

УДК 782.9

ФОЛЬКЛОРИЗМ В БЕЛОРУССКОМ МУЗЫКАЛЬНОМ ТЕАТРЕ XX ВЕКА

Лобан Е. В.^{1, 2}

¹ Академия Русского балета имени А. Я. Вагановой, ул. Зодчего Росси, д. 2, Санкт-Петербург, 191023, Россия.

² Молодечненский государственный музыкальный колледж им. М. К. Огинского, ул. Великий Гостинец, д. 52, Молодечно, Беларусь.

Использование фольклора в жанрах, связанных с музыкальным театром, является важной тенденцией белорусского музыкального искусства XX века. В связи со становлением национальной композиторской школы фольклоризм стал естественным средством для презентации национальной идентичности в произведении. Зависимость процессов изменения в искусстве от социально-политического контекста обусловила изменение функций фольклоризма в течение всего столетия. В статье сделана попытка проследить его эволюцию в данный период. Автором проанализированы изменения фольклоризма на примере жанров оперы и балета. Выявлено его значение в формировании музыкального спектакля как системы художественных образов на всех этапах периодизации. Рассмотрена интерпретация аутентичных традиций в классических жанрах на уровне средств музыкальной выразительности, хореографической лексики, соотношения фольклорных и академических форм.

Ключевые слова: фольклоризм, белорусская композиторская школа, музыкальный театр, национальная идентичность, национальное возрождение, опера, балет, музыкальный язык, хореографический язык, интерпретация.

FOLKLORISM IN THE BELARUSIAN MUSICAL THEATER OF THE 20TH CENTURY

Loban E. V.^{1, 2}

¹ Vaganova Ballet Academy, 2, Zodchego Rossy St., St. Petersburg, 191023, Russian Federation.

² Molodechno State Music College named after M. K. Oginsky, 52, V. Gostinets St., Molodechno, Belarus.

The use of folklore in genres related to musical theater is an important trend for the Belarusian musical art of the 20th century. In connection with the formation of the national school of composition, folklorism has become a natural way for the presentation of national identity in a work. The dependence of the processes of change in art on the socio-political context has led to a change in the functions of folklorism throughout the century. The article attempts to trace its evolution in this period. The author analyzes changes in folklorism on the example of opera and ballet genres. Reveals the importance of folklore in the formation of a musical performance as a system of artistic images at all stages of periodization. The interpretation of authentic traditions in classical genres is considered at the level of means of musical expression, choreographic vocabulary, the correlation of folklore and academic forms.

Keywords: folklorism, Belarusian school of composition, musical theater, national identity, national revival, opera, ballet, musical language, choreographic language, interpretation.

Для белорусского музыкального театра XX века характерно использование фольклора в новых спектаклях. Он стал одним из ориентиров и средств для создания первых национальных опер и балетов. Типы фольклоризма в белорусском музыкальном театре на протяжении XX столетия менялись. Это было обусловлено историей национальной композиторской школы [1, с. 67], которая начала формироваться только в XX веке. Опыт других стран, накопленный за века, осваивался на белорусской почве интенсивно в сжатый период времени. Влияние оказывали социальная и политическая обстановка, смена идеологии. Это обусловило неоднократные изменения точки зрения на фольклор как на средство и как на источник сюжетов, идей для создания произведений в области музыкального театра. Тема взаимодействия профессиональной

культуры с народной с точки зрения формы, жанров, лексики поднимается во многих исследованиях¹.

В начале XX столетия послабления в политике Российской Империи относительно изучения белорусского языка дали выход национальному творческому потенциалу, накопленному за годы сдерживаний. Это отразилось в движении белорусского национального возрождения, которое было связано с вопросом национального начала в профессиональном искусстве. Одним из наиболее естественных способов обозначения национального в творчестве было обращение к фольклору, который является непосредственным и концентрированным выражением народного сознания, «национального взгляда» на действительность. Приемы, сюжеты, материалы, имеющие связь с народным бытом и творчеством, начали активно использоваться в профессиональной литературе, поэзии, драматическом театре, музыке. Процесс коснулся и музыкального театра, но несколько позже. Если музыкальное искусство начало активно взаимодействовать с фольклором с начала XX века, то первые оперы и балеты национального характера и содержания стали активно создаваться во второй половине 1930-х. Это связано с отсутствием в Беларуси института профессионального музыкального образования и базы

¹ В работах В. Антонец [2; 3] рассматривается эволюция фольклоризма в творчестве белорусских композиторов XX века, изменение его функций и методов внутри социально-исторического контекста. А. Гурченко [4] рассматривает изменение тех же параметров в исторической перспективе, трактуя фольклоризм как универсальный метод во всех видах искусства, акцентируя внимание на его роли в белорусском контексте. Отдельные произведения в жанрах музыкального театра, связанные с национальной тематикой и интерпретацией фольклорных сюжетов и музыкального материала, описаны Г. Глушенко [5; 6], К. Степаневич [6] и С. Нисневич [5; 7] в работах, посвященных творчеству композиторов XX века. Особенности формирования белорусской национальной культуры на рубеже XX века были описаны в работах Т. Лихач [8]. Автором обозначена существенная роль этнографических исследований и нотных публикаций фольклора, благодаря которым создавалась почва для формирования композиторской школы. Белорусским балетам рубежа XX–XXI вв., наследованию хореографических принципов посвящены статьи Н. Бунцевич [9], М. Доронкиной [10; 11]. Белорусские оперы на национальные сюжеты рассмотрены в работах И. Пилатовой с точки зрения трактовки жанра, роли и взаимоотношения музыкальных и хореографических параметров [12; 13]. Исследователи С. Улановская и Ю. Чурко рассмотрели эволюцию белорусского хореографического искусства [14]. Значимыми являются их работы, в которых особое внимание уделено проблемам взаимодействия народного танца и профессионального, взаимодействия фольклорных сюжетов, хореографической лексики и классической балетной формы, а также направления включения в белорусский балет элементов современного танца [15; 16]. Белорусской музыкальной культуре в период национального возрождения, ее демократическим и реалистическим тенденциям посвящены работы М. Соколовской [17; 18]. Концепция маркировки национального в белорусской музыке и средств его воплощения, использование фольклорных архетипов в музыкальном тексте разработана в трудах А. Друкта [19], Р. Аладовой [20].

для постановки масштабных музыкально-театральных работ. Воспитание первого поколения профессиональных композиторов началось в 1932 году с открытием Белорусской государственной консерватории имени А. В. Луначарского. Государственный театр оперы и балета Белорусской ССР был открыт на год позже.

Вопрос создания национальной оперы был актуален уже в 1920-е годы. В 1925 году в журнале «Трибуна искусства» была опубликована статья «Необходимость создания белорусской оперы», автор которой рассмотрел вопрос ее развития на национальной почве [21, с. 5–6]. Основа для создания первого оперного спектакля уже была подготовлена драматическим театром: белорусскими труппами Игната Буйницкого², Владислава Голубка³, а также деятельностью Белорусского государственного театра (БГТ-1) под руководством Евстигнея Миновича⁴. Эти коллективы активно ставили спектакли на фольклорной основе с включением белорусских танцев и песен.

Изначально под термином «фольклоризм» понималось изъятие аутентичного материала из естественной среды, последующая адаптация и репрезентация в профессиональных художественных формах и жанрах в контексте подчеркнутой национальной принадлежности. Такая интерпретация соответствует «манифестному» музыкальному фольклоризму [2, с. 213], принципы которого можно обнаружить в некоторых белорусских операх и балетах, созданных в конце 1930-х годов. В работе с фольклорным первоисточником композиторы максимально сохраняли его мелодические особенности и насыщали им музыкальную составляющую спектакля, сводя авторский материал к минимуму. Опера «Цветок счастья» Алексея Туренкова стала «промежуточным звеном» между оперой и драматическим спектаклем с музыкой. В ней отсутствуют характерные для оперы речитативы, вместо них используются разговорные диалоги.

² Игнат Буйницкий (1861–1917) — белорусский актер, режиссер, основатель первого профессионального белорусского театра (1907–1913). Труппой ставились пьесы белорусских авторов (Э. Крапивницкого, К. Каганца и др.), устраивались чтения стихов национальных поэтов. В репертуар входило и более десятка народных танцев и песен.

³ Владислав Голубок (1882–1937) — белорусский советский актер, режиссер, основатель театра «Труппа Голубка» (1920–1926), который в дальнейшем был преобразован в Белорусский государственный передвижной театр (1926–1932). В репертуар входили пьесы авторства самого Владислава Голубка, белорусские песни и танцы.

⁴ Евстигней Минович (1878–1952) — российский и белорусский советский актер, режиссер, драматург. Руководитель Белорусского государственного театра (1921–1925). Особое внимание уделял спектаклям на основе белорусских обрядов и фольклора («На Купалье», «Свадьба», «Машека», «Коваль-воевода»).

Музыкальная ткань оперы пронизана народными песнями. Подобный прием внутри сюжета спектакля является органичным, так как действие спектакля происходит на фоне купальского обряда. В опере преобладает песенно-хоровой тип музыкальной драматургии, связанный как с народной песней и танцем, так и с тенденцией максимального приближения к традициям народного творчества, характерной для первых национальных советских опер.

Тенденция показа «национального» в сценическом действии отчасти была заложена первыми белорусскими драматическими труппами, в частности коллективом Игната Буйницкого. Белорусский поэт Змитрок Бядуля дал его художественному подходу следующую характеристику: «Он далеко не отходит от народного примитива. Иллюстрируя несколько десятков народных танцев, И. Буйницкий придавал им только особенную живость и бойкость, но не модернизировал их никакими новыми штрихами. <...> Они оставались как бы сырым этнографическим материалом. Буйницкий делал это намеренно. Он очень идеализировал народное творчество и считал проступком отходить в сторону от духа этого творчества» [22, с. 57–58].

В дальнейшем методика работы с фольклором качественно преобразовалась. С расширением и совершенствованием технологического композиторского аппарата фольклоризм стал опосредованным. Манифестность ушла на второй план. Белорусскими композиторами активно осваивалось наследие русской композиторской школы и выработанных ею методов работы с фольклором: использованием вариантного и вариационного мелодического развития, ориентированием на классические формы, поиском тембровых решений, близких к аутентичному звучанию в рамках академической традиции. Также в связи с культурной политикой СССР поменялось понимание фольклоризма. Аутентичный материал в этот период времени стал средством для «воплощения и пропаганды идеологических концепций» [2, с. 166]. Такой подход можно обнаружить в операх Е. Тикоцкого «Михась Подгорный» (1939) и «Алеся» (1944), в опере А. Богатырёва «В пущах Полесья» (1939). В данных произведениях фольклор используется как средство для обозначения классовых и сословных особенностей. Как правило, использование народной песни является частью характеристики крестьянства. Опера «Михась Подгорный» связана с идеей раскрытия образа белорусского народа в период империалистической войны и в годы становления Советского государства [7, с. 79]. В массовых сценах и в сольных номерах, характеризующих представителей крестьянства, Тикоцкий использует как стилизацию, так и цитаты подлинных народных песен: свадебную шуточную «Па гарохаўю, па ячаню» («По горох, по ячмень»), свадебную трагическую «Дзе ты быў, салавейка» («Где ты был, соловушка»). В основу музыкальной характеристики Михасы положена интонация рекрутской песни «Ты, чырвоная каліна» («Ты, красная калина»).

Один из показательных номеров лирического персонажа, Марыси, — ария «Плача рэчка з ручайкамі» («Плачет речка с ручейками»), в которой присутствуют признаки плачевого интонирования. Представитель вражеского лагеря, Закревский, охарактеризован лейттемой, основанной на интонации кварты и хроматическом движении. Она не вызывает аналогии с песенным или инструментальным фольклором. В опере «Алеся» композитор следует тем же принципам. В опере А. Богатырёва «В пущах Полесья» основной идеей является борьба белорусского крестьянства против белопольских интервентов в годы Гражданской войны. В опере нет цитат, однако композитор прибегнул к стилизации под традиционный мелос в номерах, характеризующих представителей народа (Андрея, Тараса, Кузьмича, Авгины).

В 1930–1950-х годах использование музыкального и хореографического фольклора связано, в первую очередь, с обозначением социальной группы — трудового народа. И. Нарский отмечал: «Советские постановщики народных танцев апеллировали к своей живой связи с “подлинным” народным искусством, потому что не апеллировать не могли: этого требовали заказчики, этого ожидали зрители, и это было само собой разумеющейся частью культуры. Все это, конечно, налагало ответственность и создавало нормативные рамки балетмейстерского творчества, которое было призвано облагородить народный материал, сохранив при этом “народный дух”, национальный по форме, социалистический по содержанию» [23, с. 292].

В белорусском балете этот тип фольклоризма был смешан с народно-сценическими приемами в хореографии. Одной из первых работ с использованием народного хореографического и музыкального материала стал «Соловей» (1939) с музыкой М. Крошнера и хореографией А. Ермолаева. Это народно-героический балет, создатели которого стремились показать образ и быт крестьян без излишней идеализации. Народный танец соединялся с классическим, образуя синтез, в котором органично воплотился обобщенный образ фольклорного танца. Это заложило основы народно-сценической хореографии на балетной сцене, которая в дальнейшем получила развитие и распространение. В музыке были использованы ритмы и цитаты из таких белорусских танцев, как «Лявониха», «Юрочка», «Янка-полька», «Крыжачок», «Метелица», «Ленок».

Белорусское искусство мыслилось как часть многонациональной советской культуры [2, с. 153]. В танце воплощались наиболее характерные движения, испытывавшие воздействие унифицирующего академического начала. Многие аспекты фольклора, несовместимые с принципами социалистического реализма и государственной идеологией, не получили развития в профессиональном искусстве. В этот временной промежуток не было работ, где воплощались идеи, связанные с народными культами, обрядами, мифами.

Избегались упаднические настроения, негативный, мрачный тон постановок. Не наблюдалось влияния образно-содержательного компонента народного творчества на сюжеты или идеи музыкально-театральных работ.

В 1960–1980-е годы произошел перелом в отношении к фольклору и в методах работы с ним. С изменениями в политической ситуации, которые снимали ограничения в области искусства, происходила модернизация методов и средств работы с фольклором. Это создало условия для смены вектора в сторону пробуждения интереса к традиции и возвращению к национальному самосознанию. Белорусские авторы больше обращались к «этнически актуальным аспектам “общесоюзной” тематики» [2, с. 210] и «этнически самобытным содержательным позициям, заключенным в народном художественном творчестве» [2, с. 210]. На образно-сюжетном уровне возникли темы исторической судьбы Беларуси, родного края. Изменился и эмоциональный аспект — в сторону лиризации и драматизации. Эта тенденция свойственна и композиторскому творчеству XX столетия в целом. Как отмечал В. Антоневиц, «...в данном случае речь идет о достижении белорусской музыкой (так же, как и другими национальными культурами СССР) того рубежа национально-характерного, который был пройден мировой композиторской практикой в первой половине XX века, т. е. об освоении параметров “неофольклоризма” — одного из ведущих стилевых направлений, ...составившего обширный канал обновления композиторского творчества в ситуации перехода от формационных стереотипов музыки XIX века к новым нормам музыкального мышления, в том числе новым проявлениям национального в профессиональной музыке новейшего времени» [3, с. 204]. Возросло значение индивидуального композиторского взгляда на фольклор, возник комплексный подход к его освоению: как к источнику образности, эмоциональной характерности, сюжетики, интонационно-ритмической, ладовой, фактурной, структурной, тембровой специфики — начавшимися поисками оптимального контакта двух систем, их сближения на основе насыщения структуры авторского текста единицами фольклорного «текста» [2, с. 225]. Вошли в обиход приемы переинтонирования (хроматизация, инструментализация), «жанрового переосмысления» («перевод фольклорной цитаты на “язык” профессиональной жанровости»), «жанровой нивелировки» (воздействие на жанровое содержание оригинала вплоть до растворения дифференцирующих признаков в универсальных стилистических параметрах, конкретных жанровых ориентаций) [2, с. 218]. Композиторы осваивали использование характерных попевок, узкообъемных ладов и звукорядов взамен мажоро-минорной системы, нерегулярных ритмических структур [24, с. 449].

Это стало основой и катализатором для музыкально-стилевого обновления. Цитатный метод постепенно перестал быть доминирующим и характерным средством воплощения народного начала в профессиональной музыке.

В период 1960–1980-х годов фольклоризм ушел от принципов работы с материалом как с архивным документом. Произошел переход на новый этап его развития: от «наивного»⁵ уровня, который можно обнаружить в творчестве Н. Чуркина и Н. Аладова, в область опосредованного использования фольклора. Этот процесс в белорусской музыке совпал с процессом взаимодействия профессионального композиторского и народного музыкального творчества — течением «новой фольклорной волны» в советской культуре. В качестве основы нередко брались произведения национальной классической литературы. Подобные тенденции можно обнаружить в таких спектаклях, как «Избранница» (1969, балетмейстер А. Дадешкилиани), «Тилль Уленшпигель» (1976, балетмейстер В. Елизарьев) на музыку Е. Глебова, балете Г. Вагнера «Свет и тени» (1963, балетмейстер А. Андреев), его же опере «Дорогой жизни» (1980), в операх «Седая легенда» (1978), «Франциск Скорина» (1988) Д. Смольского, в опере «Дикая охота короля Стаха» (1989) В. Солтана, опере «Новая земля» (1978) Ю. Семеняко. В хореографии сохранялись принципы народно-сценического танца, от которых уйти удалось далеко не сразу. Однако тенденции к обновлению хореографического языка формировались усилением интереса к народной танцевальной культуре, активизацией научной деятельности. На основании результатов прошедших экспедиций в Белорусской государственной консерватории имени А. В. Луначарского с 1960-х годов начал формироваться и систематизироваться фоноархив этномузыки на базе кабинета традиционных музыкальных культур.

С 1990-х годов начался новый этап развития музыкально-театральной культуры. Распад Советского Союза, становление Беларуси как нового, независимого государства поставили новые вопросы перед искусством в иных социальных условиях. Снова обратились к идее национального культурного возрождения начала XX века. Вновь открыто стал вопрос о национальном искусстве, о своеобразии белорусской культуры, о восприятии мира и его репрезентации в искусстве с точки зрения «белорусскости» и свойственных для нее образных, сюжетных, эмоциональных, ментальных архетипов. В сфере музыкального театра появились новаторские работы, основанные на народном творчестве, которые вывели на новый (эквивалентный) уровень взаимодействие двух форм — академических и фольклорных. На прошлых этапах классические формы и жанры, их принципы и законы составляли нерушимую основу спектакля. Пусть они и трансформировались за счет средств, взятых

⁵ Данный тип фольклоризма характеризуется как «стремление воспроизвести тематику и интонационно-мелодические особенности национального музыкального фольклора» [25, с. 26].

из народного музыкального творчества, их академическая основа оставалась неизменной. С началом 1990-х годов наблюдается тенденция к изменению этого подхода. Появляются абсолютно новые формы, которые несут в себе фундаментальные принципы народного театра, отодвигая классические академические формы на второй план. Именно на этом этапе возникают новые музыкально-театральные произведения, органично сочетающие в себе пение, хореографию, сценическое решение, как это сложилось в естественной для фольклора среде. В них часто воплощается и идея, связанная с национальным взглядом на искусство.

Ярким примером является творчество Ларисы Симакович и ее деятельность как руководителя коллектива Гостелерадиокомпании Республики Беларусь «Госціца» («Гостица»), который был создан в 1990 году. В своих работах она выступает не только как автор музыки, но и как балетмейстер и танцовщица. В постановках она смешивает многие пластические системы: от народной хореографии до модерна, что рождает уникальный язык, свободный от условностей и канонов. В спектаклях Л. Симакович важную роль играет символизм предметов, используемых в спектакле, отсылки к театрализованным обрядам. В аннотации к ее спектаклю «Интуиция мифа» (1994), поставленному в 1994 году, было отмечено, что данная работа — это «первая проба театра перевести закодированный язык фольклора белорусов на язык пластики. Это — попытка современным разумом и эмоциями понять ту информацию, которая дается каждой нации в начале ее рода» [15, с. 26–27]. Участники спектакля совмещают в себе функции не только танцовщиков, но и музыкантов, исполняя вокальные фрагменты спектакля в манере, приближенной к народной. Музыка в спектаклях Л. Симакович построена на различных способах работы с аутентичным материалом — от цитирования до его переработки и воплощения в опосредованном виде с помощью современных композиторских техник. Композитор воспроизводит фольклорный материал в тембровом решении, близком к аутентичному, использует узкообъемные попевки, нерегулярные ритмические структуры, необычные сочетания электронных и акустических тембров.

В 1990-е годы в музыкально-театральных работах находят применение фольклорные материалы, остававшиеся без внимания. Л. Симакович обращается в своем творчестве к обрядовой тематике (балеты «Интуиция мифа», 1994; «Эвтаназия», 1996; «Страх», 1999). В балете «Круговерть» (1996), написанном в жанре «народного триллера» (композитор О. Залётнев, хореография — Ю. Чурко, В. Иванов), фабула построена на белорусских балладах и мифах. Персонажи не имеют имен, личностной характеристики. Они воплощают в себе архетипы и роли (Жена, Мать, Муж, Мачеха, Падчерица, Разлучница), как и персонажи народного театра [16, с. 122].

Нарратив во многих постановках изменяется в сторону драматизации и мрачного эмоционального тона. В балете «Круговерть» лейттемой стала тема смерти, которая тесно сопряжена с мотивами страха, обмана, насилия, трагичности человеческого существования. В работах Л. Симакович также нередко проступают подобные мотивы. Ю. Чурко писал об этом так: «Взгляд Л. Симакович на жизнь был трагичен. <...> В следующей [после балета “Интуиция мифа”. — *Прим. автора*] крупной постановке “Эвтанизия”, которая лишилась языческой мощи предыдущего балета, но зато приобрела пронзительно-грустную поэтичность... атмосферу трагического фатума. Действие балета походило чем-то на обряд инициации, когда юношам, становившимся взрослыми, надо было пройти ряд испытаний, но в спектакле разворачивалась как бы контрверза обряда: девушки готовились к церемонии ухода из жизни» [15, с. 26].

В то же время продолжают развиваться и ранее заложенные принципы фольклоризма. В балете «Страсти (Рогнеда)» (1995, композитор А. Мдивани, балетмейстер В. Елизарьев) доминируют законы классической формы. Средства музыкальной выразительности отражают типовые черты неوفольклоризма. Композитор намеренно избегает трафаретных звучаний, традиционных решений и методов работы с фольклором. Так как сюжет постановки связан с событиями национальной истории, происходившими во времена язычества, композитор пытается воссоздать архаический колорит, не прибегая к использованию цитат. Им использованы узкообъемные ладовые структуры, построение мелодического материала на кратких попевах, развивающихся по темброво-вариантному принципу, нерегулярные ритмика, оstinатные фигуры. Хореография обогащена лексикой, сходной с фольклорной, однако, ее детали индивидуально подобраны для каждого из основных действующих лиц спектакля.

В этот же период закладываются будущие тенденции для развития белорусского фольклоризма. Начиная с 1990-х годов, национальный фольклор в профессиональном творчестве взаимодействует с новыми принципами, формами, жанрами популярной музыкальной и танцевальной культур. Все это дает базу для формирования новых путей для развития профессионального музыкального театра в новом тысячелетии.

В итоге в истории белорусского музыкального театра XX века можно выделить несколько типов фольклоризма, которые существовали в тесном соседстве — фольклоризм «наивного» типа, неوفольклоризм. Как смысловое явление имел место фольклоризм манифестного типа, который присутствовал в произведениях с подчеркнутой национальной принадлежностью и воплощался при помощи использования народного материала. С течением времени и они стали сообщаться между собой на разных уровнях. С созданием первых опер и балетов в конце 1930-х годов принципы построения спектакля,

характерные для манифестного фольклоризма в драматическом театре, соединялись с «наивным», со свойственными для него способами адаптации и развития аутентичного материала в академическом жанре, и далее замещались им. В 1960–1980-х годах фольклор стал стимулом для обогащения композиторского стиля в части средств музыкальной выразительности. Актуальность приобрели неофольклоризм, характерные для него способы разработки и интерпретации аутентичного материала. В идейном аспекте в это время вновь проявлялись признаки манифестного фольклоризма — подчеркнутое проявление национального начала, актуальное, поскольку «эпоха ознаменовалась новым всплеском интереса к проблемам национального как системообразующего начала культуры» [26, с. 350]. В последнем десятилетии XX века все три вида присутствуют в работах. Они могут проявляться в одном спектакле, но на разных уровнях: идейном, сюжетном, техническом (в выборе музыкальной и хореографической лексики, в способе интерпретации, в развитии материала).

ЛИТЕРАТУРА

1. Дудиомава О. В. Музыкальная культура Беларуси: историческая судьба и творческие связи. Минск: ИВЦ Минфина, 2020. 176 с.
2. Антоневиц В. А. Белорусское композиторское творчество в его связях с фольклором: Историко-методологическое исследование. Минск: БГАМ, 1999. 271 с.
3. Антоневиц В. А. Белорусская музыка XX века: композиторское творчество и фольклор: учебное пособие для студентов высших, учащихся средних специальных учебных заведений культуры и искусства. Минск: БГАМ, 2003. 408 с.
4. Гурченко А. И. Фольклоризм как феномен в искусстве: историко-методологическое исследование. Минск: БГУКИ, 2023. 283 с.
5. Глушчанка Г. С., Мухарынская Л. С., Нісневіч С. Г. і інш. Гісторыя беларускай савецкай музыкі / Адказн. рэд. Г. С. Глушчанка. Минск: Вышэйшая школа, 1971. 544 с.
6. Степанцевич К. И., Глущенко Г. С. Белорусская советская музыка на современном этапе. Минск: Знание, 1971. 19 с.
7. Нисневич С. Г. Белорусская музыкальная литература. Минск: Вышэйшая школа, 1975. 221 с.
8. Ліхач Т. У. Перадумовы і спецыфіка фарміравання нацыянальнай музычнай культуры Беларусі (сярэдня XIX — пачатак XX ст.) // Научные труды Белорусской государственной академии музыки. 2022. № 55. С. 11–25.
9. Бунцевич Н. Е. Некоторые черты творчества Р. Поклитару: продолжение традиций В. Елизарьева // Научные труды Белорусской государственной академии музыки. 2018. № 45. С. 29–37.

10. Доронкина М. С. Белорусский балет XXI в.: специфика жанра (на примере балетного творчества О. Ходоско) // Научные труды Белорусской государственной академии музыки. 2020. № 51. С. 12–19.
11. Доронкина М. С. Современный балет: к определению понятия // Весці Беларускай дзяржаўнай акадэміі музыкі: навукова-тэарэтычны часопіс. 2021. № 38. С. 64–67.
12. Пилатова И. В. Жанровые особенности и драматургические принципы в операх на национальные исторические сюжеты (на примере произведений Д. Смольского, В. Солтана, А. Бондаренко) // Научные труды Белорусской государственной академии музыки. 2018. № 45. С. 101–114.
13. Пилатова И. В. Драматургическая роль хореографических сцен в белорусских операх на национальные исторические сюжеты // Весці Беларускай дзяржаўнай акадэміі музыкі: навукова-тэарэтычны часопіс. 2019. № 34. С. 138–142.
14. Улановская С. И., Чурко Ю. М. Беларускі балет: харэаграфічнае мастацтва // Энциклапедыя «Беларусы». Минск, 2008. Т. 11. С. 575–625.
15. Чурко Ю. М. Линия, уходящая в бесконечность. Субъективные заметки о современной хореографии. Минск: Полюмя, 1999. 224 с.
16. Улановская С. И. Балет «Круговерть» В. Иванова — Ю. Чурко на музыку О. Залётнева. Современная интерпретация фольклора на балетной сцене // Аўтэнтчны фальклор: праблемы бытавання, вывучэння, пераймання: матэрыялы навукова-метадычнай канферэнцыі (15–16 сакавіка 2007 г.) / рэд. М. Л. Кузмініч і інш. Минск: БДУКіМ, 2007. С. 120–124.
17. Соколовская М. М. Некоторые теоретико-методологические подходы к изучению музыкального театра // Весці Беларускай дзяржаўнай акадэміі музыкі: навукова-тэарэтычны часопіс. 2020. № 36. С. 154–156.
18. Соколовская М. М. Проявления реализма в белорусской музыке второй половины XIX – первой четверти XX в. // Научные труды Белорусской государственной академии музыки. 2018. № 43. С. 39–45.
19. Друкт А. А. Типологические черты развития белорусской современной музыки: (постановка проблемы). Минск: Белорусская академия музыки. 1992. 34 с.
20. Аладова Р. Н. Фольклорный обряд как элемент глубинной структуры текста белорусской оперы 1920–1940-х годов // Научные труды Белорусской государственной академии музыки. 2005. № 10. С. 131–143.
21. Загв І. Неабходнасць стварэння беларускай оперы // Трыбуна мастацтва. 1925. № 5. С. 5–6.
22. Нефёд В. И. Игнат Буйницкий — отец белорусского театра: глазами современников и в памяти потомков. Минск: Наука и техника, 1991. 124 с.
23. Нарский И. С. Как партия народ танцевать учила, как балетмейстеры ей помогали, и что из этого вышло. Культурная история советской танцевальной самодеятельности. М.: Новое литературное обозрение, 2018. 579 с.

24. Фраёнова О. В. Неофольклоризм // Большая российская энциклопедия. М., 2013. Т. 22. С. 449–450.
25. Гусев В. Е. Фольклор и социалистическая культура (к проблеме современного фольклоризма) // Современность и фольклор / отв. ред. и сост. В. Е. Гусев. М.: Музыка, 1977. С. 7–27.
26. Меньшиков Л. А. Миражи национального в глобальном мире: От симуляции к реальности // Современные глобальные вызовы и национальные интересы: XV Международные Лихачевские научные чтения, Санкт-Петербург, 14–15 мая 2015 года. СПб.: Санкт-Петербург. гум. ун-т профсоюзов, 2015. С. 350–352.

REFERENCES

1. *Dadiomova O. V. Muzykal'naya kul'tura Belarusi: istoricheskaya sud'ba i tvorcheskie svyazi.* Minsk: IVC Minfina, 2020. 176 s.
2. *Antonevich V. A. Belorusskoe kompozitorskoe tvorchestvo v ego svyazyah s fol'klorom: Istoriko-metodologicheskoe issledovanie.* Minsk: BGAM, 1999. 271 s.
3. *Antonevich V. A. Belorusskaya muzyka XX veka: kompozitorskoe tvorchestvo i fol'klor: uchebnoe posobie dlya studentov vysshih, uchashchihsya srednih special'nyh uchebnyh zavedenij kul'tury i iskusstva.* Minsk: BGAM, 2003. 408 s.
4. *Gurchenko A. I. Fol'klorizm kak fenomen v iskusstve: istoriko-metodologicheskoe issledovanie.* Minsk: BGUKI, 2023. 283 s.
5. *Glushchanka G. S., Muharynskaya L. S., Nisnevich S. G. i insh. Gistoryya belaruskaj saveckaj muzyki / Adkazn. red. G. S. Glushchanka.* Minsk: Vyshejschaya shkola, 1971. 544 s.
6. *Stepancevich K. I., Glushchenko G. S. Belorusskaya sovetskaya muzyka na sovremennom etape.* Minsk: Znanie, 1971. 19 s.
7. *Nisnevich S. G. Belorusskaya muzykal'naya literatura.* Minsk: Vyshejschaya shkola, 1975. 221 s.
8. *Lihach T. U. Peradumovy i specyfika farmiravannya nacyanal'naj muzychnaj kul'tury Belarusi (syaredzina XIX – pachatak XX st.) // Nauchnye trudy Belorusskoj gosudarstvennoj akademii muzyki. 2022. № 55. S. 11–25.*
9. *Buncevich N. E. Nekotorye cherty tvorchestva R. Poklitaru: prodolzhenie tradicij V. Elizar'eva // Nauchnye trudy Belorusskoj gosudarstvennoj akademii muzyki. 2018. № 45. S. 29–37.*
10. *Doronkina M. S. Belorusskij balet XXI v.: specyfika zhanra (na primere baletnogo tvorchestva O. Hodosko) // Nauchnye trudy Belorusskoj gosudarstvennoj akademii muzyki. 2020. № 51. S. 12–19.*
11. *Doronkina M. S. Sovremennij balet: k opredeleniyu ponyatiya // Vesci Belaruskaj dzyarzhajnaj akademii muzyki: navukova-tearetychny chasopis. 2021. № 38. S. 64–67.*

12. *Pilatova I. V.* Zhanrovye osobennosti i dramaturgicheskie principy v operah na nacional'nye istoricheskie syuzhety (na primere proizvedenij D. Smol'skogo, V. Soltana, A. Bondarenko). // Nauchnye trudy Belorusskoj gosudarstvennoj akademii muzyki. 2018. № 45. S. 101–114.
13. *Pilatova I. V.* Dramaturgicheskaya rol' horeograficheskikh scen v belorusskikh operah na nacional'nye istoricheskie syuzhety // Vesci Belaruskaj dzyarzhajnaj akademii muzyki: navukova-tearetychny chasopis. 2019. № 34. S. 138–142.
14. *Ulanovskaya S., Churko Yu. M.* Belaruski balet: hareagrafichnae mastactva // Encyklapedyya «Belarusy». Tom 11. Minsk, 2008. S. 575–625.
15. *Churko Yu. M.* Liniya, uhodyashchaya v beskonechnost'. Sub"ektivnye zametki o sovremennoj horeografii. Minsk: Polymya, 1999. 224 s.
16. *Ulanovskaya S. I.* Balet «Krugover't» V. Ivanova — Yu. Churko na muzyku O. Zalyotneva. Sovremennaya interpretaciya fol'klora na baletnoj scene // Autentychny fal'klor: prablemy bytavannya, vyvuchennya, perajmannya: materyyaly navukova-metadychnaj kanferencyi (15–16 sakavika 2007 g.) / red. M. L. Kuzminich i insh. Minsk: BDUKiM, 2007. S. 120–124.
17. *Sokolovskaya M. M.* Nekotorye teoretiko-metodologicheskie podhody k izucheniyu muzykal'nogo teatra. // Vesci Belaruskaj dzyarzhajnaj akademii muzyki: navukova-tearetychny chasopis. 2020. № 36. S. 154–156.
18. *Sokolovskaya M. M.* Proyavleniya realizma v belorusskoj muzyke vtoroj poloviny XIX – pervoj chetverti HKH v. // Nauchnye trudy Belorusskoj gosudarstvennoj akademii muzyki. 2018. № 43. S. 39–45.
19. *Drukt A. A.* Tipologicheskie cherty razvitiya belorusskoj sovremennoj muzyki: (postanovka problemy). Minsk: Belorusskaya akademiya muzyki. 1992. 34 s.
20. *Aladova R. N.* Fol'klornyj obryad kak element glubinnaj struktury teksta belorusskoj opery 1920–1940-h godov // Nauchnye trudy Belorusskoj gosudarstvennoj akademii muzyki. 2005. № 10. C. 131–143.
21. *Zagv I.* Neabhodnasc' stvarennya belaruskaj opery // Trybuna mastactva. 1925. № 5. S. 5–6.
22. *Nefyod V. I.* Ignat Bujnickij — otec belorusskogo teatra: glazami sovremennikov i v pamyati potomkov. Minsk: Nauka i tekhnika, 1991. 124 s.
23. *Narskij I. S.* Kak partiya narod tancevat' uchila, kak baletmejstery ej pomogali, i chto iz etogo vyshlo. Kul'turnaya istoriya sovetskoj tanceval'noj samodeyatel'nosti. M.: Novoe literaturnoe obozrenie, 2018. 579 s.
24. *Frayonova O. V.* Neofol'klorizm // Bol'shaya rossijskaya enciklopediya. Tom 22. M., 2013. S. 449–450.
25. *Gusev V. E.* Fol'klor i socialisticheskaya kul'tura (k probleme sovremennogo fol'klorizma) // Sovremennost' i fol'klor / Otv. red. i sost. V. E. Gusev. M.: Muzyka, 1977. S. 7–27.

26. *Men'shikov L. A. Mirazhi nacional'nogo v global'nom mire: Ot simulyacii k real'nosti // Sovremennye global'nye vyzovy i nacional'nye interesy: XV Mezhdunarodnye Lihachevskie nauchnye chteniya, Sankt-Peterburg, 14–15 maya 2015 goda. SPb.: Sankt-Peterburgskij gumanitarnyj universitet profsoyuzov, 2015. S. 350–352.*

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

Лобан Е. В. — аспирант Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой; преподаватель цикловой комиссии «Музыковедение» Молодечненского государственного музыкального колледжа им. М. К. Огинского; lizavetalbn@gmail.com

SPIN-код: 3679-2318

ORCID ID: 0000-0002-2651-0389

INFORMATION ABOUT THE AUTHOR

Loban E. V. — Postgraduate Student, tutor; lizavetalbn@gmail.com

SPIN-код: 3679-2318

ORCID ID: 0000-0002-2651-0389