «Наби»). Создание линейно-живописного строя стиля модерн (А. де Тулуз-Лотрек). Анализ конструктивной основы предметов окружающего мира (П. Сезанн). Выход на сверхчувственную выразительность формы и цвета (В. Ван Гог).

Тема 4. «Новая драма» в театральном искусстве XXв.

Слитность литературных и сценических элементов. Связь с несценическими публичными ритуалами (Ф. Г. Лорка – влияние традиций испанской корриды, П. Вайль – влияние ритуалов судебного разбирательства). Программа натуралистического театра в творчестве Э. Золя и Б. Шоу. А. Стриндберг и эстетика психологического камерного театра. Драматургия М. Метерлинка и разработка эстетики условного театра. «Теория отстранения» и драматургия Б. Брехта. Влияние киноискусства и системы Станиславского на драматургию Т. Уильямса, А. Миллера, Э. Олби.

Тема 5. Символизм в изобразительном искусстве Западной Европы

Символизм как сочетание стилевых тенденций рубежа XIX–XX вв. (поздний романтизм, академизм, постимпрессионизм, модерн). Поиск неаллегорических средств выражения эстетического идеала; концепция искусства как символа непознаваемой сущности. Формирование новой линии иллюстративность (суггестивность, игра метафор и ассоциаций). Представители: Г. Моро, П. П. де Шаванн, П. Гоген, М. Дени, О. Редон, А. Беклин, Ф. Ходлер, Э. Мунк; братство прерафаэлитов (Д. Г. Россетти, Э. Берн-Джонс).

Тема 6. Символизм в драматическом театре Западной Европы

Концепция Ф. Ницше, полемика с натурализмом, становление режиссерского театра. Модель спектакля как воплощения двойственной картины мира, направленного на выявление высшей реальности. Концепция синтеза искусств через тотальное обобщение. Теория соответствия и максимальное расширение сценических средств.

Драматургия М. Метерлинка, П. Верлена, П. Кийяра. Театральные студии символистов: Ру-Круа, Петит театр д. Марионетт, Театр Микст. Деятельность Тетра д'Ар под руководством П. Форе. Концепция замены декорации словом в творчестве П. Кийяра и Театр Поэт. Театр художника как направление сценических поисков. Деятельность Театр Эвр под управлением О.-М. Люнье-По. «Трагический театр» У. Б. Йейтса. Творчество Г. Крэга, принцип отказа от изображения.

Тема 7. Символизм в русском изобразительном искусстве

Преломление символизма в творчестве М. Врубеля, В. Борисова-Мусатова, Н. Рериха. Художественное объединение «Мир искусства» (деятельность А. Бенуа и С. Дягилева; неоромантический характер программы, ретроспективность, обращение к широкому кругу сфер современного искусства). «Голубая роза»: связь с живописными установками символизма и фовизма, родственность программы группе

«Наби»; основные представители: Н. Сапунов, М. Сарьян, П. Кузнецов, А. Матвеев.

Тема 8. Символизм в русском драматическом театре

Театральная концепция Вяч. Иванова (мистериальность, проект театра «Факел»). Итоги символистских театральных разработок в творчестве Ф. Степуна. Эстетика А. Белого. Драматургия А. Блока, Л. Андреева.

Работа В. Мейерхольда над спектаклями «Смерть Тентажиля», «Шлюк и Яу», постановки «Гедда Габлер», «Сестра Беатриса», «Балаганчик», «Виновны-невиновны», «Незнакомка». Работа художников С. Судейкина и Н. Сапунова над спектаклями.

Тема 9. Модерн в изобразительном искусстве

Эстетизм У. Морриса, Дж. Рескина, А. Ван де Вельде. Новая концепция синтеза искусств. Архитектура: органичное слияние конструктивных и декоративных элементов, переосмысление конструкции и ее влияние на декоративную систему. Внутреннее пространство как фактор, определяющий внешний облик здания. Орнаментализм и стилизация в творчестве В. Орты, О. Вагнера, А. Гауди, Ф. Шехтеля и др. Творчество Г. Климта, Э. Мунка, Ф. Ходлера. Искусство книжной и журнальной графики: О. Бердслей, Ф. Валлотон. Скульптура: О. Роден, А.С.Голубкина. Модерн в русской культуре: «Мир искусства» (А. Бенуа, К.Сомов, Л. Бакст), М. Врубель, В.Васнецов, В.Серов, К. Коровин.

Тема 10. Модерн в драматическом театре

Синтез искусств в конкретных практических формах; орнамент как идея синтеза. Прием «ожившей картины», новое развитие романтической «апологии зла», принцип стилизации, прием «театра в театре». Драматургия Г. Д'Аннуцио. Оформление и постановка спектаклей Э. Годвином; работа в театре художников группы «Наби». Творчество Л. Фуллер, А. Дункан, Э. Дузе. Деятельность Сецессион театр (реж. М. Цинкель), Кюнстер-театр (Г.Фукс, М. Либман), театр дез Ар (эстетическая программа Ж. Руше), театр Вье Коломбье (Ж. Копо). Влияние Русских сезонов С. Дягилева. 1911 – постановка «Мученичества Святого Себастьяна» Г. Д'Аннуцио (Л. Бакст, М. Фокин, И. Рубинштейн).

Тема 11. Примитивизм и арт-брют в изобразительном искусстве

Примитивизм как программное упрощение художественных образов и выразительных средств, ориентированное на формы примитивного и наивного искусства. Творчество А. Руссо, Н. Пиросманишвили, М. Ковачича, И. Генералича, И. Веченая, А.М. Робертсон. Черты примитивизма в творчестве авангардистов.

Подходы к определению; арт-брют в трактовке Ж. Дебюффе (искусство, не зависящее от общепринятого искусства и культурных шаблонов). Архитектурные сооружения Ф. Шевалья, С. Родиа, С. Сайкса, К. Шмидта. Алфавитное письмо как основа визуальности в творчестве Ф. Паланка и Эммануэля. Личность и творчество А. Вольфли; психоаналитическая трактовка наследия.

Тема 12. Фовизм в изобразительном искусстве

Предельно интенсивное звучание открытых цветов, сопоставление контрастных хроматических плоскостей, заключенных в контур; сведение формы к простым очертаниям при отказе от светотеневой моделировки и линейной перспективы. Представители: А. Матисс, Ж. Руо, А. Дерен, А. Марке, М. Вламинк, Ж. Брак, Р. Дюфи, А. Фриез, К. Ван Донген. Общие черты фовизма и экспрессионизма.

Тема 13. Кубизм в изобразительном искусстве

Периоды развития: сезанновский (до 1909 г.: высеченные ломанными линиями массивные объемы как основа пластического языка), аналитический (1909–1912 гг.: анализ визуального построения через дробление формы на грани и плоскости), синтетический (1913–1914 гг.: синтезирование объекта изображения из разнотипных фрагментов).

Теоретические работы А. Глеза и Ж. Метценже, Г. Аполлинера; концепция создания новой живописной реальности. Проблемные отношения картины: реальность и способы ее отражения; языковые знаки разных уровней; визуальный факт и мысленный образ.

Представители: Ж. Брак, П. Пикассо; группа «Бато Лавуар»; объединение «Золотое сечение» (Х. Грис, Л. Маркиси, Ф. Леже, А. Глез, Ж. Метценже). Теоретические работы А. Глеза и Ж. Метценже, Г. Аполлинера и концепция создания новой живописной реальности.

Тема 14. Футуризм в изобразительном искусстве

Переосмысление художественной практики кубизма: отказ от принципа анализа формы, стремление к непосредственному эмоциональному выражению динамики мира. Особенности пластического языка: «энергетические композиции», дробление фигур на фрагменты, их пересечение под острыми углами; simultaneity (единовременность). Концепция открытого произведения (пластико-динамические комплексы Дж. Балла, скульптура У. Боччони). Зарождение искусства акции в выступлениях футуристов. Представители: У. Боччони, К. Карра, Л. Руссоло, Дж. Северини, Дж. Балла.

«Второй футуризм» 1920-х гг. в творчестве Э. Прампolini, Ф. Деперо. Русский кубофутуризм. Творчество Д. Бурлюка, О. Розановой и др.

Тема 15. Футуризм в драматическом театре

Театральные манифесты и драматургия Ф.Т. Маринетти. Понимание синтеза как разрушения традиционных представлений о театре. Активное вовлечение зрителя. Стратегии вытеснения актера: замена механизмом (конструкцией); феномен неиграющего на сцене человека как центр многоуровневого представления. Работа в театре Дж. Балла, Ф. Деперо, Э. Прампolini. Деятельность Театра Цвета (А. Ричарди).

Драматургия В. Хлебникова, А. Крученых, В. Маяковского. «Хоромное действо» Союза молодежи (1911, использование нескольких игровых площадок). Работа М. Ларионова и А. Лотова над Театром лучистов. Представления Первого в мире Футуристов театра. Принципы футуризма в режиссуре И. Терентьева и сценографии П. Филонова. Футуристическая модель в пьесах Д. Хармса и А. Введенского.

Тема 16. Экспрессионизм в изобразительном искусстве

Протоэкспрессионизм в творчестве В. Ван Гога, Дж. Энсора, М. Шагала и др. Деятельность объединения «Мост» (г. Дрезден; Э.-Л. Кирхнер, Э. Хеккель, К. Шмидт-Ротлуфф, Ф. Блайль, Э. Нольде, М. Пехштейн и др.): ориентация на африканскую пластику, искусство неоготики, народное творчество; деформация натуры, экстаичность цвета; влияние на живопись особенностей ксилографии.

Группа «Синий всадник» (г. Мюнхен; В. Кандинский, Ф. Марк; А. Макке, П. Клее, А. Явленский, Г. Кампендонк, А. Кубин): мистические воззрения как основа программной позиции; построение отвлеченных красочных гармоний, изучение структурных принципов формообразования.

Послевоенный экспрессионизм: творчество М. Бекмана, О. Дикса, О. Кокошки, В. Лембрука, Э. Барлаха.

Тема 17. Экспрессионизм в драматическом театре

Драматургия Ф. фон Унру, В. Газенклевера, О. Кокошки, Э. Толлера. Деперсонализация героя и массы. Концепция «динамического театра» как противостояние «статическому театру» символистов; подвижность сценического пространства, роль света и тени.

Постановки Г. Хартунга, Б. Фиртеля, Ю. Фелинга, М. Рейнхардта. Принципы пространства в спектаклях Л. Йесснера (лестница, использование скульптурных построений, столкновение уровней сценических площадок, дискретное развитие действия). Элементы эстетики экспрессионизма в творчестве С. Эйзенштейна, Г. Бати, А. Таирова, Б. Брехта.

Тема 18. Экспрессионизм в музыке

Предвосхищение экспрессионистских тенденций в творчестве Г. Малера, Р. Штрауса. Характерные особенности экспрессионизма и их реализация в творчестве композиторов Новой венской школы. Творчество А. Шенберга. Техника додекафонии. Монооперы «Ожидание», «Лунный Пьеро» как программные произведения экспрессионизма. А. Шенберг-теоретик.

А. Берг. «Воцтек» как манифест экспрессионистской оперы.

А. Веберн. Индивидуальность и независимость творческой позиции в контексте экспрессионизма. Техники пуантилизма, сериализма в творчестве А. Веберна.

Тема 19. Неофольклоризм в музыке

Характерные особенности неофольклоризма. Синтез элементов фольклора и новейших музыкально-выразительных средств (додекафония, атональность, политональность) в творчестве Б. Бартока. Синтез элементов фольклора и новейших музыкально-выразительных средств (додекафония, атональность, политональность). Неофольклорные сочинения Л. Яначека, М. де Фальи, К. Орфа. Новаторская интерпретация фольклора и многообразие фольклорных «моделей» в творчестве И. Стравинского.

Тема 20. Неоклассицизм в музыке

Характерные особенности неоклассицизма. Разнообразие «стилистических прототипов» музыки прошлого в неоклассицистских сочинениях И. Стравинского: оратория эпохи Барокко (опера-оратория «Царь Эдип»), музыка П. Чайковского (балет «Поцелуй феи»), старинная полифония («Симфония псалмов») и др.

П. Хиндемит как виднейший представителей немецкого неоклассицизма. Основные сочинения и их особенности (оперы «Кардильяк», «Художник Матис», циклы камерной инструментальной музыки).

Тема 21. Абстракционизм в изобразительном искусстве

Формальные элементы (линия, цветное пятно, отвлеченная конфигурация) как основа произведения. Геометрический (ограничение набора правильных форм и основных цветов как выражение устойчивой «субстанциональности» бытия) и лирический (сосредоточенность на динамических процессах: сложный ритм, мерцающий цвет, взаимопроникновение форм) абстракционизм.

1910-е гг. – зарождение абстракционизма как программного явления в творчестве В. Кандинского, К. Малевича, П. Мондриана, Р. Делоне, Ф. Купки. Опора на теософскую доктрину. Концепция первоэлемента как живописного знака, наделенного духовным содержанием, трактовка

пластической формы как выражения отношений между элементами универсума.

Тема 22. Дадаизм

Дадаистские группы Цюриха, Берлина, Кельна, Ганновера, Нью-Йорка, Парижа. Деятельность клуба «Кабаре Вольтер» (г. Цюрих). Акции. Отказ от планомерного построения произведения, приемы пародии на творчество, разрушение художественной формы. Представители: М. Дюшан, К. Швиттерс, Х. Арп, Ф. Пикабия. Берлинская группа: антимилитаристская и социально-критическая направленность деятельности Г. Гросса, Дж. Хартфилда. Парижское объединение дадаистов как основа сюрреализма.

Тема 23. Сюрреализм в изобразительном искусстве

Программа направления, деятельность А. Бретона, журналы «Литература» и «Сюрреалистическая революция». Проблемы подсознания и психоанализ З. Фрейда. Психический автоматизм и его техники (фюмаж, фроттаж, декалькомания). Биоморфный сюрреализм (Х. Миро, А. Массон, Р. Мата) – последовательное соблюдение принципов автоматического письма. Натуралистический сюрреализм (С. Дали, П. Дельво, Р. Магритт) – визуализация положений психоанализа посредством моделирования парадоксальных образов языком фигуративного искусства.

Тема 24. Сюрреализм в драматическом театре

Театральные манифесты сюрреалистов, влияние дадаизма. Постановки пьес Г. Аполлинера «Грудь Тересия», «Король Убю» А. Жарри. Сюрреализм в творчестве Ж. Кокто; сюрреалистические принципы в постановках «Парад» (1917, М. Фокин), «Бык на крыше» (1920, Ж. Кокто), «Голубой экспресс» (1924, Б. Нижинская). Театральная концепция и драматургия И. Голя. Сюрреалистический период творчества А. Арто: Театр «Альфред Жарри», пьеса «Кровавый фонтан».

Тема 25. Новации французских композиторов группы «Шести»

История возникновения, участники группы (Л. Дюрей, Д. Мийо, А. Онеггер, Ж. Орик, Ф. Пуленк, Ж. Тайфер). Э. Сати и Ж. Кокто как идейные вдохновители «Шестерки». Эстетические принципы группы: антиромантизм, стремление создавать музыку «сегодняшнего дня», «банализация» образности, преобладание настроений иронии, пародии. Творчество А. Онеггера, Д. Мийо, Ф. Пуленка как наиболее ярких представителей группы.

Тема 26. Конструктивизм в изобразительном искусстве

Деятельность Рабочей группы конструктивистов (А. Ган, К. Медунецкий, А.Родченко, В. Степанцова). Формально-эстетические поиски К. Малевича, В. Татлина, Л. Лисицкого, А.Родченко.

Эстетический идеал простоты, утилитарной целесообразности, демократичности. Принципы функциональности, лаконичной выразительности, удобства для массового машинного производства. Теория производственного искусства (О. Брик, А. Ган, Н. Тарабукин).

1925 г. – создание творческой организации ОСА. Разработка функционального метода проектирования зданий и градостроительных комплексов.

Конструктивизм в Германии (Баухауз Дессау), Нидерландах, Польше.

Тема 27. Конструктивизм в драматическом театре

Связь со сценографическими реформами футуризма и экспрессионизма, переосмысление компонентов спектакля. Практическое использование конструкции актером для раскрытия принципиально новых актерских возможностей. Принцип действенной функциональности в спектаклях В. Мейерхольда. Биомеханика как концепция актера в спектакле. Эстетика конструктивизма в спектаклях С. Эйзенштейна, А. Таирова.

Тема 28. Музыкальное искусство США конца XIX–1-й половины XX в.

Взаимодействие вропейских, африканских и музыкальных традиций Американского континента в профессиональном музыкальном искусстве США. Творчество Ч. Айвза. Предвосхищение новаций музыки XX в. (полистилистика, микрополифония, коллаж, алеаторика и др.). Эксперименты в сфере сонорной техники, конкретной, электронной музыки Э. Вареза («Ионизация», «Гиперпризма» и др.). Синтез традиций афро-американского фольклора, эстрадной и европейской академической музыки в творчестве Дж. Гершвина. «Порги и Бесс» как первая джазовая опера в истории музыкального искусства.

Тема 29. Музыкальное искусство Англии 1-й половины XX в.

Синтез традиций английской композиторской школы и новации музыки XX в. Творчество Б. Бриттена как кульминация достижений английской композиторской школы XX в. Жанровый диапазон творчества (оперы, балет, оркестровая, камерно-инструментальная, вокальная музыка и др.). Эволюция и черты творческого стиля. Новаторство опер

Б. Бриттена. Концепция и выразительные средства в сочинении «Военный реквием».

Тема 30. Советское изобразительное искусство 1917–1930-х гг.

Развитие политического плаката: Д. Моор, В. Дени, «Окна РОСТА». План монументальной пропаганды и творчество Н. Андреева, И. Шадра. Художественные объединения АХРР и ОСТ. Организация единого Союза художников СССР. Творчество М. Грекова, К. Петрова-Водкина, Б. Иогансона, Ф. Богородского, М. Нестерова, П. Кончаловского, С. Герасимова, А. Дейнеки, Ю. Пименова. Развитие скульптуры: творчество А. Матвеева, С. Евсеева, М. Манизера, Н. Томского, В. Мухиной, А. Саркисяна, С. Меркулова, Л. Шервуда. Советская станковая графика: А. Остроумова-Лебедева, И. Павлова, В. Фаворский, Г. Вересейский; книжная графика А. Каневского, Кукрыниксов, Д. Шмаринова, В. Кибрика. Архитектура: Л. и В. Веснины, Н. Колли, А. Щусев, В. Щуко, В. Гельфрейх.

Тема 31. Белорусское изобразительное искусство 1917–н.1930-х гг.

Деятельность Витебской школы (М. Шагал, Л. Лиситский, В. Ермолаева, К. Малевич), объединение художников «УНОВИС»: художественный язык как путь к промышленному дизайну. Академическая живопись: Ю. Пэн, В. Волков. Поиск нового художественного языка в творчестве Я. Кругеля, В. Кудревича, М. Станюты, М. Филиповича, И. Охремчика. Скульптура: А. Грубе, А. Бразер, творческая и педагогическая деятельность Н. Керзина. Развитие декорационного искусства, творчество О. Морикса (БГТ-1), Л. Никитина (БГТ-2).

Тема 32. Советский драматический театр 1917–н.1930-х гг.

Виды и формы сценического творчества периода гражданской войны. Деятельность Пролеткульта. Программа «Театральный Октябрь». Основные принципы государственной политики в отношении театра. Деятельность А. Луначарского. «Левые» и традиционные театры. Новая советская драматургия: В. Маяковский, А. Афиногенов, Б. Лавренев, Вс. Иванов, М. Булгаков, К. Тренев. Кризис агитационного искусства 1920-х гг. Влияние творчества К. Станиславского на развитие советского театра; Трамповское движение; позиции РАПП; деятельность академических театров; творчество Е. Вахтангова; постановки и эстетика А. Таирова.

Тема 33. Белорусский драматический театр 1917–н.1930-х гг.

Деятельность Первого белорусского товарищества драмы и комедии (Ф. Жданович), «Белорусского театра» (Ф. Олехнович), Белорусского

государственного театра (Е. Миревич; русская и белорусская труппа, центр музыкальной жизни). Новое поколение мастеров сцены: О. Галина, Г. Глебов, Г. Григонис, В. Крилович, К. Миронова, Б. Платонов, Л. Ржецкая, В. Владимирский (Малейко). Театр под руководством В. Голубка, реорганизация в БГТ-2 (И. Барашко, А. Дударь, В. Сташевский, М. Чарот; А. Барановский, С. Бирилло, В. Дедюшко). Деятельность белорусской драматической студии в Москве (О. Борисевич, Я. Глебовская, А. Ильинский, Е. Лаговская, П. Молчанов).

Тема 34. Русская музыка рубежа XIX–XX вв.

Рубеж XIX–XX вв. – переходный этап в развитии русской культуры. Плюрализм художественных течений и музыкальных стилей. Взаимодействие различных стилевых тенденций в творчестве А. Скрябина: позднеромантическая традиция, импрессионизм, символизм, экспрессионизм. Философско-эстетические взгляды. Идея синтеза музыки и света.

Черты композиторского стиля С. Рахманинов: обращение к традиции русской народной песенности, претворение колокольных звучностей в гармоническом языке произведений. С. Рахманинов-пианист.

Авангардные тенденции в русской музыке 1910–1920-х гг. Футуризм и творчество М. Матюшина, создание оперы «Победа над Солнцем». Многообразие стилевых тенденций и техник композиции в творчестве Н. Рославца, А. Лурье, А. Мосолова.

Тема 35. Белорусское изобразительное искусство 1930–н.1940-х гг.

Процесс денационализации белорусского искусства. Тенденция тематической картины в живописи Н. Пашкевича, Е. Зайцева, В. Волкова. Творчество В. Бельницкого-Бирули, М. Дучица, Г. Изергина, С. Ли, Х. Лившица, Е. Красовского, П. Гавриленко, И. Давивидовича. Скульптура: А. Орлов, А. Грубе, З. Азгур. Архитектура и градостроительство. Творчество И. Лонгбарда. Искусство Западной Белоруссии: Я. Дроздович, П. Сергиевич, М. Севрук.

Тема 36. Советский драматический театр 1932–н.1940-х гг.

Определение принципов социалистического реализма в театре. Борьба против социологизма в искусстве, понятия «потолочной» и «беспотолочной» драмы. Укрепление позиций МХАТ. Процесс «творческой стабилизации» театров. Драматургия: А. Афиногенов, Н. Погодин, А. Корнейчук, Л. Леонов, Ю. Олеша, Е. Шварц. Работа Театра революции (А. Д. Попов), Театра имени Вахтангова (Б. Захава, Р. Симонов). Деятельность новых театров: Реалистический театр под руководством Н. Охлопкова, Центральный театр Красной Армии,

Московский и Ленинградский театры им. Ленинского комсомола, театр им. М. Ермоловой.

Тема 37. Белорусский драматический театр 1930–н.1940-х гг.

Основные тенденции развития отечественной драматургии. Деятельность БГТ-1, БГТ-2. Актерское творчество: Г. Глебова, И. Жданович. Ликвидация частных театров (1933). Реорганизация Белорусского государственного театра в БГТ-3 (1932): А. Згировский, К. Былич, В. Голубок. Компания против В. Голубка и театра, М. Рафальского. Постановление ЦК КП(б)Б о создании передвижных колхозных театров (1935) и работа рабоче-колхозных театров.

Многоликость стиля и композиторской манеры И. Стравинского. Новаторство сценических произведений. Внутреннее единство стиля и его русская сущность как постоянная доминанта.

Тема 38. Русская музыка 1-й половины XX в.

Симфоническое творчество Н. Мясковского. Своеобразие камерно-инструментальных, вокальных сочинений композитора.

Жанрово-драматургическое своеобразие оперных сочинений С. Прокофьева; новаторство балетного творчества; симфоническое, фортепианное творчество.

Национально-характерные черты стиля творчества А. Хачатуряна. Симфоническая, камерно-инструментальная музыка. Балетное творчество.

Тема 39. Формирование белорусской композиторской школы в 1-й половине XX в.

Роль 1930-х в формировании национальной композиторской школы. В. Золотарев как основоположник профессионального музыкального образования. Творческое наследие Н. Чуркина, Н. Аладова, Е. Тикоцкого, А. Туренкова, Г. Пукста.

Тенденции развития белорусской музыки в годы войны: героико-патриотическая тематика, связь с песенно-танцевальным фольклором, демократизм музыкального языка, популярность массовой песни.

Тема 40. Советское изобразительное искусство 1945—1950-х гг.

Развитие искусства рисованного плаката в годы ВОВ: Б. Ефимов, Кукрыниксы, «Окна ТАСС», «Боевой карандаш». Графика Д. Шмаринова, А. Пахомова, Л. Сойфертиса. Живопись: М. Греков, А. Дейнека, С. Герасимов, А. Пластов. Обращение к историческому жанру Е. Лансере, П. Корина, А. Бубнова, Н. Ульянова.

Процесс формирования национальных художественных школ в 1950-е гг. преломление темы войны в бытовом ключе в творчестве А. Лактионова, Ю. Непринцева, В. Костецкого. Творчество М. Сарьяна,

Г. Нисского. Развитие советской скульптуры: Н. Томский, Е. Вучетич, С. Коненков, А. Ватагин. Графика: Б. Пророков, Ф. Константинов, О. Верейский, В. Горяев. Основные тенденции советской архитектуры в творчестве Н. Чечулина, Л. Руднева, С. Чернышева, М. Минкуса.

Тема 41. Белорусское изобразительное искусство 1940–1 ½ 1950-х гг.

Изобразительное искусство периода ВОВ, творчество М. Гуциева, П. Гавриленко. Развитие сюжетно-тематической картины: А. Кроль, А. Шибнев. Скульптура: З. Азгур, А. Бембель, А. Глебов, С. Селиханов. Архитектура: В. Кароль, Г. Заборский, А. Заспицкий, В. Полийчук, П. Белоусов. Ансамбль площади Победы в Минске. Тема войны в живописи Е. Зайцева, В. Волкова, Н. Воронова, Е. Тихановича, В. Цвирко, В. Суховерхова, В. Хрусталева. Борьба с космополитизмом и формализмом, критика творчества Е. Красовского, А. Мозолева, Л. Лейтмана.

Тема 42. Советский драматический театр 1941–1945 гг.

Деятельность фронтовых бригад и фронтовых театров, особенности театральной деятельности в тылу. Работа стабильных театров прифронтной полосы. Драматургия: К. Симонов, А. Корнейчук, А. Крон. Постановки И. Берсенева, М. Кедрова, А. Попова. Обращение к исторической тематике, творчество А. Толстого и В. Соловьева. Классика в постановках Н. Акимова, Ю. Завадского.

Тема 43. Советский драматический театр 1945–1950-х гг.

Теория «бесконфликтности» и невилировка сценического искусства. Творческие позиции А. Попова, А. Лобанова, Н. Охлопкова. Деятельность академических театров. Становление театра «Современник». Обновление Ленинградского Большого драматического театра им. Горького. Творческое развитие театра им. Вахтангова, театра им. Моссовета, Московского театра драмы, Театра Сатиры.

Новое поколение в советской драматургии: А. Володин, А. Зак, И. Кузнецов, В. Розов, А. Салынский, А. Хмелик, М. Шатров. Развитие системы Станиславского в творчестве М. Кнебель. Творческое становление нового поколения советской режиссуры: Л. Верховский, А. Гончаров, Б. Равенских, Г. Товстоногов, О. Ефремов, Б. Львов-Анохин, Е. Симонов, А. Эфрос.

Тема 44. Белорусский драматический театр 1940–1 ½ 1950-х гг.

Работа ведущих белорусских театров на неоккупированной территории РСФСР во время ВОВ. Послевоенная компания за чистоту репертуара. Драматургия К. Губаревича, И. Дорского, Ю. Рудько, постановки пьес русских драматургов. Критика в адрес режиссеров Л.

Литвинова, В. Головчилера, Е. Романовича. Деятельность Городского русского театра (г. Минск), Государственного драматического театра им. Я. Коласа (Т. Сергейчик, Н. Звездочетов, Я. Глебовская, Ф. Шмаков, Е. Лаговская).

Тема 45. Тенденции развития музыкального искусства 2-й половины XX в. Композиторские техники 2-й волны авангарда

1950-е – начало нового этапа в развитии неклассического типа композиторского мышления. Характерные признаки Авангарда II, отличия от предыдущего этапа (Авангарда I). Новые техники и методы композиции. Переосмысление категории «произведение» (произведение-процесс, произведение-исследование). Новая эстетика звука. Экспансия музыки в смежные искусства, обогащение музыки методами естественных наук.

Тема 46. Интеллектуальная драма и экзистенциализм в театре

Мифологические и библейские пьесы Ж. Жироду. Раннее творчество Ж. Ануя и традиция «хорошо сделанной пьесы»; интерпретация мифа в зрелом творчестве. Постановки Г. Бати, Ж. Ануя, А. Барсака.

«Теория ситуаций». Мифы-метафоры современной мировой ситуации в драмах Ж.-П. Сартра. Драматургия Ж.-П. Сартра и традиции рационалистической французской драматургии XVII века. Драматургия и театральная деятельность А. Камю («Театра труда», театр «Экли»). Критика модернизма Ж.-П. Сартром, поиск новых форм, опора на эпический театр. Театральная концепция экзистенциализма в постановках Ж. Питоева, Г. Бати, Ж. Вилара, Ж.-Л. Баро, П. Брука.

Тема 47. Конкретная музыка

Конкретная музыка как одна из разновидностей «технической музыки» (Ц.Когоутек). Переосмысление и расширение понятия «музыкальный звук», роль немusical фактора в композициях конкретной музыки. Создание первых произведений П. Шеффером. Деятельность «Группы исследований в области конкретной музыки» (П. Шеффер, П. Анри, О. Мессиян, П. Булез, А. Жоливе и др.).

Тема 48. Электронная музыка

Исторические предпосылки возникновения электронной музыки. Первые образцы элетромузыкальных инструментов (терменвокс, волны Мартено, орган Л. Хаммонда и др.), развитие синтезаторов в 1950–70-е гг. IRCAM (Институт исследований и координации музыкально-акустических проблем) как один из наиболее авторитетных центров

электроакустической музыки (Париж). Характеристики электронной композиции: моделирование звукового пространства, использование формант (шумов), открытая форма, микрофоническое слушание и воспроизведение звука. Электронная музыка в творчество К. Штокхаузена, П. Булеза, Я. Ксенакиса.

Тема 49. Театр абсурда

Фарсовая природа пьес Э. Ионеско, идея унифицированности личности, сознания и быта. Разрушение логики мышления. Абсурдность языка. Система подтекстов в «драматургии абсурда» и их возможные истолкования. трансформации внутри образов. Устойчивость мотивов драматургии С. Беккета, драматические ситуации и система взаимоотношений героев. Развитие идей экзистенциализма. Вещи в «театре абсурда». Драматургия Ж. Жене, А. Адамова, Ф. Аррабаля, Г. Пинтера, С. Мрожека.

Тема 50. Абстракционизм в послевоенном искусстве

Абстрактный экспрессионизм (живопись действия) как преломление лирического абстракционизма. Воздействие эстетики сюрреализма и принципов психического автоматизма, психоанализа К.Г. Юнга. Нью-Йоркская школа (Дж. Поллок, В. де Куннинг, Х. Хофман, А. Горки, М. Ротко, Ф. Клайн). Ташизм (метод психологической импровизации; Ж. Матье, Х. Хартунг, П. Сулаж, Ж. Базен); инорфмель (акцентирование тактильности, вещности; Ж. Дюбюффе, А. Тапиес, Э. Шумахер, Ф. Винтер).

Оп-арт как продолжение техницистской линии модернизма, связь с геометрической абстракцией. Использование зрительных иллюзий, опора на особенности восприятия плоских и пространственных фигур. Представители: В. Вазарели, Б. Райли, Х.Л. Сото, Р. Анушкевич, К. Крус-Диес.

Тема 51. Поп-арт

Стратегии эксплуатации признаков «массовой культуры»: прямая цитата, коллаж, фотовоспроизведение, имитация композиционных приемов и техники, масштабирование. Анализ языка массовой культуры, регистров знаковых систем, игровых преобразований. Работа в области хэппенинга, предметных инсталляций, ассабляжа, видео-арта. Деятельность «Независимой группы» в Лондоне (Р. Хэмилтон, П. Блейк, Э. Паолоцци, П. Колфилд). Американский поп-арт (Р. Раушенберг, Дж. Джонс, Э. Уорхол, Дж. Розенквист, Т. Вессельман, К. Ольденбург).

Тема 52. Новый реализм

Концепция П. Рестани: выявление социологического и коммуникативного поля, реальных структур и объектов, обуславливающих природу и функционирование искусства в индустриальном обществе. Новый реализм и тенденция антиформы. Искусство объекта в творчестве Армана и Сезара, Н. де Сен-Фаль, Ж. Тенгели, ассамбляжи П. Споэрри. Творчество афишистов (Р. Энс, Ж. де ла Вийегле, Ф. Дюфрен, М. Ротелла).

Тема 53. Неореализм и документальный театр

Творчество Э. Де Филиппо и его связь с традицией диалектального театра. Театральные постановки Л. Висконти и Ф. Дзеферелли.

Традиция документальной драмы в советском театре, драматургия М. Шатрова. Преломление традиций экспрессионизма в документальной драме В. Борхерта, теория документального театра и драматургия Г. Вайзенберга. Творчество М. Вальзера, Р. Хоххута, П. Вайса, Х. Киппхардта. Постановки П. Палитча, связь с традицией эпического театра. Постдокументальная драма в творчестве М. Шперра, Ф. К. Креца.

Тема 54. Музыкальное искусство Франции 2-й половины XX в.

Обращение к культуре, философии Древнего Востока. Религиозные символика и мотивы в музыке Мессиана. Синтез строгого контроля и случайности, взаимодействие акустического и электронного звучания как важнейшие исследовательские задачи в творчестве П. Булеза. Взаимосвязь музыки и математики, музыки и архитектуры в творчестве Я. Ксенакиса. Стохастическая система композиции. Деятельность «спектральной школы». Спектр звука, исследование микроразуковых процессов как исходная модель формы. «Partieles» Ж. Гризе как манифест спектральной техники.

Тема 55. Музыкальное искусство Германии 2-й половины XX в.

Дармштадт как один из ведущих центров пропаганды музыкального авангардизма. Эволюция творческого стиля К. Штокхаузена, мировоззрение, музыкально-эстетические взгляды. Осуществление новаций в нетрадиционных формах («Струнно-вертолетный квартет»). Влияние восточных религиозных учений на концептуально-философский облик сочинений. К. Штокхаузен – практик и теоретик электронной музыки. Новая эстетика звука в творчестве Х. Лахенмана.

Тема 56. Музыкальное искусство Венгрии 2-й половины XX в.

Творчество Д. Лигети. Черты стиля: преобладание многослойной (микрополифонической) фактуры, полиритмия, использование микрохроматических интервалов, синтез разнообразных этнических традиций (венгерской, румынской, еврейской, австрийской, немецкой). Создание собственной техники сонорной статической композиции.

Основные сочинения и их особенности («Атмосферы», «Явление», «Реквием», Струнный квартет № 2 и др.).

Тема 57. Музыкальное искусство Италии 2-й половины XX в.

Авангардные тенденции в итальянской музыке 2-й половины XX в. Новаторские черты стиля Л. Берио: новая трактовка голоса, расширение тембровых возможностей и приемов звукоизвлечения, приемы полистилистики, коллажной драматургии. Новая концепция музыкального театра в операх «Потерянное время», «Король вслушивается».

Многообразие техник композиции: сериализм, алеаторика, сонорика, электронная, пространственная музыка Л. Ноно. Новаторство оперного театра композитора.

Тема 58. Музыкальное искусство Польши 2-й половины XX в.

Переломное значение 1956 г. в формировании современной польской композиторской школы (отказ от метода социалистического реализма, организация международного фестиваля «Варшавская музыкальная осень», открытие студий электронной музыки). Новаторские приемы композиции в творчестве В. Лютославского. Новаторские приемы композиции: «ограниченная алеаторика», «алеаторический контрапункт», «цепные формы». Симфоническое творчество.

К. Пендерецкий (1933). Склонность к масштабным художественным замыслам, монументальности сочинений в ораториально-кантатных произведениях («Страсти по Луке», «Трен памяти жертв Хиросимы» и др.). Новые инструментальные приемы, графическая нотация партитуры («Полиморфия», «Флуоресценции»).

Новации творчества Х. Гурецкого (1933–2010), Б. Шеффера (1929).

Тема 59. Музыкальное искусство США 2-й половины XX в.

Волна экспериментализма в американской музыке 1950-х гг. Творчество Дж. Кейджа: новаторский подход к звуку, «снятие» барьеров между музыкальным искусством и реальной жизнью, культивирование абсурда, метода случайности, влияние философских идей дзэн-буддизма. Приоритет философско-концептуального начала над звуковым. Создание нового музыкально-игрового жанра – хэппенинга.

Минимализм в музыке США, его особенности. Концептуальный и репетитивный минимализм. Влияние азиатской и африканской музыкальных культур, философии дзэн-буддизма на творчество минималистов. Классическое воплощение минимализма в творчестве Т. Райли, С. Райха, Ф. Гласса. Постминимализм 1970–1980-х гг.

Тема 60. Советское изобразительное искусство 1960-х—1980-х гг.

«Суровый стиль» в искусстве 1960-х гг.: П. Никонов, Н. Андронов, В. Попков, Т. Салахов и др. Ретроспективная тенденция в искусстве 1970–1980-х гг. (И. Калинин, В. Сидур). Язык символов как основа творчества О. Булгаковой, Н. Нестерова, Т. Назаренко, А. Волкова и др. Скульптура: Б. Свивин, В. Клыков, О. Комов; тенденция поэтического документализма (В. Вахрамеев), новая концепция пространства (О. Баранов).

Тема 61. Белорусское изобразительное искусство 1960–1980-х гг.

«Суровый стиль» в контексте поиска путей обновления искусства социалистического реализма: Л. Щемелев, А. Малишевский, М. Данциг, М. Савицкий. Скульптура: А. Аникейчик, А. Заспицкий, Л. Гумилевский. Мемориально-архитектурные комплексы, творчество С. Селиханова, Л. Левина, Ю. Градова. Творчество художников нового поколения: А. Марочкин, В. Толстик, В. и М. Басалыга, Е. Кулик, Н. Купава, Ф. Янушкевич.

Тема 62. Советский драматический театр 1960–1980-х гг.

Новое поколение советской драматургии: И. Шток, Д. Павлова, А. Штейн, А. Володин. Работа А. Эфроса в театре им. Ленинского комсомола. Поэтический театр. Деятельность театра «Современник». Освоение советскими театрами драматургии М. Булгакова, Б. Брехта, Ж. Ануя и др. Постановки классики М. Захаровым, Г. Волчек, Л. Хейфцем. Развитие психологической драматургии в 1970-е гг., творчество В. Розова и А. Арбузова. Драматургия А. Вампилова и ее сценическая судьба. Сценическое воплощение «деревенской прозы» в театрах Москвы и Ленинграда.

Тема 63. Белорусский драматический театр 1960–1980-х гг.

Новое поколение отечественной драматургии: А. Макаенок, Н. Чигринов, А. Дударев. Деятельность Белорусского государственного академического театра им. Я. Купалы (режиссерское творчество В. Раевского; актерское мастерство Г. Гарбука, Г. Маркина, И. Матусевич, А. Труса, А. Шелег). Русский драматический театр им. Горького (А. Климова, Р. Янковский, Ю. Сидоров, Ю. Ступаков).

Тема 64. Русская музыка 1960–80-х гг.

«Оттепель» и тенденции обновления в искусстве 1960-х. Творчество Д. Шостаковича. Характерные признаки симфонического мышления. Жанрово-драматургические типы симфоний. Театрально-драматическая

трактовка вокального жанра, типы вокальных циклов. Музыкальный театр Д. Шостаковича.

Черты стиля Г. Уствольской. Программная оркестровая и камерно-инструментальная музыка как жанровые доминанты творчества композитора.

Поиск новых форм национального самовыражения в творчестве композиторов «новой фольклорной волны». Национально-характерные черты творчества Г. Свиридова, В. Гаврилина, Р. Щедрина, Б. Тищенко, С. Слонимского. Авангардные тенденции в творчестве А. Шнитке, Э. Денисова, С. Губайдулиной.

Тема 65. Белорусская музыка 2-й половины 1950–1980-х гг.

А. Богатырев как основатель современной белорусской композиторской школы. Творческое наследие В. Оловникова, Л. Абелиовича.

Стилевые новации 1960-х гг.: переосмысление классических традиций и фольклора, формирование широкого спектра творческих методов и индивидуальных стилей. Черты композиторского стиля Е. Глебова: театральность, пластичность интонаций, красочность оркестрового звучания. Создание нового типа современного балета («Альпийская баллада», «Тиль Уленшпигель», «Маленький принц»). Философские и гражданские мотивы симфоний. Зарождение белорусского музыкального авангарда в конце 1960-х гг.

Тема 66. Акциональное искусство

Формы искусства акции: перформанс, хэппенинг, ивент, акция. Антропометрические перформансы Ива Клайна. Театрализация искусства акции 1950-1960-х гг.; деятельность Дж. Кейджа, Л. Фонтана. Значение мимики, жеста, паузы. Движение «Флуксус»: стирание личностного начала, гибридность, игровой характер. Сакрализация искусства акции. Творчество Й. Бойса, И. Захарова-Росса. Боди-арт как преломление постмодернистской концепции телесности (Г. Нитш, Р. Шварцкеглер).

Тема 67. Концептуализм

Концептуализм как направление современного искусства, сложившееся в 1960-е гг. Отказ от воплощения идеи в материале, сведение искусства к феномену сознания. Внедрение в нехудожественные сферы, изучение коммуникативных средств и знаковых систем. Влияние лингвистической философии и логического позитивизма.

Группа «Искусство – язык» (Т. Эткинсон, М. Болдуин, Д. Бейнбридж, Г. Харрел, Дж. Кошут). Творчество А. Берна, Д. Хьюблера, Р. Барри, Л. Левина.

Советский концептуализм. Группы «Сретенский бульвар», «Коллективные действия», «Гнездо»: акции, создание эзотерических концептуальных текстов. Постконцептуализм в творчестве групп «Чемпионы мира», «Клуб авангардистов», «Медицинская герменевтика».

Тема 68. Соц-арт

Соц-арт как направление советской альтернативной культуры 1970–1980-х гг., параллель поп-арту. Гротеск, ирония, подмены, цитирование пластических приемов как основа намеренно эклектичного художественного языка, нарушения языковой замкнутости советского искусства. Творчество В. Комара, А. Меламида; А. Косолапова, Л. Сокова, Дм. Пригова, Ю. Орлова. Деятельность групп «Гнездо» и «Мухоморы».

Тема 69. Минимализм и постминимализм

Минимализм как направление в искусстве и дизайне второй половины XX в. Особенности художественного языка: сведение формы к минимуму, простейшим геометрическим объемам и очертаниям; механистичность и имперсональность. Минималистический объект как гештальт. Представители: Э. Рейнхард, Ф. Стелла, Б. Ньюмен, Т. Смит, К. Андре, Дж. Джадд, С. Левит, Д. Флэйвин, Р. Моррис.

Постминимализм как апелляция позднего минимализма к чувственности. Творчество Р. Сера, Р. Уайтрид и тенденции общественного искусства. Арте-повера: М. Пистолетто, М. Мерц, Я. Куннелис, Л. Фебри. Лэнд-арт и творчество Х. Явачева и Ж.-К. Д. де Гильборн, У. де Мориса, Р. Смитсона.

Тема 70. Леттризм и ситуационизм

Концепция синтеза искусств на основе теоретической и практической систематики буквы. Буква как основа всех видов творчества. Деятельность И. Изу и Ги Дебора.

Создание провокативной ситуации как основа художественной и политической деятельности ситуационистов. «Общество спектакля», детурнеман, психогеография. Акции ситуационистов, связь с искусством хэппенинга.

Тема 71. Кинетическое искусство

Кинетическое искусство как направление в искусстве второй половины XX в. Опыты создания динамической пластики в конструктивизме и дадаизме как основа кинетического искусства. Представители: Я. Агам, Такис, Г. Юккер, Н. Шеффер, Х. Ле Парк, В. Коломбо, П. Бюри. Использование опыта техногенных искусств. Программная установка на анонимность творчества и креативность аудитории. Деятельность в СССР группы «Движение».

Тема 72. Гиперреализм и гиперманьеризм в изобразительном искусстве

Фотографическое воспроизведение действительности как основа художественного языка гиперреализма. Связь с традицией городской ведуты. Освоение языка техногенных искусств. Элементы эстетики гиперреализма в творчестве Э. Хоппера. Представители: Р. Эстес, Р. Коттингэм, Д. Солт, Р. МакЛиэн, Д. Хэнсен. Гиперреалистический и абстрактный плато творчества Г. Рихтера. Советский фотореализм.

Авторская интерпретация искусства прошлого в гиперманьеризме; критический анализ истории искусства с позиций концептуализма. Идея, концепция, цитата, центон как основа диалога современного художника с прошлым. Творчество А. Аббате, У. Бартолини, О. Галлиани, К. Мариани, Ж. Гаруста.

Тема 73. Трансавангард в изобразительном искусстве

Концепция А.Б. Оливы. Итальянский трансавангард: С. Киа, Ф. Клемента, Э.Кукки и др. «Лондонская школа» живописи. Эстетика П. Фаллера. Живопись Ф. Бэкона как преломление философии экзистенциализма. Обращение к поэтике экспрессионизма, в творчестве Л. Фрейда, Л. Кософфа, Ф. Ауэрбаха. Творчество Р. Кита и Д. Хокни. Д. Херст и «Молодые британские художники».

Конструирование субъективных мифологий и интерпретации исторического прошлого в искусстве «Новых диких». Неоэкспрессионистская (Г. Базелиц, А. Кифер, Ф. Клемента, Э. Фишл) и неоконцептуалистская (Д. Кунс, Х. Стенбах, Ш. Ливайн, П. Хэйли) тенденции. Творчество Д. Шнобеля как итог экспрессионистской традиции.

Тема 74. Свободное фигуративное искусство

Использование иконографии комиксов, программное противопоставление эстетике поп-арта. Язык масс-медиа как основа создания новой фигуративности. Преломление традиции дадаизма, антиинтеллектуализм, критика обращения к истории, самоирония. Игра популярных стереотипов и культурных архетипов в творчестве Р. Комба, Ж.-Ф. Моринжа, Р. Бланшара, К. Виоле, Э. Ди Розы, Ж.-М. Альберсона.

Тема 75. Постмодернизм в изобразительном искусстве

Й. Бойс: связь творческой и политической деятельности, концепция социальной скульптуры. Анализ политических событий в творчестве Г. Рихтера. Критика капитализма в творчестве Х. Хааке. Деятельность С. Менрелеса, М. Морли. Феминизм в искусстве (Дж. Чикаго, М. Рослер, Х. Уилки).

Критика идеологии и искусства социализма в творчестве Е. Рухина, Ю. Рыбакова, В. Стерлигова.

Тенденции развития боди-арта. Творчество М. Абрамович, К. Бердена, В. Пизани, В. Аккончи, Л. Онтани. Интерпретация телесности в искусстве неоэкспрессионизма, в творчестве В. Яковлева, О. Мюлля, С. Росина. Анализ языка имиджей в творчестве С. Шерман.

Тема 76. Постмодернизм в музыкальном искусстве рубежа XX–XXI

вв.

Антиавангардные тенденции в музыкальном искусстве 1970–1980-х гг. Формирование музыкального постмодернизма в 1970-е гг., его особенности: интертекстуальность, цитатность, коллажность, стилевой плюрализм, «открытость формы», нелинейность музыкального текста, игра (интеллектуальная, стилевая) активное привлечение внемузыкальных средств (литературы, графики, архитектуры, математики). Усиление значения мультимедийности творчества. Вариативность эстетики постмодернизма в творчестве Х. Лахенмана, К. Пендерецкого, В. Мартынова, В. Кузнецова.

Тема 77. Медитативная музыка

Черты медитативности в музыке: разомкнутость формы, выражение надличностного начала, монотематизм, непрерывность течения действия-состояния. Преображение психо-эмоционального, духовного мира слушателя как одна из важнейших задач произведений медитативной музыки. А. Пярт (1935) как один из ярчайших представителей медитативной музыки. Эволюция творческого стиля. Создание авторской техники *tintinnabuli* (лат. – «колокольчики»), ее особенности. Религиозная семантика сочинений.

Приемы медитативности в произведениях О. Мессиана, К. Штокхаузена, М. Фелдмана, П. Вакса, В. Сильвестрова, Г. Канчели, А. Тертеряна, Б. Тищенко и др.

Тема 78. Пространственная музыка

Стерефоника как важнейший параметр музыкальной композиции в произведениях пространственной музыки. Применение пространственно-звуковых эффектов в различные периоды истории музыки (антифонный и респонсорный принципы композиции и исполнения в церковных песнопениях, «Серенада» В.А. Моцарта для 4-х оркестров с эффектом эхо и др.). Эмансипация «музыкального пространства» в музыке XX в. Теоретическая разработка концепции пространственной музыки и ее практическое применение в творчестве К. Штокхаузена. Использование выразительных средств пространственной музыки в произведениях

Л. Берио, П. Булеза, Я. Ксенакиса, А. Шнитке, Н. Кондорфа, В. Кузнецова и др.

Тема 79. Белорусское изобразительное искусства рубежа XX-XXI вв.

Деятельность художественных групп «Форма», «Плюрализ», «БЛО», «4-63», «Квадрат», «Коми-Кон», «Бисмарк».

Освоение «пропущенных стилей» в творчестве А. Тарановича, С. Лапши, Л. Забавчика, С. Малишевского.

Поэтика постмодернизма в творчестве А. Пушкина, С. Станиславчика, В. Акулова, А. Бурьяка, В. Губарева, А. Клинова.

Тема 80. Постмодернизм в театре

NewWriting и Verbatim в творчестве М. Равенхилла, С. Кейна, В. Шваба, М. фон Майенбурга. Трансавангард в творчестве К. Бене, А. Трионфо, Л. де Берардиниса, К. Квартучи. Симультаный театр Л. Ронкони.

Визуально-пластические и кинематографические приемы в постановках Ж. Десарта. Многослойная интерпретация текста в постановках Ф. Тьецци. Синтез искусств в творчестве Дж. Б. Корсетти. «Кодекс жестов» как основа режиссуры Т. Сузуки. «Бедный театр» Е. Гротовского.

Тема 81. Мультимедиа в музыке

Роль немusыкальных средств выразительности в современной композиторской практике. Понятие «мультимедиа» в музыке. Мультимедиа как принцип создания материала композиции (техника) и как тип произведения (мультимедийная композиция, мультимедийный проект). Хэппенинг, перфоманс, инструментальный театр, графическая музыка как основные жанровые разновидности мультимедиа в музыке. Новые музыкально-игровые жанры в творчестве композиторов 2-й волны авангарда (Дж. Кейдж, К. Штокхаузен, Я. Ксенакис, Л. Ноно и др.). Создание мультимедийных композиций в последней трети XX в. В. Мартиновым, А. Кнайфелем, В. Копытько, В. Кузнецовым и др.

Тема 82. Белорусский драматический театр рубежа XX-XXI вв.

Драматургия: А. Асташонок, В. Бутрамеев, Н. Ороховский, В. Саулич, С. Ковалев, И. Сидорук.

Работа частных театров, деятельность Независимого театра (г. Гомель, Я. Наталов). Студийное движение, театр-студия Р. Талипова. Развитие Белорусского театра им. Я. Купалы (режиссерское творчество

Н. Пинигина; актерское мастерство В. Кин-Каменского, В. Манаева). Республиканский театр-лаборатория белорусской драмы, «Вольная сцена», Альтернативный театр В. Григалюнаса, театр драмы «Дзе-Я» Н. Трухана, пластический театр «Ин-жест» В. Иноземцева.

Тема 83. Русское музыкальное искусство рубежа XX–XXI вв.

Постмодернистские тенденции в современной русской музыке. Многообразие стилевых ориентаций в творчестве В. Мартынова: фольклор, минимализм, рок-музыка, авангардные техники композиции. «Новый синкретизм» (взаимодействие музыкального и немusical начал), диалог с прошлым, постмодернистское смешение стилей как основные творческие принципы Мартынова. Творческие новации А. Кнайфеля, Н. Кондорфа, В. Екимовского, Л. Десятникова, В. Тарнопольского.

Тема 84. Белорусская музыка последней трети XX – начала XXI вв.

Философская концепционность сочинений С. Кортеса. Театральность как определяющая черта музыкального мышления. «Музыкальный театр притчи» Кортеса (Н. Ганул), новаторство его опер.

Симфоническое творчество Д. Смольского; жанрово-драматургические типы симфоний; камерно-инструментальные, музыкально-театральные сочинения.

Тема исторической памяти, образы выдающихся деятелей белорусской культуры как образно-тематические константы творчества А. Мдивани. Симфонизация как ведущий метод драматургического развития музыкального материала в сочинениях различных жанров.

Новая белорусская музыка. Синтез авангардных новаций с национальной традицией музыкального мышления в творчестве Г. Гореловой, В. Кузнецова, Л. Симакович, Е. Поплавского, А. Литвиновского.

ИНФОРМАЦИОННО-МЕТОДИЧЕСКАЯ ЧАСТЬ

ЛИТЕРАТУРА

ОСНОВНАЯ

1. Галковская, Г.Л. Студийные театры Беларуси 1980–1990 годов / Г.Л. Галковская; Белорусская государственная академия искусств. – Минск : Белорусская государственная академия искусств, 2005. – 150с.
2. Григорьева, Г.В. Стилиевые проблемы русской советской музыки второй половины XX века / Г.В. Григорьева. – М. : Сов. композитор, 1989. – 298 с.
3. Денисов, Э. Современная музыка и проблемы композиторской техники / Э. Денисов. – М. : Сов. композитор, 1986. – 206 с.
4. Житомирский, Д. Западный музыкальный авангард после второй мировой войны /Д. Житомирский, О. Леонтьева, К. Мяло. – М. : Музыка, 1989. – 303 с.
5. Мдывані, Т.Г. Панарама музычнага мастацтва другой паловы XX ст. / Т.Г. Мдывані // Беларусы: энцыкл. Т. 11. Музыка / Т.Б. Варфаламеева [і інш.]; рэдкал. М.Ф. Піліпенка [і інш.]; Нац. акад. навук Беларусі, Ін-т мастацтвазнаўства, этнаграфіі і фальклору імя К. Крапівы. – Мінск, 2008. – С. 511–559.
6. Петриченко, А.Д. История искусств. Период социализма : учеб. пособие / А.Д. Петриченко, Кишинев. политехн. ин-т им. С. Лазо, Каф. «Архитектура». – Кишинев : КПИ им. С. Лазо, 1989. – 59 с.
7. Пунин, Н. Н.Русское и советское искусство : Избр. труды о рус. и сов. изобразит. искусстве / Н.Н. Пунин. – М. : Сов. художник, 1976. – 262 с. – (Б-ка искусствознания).
8. Русское и советское искусство : (Вопр. истории и пробл. развития) : сб. по учеб.-метод. вопр. / [Акад. художеств СССР. Ин-т живописи, скульптуры и архитектуры им. И.Е. Репина; науч. ред. Г.Н. Павлов]. – Л. : Ин-т живописи, скульптуры и архитектуры, 1989. – 81 с.
9. Соколов, А.С. Введение в музыкальную композицию XX века: учеб. пособие / А.С. Соколов. – М. : ВЛАДОС, 2004. – 231 с.
10. Холопов, Ю. Новые формы Новейшей музыки / Ю. Холопов // Теоретическое музыкознание на рубеже веков: сб. ст. / ред.-сост. Е.Н. Дулова. – Минск, 2002. – С. 250–264.

ДОПОЛНИТЕЛЬНАЯ

30. Адорно, Т. Философия новой музыки / Т. Адорно. – М. : Логос, 2001. – 352 с.

31. Аймермахер К. От единства к многообразию: Разыскания в области «другого» искусства 1960-х – 1980-х годов / К. Аймермахер. – М. : Российск. гос. гуманит. ун-т, 2004. – 374 с.
32. Андреева, Е.А. Постмодернизм: Искусство второй половины XX – начала XXI века / Е.А. Андреева. – СПб. : Азбука-классика, 2007. – 488 с.
33. Бобринская, Е. Русский авангард: границы искусства / Е. Бобринская. – М. : Новое литературное обозрение, 2006. – 304 с., ил.
34. Васілеўскі, П. П. Рэтраперспектыва: нарысы / П. П. Васілеўскі – Мінск : Галіяфы, 2009. – 140 с., іл.
35. Герман, М. Модернизм. Искусство первой половины XX века / М. Герман. – СПб. : Азбука-классика, 2008. – 480 с.
36. История зарубежной музыки XX в. / отв. ред. Н. Гаврилова. – М. : Музыка, 2007. – 576 с.
37. История отечественной музыки второй половины XX в. / отв. ред. Т. Левая. – М. : Композитор, 2010. – 556 с.
38. Лексикон нонклассики. Художественно-эстетическая культура XX века. / Под ред. В.В. Бычкова. – М. : РОССПЭН, 2003. – 607 с.
39. Лыч, Л., Навіцкі, У. Гісторыя культуры Беларусі / Л. Лыч, У. Навіцкі. – Мінск : НКФ “Экаперспектыва”, 1996. – 453 с.
40. Максимов, В. Век Антонена Арто / В. Максимов. – СПб. : Лики России, 2005. – 384 с.
41. Маньковская, Н.Б. Эстетика постмодернизма / Н.Б. Маньковская. – СПб. : Алетейя, 2000. – 347 с.
42. Мдивани, Т.Г. Западный рационализм в музыкальном мышлении XX века / Т.Г. Мдивани. – Минск: Беларус. навука, 2003. – 327 с.
43. Музыка из бывшего СССР: сб. ст. / ред.-сост. В. Ценова. – М. : Музыка, 1994, 1996. – Вып. 1, 2.
44. Мдзівані, Т.Г. Кампазітары Беларусі / Т.Г. Мдзівані, Р.І. Сергіенка. – Мінск : Беларусь, 1997. – 400 с.
45. Няфед, У.І. Гісторыя беларускага тэатра: вучэб. дапаможнік для тэатр-маст. ін-та / У.І. Няфед. – Мінск : Выш. школа, 1982. – 543 с., іл.
46. Степанова, П. Театр без кулис: театральные опыты Ежи Гротовского / П. Степанова. – СПб. : Гиперион, 2008. – 176 с., илл.
47. Федоров-Давыдов, А.А. Русское и советское искусство : ст. и очер. / А.А. Федоров-Давыдов. – М. : Искусство, 1975. – 744 с.
48. Хрэстаматыя па гісторыі беларускага тэатра і драматургіі: у 4 т. / уклад., навук. рэд., уступныя артыкулы і каментарыі А.В. Сабалеўскага. – Мінск, 2005. – Т. 4: XX – пачатак XXI стагоддзя. – 391 с.

49. Чередниченко, Т. Музыкальный запас. 70-е. Проблемы. Портреты. Случаи / Т. Чередниченко. – М. : Новое литер. обозрение, 2002. – 592 с.

ПЕРЕЧЕНЬ РЕКОМЕНДУЕМЫХ СРЕДСТВ ДИАГНОСТИКИ

Для контроля качества образования, в том числе применения компьютерного тестирования используются следующие средства диагностики:

- типовые задания;
- тесты по отдельным разделам и дисциплине в целом;
- письменные контрольные работы;
- устный опрос во время занятий;
- коллоквиумы;
- составление рефератов по отдельным разделам дисциплины;
- выступления студентов на семинарах по разработанным ими темам;
- защита курсовых проектов (работ);
- письменный экзамен, устный экзамен;
- государственный экзамен;
- защита дипломных проектов (работ).

МЕТОДИЧЕСКИЕ РЕКОМЕНДАЦИИ ПО ОРГАНИЗАЦИИ И ВЫПОЛНЕНИЮ СРС

Самостоятельная работа студентов организуется в соответствии с Положением о самостоятельной работе студентов и осуществляется в виде аудиторных и внеаудиторных форм. По дисциплине разрабатывается учебно-методический комплекс с материалами и рекомендациями, которые помогут студенту в организации самостоятельной работы. Для оценки качества самостоятельной работы студентов осуществляется контроль за ее выполнением.

В наибольшей степени качественному процессу обучения студентов по названной дисциплине должно содействовать дополнительное прослушивание, просмотр и анализ произведений искусств.

Самостоятельная работа студентов так же включает в себя выполнение заданий для самоконтроля, написание рефератов по изучаемым темам, а так же подготовку к викторинам аудиовизуальным материалам.

РЕПОЗИТОРИЙ ВУЗОВ