

ПЕРИОДИЗАЦИЯ ИСТОРИИ РАЗВИТИЯ ИСПОЛНИТЕЛЬСКОГО ФОЛЬКЛОРИЗМА В БЕЛАРУСИ

Исполнительское творчество, ориентированное на фольклор активно развивалось в отечественной сценической практике на протяжении более чем ста лет. Нами выявлено пять периодов его развития.

Период зарождения явления исполнительского фольклоризма (1890-е гг. – 1917 г.). История исполнительского фольклоризма началась в 1890-е гг. с освоения русского песенного фольклора, интерес к которому был стимулирован интенсивным развитием исполнительского фольклоризма в России. В этот период начали функционировать коллективы, ориентированные на адаптацию как тип исполнительского фольклоризма, который станет характерным для всех без исключения периодов истории развития белорусского исполнительского фольклоризма. Так, еще в самом начале 1890-х гг. в некоторых белорусских школах, гимназиях, училищах были организованы любительские хоры учащихся, репертуар которых наряду с классической музыкой включал обработки русских народных песен (хор Минского городского училища и др.). Позднее, в 1900-х гг., любительские хоровые коллективы стали функционировать во многих белорусских городах (Витебск, Новогрудок, Полоцк, Речица и др.).

Сценическое воплощение собственно белорусского фольклора началось несколько позже – на волне национального возрождения после революции 1905 г. Интерес к белорусскому устному народному творчеству стимулировал появление коллективов, придерживающихся трансляции как типа исполнительского фольклоризма. Так, в 1907 г. была основана Первая белорусская труппа И. Буйницкого, которая стала одним из пионеров отечественного исполнительского фольклоризма на белорусском материале. Наряду с драматическими постановками, репертуар коллектива включал белорусский песенный и танцевальный фольклор.

Что же касается инструментального исполнительства, то сценическое воплощение устного народного творчества в его рамках началось с русского фольклора и несколько позже, чем в хоровом исполнительстве. Причиной такого интереса к русскому фольклору стало достаточно интенсивное развитие исполнительского фольклоризма в России. Так, в 1900-е гг. под влиянием деятельности Великоорусского оркестра в крупных белорусских городах стали появляться сформированные по его типу оркестры русских народных инструментов. Также как и в коллективе В. Андреева, репертуар белорусских оркестров первоначально составляли композиторские обработки русского песенного фольклора, а с течением времени и обработки белорусского песенного фольклора (оркестр русских народных инструментов под управлением Д. Захара при Первом товариществе белорусской драмы и комедии). Позднее, в 1930-е гг., идея В. Андреева по сценическому воплощению фольклора, но уже, собственно, на белорусском материале будет продолжена в деятельности оркестра белорусских народных инструментов под управлением Д. Захара.

Период оформления исполнительского фольклоризма как самостоятельного сценического явления (1917 г. – середина 1950-х гг.). Возникновение периода было вызвано комплексом политических, идеологических, экономических, социальных и художественных предпосылок. В результатах развития исполнительского фольклоризма как самостоятельного сценического явления была мощная государственная заинтересованность, которая подкреплялась значительной финансовой поддержкой. Молодое советское государство активно финансировало изучение фольклора, его пропаганду и развитие самодеятельного и профессионального творчества на основе традиционной народной культуры. Целью, которая преследовалась, был показ преимущества социалистического строя над капиталистическим в разных областях жизни общества, в том числе и в области народного творчества, на примере которого наглядно демонстрировалось, что впервые в мире в Советском Союзе фольклор был выведен на уровень искусства.

Среди исполнителей, ориентированных на сценическое воплощение фольклора были не только академические, но и потомственные традиционные народные музыканты (И. Жинович, С. Новицкий и др.). Так, уже на Международной выставке «Музыка в жизни народов» во Франкфурте-на-Майне (1927 г.) выступил дуэт в составе традиционного народного исполнителя на цимбалах С. Новицкого и оперной певицы Л. Александровской. В результате впервые в истории отечественного исполнительства цимбалы были представлены в качестве сольного и аккомпанирующего голосу инструмента, тогда как в традиционной культуре этот инструмент является исключительно ансамблевым. Кроме того, С. Новицкий использовал уже не традиционные диатонические, а модифицированные хроматические цимбалы-прима. Приведенные примеры наглядно иллюстрируют господствующую эстетику данного периода, в рамках которой утвердилась установка на осознание традиционной культуры как «примитива» и «сырого материала», требующего художественной обработки, что определило путь развития исполнительского фольклоризма в Беларуси вплоть до 1970-х гг.

Далее период формирования исполнительского фольклоризма как самостоятельного сценического явления характеризуется господством над искусством тоталитарной системы власти с ее недоверием к творческой личности и приоритетом неперсонифицированной массы. В соответствии со «ждановской эстетикой» искусство было призвано удовлетворять потребности единой массы народа. В результате на государственном уровне сложилась установка на поддержку оркестровых и хоровых форм, которые монополизировали исполнительский фольклоризм, хотя к традиционной культуре имели опосредованное отношение. Поэтому в репертуаре коллективов преобладали композиторские обработки народных мелодий,

стилистика которых была близка авторским массовым песням и передавала атмосферу приподнятости и агитационности.

Начало 1950-х гг. стало рубежным периодом в истории коллективов, ориентированных на трансляцию как тип исполнительского фольклоризма (самодельные семейные вокальные и вокально-инструментальные ансамбли, оркестры народных инструментов). Среди функционирующих в республике самодельных оркестров, составы некоторых коллективов в большей степени, чем государственные оркестры отражали народную традицию (оркестры Дзержинска, Сморгони, д. Груздово Поставского района и др.). Однако с годами и они стандартизировались. В результате коллективы, ориентированные на трансляцию как тип исполнительского фольклоризма на долгие годы исчезли из сценической практики Беларуси и характерным ее явлением стали лишь начиная с 1990-х гг.

Период установления стиля «академической народности» (середина 1950-х гг. – 1960-е гг.). В данный период произошла академизация исполнительского фольклоризма, унификация исполнительской стилистики коллективов на уровне всех средств выразительности, переориентация профессионального и самодельного исполнительства на оркестровые и хоровые формы. В сценическом исполнительстве функционировали коллективы, ориентированные преимущественно на адаптацию как тип исполнительского фольклоризма. В качестве примера приведем Государственный народный хор БССР, Государственную академическую хоровую капеллу БССР, Государственный народный оркестр БССР и др. В республике продолжала активно развиваться художественная самодельность (хоры д. Большое Подлесье Ляховичского района, д. Озерщина Речицкого района, колхоза «Первое мая» Несвижского района, Туровского Дома культуры и др.). Так, на основе хора д. Большое Подлесье Ляховичского района фольклорист Г. Цитович организовал коллектив, который в последствии преобразуется в Белорусский государственный народный хор. Репертуар коллектива составили обработки белорусских народных песен, танцев и наигрышей. Обработки белорусских народных песен Н. Аладова, А. Богатырева, Г. Пукста, Н. Соколовского, Е. Тикоцкого и других композиторов вошли также в репертуар Государственного хора Белорусского радио и телевидения, Государственной академической хоровой капеллы БССР и др.

Период стилистического обновления (1970 – 1980-е гг.). В данный период большинство сценических коллективов по-прежнему ориентировалось на адаптацию как тип исполнительского фольклоризма. Вместе с тем, на фоне продолжающейся академизации исполнительского фольклоризма были осуществлены первые попытки его стилистического обновления. Так, в русле европейской молодежной волны фолк-рока впервые в истории сценического исполнительства Советского Союза сформировался белорусский коллектив, опирающийся на принципиально новый тип исполнительского фольклоризма, а именно авторскую интерпретацию (ансамбль «Песняры»). Данный коллектив стал знаковым в истории не только отечественного исполнительского фольклоризма, но и в развитии данного явления во всем Советском Союзе. Кроме того, в сценическом исполнительстве рубежа 1970 – 1980-х гг. в белорусской столице как художественном центре республики возникли единичные ансамбли народной музыки, которые хотя и продолжали работать в манере, характерной для адаптации, все же пошли по пути творческого эксперимента и внесли некоторые стилистические изменения в концертно-сценическую практику (оркестр «Спадчына», ансамбли «Неруш», «Крупіцкія музыкі», «Валачобнікі», «Госціца» и др.). Это выразилось в более внимательном прочтении фольклорного первоисточника, в использовании регионального фольклора, в стремлении отразить сложную синкретическую природу устного народного творчества, а именно, в тематическом построении программ, использовании сценического движения и т.п. Трансляция как тип исполнительского фольклоризма на данном этапе практически не оказала влияния на концертно-сценическую практику, и проявилась лишь в эпизодических выступлениях аутентичных исполнителей на научных этнографических конференциях и фестивалях самодельного художественного творчества.

Период утверждения стилистического разнообразия с сохранением устойчивой положительной динамики развития (с 1990 гг. по настоящее время). Исторические рамки периода начинаются с момента формирования Республики Беларусь как суверенного государства и продолжаются по сегодняшний день. Таким образом, очевидно, что исполнительский фольклоризм в Беларуси как самостоятельное явление художественного творчества, развивался в контексте всей истории культуры нашей страны, однако имеет некоторую специфику.