

Гурченко А. И.

ФОЛЬКЛОР В КОНЦЕРТНО-СЦЕНИЧЕСКОЙ ПРАКТИКЕ БЕЛАРУСИ

Анализируется специфика использования фольклора в концертно-сценической практике Беларуси. Данное самостоятельное художественное явление определено автором как исполнительский фольклоризм, который с момента становления до наших дней прошел пять периодов своего развития.

Ключевые слова: исполнительский фольклоризм, концертно-сценическая практика, сценическое воплощение фольклора.

Фольклоризм в концертно-сценической практике – это многообразное и сложное явление, характеризующееся различными подходами к сценическому воплощению фольклора, а также их сочетаниями. В конце XX – начале XXI в. в разных странах мира значительно увеличилось количество творческих коллективов, деятельность которых ориентирована на фольклор. Методы сценического воплощения фольклора данных коллективов варьируются от минимального сценического приспособления фольклорного материала до его глубокой трансформации. Данные подходы осуществляются в рамках трех типов исполнительского фольклоризма: трансляции, адаптации и авторской интерпретации. Трансляция представляет собой максимально корректную сценическую передачу фольклорного первоисточника. Адаптация предполагает сценическое воплощение фольклора через синтез элементов аутентичного материала с элементами других стилевых художественных систем, вплоть до его полного подчинения стилевым стандартам, которые не характерны для устного народного творчества данного этноса. Согласно авторской интерпретации, художественное целое образуется через исполнительскую импровизацию, которая осуществляется по законам фольклора и в рамках средств выразительности, не свойственных традиционному фольклорному исполнительству.

Исполнительский фольклоризм следует понимать как самостоятельное направление художественного творчества, в рамках которого происходит сценическое воплощение фольклора исполнительскими средствами музыкального, хореографического и театрального искусства. В Беларуси исполнительский фольклоризм в большей степени характерен для хореографического и музыкального искусств. В данной статье рассматривается специфика этого самостоятельного художественного явления на разных исторических этапах его развития.

Единичные примеры исполнительства носителей устного народного творчества в нетипичных для фольклора условиях были известны издавна. Так, магнаты и знать приглашали традиционных исполнителей ко двору во время проведения праздников. Однако данные формы еще не носили самостоятельного характера, а являлись лишь первыми шагами становления исполнительского фольклоризма.

В отечественной сценической практике исполнительское творчество, ориентированное на фольклор, зародилось в конце XIX в. и более столетия активно эволюционировало. История исполнительского фольклоризма в Беларуси развивалась в контексте всей истории культуры нашей страны, однако имеет некоторую специфику. Авторами выделены пять периодов его развития, а именно зарождения (1890-е гг. – 1917 г.), оформления как самостоятельного сценического явления (1917 г. – середина 1950-х гг.), установления стиля академической народности (середина 1950-х – 1960-е гг.), стилистического обновления (1970–1980-е гг.) и утверждения стилистического разнообразия (с 1990-х гг. по настоящее время). Рассмотрим характерные особенности данных периодов.

Зарождение исполнительского фольклоризма как явления (1890-е гг. – 1917 г.). История отечественного исполнительского фольклоризма началась с освоения русского песенного фольклора, интерес к которому был стимулирован интенсивным развитием исполнительского фольк-

лоризма 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. В качестве примера приведем деятельность хора учащихся Минского городского училища. Позднее, в 1900-х гг., любительские хоровые коллективы стали функционировать во многих белорусских городах (Витебске, Новогрудке, Полоцке, Речице и др.). Так, обработки русских народных песен были включены в репертуар любительского хора из Речицы (художественный руководитель – регент Ф. Старожуков) (Ерохина, 1986).

Сценическое воплощение собственно белорусского фольклора началось несколько позже, а именно 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. Так, своего рода мода на русские народные инструменты появилась на белорусских землях в самом начале 1900-х гг., когда на Витебщине и Могилевщине стояли гарнизоны русской армии. Согласно царскому указу солдат обязывали обучаться на досуге игре на домре и балалайке, что вызвало массовый характер народно-инструментального исполнительства в царской армии (Яконюк, 2001).

Причиной такого значительного интереса к русскому фольклору стало достаточно интенсивное развитие исполнительского фольклоризма в России (Великорусский оркестр, ансамбли владимирских рожечников Н. Кондратьева и гдовских гусяров А. Смоленского, оркестр тульских гармонистов Н. Белобородова и др.). Так, в 1900-е гг. под влиянием деятельности Великорусского оркестра в крупных белорусских городах стали появляться сформированные по его типу оркестры русских народных инструментов. Так же 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. Примером одного из таких коллективов может послужить созданный в 1917 г. при Первом товариществе белорусской драмы и комедии оркестр русских народных инструментов под управлением Д. Захара. 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.

Оформление 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.

Подчеркнем, что в данный период среди исполнителей, ориентированных на сценическое воплощение фольклора, были не только академические, но и потомственные традиционные народные музыканты. Прежде всего это относится к цимбалистам И. Жиновичу и С. Новицкому, которые были приглашены в труппу Первого белорусского государственного театра для музыкального оформления спектаклей. Так, уже в 1927 г. на международной выставке «Музыка в жизни народов» во Франкфурте-на-Майне выступил дуэт в составе традиционного народного исполнителя на цимбалах С. Новицкого и оперной певицы Л. Александровской (Яконюк, 2001). В результате впервые в истории отечественного исполнительства цимбалы были представлены в качестве сольного и аккомпанирующего голосу инструмента, тогда как в традиционной культуре этот инструмент являлся 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 начала 1970-х гг.

В 1920–1930-е гг. зародилась и активно развивалась художественная самодеятельность. Всеми доступными средствами в городах и селах организовывались самодеятельные хоры, оркестры и ансамбли народных инструментов. Так, уже в 1934 г. на Первой Республиканской олимпиаде самодеятельного творчества было представлено около полутора тысяч коллективов. Активную творческую деятельность вели следующие профессиональные и самодеятельные коллективы: Белорусский государственный ансамбль народных инструментов под управлением Д. Захара, инструментальный ансамбль драматической труппы В. Голубка, Белорусский вокальный квартет при Первом белорусском государственном театре, хор под управлением А. Егорова и др.

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 данный период с особой силой проявилась идеологическая и пропагандистская функция искусства, которое было призвано «манифестировать лучший в мире общественный строй, нового советского человека, нерушимую дружбу народов, социалистический оптимизм» (Чурко, 1999: 12). Художественная функция искусства приобрела второстепенное значение, в результате чего в сценическом исполнительстве утвердились штампы и схемы, «пышно расцвели сусальная роскошь костюмов, эффектное трюкачество, неизменный и казенный оптимизм» (Чурко, 1999: 13).

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 отношение весьма опосредованное. Поэтому в репертуаре Белорусской хоровой капеллы под управлением И. Бари, Государственной хоровой капеллы БССР под управлением С. Полонского, ансамбля песни и танца Белорусской филармонии под управлением И. Любана и других 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 (самодеятельные семейные вокальные и вокально-инструментальные ансамбли, оркестры народных инструментов). В качестве примера приведем ансамбли семьи Лембовичей Воложинского района и семьи Андрушкевичей Новогрудского района и др.

Среди функционирующих в республике самодеятельных оркестров составы некоторых коллективов в большей степени, чем государственные оркестры, отражали народную традицию.

Однако с годами стандартизировались и они. В качестве примера таких коллективов приведем оркестры Дзержинска, Сморгони, д. Груздово Поставского района и др. 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.

Установление стиля академической народности (середина 1950-х – 1960-е гг.). В данный период произошла академизация исполнительского фольклоризма, унификация исполнительской стилистики коллективов на уровне всех средств выразительности, переориентация профессионального и самодеятельного 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. Данную тенденцию в отношении оркестровой формы исполнительства характеризует Н. Яконюк и, в частности, подчеркивает, что к середине 1950-х гг. Государственный народный оркестр БССР по количественному составу, типу организации, потенциальным художественным возможностям и репертуару приблизился к симфоническому оркестру (Яконюк, 2001).

В республике продолжала активно развиваться художественная самодеятельность (хоры д. Большое Подлесье Ляховичского района, д. Озерщина Речицкого района, Туровского Дома культуры и др.). Так, на основе хора д. Большое Подлесье Ляховичского района фольклорист Г. Цитович организовал коллектив, который впоследствии преобразовался 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 вошли также в репертуар Государственного хора Белорусского радио и телевидения, Государственной академической хоровой капеллы БССР и др.

Стилистическое обновление исполнительского фольклоризма (1970–1980-е гг.). В данный период большинство сценических коллективов по-прежнему ориентировались на адаптацию как тип исполнительского фольклоризма. Среди них – Государственный народный хор БССР, Государственный народный оркестр БССР, многочисленные самодеятельные оркестры народных инструментов и академизированные народные хоры. 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 ансамбль «Песняры» – белорусский коллектив, опирающийся на принципиально новый тип исполнительского фольклоризма, а именно авторскую интерпретацию. 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 в концертно-сценическую практику некоторые стилистические изменения. Они выразились в более внимательном прочтении фольклорного первоисточника, в обращении к региональному фольклору, в стремлении отразить в тематическом построении программ и использовании сценического движения сложную синкретическую природу устного народного творчества (любительские и учебные коллективы «Неруш», «Крупіцкія музыкі», «Спадчына», «Валачобнікі» и др.). Трансляция как тип исполнительского фольклоризма на данном этапе практически не оказала влияния на сценическую практику и проявилась лишь в эпизодических выступлениях аутентичных ис-

полнителей на научных этнографических конференциях и фестивалях самодеятельного художественного творчества.

Утверждение стилистического разнообразия исполнительского фольклоризма (с 1990-х гг. по настоящее время). Исторические рамки периода начинаются с момента формирования Республики Беларусь как суверенного государства и продолжаются по сегодняшний день. Авторами выделены как внешние, так и внутренние предпосылки, коренным образом повлиявшие на динамику развития отечественного исполнительского фольклоризма и стали причиной возникновения качественно нового его этапа. К внешним предпосылкам следует отнести мировые глобализационные процессы, эстетику пост- и постпостмодернизма, политические, идеологические и экономические изменения в стране. Внутренние предпосылки состоят в достижениях науки в изучении фольклора и значительном расширении возможностей творческой самореализации исполнителей. Необходимо более подробно изложить содержание данного комплекса предпосылок.

Прежде всего колоссальное воздействие на динамику развития современного исполнительского фольклоризма в Беларуси оказали мировые глобализационные процессы. Именно они определяют все происходящее в современном мире в целом и в каждой стране в частности. Без всякого преувеличения можно сказать, что глобализация – это общемировое условие современной жизни. Глобализация – явление прежде всего экономическое. Однако, безусловно, она влияет на культуру в целом и на исполнительский фольклоризм в частности. Глобализация – это своего рода межкультурный полилог, который выражается в усилении взаимосвязей между культурами народов мира. Глобализация формирует «мультикультуру», «мировую культуру», «глобальную культуру». В процессе самоидентификации в постиндустриальном мире культуры разных стран испытывают глубинные изменения, что, в свою очередь, стимулирует возникновение ряда проблем. Во-первых, это необходимость противостоять внешнему подавлению локальной традиции и содействовать ее сохранению. Вне сомнения, «взрыв» этнических возрождений стал своего рода защитой этносов от унификации и подавления национальных ценностей. Во-вторых, каждая отдельно взятая локальная традиция испытывает колоссальное влияние со стороны других культур. В результате угроза уничтожения локальных культур вызвала повышенный интерес к разным культурам и их архаическим пластам.

Следствием процессов глобализации стало появление у исполнителей и слушателей широких возможностей для изучения традиционного фольклора и исполнительского фольклоризма разных народов мира, что значительно обогатило знания в данной сфере исполнительства и сформировало самые разнообразные интересы. В качестве примера можно привести широкий выбор аудио-, видео- и книжной продукции, предлагаемой современным потребителям, разнообразные телевизионные и радиопередачи, фестивали, смотры, конкурсы, возможности глобальных информационных ресурсов и т. д.

Существенной предпосылкой возникновения современного периода развития исполнительского фольклоризма в Беларуси явилась эстетика пост- и постпостмодернизма. Как известно, типологическим признаком постмодернизма является синкретизм, который предполагает сплав, сращение различных признаков, приемов, особенностей различных стилей, представляющих новую авторскую форму. Одной из характерных черт постмодернизма является художественное заимствование, при котором калькируемый материал извлекается из естественного окружения и помещается в новую или несвойственную ему среду. Что же касается постпостмодернизма, то, как отмечает российский исследователь Н. Маньковская, специфика этого новейшего течения неклассической эстетики рубежа XX–XXI вв. состоит в полистилистике и «сочетании интереса к прошлому с открытостью к будущему» (Маньковская, 2015: 116).

Знаковыми для развития исполнительского фольклоризма в Беларуси стали политические, экономические и идеологические изменения в нашей стране, которые, в свою очередь, подчинены

мировым глобализационным процессам. Так, в начале 1990-х гг. в Беларуси произошло формирование государственности. Республика обрела суверенитет, что стимулировало поиск дальнейших путей развития страны. В результате перед государством встали две важнейшие задачи. Во-первых, это необходимость консолидироваться в мировом сообществе как нации. Во-вторых, влиться в общемировые процессы. В связи с этим фольклор стал маркером национального своеобразия культуры белорусского народа. Так проявилась политическая предпосылка. Кроме того, Беларусь стала самостоятельным государством с развивающейся экономикой, что стимулировало качественный рост в развитии отечественной культуры в целом и исполнительского фольклоризма в частности. Таким образом проявилась предпосылка экономическая.

Формирование государственности вызвало возникновение предпосылки идеологической, которая выразилась в выработке национальной идеи, базировании идеологии государства на многовековых духовных ценностях нашего народа. В результате в начале 1990-х гг. возникла новая волна белоруссизации, которая стимулировала интерес к традиционной культуре. Так, на фоне очередной волны национального возрождения (первые две происходили после революций 1905 и 1917 г.) бережное отношение к своему духовному наследию стало основой национального самосознания белорусского народа, а также одним из импульсов для развития культуры и искусства. Традиционная культура стала пониматься как «историческая память» народа. В результате сформировалось мощное движение фольклоризма, охватившее широкие социальные слои населения. В его рамках велась интенсивная исследовательская и пропагандистская работа, а именно изучение белорусской традиционной культуры, создание центров и музеев народного творчества, организация ряда общественно-культурных и художественных акций (смотров, конкурсов, фестивалей, концертов и других мероприятий). Начали активно реставрироваться и реконструироваться белорусские традиционные народные музыкальные инструменты, выходить радио- и телепередачи, разного рода печатная продукция, этнографические видео- и телефильмы. В результате к культурному наследию наших предков были приобщены широкие социальные слои населения и, что чрезвычайно важно, молодое поколение белорусов. «Важнейшее завоевание усиливающегося движения фольклоризма – осознание и укрепление здоровой логики преемственности поколений. Молодежь, которая приобщается к фольклорной традиции, начинает воспринимать себя наследником, который должен осознать культуру своих дедов, судьбу своего народа, чтобы передать их следующему поколению», – отмечает В. Литвинко (Літвінка, 1993: 210).

Наряду с внешними факторами на развитие исполнительского фольклоризма оказали влияние и факторы внутренние. Так, принципиальное значение для развития исполнительского фольклоризма имели достижения науки в изучении фольклора. Так, еще в 1970-е гг. начался этап активного изучения белорусского аутентичного фольклора. В результате теоретические и практические разработки дали возможность понять традиционный фольклор как часть жизни определенного народа в рамках локальной традиции. Так, в работах Г. Барташевич (Барташевич, 1974), Т. Варфоломеевой (Варфаламеева, 1998), З. Можейко (Можейко, 1983), Г. Тавлай (Тавлай, 2002) и других исследованы разнообразные жанры белорусского песенного фольклора и описаны их региональные особенности. Учеными обработан значительный пласт песенного фольклора разных регионов Беларуси, чего, в принципе, нельзя сказать про инструментальную традицию, в направлении которой работают единицы. Так, большую исследовательскую работу ведет основатель современного белорусского этноинструментоведения И. Назина (Назина, 1979). В результате многолетних экспедиций ею собрана коллекция аутентичных инструментов, богатый фоноархив наигрышей. И. Назина подготовила ряд радиопередач, теле- и видеофильмов о белорусском инструментальном фольклоре, выполнила расшифровки наигрышей. Таким образом, уже несколько десятилетий исследователь занимается изучением инструментального фольклора всех регионов Беларуси. Что же касается работ белорусских ученых по инструментальному фольклору узкой региональной тематики, то в качестве примера можно при-

вести только одну монографию А. Скоробогатченко, посвященную инструментальной традиции Поозерья (Скорабагатчанка, 1997). Вместе с тем в самом начале 2000-х гг. появился ряд авторов, которые также начали изучать инструментальный фольклор Беларуси, а именно Т. Бабич (Бабич, 2006), М. Козлович (Казловіч, 2002) и др. Таким образом, школа белорусского этноинструментоведения, в принципе, начала складываться.

В последние десятилетия XX в. появилась возможность изучения традиционной культуры и на уровне видеоматериалов. Так, творческими объединениями «Летопись» Национальной киностудии «Беларусьфильм» и «Телефильм» Национальной государственной телерадиокомпании Республики Беларусь, а также республиканского унитарного предприятия «Белвидеоцентр» Министерства культуры Республики Беларусь выпущены циклы документальных фильмов, посвященных белорусскому аутентичному фольклору. В результате мощным средством популяризации фольклора стали фильмы о белорусском устном народном творчестве по сценариям З. Можейко «Палескія Калядкі» (1972), «Памяць стагоддзяў» (1982), «Палескія Вяселлі» (1986), «Пранясі, божа, хмару...» (1990), фильмы по сценариям И. Назиной «Голас зямлі маеі» (1994), «Грай, скрыпка, грай» (1994), «Труба і рог» (1995), «Дудка» (1995), «Бубен і барабан» (1997) и др.

Следующая предпосылка возникновения современного периода развития исполнительского фольклоризма в Беларуси состояла в том, что значительно расширились возможности творческой самореализации исполнителей. Так, в результате кропотливой работы фольклористов по сбору, фиксации и обработке экспедиционных материалов в распоряжение исполнителей попал большой пласт традиционной культуры. Вместе с тем экспедиционной работой стали заниматься и сами исполнители, что в значительной степени расширило их репертуар и углубило знания о белорусском традиционном фольклоре. Весомый вклад внесли также и научные исследования, посвященные аутентичному фольклору и исполнительскому фольклоризму, которые обогатили представления исполнителей об устном народном творчестве, а также познакомили с возможными методами работы с фольклорным материалом в процессе его сценического воплощения. Более того, некоторые исполнители постигали специфику традиционного народного исполнительства непосредственно от носителей фольклора, что значительно расширило их практические знания, умения и навыки. В распоряжении исполнителей появились новые технические средства для реализации творческих интересов (инструментарий, техническое оборудование, достижения индустрии мультимедийных технологий и т. д.). Кроме того, в арсенал исполнителей попали целые пласты традиционных культур других народов мира.

Таким образом, рассмотрена специфика сценического воплощения фольклора в концертно-сценической практике Беларуси от момента зарождения данного художественного явления до современного периода его развития.

Список литературы

- Бабич Т. Н. Эволюция мандолинного искусства: опыт теоретической реконструкции: автореф. дис. ... канд. искусствовед. Минск, 2006. 20 с.
- Барташевич Г. А. Белорусский детский фольклор: стихотворные жанры: автореф. дис. ... канд. филол. наук. Киев, 1974. 26 с.
- Варфаламеева Т. Б. Песні беларускага Панямоння / рэд. З. Я. Мажэйка. Мінск: Беларус. навука, 1998. 287 с.
- Ерохина С. К. Хоровое исполнительство в Беларуси конца XIX – начала XX в. // Вопросы культуры и искусства Беларуси. Минск: Вышэйш. шк., 1986. С. 69–73.
- Казловіч М. І. Музыкант – інструмент – музыка ў каляндарна-абходнай абраднасці беларусаў: аўтарэф. дыс. ... канд. мастацтвазнаўства. Минск, 2002. 20 с.
- Ліцвінка В. Самабытнасць беларускага фальклору і яго месца ў нацыянальным Адраджэнні // Беларусіка = Albaruthenica / рэд. А. Мальдзіс [і інш.]. Мінск: Навука і тэхніка, 1993. Кн. 1. С. 209–215.

Маньковская Н. От модернизма к постпостмодернизму via постмодернизм. URL: <http://iph.ras.ru/page52528989.htm> (дата обращения: 13.04.2015).

Можейко З. Я. Песни белорусского Полесья / ред. М. Я. Гринблат. М.: Сов. композитор, 1983. Вып. 1. 183 с.

Назина И. Д. Белорусские народные музыкальные инструменты: самозвучащие, ударные, духовые / редкол. М. Я. Гринблат. Минск: Наука и техника, 1979. 144 с.

Скорабагатчанка А. Народная инструментальная культура беларускага Паазер'я. Мінск: Беларус. навука, 1997. 471 с.

Тавлай Г. Белорусские крестинные напевы: опыт гомологической типологизации // Искусство устной традиции. Историческая морфология: сб. ст., посвящ. 60-летию И. И. Земцовского / редкол.: Н. Альмеева (отв. ред. и сост.) и др. СПб.: РИИИ, 2002. С. 64–131.

Чурко Ю. М. Линия, уходящая в бесконечность: субъективные заметки о современной хореографии. Минск: Польша, 1999. 224 с.

Яконюк Н. П. Народно-инструментальная музыкальная культура письменной традиции в Беларуси: опыт системного анализа. Минск: Беларус. гос. ун-т культуры, 2001. 269 с.

Гурченко А. И., кандидат искусствоведения, преподаватель.

Белорусский государственный университет культуры и искусств.

Ул. Рабкоровская, 17, Минск, Республика Беларусь, 220007.

E-mail: alesia_gr@mail.ru

Материал поступил в редакцию 15 августа 2015.

Gurchenko A. I.

FOLKLORE IN CONCERT AND SCENIC PRACTICE OF BELARUS

The author of article considered specifics of use of folklore in concert and scenic practice of Belarus. She revealed a range of approaches to a scenic embodiment of folklore which varies from the minimum scenic adaptation of the traditional primary source before its cardinal transformation. This art phenomenon is defined by the author as a performing folklorism which represents the independent direction of art creativity within which the scenic embodiment of folklore is carried out by performing means of theatrical, choreographic and musical art. The specifics of a performing folklorism in Belarus at different stages of this development was considered in this article.

The origin of a performing folklorism as art phenomenon in Belarus belongs to the end of the XIX century. The performing creativity focused on folklore evolved actively in blighty scenic practice for more than hundred years. The history of performing folklorism in Belarus have been developing in the context of all cultural history of Belarus but it has some specifics. The author allocated and considered some characteristics of five periods of its development: origin (the 1890s – 1917); registration as independent scenic phenomenon (1917 – mid 1950s); setting style of “the academic nationality” (mid 1950s – the 1960s); stylistic updating (1970 – the 1980s); statement of a stylistic variety with preservation of steady positive dynamic of development (since the 1990s to the present time).

Key words: *implementation on folklorism, concert and scenic practice, stage realization of folklore.*

References

Babich T. N. *Evolutsiya mandolinnogo iskusstva: opyt teoreticheskoy rekonstruktsii*: avtoref. dis. ... kand. iskusstvoved. [Evolution of mandolin art: experience of theoretical reconstruction. Abstract of thesis of cand. art. sci.]. Minsk, 2006. 20 p. (in Russian).

Bartashevich G. A. *Belorusskiy detskiy fol'klor: stikhotvornyye zhanry*: avtoref. dis. ... kand. filol. nauk [Belarusian children folklore: poetic genre. Abstract of thesis cand. philol. sci.]. Kiev, 1974. 26 p. (in Russian).

- Varfalameeva T. B. *Pesni belaruskaga Panyamonnya* [Songs of Belarussian Panyamonnya]. Ed. by Z. Ya. Mazheyka. Minsk, Belarus. navuka Publ., 1998. 287 p. (in Belarusian).
- Erokhina S. K. Khorovoye ispolnitel'stvo v Belarusi kontsa XIX – nachala XX v. [Choral performance in Belarus of the end XIX – beginning XX century]. *Voprosy kul'tury i iskusstva Belarusi* [Issues of culture and art of Belarus]. Minsk, Vysheysh. shk. Publ., 1986. Pp. 69–73. (in Russian).
- Kazlovich M. I. *Muzykant – instrument – muzyka u kalyandarna-abhodnay abradnastsi belarusau*: autaref. dys. ... kand. mastatstvaznaustva [Musician – instrument – music and calendar traditions of Belarus. Abstract of thesis of cand. if art. sci.]. Minsk, 2002. 20 p. (in Belarusian).
- Litsvinka V. Samabyitnasts belaruskaga falkloru i yago mestsa u natsyiyanalnyim Adradzhenni [Distinctiveness of Belarusian folklore]. *Belarusika = Albaruthenica*. Ed. by A. Maldzis [i insh.]. Minsk, Navuka i tekhnika Publ., 1993. Book 1. Pp. 209–215 (in Belarusian).
- Mankovskaya N. *Ot modernizma k postpostmodernizmu via postmodernizm* [From modernism to postmodernism via postmodernism]. URL: <http://iph.ras.ru/page52528989.htm> (accessed 13 April 2015) (in Russian).
- Mozheyko Z. Ya. *Pesni belorusskogo Poles'ya* [Songs of Belarusian Polesie]. Ed. by M. Ya. Grinblat. Moscow, Sov. kompozitor Publ., 1983. Vol. 1. 183 p. (in Russian).
- Nazina I. D. *Belorusskiye narodnye muzykalnye instrumenty: samozvuchashchiye, udarnye, dukhovye* [Belarusian national musical instruments: idiophonic, percussive, horns]. Ed. by M. Ya. Grinblat. Minsk, Nauka i tekhnika Publ., 1979. 144 p. (in Russian).
- Skorabagatchanka A. *Narodnaya instrumental'naya kul'tura belaruskaga Paazer'ya* [National instrumental culture of Belarusians]. Minsk, Belarus. navuka Publ., 1997. 471 p. (in Belarusian).
- Tavlay G. *Belorusskiye krestinnye napevy: opyt gomologicheskoy tipologizatsii* [Belarusian baptismal strains]. *Iskusstvo ustnoy traditsii. Istoricheskaya morfologiya: sb. st., posvyashch. 60-letiyu I. I. Zemtsovskogo* [Art of oral tradition Historical morphology: devoted to 60th anniversary of Zemtsovskiy]. Ed. by N. Almeeva etc. Saint-Petersburg, RIII Publ., 2002. Pp. 64–131 (in Russian).
- Churko Yu. M. *Liniya, ukhodyashchaya v beskonechnost': sub"ektivnye zametki o sovremennoy khoreografii* [Line going into the infinity: subjective notes about modern choreography]. Minsk, Polymya Publ., 1999. 224 p. (in Russian).
- Yakonyuk N. P. *Narodno-instrumentalnaya muzyikal'naya kul'tura pismennoy traditsii v Belarusi: opyt sistemnogo analiza* [Instrumental musical culture of written tradition in Belarus: experience of system analysis]. Minsk, Belarusskiy gos. un-t kul'tury Publ., 2001. 269 p. (in Russian).

Gurchenko A. I.

Belarusian State University of Culture and Arts.

Ul. Rabkorovskaya, 17, Minsk, Republic of Belarus, 220007.

E-mail: alesia_gr@mail.ru