

определение медиа-технологий на театральной сцене – это технологии постановочной деятельности с использованием в театральном пространстве средств современной коммуникации и информационных массивов, оперирующих особенностями зрительского восприятия театральной реальности (в основе которого – образность и действие). Написание через дефис в данном случае уточняет, что рассматриваются моделируемые объекты или среда, «происхождение» которых обусловлено мультимедиа-технологиями и, главное, непосредственно связано с технологиями художественно-постановочной деятельности в спектакле.

1. Константинова, А.П. Философские проблемы медиатехнологий: автореф. ... дис. канд. филос. наук: 09.00.08 / А.П. Константинова; Санкт-Петербургский гос. электротехн. ун-т. – СПб., 2011. – 26 с.

2. Репозиторий Белорусского государственного университета культуры и искусств [Электронный ресурс] / УО «Белорусский государственный университет культуры и искусств». – Минск, 2014. – Режим доступа: <http://repository.buk.by:8080/jsptui/>. – Дата доступа: 12.09.2015.

СПЕЦИФИКА ВОПЛОЩЕНИЯ ЖЕНСКИХ ОБРАЗОВ В НАЦИОНАЛЬНОМ БАЛЕТНОМ СПЕКТАКЛЕ «КНЯЗЬ ВИТОВ»

Коновальчик И. В.

*магистр искусствоведения, старший преподаватель кафедры хореографии
УО «Белорусский государственный университет культуры и искусств»
(Республика Беларусь, г. Минск)*

Создание оригинального национального высокохудожественного балетного репертуара является достаточно сложной задачей для балетного театра любой страны. Возможно, поэтому о проблемах национального своеобразия хореографических спектаклей среди искусствоведов ведутся нескончаемые дискуссии, и появление любого балета, в той или иной степени ориентированного, на национальную тему воспринимается с большим воодушевлением и радостью. Республика Беларусь не стала исключением из общего правила, и вся общественность с большим нетерпением ожидала появления на главной музыкальной сцене страны мировой премьеры балета В. Кузнецова – Ю. Трояна «Князь Витовт», которая состоялась 5 и 6 сентября 2013 года. Спектакль прошел с огромным успехом, за которым последовали многочисленные восторженные отзывы, правительственные награды в области культуры и искусства, а жюри третьего республиканского конкурса театрального искусства «Национальная театральная премия» отметило новую работу творческого коллектива театра первыми премиями в трех номинациях: «Лучший спектакль балета», «Лучшая актерская работа в спектакле балета» (обладатель награды – Людмила Хитрова) и «Лучшая работа балетмейстера в спектакле балета» (обладатель награды – Юрий Троян). Вскоре после премьеры

балета состоялась торжественная презентация фигур князя Витовта и короля Ягайло, над портретными скульптурами, которых работали наши соотечественники Павел Лук и Юрий Пискун.

Появление хореографического полотна на национальную тему в последние десятилетия – не случайное явление в культурной жизни Беларуси. В мир балета пришла качественно новая волна возврата к национальным истокам. Обращение к легендам и фактам истории несло несколько иную, чем раньше идейную направленность, которую достаточно точно охарактеризовал главный режиссер Белорусского драматического театра имени Я. Купалы Николай Пинигин в интервью с журналисткой М. Коктыш: «Национальный культурный проект, который создавали мэтры белорусского Возрождения конца XIX начала XX веков, требует соответствующей корректировки. Я имею в виду и Купалу, и Колоса и всех остальных замечательный деятелей белорусского Возрождения. Сегодня, когда возродили Мир и Несвиж, паны уже не являются для нас такими классовыми чудовищами, которыми они являлись в начале прошлого века. Поэтому для меня «лаптежный» период белорусской культуры закончился. Бесконечно нищий, обиженный народ, который живет в депрессивном климате и депрессивной стране – для меня эта история завершилась» [1, с.4]. Режиссер во всеуслышание провозгласил «конец эпохи лаптей». Созвучно этой мысли и высказывание Валентина Елизарьева о перспективах развития репертуарной политике театра: «У белорусского балета одно будущее – это его прошлое» [3].

Хореографический спектакль «Князь Витовт» в балетном мире – событие знаковое. Впервые за последние 15 лет был создан сугубо национальный продукт, над которым работали исключительно белорусские мастера – написание либретто, сочинение оригинального музыкального полотна и хореографического текста было отдано в руки отечественных художников. Кроме того, после балета 1990-х гг. «Страсти (Рогнеда)» впервые в белорусском балете возобновилась тема личности и ее роли в национальной истории. В основу либретто легли события XIV–XV вв., история начала правления князя Витовта, когда шел процесс становления нового государственного образования, вражда княжеств, поиски партнеров в политике. Но акцент в спектакле был сделан не на соответствие исторической действительности или описание важных государственных событий того времени, а на взаимоотношения людей: любовь, интриги и борьбу за власть. Во избежание вопросов, касающихся исторической достоверности, создатели балета сразу оградили себя своеобразной «стеной безопасности» заявив, балет не является учебником по истории. Постановщики создали сплав из реальных событий, легенд и художественного вымысла, в результате которого появилась хореографическая легенда, жанр которой достаточно сложно определить (даже сами авторы не дают точного определения жанру своего спектакля).

В данной статье не рассматриваются вопросы, касающиеся отражения исторической правды в художественных произведениях и следованию авторов за ней, это отдельная большая тема для размышления о правомерности субъективной трактовки событий давно прошедших лет. Обратимся к непосредственной проблеме – отражению женских образов в национальном

спектакле «Витовт». Нельзя не согласиться с высказыванием Курта Воннегута о том, что «государство, из которого рождается мужской образ, без женского – недействительный» [2]. В балете созданы образы трех женщин – Анны, она же выступает в роли Леды, Бируты и Ядвиги. Несмотря на кажущиеся различия, все героини наделены положительными характеристиками: так хрупкая и нежная Анна проявляет огромную силу и мужество, подвигая Витовта на борьбу за справедливость; любящая Бирута открыта и доверчива, величественная и благородная Ядвига готова ради спасения своего мужа отказаться от завоеванных земель. Это сильные женщины, имеющие право голоса, они являются опорой своих мужчин, вдохновляют их на подвиги. Такой взгляд вполне соответствует исторической правде. В XIV–XVI веках литвинские женщины считались самыми свободолюбивыми и независимыми в Европе, так как определенная свобода в экономическом плане позволяла им не зависеть от своего мужа. И если трактовка женского образа, с точки зрения их личностных характеристик не вызывает никаких сомнений, то к созданию образа с точки зрения национального колорита есть определенные вопросы.

При всех положительных аспектах в балете не была решена главная задача – создание национального женского образа и поиск выразительных средств, при отражении национальной принадлежности. В сценической хореографии, и особенно в балете, при формировании целостного образа участвуют, по меньшей мере, три вида искусств, поэтому любой образ содержит в себе музыкальный, танцевальный и живописный ряд. Анализируя женские образы балета «Витовт», приходится констатировать, что ни музыкальная, ни хореографическая сторона в полной мере не дает представление о героинях, как о представительницах государства Великого Княжества Литовского, и вопрос создания балета, где современный классический танец имел бы живой национальный колорит, к сожалению, не получил должного решения в данном спектакле. При достаточно насыщенной хореографии, эффектных и сложных поддержках в лексическом тексте Анны не было даже намека на синтез классики и элементов национального фольклора. Вполне понятно, что в сформированной системе классического танца установились общие закономерности исполнения каждого элемента, но в современном балете сюжет из жизни какого-либо народа обязательно выявляется в приметах национального характера пластической речи, (что нехарактерно ни для чистого классического танца, ни для танца модерн). Поэтому отсутствие своеобразных, выразительных, национальных по окраске движений нивелировало женские образы с точки зрения их принадлежности к определенному этносу. Женский хоровод, исполняемый в первой картине, напоминал скорее танец виллис, нежели ритуальное действие, происходящее в пуще: *port de bras* в сочетании с мягкими, волнообразными движениями рук, *pas de bourree suivi* по кругу, быстрые перестроения. Более удачной, с точки зрения национальной окраски, выглядела картина выбора Леды и соединения рук влюбленных лентам: обводка девушки вокруг себя, подхват возлюбленной на руки, кружение в паре. Удивительные по своей красоте дуэты Анны и Витовта (первая, вторая и четвертая картины) приобрели бы большее звучание, если бы

соединили интернациональный классический язык с национальной пластической системой.

Образ принцессы Ядвиги получился более цельным: достаточно лаконичная хореография, насыщенная *grand battement jete*, позы *ecartee*, *grand jete*, турами по диагонали, широкими взмахами рук с жесткой фиксацией создавали горделивую и величественную натуру, подчеркивая ее принадлежность к определенному сословию. Заканчивал портрет хорошо продуманный костюм в красно-бело-золотой гамме. И хотя образ невесты Ягайло не нес той большой функциональной нагрузки, которой был наделен, как уже говорилось, образ Анны, тем не менее, его можно отнести к удаче балетмейстера.

Создаваемый женский образ важен для понимания черт национальной исполнительской школы в хореографическом искусстве Беларуси – как она соотносится с характером народа, существует ли в действительности особый белорусский менталитет и какие факторы определяют его отличительные черты? Является ли лиризм, толерантность свойством мироощущения только белорусского характера, и в чем проявляется его национальное своеобразие?

Для характеристики героинь композитору Вячеславу Кузнецову, имеющему за плечами опыт по созданию балетов «Макбет» и «Клеопатра» также не удалось, в полной мере создать музыку, пронизанную национальным колоритом. Несомненно, его музыка очень интересная и содержательная, обладающая выразительной тембровой драматургией, сложной гармонией и удачным ритмическим решением, в которой встречаются музыкальные фрагменты прекрасные по своей мелодике (в качестве примера – два адажио Анны и Витовта). И хотя в музыкальной партитуре достаточно явно присутствуют лейттемы героинь, им не хватает национальной окраски. Музыкальные портреты героинь первых национальных балетов «Соловей» и «Князь Озеро» (Зоськи и Надейки), написанные в прошлом веке композиторами М. Крошнером и В. Золотаревым, не только проникнуты собственными музыкальными темами народного склада – они основываются на белорусской народной песенности. Оппоненты могут возразить, что композитор не точно воспроизводит музыкальные источники того времени, а создает своеобразную музыкальную стилизацию прежних времен, и главные героини являются представительницами совсем иного сословия. Но на сегодняшний день музыкальное наследие нашей страны пополнилось уникальными записями. Например, музыка белорусских замков, восстановленная и записанная В. Байдовым, художественным руководителем ансамбля солистов «Классик-Авангард». Большую исследовательскую работу по возврату музыкального наследия времен ВКЛ ведут так же оперный вокалист В. Скоробогатов. Возможно, было бы целесообразней использовать восстановленные национальные музыкальные образцы и опираться на них.

Удачной стороной создания женского образа оказался живописный ряд. Художник-постановщик Эрнст Гейдебрехт подчеркнул нежность, хрупкость и чистоту Анны, облачив ее в начале спектакля в белую тунику, которая в

четверной картине становится обгоревшей от горя из-за подлости и предательства Ягайло.

Появление такого балета в репертуаре театра – большая удача. По мнению первого заместителя генерального директора театра В. Рылатко, национальный театр ответственен за национальную идеологию, он должен формировать национальный дух. Он должен сотрудничать с национальными драматургами, композиторами, выводить на сцену белорусскую историю, героев. И с этим нельзя не согласиться. Но вместе с тем, на балетной сцене хотелось бы видеть образы исторических личностей, при создании которых отечественные художники будут опираться на национальную пластическую систему, позволяющую решать сложную проблему национального своеобразия.

1. Коктыш, М. Мара пра рай Мікалая Пінігіна / М. Коктыш // Народная Воля. – 2012. – 30 ноября. – С.4.

2. Воннегут, К. Человек без страны или Америка разБУШевалась / К. Воннегут. – Екатеринбург : Ультра. Культура, 2007. – 240 с.

3. Тюрина, Т Страсти по Елизарьеву / Т. Тюрина // Культура. – 2012. – 28.03.

ФОРТЕПИАННЫЕ ПРОИЗВЕДЕНИЯ В. В. КУЗНЕЦОВА: ТЕХНИКИ КОМПОЗИЦИИ И ПРИЕМЫ ИСПОЛНЕНИЯ

Каика А. И.

*учитель по классу фортепиано ГУО «СШ № 37 г. Минска»
(Республика Беларусь, г. Минск)*

Творчество В. Кузнецова давно привлекает внимание исследователей, посвятивших свои работы сочинениям этого автора. Вместе с тем, фортепианное творчество композитора в целом и его фортепианные миниатюры в частности пока не получили освещения с точки зрения используемых в них техник композиции.

Следует отметить, что фортепианная музыка составляет уже довольно обширную область творчества В. Кузнецова и представлена сочинениями различного рода, в ряду которых произведения крупной формы (две сонаты 1980, 1996), Вариации (1979), циклы пьес и миниатюры. Пьесы композитора разнообразны по образному содержанию: это и воплощение картин природы, образы детства, жанрово-характерные сцены, фантастические видения, а также философские размышления. В них проявляются разные стороны творческой индивидуальности композитора. Так, если в жанровой палитре его фортепианных произведений отражается связь с классико-романтической традицией, то в содержательном плане В. Кузнецов предстает уже как современный художник, широко использующий техники композиции и приемы исполнения, связанные с новой эпохой в развитии музыкального искусства [1, 2].

Цель настоящей статьи состоит в характеристике данных техник композиции и приемов исполнения. Ее достижение позволит раскрывать новые