

осуществлена в Несвиже, позволяет говорить о последнем, как об одном из центров формирования польского оперного искусства. Именно здесь И.Д. Голланд создает ряд опер в формах зингшпиля, но основным его сочинением все же принято считать комическую оперу «Агатка, или Приезд господина» (1784), текст которой принадлежит польскому драматургу и композитору, проживавшему в Несвиже, Матею Радзивиллу.

Эта опера, по мнению советского музыковеда И. Балзы, который отмечал, что «Голланду не удалось постичь своеобразие польского песенно-танцевального творчества...», не может называться национальной [3, с. 241]. Вместе с тем, еще в 1934 году «Агатка» была позитивно оценена Ч. Майзелом как первая польская оперета. Польский музыковед Я. Проснак, проанализировав партитуру оперы, находит в ней черты как белорусской, так и польской музыкальной культуры. С одной стороны, «Агатка» полна ритмами и мелодиями польских танцев: краковяк, полонез, с другой – здесь используются белорусские мотивы (ария Валенты из I акта). Кроме того, исполнители музыкальных партий приносили в польский музыкальный театр традиции славянской народной песенности.

На слова Матея Радзивилла была написана еще одна опера «Войт селения в Альбе», но музыка этого произведения не сохранилась.

Вторым центром в Беларуси, где была сделана попытка создания опер на польском материале, стал Слоним. Деятельность слонимского театра тесно связана с именем его основателя Михала Казимежа Огинского, который вошел в историю белорусской и польской литературы как поэт, драматург и переводчик.

Слонимский частновладельческий театр состоял из нескольких трупп польской и итальянской оперы, а также балета, состоящего из белорусских крепостных.

В 1771 г. в Слониме на польском языке была поставлена опера «Изменившийся философ», приписываемая М. Каз. Огинскому. Но вопрос об авторстве еще остается открытым. Существует мнение, что это была всего лишь обработка оперы Дж. Паизиелло «Мнимые философы», но данный факт не умаляет значения этой постановки для формирования национальной польской оперы.

Несмотря на то что в театре М. Каз. Огинского помимо произведений самого гетмана ставились и оперы зарубежных композиторов (А. Скарлатти, И. Гассе, Дж. Паизиелло), Слоним, как и Несвиж, явился тем культурным центром, где зарождалась белорусско-польская музыкальная культура.

Значительно меньше сохранилось сведений о театре Антония Тизенгауза в Гродно. Однако репертуар этого театра, как и многих других, состоял из опер и балетов западноевропейских мастеров.

Литература:

1. Барышев Г.И. Театральная культура Белоруссии XVIII века. – Мн.: Навука і тэхніка, 1992. – 291 с.
2. Балза И. Из истории русско-польских музыкальных связей. – М.: Госмузиздат, 1955. – 61 с.
3. Балза И. История польской музыкальной культуры. Т.1. – М.: Госмузиздат, 1954. – 333 с.
4. Балза И. О славянской музыке. – М.: Сов. композитор, 1965. – 63 с.
5. Гісторыя беларускага тэатра. Т.1. Беларускі театр ад истокаў до октября 1917 года. – Мн.: Навука і тэхніка, 1983. – 495 с.
6. Дадзімава В.У. Гісторыя музычнай культуры ад старажытнасці да канца XVIII ст. – Мн.: Беларускі гуманітарны адукацыйна-культурны цэнтр, 1994. – 95 с.
7. Дадзімова О.В. Музыкальная культура городов Белоруссии в XVIII веке. – Мн.: Навука і тэхніка, 1992. – 207 с.
8. Лыч Л., Навіцкі У. Гісторыя культуры Беларусі. – Мн.: НКФ экаперспектыва, 1996. – 453 с.
9. Мальдзіс А. На скрыжаванні славянскіх традыцый. – Мн.: Навука і тэхніка, 1980. – 352 с.
10. Мальдзіс А. Гісторыя беларускага тэатра. – Мн.: Навука і тэхніка, 1983. – 235 с.
11. Музыкальный театр Беларуси / Г.И.Барышев, Г.Г.Кулепова и др. – Мн.: Навука і тэхніка, 1992. – 207 с.
12. Рабинович А.С. Русская опера до Глинки. – М.: Музгиз, 1948. – 271 с.
13. Русско-польские музыкальные связи. Сб. статей и материалов. – М.: Издательство Академии наук СССР, 1963. – 453 с.
14. Театр в национальной культуре стран Центральной и Юго-Восточной Европы XVIII – XIX веков. – М.: Наука, 1976. – 348 с.

ЭСТЕТИЧЕСКИЙ ФЕНОМЕН “НОВОГО РУССКОГО БАЛЕТА” НАЧАЛА XX ВЕКА (НА ПРИМЕРЕ ТВОРЧЕСТВА Н. ЧЕРЕПНИНА)

Е. Э. Миланич

Рецензент: В. П. Прокопцова, доктор искусствоведения, профессор

Начало XX в. в русской культуре ознаменовалось повышенным вниманием интеллигенции к искусству танца. Изменение отношения к балетному театру основано на переменных в мировоззрении деятелей культуры и произошло, по мнению исследователя В.Абашева, благодаря становлению “идеи танца в качестве одной из до-

Необходимо подчеркнуть, что в развитии оперного театра Беларуси второй половины XVIII в. огромную роль сыграла историческая и культурная ситуация Речи Посполитой и Российской империи. В данный период на территории Беларуси, Польши, России шел процесс взаимовлияния и взаимопроникновения славянских культур, приобщения к лучшим творениям композиторов Западной Европы. Учитывая историческую обстановку в XVIII в., искусство белорусов не могло формироваться вне других национальных культур. Однако существование культур разных народов (белорусского и польского, белорусского и русского) в рамках одного государства не предопределяет окончательно их региональной общности.

Присоединение Беларуси к России в результате трех разделов Речи Посполитой привело к значительным изменениям. Становятся распространенными постановки на русском языке, а также выступление русских театральных трупп.

Жизнь замирает в усадьбах белорусских магнатов в конце XVIII в. До конца XVIII в. существуют лишь отдельные театры в восточной части Беларуси, в поместьях русских вельмож, на землях, которые Екатерина II дарила своим приближенным.

После присоединения восточной части белорусских земель к России, частновладельческий театр возникает и в Шклове, его организатором является граф Зорич. Судя по оперному репертуару, можно сказать, что здесь ставились оперы, повторяющие постановки Эрмитажного театра, а также придворных трупп Санкт-Петербурга. К сожалению, конкретные названия поставленных здесь спектаклей не сохранились. Известно лишь, что в шкловском театре шла комическая опера на русском языке «Два охотника и молочница», что свидетельствует о проникновении русского языка в культуру Беларуси.

Надо сказать, что частновладельческие театры Беларуси являлись одним из поставщиков актерских кадров для театров Варшавы, Петербурга, Москвы. Так, например, основой варшавского балета стали танцовщики театральных трупп белорусских магнатов А. Тизенгауза, М.Каз.Огинского. Балерины и танцовщики шкловского театра вошли в балет Санкт-петербургских императорских театров [1].

Необходимо подчеркнуть, что хотя оперный жанр пришел на славянские земли из Западной Европы, в Беларуси, Польше, России были все предпосылки для развития музыкально-театрального искусства. Благодаря географическому положению, а также в результате исторических событий происходило взаимовлияние и взаимопроникновение родственных культур. К началу XIX в. белорусско-польские музыкальные связи в результате раздела Речи Посполитой начинают распадаться, а белорусско-русские выходят на первый план.

минант культурного сознания... Именно идея танца определила направление поисков новых форм хореографии, став их идеологической подосновой, окрасила собой видение задач и возможностей балета и собственно определила его восприятие” [1, с. 16].

Искусство хореографии в духе увлечения русской интелли-

генции философией Ф. Ницше начинает восприниматься выразителем дионисийского начала. И в культуре серебряного века танец существует не только как один из видов искусства, но и как универсальный культурный смысл, как символ, как идея и как формообразующий принцип в иконографии стиля модерн. “Смысловые вибрации танца наполняют многие аспекты и уровни культуры от художественного творчества и изощренной эстетико-философской рефлексии над текстами до поведенческих стереотипов и артистического быта” [1, с. 8].

Новое видение искусства танца вызвало новый подход к постановке балетного спектакля. В его создание эпоха серебряного века вовлекает лучшие силы культуры. И тут важно отметить, что творцы и идеологи нового балета пришли к хореографии из более “продвинутой” области – живописи. Первое место среди них по праву принадлежит члену творческого объединения “Мир искусства” с А. Бенуа и С. Дягилевым во главе. Художественная концепция “Мира искусства” стала основополагающей при создании программы “нового русского балета”.

В основе художественного мировоззрения мирискусников был отказ от всякой “общественной пользы” во имя служения красоте. Они призывали воспитывать в людях “культ бережения” красоты, а искусство считали ее главным проявлением. Современный художник, по мнению деятелей “Мира искусства”, призван быть интерпретатором вечной красоты и отбирать в ушедших эпохах то, что можно противопоставить пошлости и уродству окружающей действительности. Прошлое манило во всех обличьях, но прежде всего в обличьях воображаемых, маскарадных, не отвечающих подлинной сути истории. Интерес к прошлому вызвала не столько история как таковая, сколько история искусства разных эпох. В статье “Беседа о балете” А. Бенуа провозглашал красоту богом, несущим спасение от дряхл и забот материальной жизни, а балет выделял как искусство, не отягощенное словом, как высшее проявление красоты, как “улыбку божества” [4, с. 214]. Жанр балета как нельзя лучше отвечал стремлению мирискусников к яркой зрелищности и взаимодействию разных видов искусств. Как вспоминал впоследствии А. Бенуа: “Балет – одно из самых последовательных и цельных выражений идеи *gesamtkunstwerk*’а, и именно за эту идею наше поколение готово было положить душу свою...” [4, с. 540].

В балетном спектакле “Мира искусств” должны были существовать на равных правах музыка, танец, живопись, актерское искусство и режиссура. Эта идея оказалась близкой начинающему в то время хореографу М. Фокину, осуществлявшему свою реформу танца в русле импрессионизма.

В результате совместной работы художника и хореографа была разработана программа нового балета, который иногда называют “мирискусническим”. Из этого балета исчезают сюжеты с наивными любовными коллизиями и счастливой развязкой, а вместе с ними – приятная легкая музыка. Немыслимыми становятся ориентальные или античные мотивы в трактовке художников-декораторов XIX в. Все это как противное хорошему вкусу наотрез отвергается. За основу сюжета “нового балета” берется интерпретация, авторское “прочтение” искусства ушедших эпох (античности, барокко и рококо, бидермейера), а также – модная в искусстве того времени экзотическая тема с неприменной примесью эротики и с трагическим или элегическим финалом. Музыка должна принадлежать только выдающимся, крупным композиторам – пусть даже она написана не для балета и подчинена ему в ущерб своему основному содержанию. Сердцевина балетного спектакля – живописно-пластическая выразительность в соответствии со смыслом изречения Т. Готье: “Танец – это движущаяся живопись”. Живопись “мирискуснического” балета, изысканная и “эрудированная”, нередко подчиняет своим целям музыку и самый танец. Художник становился полноправным соавтором спектакля, порой именно он определял его форму и направлял фантазию композитора и хореографа. Впоследствии некоторые художники, такие, как А. Бенуа, Н. Рерих, Л. Бакст, зарекомендовали себя талантливыми либреттистами.

Н. Черепнин стал первым музыкантом, “обращенным в веру” новой хореографии. К этому времени он уже был известен как талантливый композитор и блестящий дирижер. Считается, что главную роль в приобщении Н. Черепнина к созданию балетов сыграл художник А. Бенуа, который давно мечтал найти “своего” композитора, способного воплотить в музыкальных звуках необычные художественные идеи. А увлечение композитора оркестровыми эффектами и стремление к красочности музыкальной ткани только способствовали его сближению с кругом “Мира искусства”. И именно “Павильон

Армиды” Н. Черепнина – А. Бенуа – М. Фокина был первым результатом поисков мирискусников в области балетного театра.

Премьера балета в 1907 г. в Марининском театре вызвала неоднозначную реакцию: враждебность театральной администрации и неприятие частью художественных критиков не помешали шумному успеху спектакля у зрителей. Этому способствовала хореография М. Фокина, который стремился внести в формы классического танца не отвлеченное, а глубоко психологическое содержание и даже отказывался от этих форм ради создаваемых им новых, более гибких и выразительных, опирающихся на средства современной живописи. Этому способствовала также и совместная деятельность Н. Черепнина и А. Бенуа, в результате которой композитор стремился отразить в своей партитуре цветные спектры художественного оформления спектакля, а художник, наоборот, пытался выразить красками музыкальный образ.

“Павильон Армиды” был осуществлен его авторами в рамках эстетики “Мира искусства”, а точнее, исходя из художественных идеалов А. Бенуа – вдохновителя и либреттиста балета. Для А. Бенуа было характерно идеализированное воскрешение образов прошлого, в частности Версаля эпохи Людовика XIV. Обращаясь к темам истории, художник передавал неуловимый аромат и очарование ушедших эпох. Но вместе с тем в художественных образах прошлого он стремился воплотить душевный мир людей своего круга с их болезненной надломленностью, неудовлетворенностью, разочарованием в окружающей действительности, с их мечтой о невозвратимом прошлом. Поэтому тема и сюжет балета, несмотря на изображение быта XVIII в. принадлежат русской реальности: символические образы разлада мечты и действительности, своеобразная “двуплановость мира”, “игра” на грани фантастических видений и яви, где грезы о прошлом помогают забыть о мире деспотизма и насилия.

Незамысловатая история юноши, влюбившегося в изображение на гобелене, имеет подтекст, в котором авторы балета нашли близкие им темы. М. Фокин увидел в либретто А. Бенуа идею фатальности: тему торжествующего губительного соблазна, роковой красоты и бессилия человека перед судьбой. Балет, по М. Фокину, должен был прозвучать как лирическая и скорбная песнь об одиночестве человека, тщетности его иллюзий, гибели романтического идеала и недостижимости, призрачности красоты. (Недаром А. Бенуа дает своей героине имя Армида, издавна ставшее синонимом роковой соблазнительницы.) Так, известный номер балета – Пляс Армиды – трактовался хореографом как приманка коварной героини, воплощая идею маскарада чувств.

Декорации и костюмы “Павильона Армиды”, созданные А. Бенуа, воскрешали сказочное великолепие версальских маскарадов Короля-Солнца. Здесь “ирреальность торжествовала в полной мере, т.е. представляла в маскарадном обличье никогда не существующего Востока...” Это была “чувственная французская греза о чудесах Востока” [2, с. 205]. В декорациях А. Бенуа помещение рядом окна и гобелена было как бы сопоставлением реального и сказочного мира, миража и действительности, контрастным видением поэтического и прозаического начал, что было характерно для мирискусников. Костюмы вообще были заимствованы из арсенала старых эскизов XVIII в.

Н. Черепнин должен был объединить музыкой все компоненты спектакля, вдохнуть жизнь в намеченные сценарием образы героев, пробудить тем самым фантазию балетмейстера и способствовать созданию единства музыкально-хореографического и живописного начал. Композитор блестяще справился с новой для него задачей. В соответствии с замыслом А. Бенуа музыка балета представляла собой картину-воспоминание о минувших временах, о блестящем и пышном веке Людовиков, об утерянной красоте. Смешение фантастики и реальности вдохновило Н. Черепнина на создание красочных образов, словно сошедших с полотен А. Ватто или Ф. Буше, и тонкую и изящную стилизацию музыки на манер старинных французских мелодий. В прозрачном звучании оркестра “слышатся отголоски старинных танцев и живет легкий и кокетливый дух французского придворного быта XVII – начала XVIII в. В ритмах и изгибах мелодий, в движении прихотливой фактуры – во всем чудятся картины века фижм и париков, придворных маскарадов...” [5, с. 50]. Т. Левая отмечает в музыкальной форме балета “эффект оправы”, близкий распространенному в модерне театральному приему “двойной рамы”. Это придавало “ретроспекции” откровенно иронический оттенок, удваивало степень условности. “По отношению к новой балетной музыке можно говорить о некоем живописно-статическом оформлении: совер-

шенный живописный образ как бы оживал в музыке с тем, чтобы в конце вновь вернуться к прежнему неподвижному состоянию» [3, с. 129]. Находки и достижения «Павильона Армиды» были впоследствии использованы В. Мейерхольдом в спектаклях «Шарф Коломбины» и «Дон Жуан».

Второй балет для антрепризы С. Дягилева «Нарцисс и Эхо» Н. Черепнин пишет в 1911 г. по сценарию Л. Бакста. В «Нарциссе», как и в поставленной за год до того «Жар-птице» И. Стравинского, почти программно выражен эстетизм мирискуснической ориентации, культ самодовлеющей красоты, «избыточной и вместе с тем рафинированной...» [3, с. 131]. Все строилось на основе зрелищности, импрессионистской красочности и «игры» в мифологическую Грецию. В сюжете балета больше идиллии, чем психологизма, больше изящества, чем драматических страстей. Поэтому музыка Н. Черепнина лишена ярких контрастов и, вслед за «Павильоном Армиды», следует «принципу обрамления». Крайние картины, изображающие дремлющий лес, полный тайн, прерываются в середине сценами разбуженной природы и лесных вакханалий.

Л. Бакст также воссоздает Античность не через образы бело-мраморной классической Греции, а через пейзаж. Создавая декорацию-панно, он решает фон плоско-декоративно и тем самым диктует рисунок хореографической партии. Н.Мяковский писал в 1912 г.: «Законченных номеров в этой поэме-балете нет, это непрерывный ряд то веселых, то задумчивых, то страстных, то усталозамедленных картин, сцен, скользких, мимолетных поз...» Во всем «чувствуется аромат изысканной артистичности» [2, с. 365].

Последним балетом, который Н. Черепнин написал по заказу С. Дягилева, была хореографическая драма «Маска Красной смерти» по новелле Э. По. Балет в хореографии М. Фокина и художе-

ственном оформлении А. Бенуа предназначался для сезона 1913 г., но в силу разных причин поставлен не был.

В мрачном и фантастическом сюжете «Красной маски» (другое название балета) в наиболее концентрированном виде выразилась идея рока, неотступно преследующего человека. И мотив маски здесь является символом смерти, рока, приговором неправедному миру – также, как в более поздней постановке В. Мейерхольдом лермонтовского «Маскарада». Общий колорит оркестровой партитуры Н. Черепнина зловещ своей однотонностью. «Музыка как бы овевает серым леплом, под которым таится огонь» [5, с. 64]. В новелле Э. По композитора занимали прежде всего музыка и танец, изощренное искусство звукописи и ритмическое богатство. Тема власти иррациональных сил, разгула зла рисуется на фоне картин пышного бала-маскарада, где веселятся люди-марионетки. Музыкальные критики начала века видели в этом произведении Н. Черепнина предчувствие надвигающейся катастрофы первой мировой войны, выраженное музыкальными средствами, близкими к художественному течению экспрессионизма.

В заключение можно отметить, что внесение мирискуснической эстетики в балет начала XX в. обновило и обогатило хореографическое искусство. Балетный театр становится театром музыкальной драмы, которая отразила искания и творчество русской действительности. Наряду с тонким эстетством, граничащим с легкой иронией, постановки «нового русского балета» передают трагическое мировосприятие эпохи, ощущение одиночества и тоски. Тесное сотрудничество художников «Мира искусства» с композитором Н. Черепниным и хореографом М. Фокиным позволило поднять искусство балета на высочайший художественный уровень обобщения и создать непревзойденные образцы балетных постановок.

Литература:

1. Абашев В.В. Танец как универсалия культуры серебряного века // Время Дягилева. Универсалии серебряного века: Материалы Третьих Дягилевских чтений / Перм. ун-т; Сост. В.В.Абашев. – Пермь, 1993. – Вып.1. – С. 12 – 17.
2. Красовская В.М. Русский балетный театр начала XX века: В 2 т. – Л.: Искусство, 1971. – Т.1: Хореографы. – 526 с.
3. Левая Т.И. Русская музыка начала XX века в художественном контексте эпохи. – М.: Музыка, 1991. – 166 с.
4. Сергей Дягилев и русское искусство: В 2 т. / Авт.-сост. И.С.Зильберштейн, В.А.Самков. – М.: Изобр. искусство, 1982. – Т. 1.
5. Томпакова О.М. Н.Н.Черепнин: очерк жизни и творчества. – М.: Музыка, 1991. – 111 с.

САМОРЕАЛИЗАЦИЯ МЕНЕДЖЕРОВ ПО РЕКЛАМЕ В СОЦИАЛЬНО-КУЛЬТУРНОЙ СФЕРЕ

Ю. В. Мицкевич

Рецензент: А. В. Поздняков, кандидат исторических наук, профессор

Процесс самореализации человека в жизни будет постоянно находиться в центре внимания ученых (педагогов, психологов, философов, социологов). Когда речь идет о самореализации личности в жизни, становится понятно, ради чего человек живет, к чему стремится. Деятельность человека только в том случае имеет смысл, если подчинена конкретной цели.

Неслучайно и наше обращение к вопросу самореализации менеджеров по рекламе в социально-культурной сфере. Понятие самореализация предполагает, что появились возможности, сложились условия для раскрытия внутреннего потенциала человека и усовершенствования им окружающей действительности. Перемены, происходящие в социально-культурной сфере, способствуют:

- проявлению созидательно-творческой активности со стороны менеджеров по рекламе в профессиональной деятельности;
- своевременной демонстрации специалистами своих позитивных личностных и профессиональных качеств;
- качественному преобразованию рекламного процесса в социально-культурной сфере.

Необходимо понимать, что, только активно действуя, менеджерам по рекламе удастся что-либо качественно изменить в социально-культурной сфере, а значит, и самореализоваться в профессиональной деятельности.

Следуя логике рассуждений педагога Т.Н.Родевич, «самореализация, как и любая человеческая деятельность, включает в себя цель и средства ее достижения. Целью самореализации является выявление и совершенствование сущностных сил человека. Средства самореализации – это конкретные виды деятельности, в которых происходит самореализация личности» (1, с.24).

Исходя из данной информации, мы предлагаем проанализировать цель и средства самореализации менеджеров по рекламе в социально-культурной сфере. Таким образом, цель самореализации менеджеров по рекламе – найти свою профессиональную нишу в социально-культурной сфере и выработать индивидуальный стиль деятельности. Одним из основных видов рекламной деятельности менеджеров является разработка рекламной стратегии и тактики под конкретный социально-культурный проект. Первое, о чем задумывается менеджер в начале работы, – это цели данного социокультурного мероприятия, а затем действия, способствующие достижению цели. Последние будут играть определяющую роль в процессе самореализации менеджеров. Рекламная стратегия и тактика включают в себя ряд последовательных действий менеджеров, а именно:

- диагностика рынка потенциальных потребителей товаров и услуг культурного назначения;
- составление медиа-плана мероприятия;
- заказ необходимой полиграфической продукции (визитки, буклеты, флаеры и т.д.);
- составление финансовой калькуляции-сверки;
- согласование рекламной стратегии с руководителем проекта;
- корректировка необходимых аспектов;
- непосредственное сотрудничество с участниками рекламного процесса;
- проведение рекламной кампании;
- отчет о проделанной работе.

Для того чтобы рекламная стратегия и тактика менеджеров были эффективными и в своем роде уникальными, они должны