

RU

Театральность в белорусском инструментальном театре и киноискусстве второй половины XX – начала XXI века

Романюк О. В.

Аннотация. Цель исследования – определение специфических проявлений и художественных функций театральности в белорусском инструментальном театре и киноискусстве второй половины XX – начала XXI века. В статье представлен комплексный анализ механизмов воплощения театральности в структурном, семиотическом и перформативном измерениях, включая пространственную организацию, жестовую структуру, пластическое моделирование действия и ритуально-символические формы. Методологическая модель «театральность как принцип художественного конструирования» позволяет рассматривать музыку и кино в качестве сфер, в которых театральность функционирует как системообразующая категория. Научная новизна работы заключается в разработке междисциплинарного подхода, позволившего концептуализировать театральность в качестве универсального структурообразующего принципа и выявить формируемую ею художественную модель в белорусском инструментальном театре и авторском кинематографе второй половины XX – первой четверти XXI века. В результате исследования установлено, что белорусская художественная традиция формирует особый тип театрального мышления, основанный на сочетании фронтальности, ритуальной статичности, символического действия и медитативного жеста. Инструментальный театр в данном контексте характеризуется приоритетом композиторской режиссуры, семиотизацией исполнительского жеста, ритуализацией сценического действия и активной организацией пространства, в результате чего звуковая, визуально-пластическая и драматургическая структуры образуют единое перформативное целое. Кино рассматривается как целостный синтетический феномен, в котором режиссерский, операторский и композиторский уровни, будучи пронизаны театральностью, образуют нерасторжимое художественное единство.

EN

Theatricality in Belarusian instrumental theatre and cinematic art of the second half of the 20th – early 21st century

O. V. Romanyuk

Abstract. The study aims to determine the specific manifestations and artistic functions of theatricality in Belarusian instrumental theatre and cinematic art of the second half of the 20th – early 21st century. The article presents a comprehensive analysis of the mechanisms for embodying theatricality in structural, semiotic, and performative dimensions, including spatial organization, gestural structure, plastic modeling of action, and ritual-symbolic forms. The methodological model “theatricality as a principle of artistic construction” allows music and cinema to be considered as spheres in which theatricality functions as a system-forming category. The scientific novelty of the work lies in the development of an interdisciplinary approach that made it possible to conceptualize theatricality as a universal structuring principle and to identify the artistic model it forms in Belarusian instrumental theatre and auteur cinema of the second half of the 20th – first quarter of the 21st century. As a result of the study, it was established that the Belarusian artistic tradition forms a special type of theatrical thinking, based on a combination of frontality, ritualistic stasis, symbolic action, and meditative gesture. Instrumental theatre in this context is characterized by the priority of composer’s direction, the semiotic transformation of the performing gesture, the ritualization of stage action, and the active organization of space, as a result of which sound, visual-plastic, and dramaturgical structures form a unified performative whole. Cinema is viewed as a holistic synthetic phenomenon in which the directorial, cinematic, and compositional levels, being permeated by theatricality, form an indissoluble artistic unity.

Введение

Актуальность данного исследования обусловлена превращением театральности в одну из доминирующих парадигм современного художественного мышления. В рамках критики «общества спектакля», сформулированной Г.-Э. Дебором (2012), театральность предстает как фундаментальный принцип организации социальных отношений, в которых коммуникация опосредуется визуальными конструкциями и знаковыми образами. Созвучную позицию развивает Р. Барт (1989), утверждая, что любая насыщенная дискурсивная форма неизбежно приобретает характер представления, демонстративного развертывания аргументов, своего рода интеллектуальной мимодрамы. В схожей логике Г. Алмер (Ulmer, 1985) подчеркивает, что в современную эпоху театрализация охватывает все сферы – от политических практик до эстетических стратегий. При этом, как отмечает И. Давыдова (2007), театральность может рассматриваться как универсальный художественный признак, определяющий специфику коммуникативных процессов в искусстве и особенно значимый для синтетических форм художественного выражения.

Белорусское искусство XX – первой четверти XXI века является уникальной средой для анализа театральности как междисциплинарного феномена. Его эволюция протекала на пересечении барочной риторической традиции, фольклорной ритуальности, студийного театрального движения и европейских авангардных практик, что обусловило активную интеграцию элементов театральности в музыкальное искусство и кинематограф и в конечном итоге привело к формированию особого, узнаваемого *типа национальной визуальности*. Однако в белорусском искусствоведении театральность до настоящего времени не была осмыслена в системном, междисциплинарном ракурсе. Необходимость комплексного изучения театральности как структурообразующего принципа в белорусском инструментальном театре и киноискусстве и составляет научную актуальность настоящей работы.

Для достижения вышеуказанной цели исследования необходимо решить следующие задачи:

- проанализировать специфику проявления театральности в белорусском инструментальном театре;
- исследовать механизмы воплощения театральности в белорусском кинематографе;
- осуществить сравнительно-типологическое исследование стратегий преломления театральности в белорусском инструментальном театре и кинематографе;
- систематизировать и концептуализировать полученные данные в рамках модели театральности как интегративного фактора, определяющего специфику национальной художественной культуры.

В современной исследовательской традиции представлены различные трактовки инструментального театра. Так, В. Петров (2014) последовательно определяет его как самостоятельный музыкальный жанр, ориентированный на сценическую реализацию и синтез музыкальных и театральных приемов. В то же время в западной музыковедческой мысли инструментальный театр интерпретируется преимущественно вне жанровых рамок – в контексте перформанса, хэппенинга и «музыки-действия», где акцент смещается на принципы композиции и сценической организации (Kostelanetz, 1968; Hitchcock, 1974). Аналогичный наджанровый подход характерен и для композиторских рефлексий, в которых ключевыми становятся категории «формы представления», философской концепции, синтеза восприятия и семантической насыщенности, а исполнитель осмысливается как перформер (М. Кагель, Дж. Кейдж, К. Штокхаузен, Ф. Караев, Н. Корндорф). В ряде исследований инструментальный театр рассматривается через призму театральности, семиотики, персонификации и музыкального перформанса, что при терминологическом разнообразии подтверждает концептуальное единство подходов (Розенберг, 2010; Высоцкая, 2012; Савенко, 2001).

Вместе с тем, опираясь на литературоведческое понятие «жанровая генерализация» (Луков, 2006), предлагается авторское понимание инструментального театра как жанровой генерализации на основе театральности, объединяющей музыкально-инструментальные произведения перформативного типа, в которых параметры сценического поведения исполнителя – жест, движение, пространственная организация и визуальный образ – предопределены композиторской режиссурой и зафиксированы в нотном тексте. При этом под композиторской режиссурой понимается универсальный метод композиторского мышления и организации музыкально-художественного текста, при котором автор, выступая как режиссер, проецирует и фиксирует в нотной партитуре целостную модель сценического или экранного воплощения произведения. Этот метод синтезирует звуковое, пространственное, визуальное и драматургическое начала в единую систему, предопределяя условия восприятия и трансформируя традиционные коммуникативные цепи («композитор – исполнитель – слушатель/зритель»).

Методологическую основу практического анализа составляет интегративный подход, рассматривающий театральность как комплексный, многомерный феномен. В исследовании применяется система взаимодополняющих аналитических ракурсов, фокусирующихся на выявлении и интерпретации ключевых аспектов этого феномена. К ним относятся: организация художественного пространства по законам сцены (фронтальность, статика, сценографичность), специфика драматургии и развертывания условного действия (ритуализация, мистериальность, символический сюжет), семиотика жеста и телесности (перформативность исполнителя, «композиторская режиссура»), а также взаимодействие аудиовизуальных компонентов (роль киномузыки как театрализующего и структурообразующего элемента). Реализация данной системы ракурсов обеспечивается синтезом конкретных методов: семиотический метод применяется для декодирования символических систем, перформативный – для анализа жеста и акта исполнения, культурологический – для выявления национально-культурного контекста, а сравнительный – для сопоставления стратегий театрализации

в музыке и кинематографе. Такой многоаспектный и междисциплинарный анализ позволяет раскрыть театральность в качестве универсального принципа, структурирующего художественные системы белорусского инструментального театра и кино.

Материалом исследования послужил корпус музыкальных и кинематографических произведений белорусской художественной культуры во второй половине XX – первой четверти XXI века, в которых театральность проявляется в качестве структурообразующего принципа. В музыкальной сфере анализ включал авторские рукописи и опубликованные ноты инструментально-театральных и камерно-инструментальных сочинений, представляющих различные модели композиторской режиссуры и перформативной организации звучания. Среди них произведения В. Курьяна («Золотая лихорадка», 2002), В. Кузнецова («Ветер и птица», 1999), В. Воронова («GIGANTOMANIA», 2016), И. Комара («Лавандовое поле после грозы», 2021), А. Цалко («(f)-O-(b)I-A», 2012), а также камерные циклы Г. Гореловой, опубликованные в серии «Флейтовые акварели» (2022).

Кинематографический материал представлен игровыми фильмами белорусских режиссеров, отражающими различные типы театрализации в структуре экранного высказывания. В исследование включены работы В. Рубинчика («Дикая охота короля Стаха», 1979; «Знак беды», 1986), В. Турова («Через кладбище», 1964; «Я родом из детства», 1966; «Черный аист», 1993; «Шляхтич Завальня...», 1994), М. Пташука («В августе 44-го...», 2000; «Черный замок Ольшанский», 1984), А. Кудиненко («Оккупация. Мистерии», 2003; «Масакра», 2010). Эти произведения демонстрируют широкий спектр визуально-пластических и драматургических стратегий, позволяющих проследить эволюцию театральных принципов в белорусском кино.

Дополнительным источником эмпирического материала стали опубликованный сборник нот («Флейтовые акварели». Произведения для флейты белорусских композиторов, 2022), авторские нотные рукописи (Воронов – «GIGANTOMANIA», 2016; Горелова – «Женщина и птица в лунном свете», 2016; Комар – «Лавандовое поле после грозы...», 2021; Кузнецов – «Ветер и птица», 1999; Курьян – «Золотая лихорадка» 2002; Цалко – «(f)-O-(b)I-A», 2012), доступные копии кинофильмов и их режиссерские сценарии (реж. А. Кудиненко – «Масакра», «Оккупация. Мистерия»; реж. М. Пташук – «В августе 44-го...», «Черный замок Ольшанский»; реж. В. Рубинчик – «Дикая охота короля Стаха», «Знак беды»; реж. В. Туров – «Через кладбище», «Черный аист», «Шляхтич Завальня, или Беларусь в фантастических рассказах», «Я родом из детства»), а также критические работы о стиле и поэтике белорусского кино и музыки (Цимбал, 1977; Ганул, 2006; Красинский, 2009; Карпилова, 2014; Мдивани, 2014; Харитоненко, 2018; Мантуш, 2023; Немцова-Амбарян, 2023).

Теоретическую основу исследования составляют фундаментальные труды, раскрывающие театральность как эстетическую категорию и универсальный механизм художественного мышления (Курышева, 1984; Лотман, 1998; Евреинов, 2002). Существенное значение имеют философско-антропологические концепции игровой природы искусства (Хёйзинга, 1992; Бахтин, 1990; Кайуа, 2007; Финк, 1988), а также идеи Н. Евреинова (2002), трактующего театральность как врожденный художественный «инстинкт» и форму эстетической демонстрации.

Семиотические и структуралистские подходы к искусству (Лотман, 1998; Пави, 1991) позволяют рассматривать театральность как знаковую систему и модель художественного поведения, а театрализацию – как способ организации художественной реальности и обобщения смыслов. Важным методологическим ориентиром выступают также концепции театральности как формы художественного бытия (Цимбал, 1977) и «реалистической театральности» (Бояджиев, 1945).

Значимый вклад в методологию исследования вносят работы, посвященные перформативности, процессуальности и телесности художественного действия (Фишер-Лихте, 2015; Леман, 2013), обеспечивающие инструментальный анализ искусства как события и сценического акта. Применительно к музыкально-театральным и кинематографическим формам учитываются исследования пограничной природы киномузыки (Астафьева, 1992; Карпилова, 2017).

Междисциплинарный ракурс исследования определяется также концепциями интермедийности и синтетических художественных форм (Мантуш, 2023), позволяющими рассматривать театральность как структурный принцип взаимодействия сценических и медийных практик.

Практическая значимость исследования связана с возможностью применения его результатов в анализе произведений, основанных на театральных принципах художественного мышления, а также в образовательной и творческой практике в области теории искусства, музыкально-театрального анализа, режиссуры и истории кино.

Материалы исследования могут быть применены в образовательной практике – при разработке курсов по теории искусства, музыкально-театральному анализу, режиссуре и истории кино, а также в творческой деятельности музыкальных, театральных и кинематографических коллективов. Полученные выводы обеспечивают основу для межвидовых проектов, музейно-выставочных программ и инициатив по популяризации белорусского искусства в современном культурном пространстве.

Обсуждение и результаты

Эволюция театральности в **белорусской музыке** второй половины XX – первой четверти XXI века, рассмотренная в культурологической перспективе в контексте исследований музыкальной культуры Беларуси (Антоневич, 2003; Володченко, 2018; Ганул, 2006; Мдивани, 2008; Немцова-Амбарян, 2023), рассматривается как процесс последовательной трансформации типа музыкального мышления, а не как совокупность разрозненных художественных новаций.

Именно выявление этой эволюции – от имплицитных форм сценичности к развернутым перформативным моделям – составляет концептуальное ядро настоящего исследования, определяя его цель, актуальность и научную новизну. Театральность рассматривается не как совокупность эффектов или внешних признаков, а как глубинное преобразование музыкального мышления, затрагивающее саму природу художественного действия.

Движение от скрытых, имплицитных проявлений сценичности к открытым, эксплицитным формам инструментального театра свидетельствует о формировании устойчивой системы выразительных средств, в которой театральность функционирует как структурный принцип.

Одним из проявлений театральности в белорусском инструментальном театре стало изменение статуса *исполнительского жеста*, который из вспомогательного, иллюстративного элемента превратился в автономный семиотический ресурс, определяющий смыслообразующую структуру произведения. (Отметим, что под исполнительским жестом в данном исследовании понимается не вспомогательное телесное сопровождение звукоизвлечения, а семиотически нагруженный элемент художественной структуры, обладающий способностью формировать смысловое поле произведения. Трансформация жеста из интерпретационного средства в структурообразующий принцип связана с общим смещением акцента от звукового результата к перформативному процессу, в рамках которого телесность исполнителя становится равноправным носителем художественного смысла.) Например, если в классической традиции жест флейтиста – это прежде всего техника дыхания и амбушюра, то в инструментальном театре тот же жест может быть семиотически переосмыслен как «взывание», «полет» или «дыхание ветра», непосредственно влияя на смысловое прочтение музыки.

Именно этот сдвиг обусловил становление феномена «композиторской режиссуры», о чем было сказано ранее. Показателен в этом отношении опыт В. Курьяна: в пьесе «Золотая лихорадка» (2002) жест исполнителя – «промывание золотого песка» – включен в ритмическую организацию музыкальной ткани и становится частью сложной знаковой системы, воплощающей на практике описанный Н. Евреиновым (2002) «инстинкт театральности». Здесь жест утрачивает характер индивидуальной исполнительской интерпретации, приобретая функции универсального выразительного кода и превращаясь в структурный элемент композиции. Подобные стратегии предполагают сознательное конструирование сценического поведения как неотъемлемой составляющей художественного целого.

Показательным для белорусского инструментального театра является связь исполнительского жеста с архаическим и ритуальным моделями мышления: именно жест в данном случае становится медиатором между телесным действием исполнителя и символическим порядком ритуала.

Эта линия наиболее полно проявляется в творчестве В. Кузнецова. Его произведение «Ветер и птица» (1999) для ударных, голоса и пластических импровизаций представляет собой модель мистерии, где музыкальная форма выстраивается на основе остинатных структур и циклического замыкания, отсылающих к древним обрядовым практикам. Свобода пластического действия, предоставляемая исполнителям, не разрушает ритуального характера происходящего, а усиливает его, превращая исполнение в сакральное событие, в котором ритм выступает проводником «живой» энергии. Тем самым актуализируются архетипические для белорусской художественной традиции формы невербальной, символической коммуникации, отражающие глубинные механизмы культурной памяти.

Особая трактовка исполнительского жеста связана с визуализацией *звукового образа*. Так, в произведениях Г. Гореловой «Плач перепёлки» (2022), «В душистой темнице сирени запуталась сонная птаха...» (2014), «Женщина и птица в лунном свете» (2016) композиторская режиссура ориентирована на создание единого семиотического поля, где жест, тембр и поэтический символ образуют взаимосвязанную структуру. Звукоизвлечение в ее сочинениях предстает как чрезвычайно тонкий психофизический акт: артикуляция, дыхание и тембровые микронюансы предписаны автором с высокой степенью детализации и функционируют как минималистичный, но насыщенный значениями пластический жест. Эти жестовые стратегии направлены не на внешнюю сценичность, а на экспликацию внутреннего, образно-символического пространства музыкального текста, нередко связанного с живописными или поэтическими впечатлениями. Поэтика Г. Гореловой тем самым воплощает принцип «минимализма жеста» при «максимализме смысла», вводя в белорусский контекст традицию медитативной сосредоточенности и выявляя внутреннюю театральность музыкальной материи, где сценическое начало проявляется как процесс визуализации звука.

Дальнейшее развитие инструментального театра демонстрирует устойчивую тенденцию к радикальному *переосмыслению концертного пространства*. Традиционная фронтальная модель уступает место пространственным конструкциям, в которых сцена перестает быть фиксированной плоскостью и превращается в динамическую систему. В «Гигантомании» (2016) В. Воронова для там-тама соло драматургия жеста – переворачивание инструмента, его вертикальная установка – образует символическую модель «сотворения мира» и становится тождественной музыкальной драматургии. Здесь пространственное действие и тембровая пластика интегрируются в единую структуру, где композиторский контроль распространяется на каждый уровень сценического поведения.

Иная стратегия проявляется в поисках И. Комара, в частности в произведении «Лавандовое поле после грозы...» (2021) для ударных и фортепиано. Его подход основан на пространственно-временной подвижности, создающей эффект «скользящего» восприятия, близкого к кинематографическому монтажу. Взаимодействие тембров и перемещение звуковых фокусов формируют ощущение смещенной перспективы, что соотносится с постдраматической чувствительностью, описанной Х.-Т. Леманом (2013). Подобные стратегии свидетельствуют о стремлении преодолеть статичность традиционного музыкального исполнения и превратить сценическое пространство в автономный выразительный инструмент, не просто сопровождающий звук, а структурирующий восприятие произведения.

Параллельно с усложнением визуально-пространственных форм инструментального театра формируется и иная, полярная стратегия, основанная на *семантическом переосмыслении жеста*. В произведении А. Цалко «(f)-O-(b)I-A» (2012) для флейты и виолончели телесное действие сознательно редуцируется до минимального жестового импульса, однако его семиотическая значимость существенно возрастает. Минималистичный жест, дополненный вербализацией в виде произнесения отдельных фонем, превращается в носитель скрытой символики, смещая акцент с внешнего действия на внутреннее психологическое состояние исполнителя. Подобная стратегия, соотносимая с лотмановским принципом выявления «общего в единичном», актуализирует в белорусской музыкальной культуре модели медитативной статики и внутренней сосредоточенности, подчеркивая тяготение к интровертированной, созерцательной форме театральности.

В более широком контексте белорусский инструментальный театр предстает как целостное культурное явление, включающее различные индивидуальные стратегии – от игровой поэтики В. Курьяна (2002) и ритуально-архаических практик В. Кузнецова (1999) до камерно-символистской модели Г. Гореловой (2016; 2022), пространственно-визуальных решений В. Воронова (2016) и И. Комара (2021) и семиотического минимализма А. Цалко (2012). Анализ этого спектра художественных решений через призму драматургии жеста, ритуально-мифологической парадигмы, лирико-метафорической образности, стратегий визуализации и практик знакового минимализма позволяет выявить фундаментальные механизмы театральности, которые, адаптируясь к конкретному культурному контексту, формируют устойчивые модели художественного действия. В этих моделях композиторская режиссура выступает ключевым средством конструирования специфической «формы художественного бытия» (Цимбал, 1977) и значимым фактором формирования национальной художественной идентичности.

Выявленные в инструментальном театре принципы композиторской режиссуры, семиотизации жеста и работы с пространством находят свое закономерное продолжение и развитие в смежной синтетической сфере – кинематографе.

В *белорусском кинематографе* XXI века театральность выступает не частным стилистическим приемом, а комплексным принципом художественного моделирования, определяющим архитектуру экранного высказывания на режиссерском, операторском и композиторском уровнях. Ее утверждение как системообразующего начала связано с исторической эволюцией стилевых парадигм национального кино. Если в 1990-е годы стилевое пространство формировалось в поляризации натуралистической и формотворческой тенденций, то с начала 2000-х годов ведущей становится авторская модель, при которой индивидуальный художественный язык режиссера обретает статус первичного конструкта, определяющего структуру и семиотику фильма. Этот переход знаменует уход от классической драматургической парадигмы к постдраматической эстетике, характеризующейся фрагментарностью, ритуализированностью и высокой степенью символизации визуально-звуковой ткани.

Генезис современных визуальных стратегий не может быть адекватно осмыслен без обращения к исторической полемике о «живописном» и «документальном» стилях, активной в отечественной кинокритике второй половины XX века, поскольку именно в этой полемике формировались основания эстетической двойственности, впоследствии определившей вектор развития белорусского кино. Критика «живописно-поэтического» направления за архаизацию и аллегоричность (Блейман, 1973) встречала контраргументы о том, что живописность стала способом «оживления» кадра через «человеческое действие» (Михалкович, 1978). Эта дискуссия служит важным контекстом для понимания истоков «новой волны» белорусского кино.

В *режиссёрском аспекте* анализа театральность проявляется через специфическую пространственно-действенную организацию, в рамках которой кадр функционирует как сценическая площадка, подчиненная принципам фронтальности, статичности и пластической завершенности. Так, в фильме А. Кудиненко «Оккупация. Мистерии» (2004) экранное пространство структурировано как ритуальное действие: развитие действия подчинено логике мистериального цикла, а актерское существование строится на подчеркнутых, пластически оформленных жестах и замедленном темпе движения. Аналогичная эстетическая установка определяет визуальную природу «Масакры» (2010), где режиссер формирует лиминальное пространство, объединяющее исторические и мифологические пласты в едином символическом континууме. Эта эстетика условности и сгущенной театрализованности может быть осмыслена через концепцию барочной двойственности, предложенную С. Смагиной (2014), для которой характерно синтетическое соединение реальности и фантазии, ритуальности и множественности символов. Исследовательница отмечает, что барокко тяготеет к идее безграничности и многообразия мира, где сосуществуют реальные и воображаемые уровни, а центральным его образом выступает лабиринт, символизирующий сложность и тенденцию к самоумножению смыслов. В фильмах А. Кудиненко 2003 и 2010 гг. эта барочная двойственность, реализованная средствами театрализации, формирует специфическую форму художественного бытия (Цимбал, 1977), в которой исторический материал перестает быть линейным повествованием и превращается в полифоническое мистериальное действие.

Эстетика А. Кудиненко созвучна тому, что А. Мантуш (2023) обозначает как «посткинематографический неопэпический театр»: обращение к мифу, ритуальная пластика, намеренная искусственность и деконструкция привычных киноязыковых конвенций превращают фильм в разновидность театральной мистерии, реализованной средствами экрана. В этом контексте современный белорусский кинематограф обнаруживает характерную обратную интермедиализацию: кино не столько перенимает театральный язык, сколько конструирует собственную художественную реальность, опираясь на актуальные сценические практики и преобразуя их в экранную форму.

В более ранних образцах авторского кино, таких как «Дикая охота короля Стаха» (1979) В. Рубинчика, уже намечена модель театрализованного кадра: действие развивается по ритуальной логике, а сюжет функционирует

как форма образного обряда. В кинематографе XXI века эта линия получает дальнейшее развитие и трансформируется в систему пластических метафор, в которой психологическая мотивация уступает место ритуализованной структуре поведения персонажа, а экранное пространство становится полем символического действия, обладающего внутренней театральной динамикой.

Операторский уровень анализа формирует визуально-пластический фундамент режиссерской театрализации. В современном белорусском кинематографе камера часто работает как часть ритуального пространства, а не как регистратор действия. В «Оккупации. Мистериях» протяженные план-сцены, медленные панорамы и подчеркнутая статичность создают ощущение длительности, характерной для театрализованного обряда. В «В августе 44-го...» (2001) Михала Пташука операторская работа (Юрий Елхов) ориентирована на сценографическую организацию пространства: цвет, свет и глубина кадра структурированы по принципу живописного полотна, где каждый визуальный элемент подчинен ритуализированной логике действия. Самостоятельную драматургическую функцию выполняют световые решения, создающие символически насыщенное визуальное поле. Как классический пример можно рассмотреть фильм Валерия Рубинчика «Знак беды» (1986), где контрастные световые акценты формируют смысловые зоны и организуют кадр как сценическую композицию. Эта визуальная стратегия, основанная на принципах театральной мизансцены, получает развитие и новое звучание в современном белорусском кино, находя параллели в исследовательских наблюдениях Н. Зоркой (1994) и В. Фомина (2001) о связи экранного образа с архетипами фольклора, иконности и лубочной модели. Яркой иллюстрацией такой эволюции служит картина Андрея Кудиненко «Масакра» (2010): резкие светотеневые контрасты, холодное освещение и игра с бликами создают здесь атмосферу тревоги и лиминальности, визуально акцентируя ключевые драматические моменты.

Композиторский уровень театральности определяет акустическую драматургию театрализации, выступая одним из ключевых механизмов структурирования экранного действия. Эволюция белорусской киномузыки демонстрирует движение от преимущественно иллюстративной функции к полноценной структурообразующей роли, когда музыкальная ткань не сопровождает изображение, а формирует собственные смысловые и драматургические векторы. Уже в фильмах В. Турова «Через кладбище» (1964) и «Я родом из детства» (1966) музыка Е. Глебова выполняет функцию внутреннего драматургического контрапункта, формируя эмоционально-смысловые центры кадра и задавая интонационные оси повествования.

В кинематографе XXI века звуковая организация становится инструментом акустической театрализации. В фильме «Оккупация. Мистерии» музыкальный язык С. Кортеса строится на чередовании звуковых ритуалов, в которых тематическая работа сочетается с тембровой и пространственной символикой. По наблюдению Н. Ганул (2006), музыка Кортеса характеризуется эпико-драматическим контрапунктом, плотной событийностью и многоуровневой драматургией, что превращает ее в самостоятельный театрализирующий компонент экранного пространства, а не в иллюстративный фон (Ганул, 2006). В «Масакре» музыкальный слой О. Ходоско приобретает характер автономной звуковой сцены, организующей внутреннее время повествования и взаимодействующей с визуальной структурой на правах равноправного художественного элемента.

Заключение

Проведенное исследование позволило установить, что театральность в белорусской художественной культуре представляет собой устойчивый межвидовой принцип, определяющий структурную организацию музыки и кинематографа. Она проявляется как универсальный механизм художественного моделирования, в равной мере формирующий сценическое поведение исполнителя в инструментальном театре и композицию кадра в кинематографе, где, по наблюдению С. Цимбала, возникает специфическая форма художественного бытия.

К числу универсальных механизмов театральности относятся организация сценического пространства (фронтальность, статика), семиотизация жеста, ритуализация действия и интеграция аудиального и визуального компонентов. Национальная специфика театральности выявляется в доминировании статичных фронтальных композиций, в устойчивом преобладании символического действия, в тяготении к эффекту живой картины и медитативной статике. Эти особенности формируют целостный художественный код, определивший развитие как инструментального театра, так и белорусского кино.

Инструментальный театр в белорусской музыкальной культуре утвердился как самостоятельная форма перформативного искусства, где композиторская режиссура предопределяет не только звуковую, но и визуально-пластическую организацию произведения. От игровых и ритуальных моделей (В. Курьян, В. Кузнецов) до камерного символизма (Г. Горелова) и пространственных экспериментов (В. Воронов, И. Комар, А. Цалко) он демонстрирует многообразие стратегий театральности, превращая исполнительский жест, мизансцену и работу с пространством в семиотически насыщенные элементы музыкальной композиции. Это направление не только расширило границы концертной практики, но и сформировало уникальный национальный вариант синтетического художественного мышления, основанного на принципах визуализации звука и телесной семиотики.

Кинематограф второй половины XX – начала XXI века демонстрирует закрепление театральности как структурообразующего начала. Тенденции статичности, ритуальности и символизма оказываются не стилистической вариацией, а выражением глубинной логики национального художественного сознания. Особую роль играет киномузыка, чье театральное происхождение, проявляющееся в работах Е. Глебова, С. Кортеса и О. Ходоско, подтверждает ее структурирующую функцию внутри экранного высказывания.

Значимым результатом исследования стало выявление интермедиальной природы театральности. Анализ продемонстрировал, что взаимодействие театра и кино носит двусторонний характер: современные сценические практики активно осваивают экранный язык, тогда как кинематограф трансформирует театральные принципы действия, пространства и жеста, формируя единое ритуально-символическое поле. Устойчивость и повторяемость выявленных принципов театральности (композиционной режиссуры, фронтальности, ритуальности) подтверждает их фундаментальное значение для национальной художественной идентичности.

Таким образом, театральность в белорусском искусстве выполняет одновременно структурную, смыслообразующую и идентификационную функции. Она обеспечивает преемственность культурной традиции, задает тип художественного мышления, ориентированный на символическую насыщенность и многослойность, и формирует устойчивый национальный художественный код.

Перспективы дальнейших исследований связаны с применением разработанного интегративного подхода к другим видам искусства и с компаративным анализом театральности в контексте культур Восточной Европы.

Материалы исследования | Research materials

1. Воронов В. «GICANTOMANIA» для там-тама. 2016. Нотная рукопись.
2. Горелова Г. «В душистой темнице сирени запуталась сонная птаха...» (2014) для флейты соло // Флейтовые акварели. Произведения для флейты белорусских композиторов. Мн.: Ковчег, 2022. Вып. 1.
3. Горелова Г. «Женщина и птица в лунном свете» для трубы соло. 2016. Нотная рукопись.
4. Горелова Г. «Плач перепёлки» для флейты и фортепиано // Флейтовые акварели. Произведения для флейты белорусских композиторов. Мн.: Ковчег, 2022. Вып. 1.
5. Комар И. «Лавандовое поле после грозы...» для ударных инструментов и фортепиано. 2021. Нотная рукопись.
6. Кудиненко А. «Масакра»: художественный фильм. Беларусь. 2010.
7. Кудиненко А. «Оккупация. Мистерия»: художественный фильм. Беларусь. 2003.
8. Кузнецов В. «Ветер и птица». Фрагмент из африканской народной поэзии для ансамбля ударных инструментов с пением и телодвижениями. 1999. Нотная рукопись.
9. Курьян В. «Золотая лихорадка» для четырёх валторн. 2002. Нотная рукопись.
10. Пташук В. «Знак беды»: художественный фильм. СССР. 1986.
11. Пташук М. «В августе 44-го...»: художественный фильм. Россия, Беларусь. 2000.
12. Пташук М. «Черный замок Ольшанский»: художественный фильм. Беларусь. 1984.
13. Рубинчик В. «Дикая охота короля Стаха»: художественный фильм. СССР. 1979.
14. Туров В. «Через кладбище»: художественный фильм. СССР. 1964.
15. Туров В. «Чёрный аист»: художественный фильм. Беларусь. 1993.
16. Туров В. «Шляхтич Завальня, или Беларусь в фантастических рассказах»: художественный фильм. Беларусь. 1994.
17. Туров В. «Я родом из детства»: художественный фильм. СССР. 1966.
18. Цалко А. «(f)-O-(b)I-A» для флейты и виолончели. 2012. Нотная рукопись.

Источники | References

1. Антонец В. Белорусская музыка XX века: композиторское творчество и фольклор. Мн.: Белорусская государственная академия музыки, 2003.
2. Астафьева О. Н. Эстетическая и социальная природа киномузыки: автореф. дисс. ... к. филос. н. М., 1992.
3. Барт Р. Избранные работы: Семиотика. Поэтика / пер. с фр.; сост., общ. ред. и вступ. ст. Г. К. Косикова. М.: Прогресс, 1989.
4. Бахтин М. М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. М.: Художественная литература, 1990.
5. Блейман М. Архаисты или новаторы? // Блейман М. О кино – свидетельские показания. М.: Искусство, 1973.
6. Бояджиев Г. Театральность и правда. М. – Л.: Искусство, 1945.
7. Володченко А. Ю. Феномен театральности как объект научного исследования: введение в проблематику // Актуальные проблемы мировой художественной культуры: сборник научных статей: в 2 ч. Гродно: Гродненский государственный университет имени Янки Купалы, 2018. Ч. 1.
8. Высоцкая М. С. Театр абсурда в театре инструментов: музыкально-сценические произведения Фараджа Караева // Звуковая среда современности: сборник статей памяти М. Е. Тараканова / отв. ред.-сост. Е. М. Тараканова. М.: Государственный институт искусствознания, 2012.
9. Ганул Н. Г. Музыкальный театр притчи С. Кортеза в контексте европейской оперы XX в.: автореф. дисс. ... к. иск. Мн., 2006.
10. Давыдова И. Театральность как феномен культуры // Известия Российского государственного педагогического университета им. А. И. Герцена. 2007. Вып. 40.
11. Дебор Г.-Э. Общество спектакля / пер. с фр. А. Уриновского; вступ. ст. А. Лапшина. М.: Опустошитель, 2012.
12. Евреинов Н. Демон театральности: сборник произведений / сост., общ. ред. и комм. А. Ю. Зубкова и В. И. Максимова. М. – СПб.: Летний сад, 2002.
13. Зоркая Н. Фольклор. Лубок. Экран. М.: Искусство, 1994.
14. Кайуа Р. Игры и люди: статьи и эссе по социологии культуры / пер. с фр. С. Н. Зенкина. М.: Объединенное гуманитарное издательство, 2007.

15. Карпилова А. А. О театральной природе киномузыки // Научные труды Белорусской государственной академии музыки. Мн., 2017. Вып. 40. Музыкальный театр в пространстве европейской культуры.
16. Карпилова А. Специфика белорусской академической музыки в аспекте влияния экранного искусства // Европейская музыка академической традиции: сущность, истоки, современное состояние (на примере творчества композиторов России и Беларуси). Мн.: Беларуская навука, 2014.
17. Красинский А. В. «Беларусьфильм» между прошлым и будущим // Питанні мастацтвазнаўства, этналогіі і фалькларыстыкі: зборнік артыкулаў. Мінск: Інстытут мастацтвазнаўства, этнаграфіі і фальклору імя К. Крапівы, 2009.
18. Курышева Т. А. Театральность и музыка. М.: Советский композитор, 1984.
19. Леман Х.-Т. Постдраматический театр / предисл. А. Васильева; пер. с нем., вступ. статья и комм. Н. Исаевой. М.: ADCdesign, 2013.
20. Лотман Ю. М. Театр и театральность в строе культуры начала XIX века // Лотман Ю. М. Об искусстве / вст. ст. Р. Г. Григорьева, С. М. Даниэля. СПб.: Искусство-СПБ, 1998.
21. Луков В. А. Жанры и жанровые генерализации // Знание. Понимание. Умение. 2006. № 1.
22. Мантуш А. С. Интермедиаальный театр Беларуси первых десятилетий XXI века в мировом театральном контексте: автореф. дисс. ... к. иск. Мн., 2023.
23. Мдивани Т. Г. Музыка академической традиции: опыт западно- и восточноевропейской композиторской практики // Европейская музыка академической традиции: сущность, истоки, современное состояние (на примере творчества композиторов России и Беларуси). Мн.: Беларуская навука, 2014.
24. Мдывані Т. Г. Панарама музычнага мастацтва другой паловы XX ст.: сімфанічная, народна-аркестравая, камерна-інструментальная музыка, опера і духоўныя творы // Беларусы. Мінск: Беларуская навука, 2008.
25. Михалкович В. Стиль кинематографа и стиль фильма // Искусство кино. 1978. № 1.
26. Немцова-Амбарян С. Н. Музыкально-театральный текст как художественный феномен (творческое наследие Е. А. Глебова): дисс. ... д. иск. Мн., 2023.
27. Пави П. Словарь театра / пер. с фр.; под ред. К. Разлогова. М.: Прогресс, 1991.
28. Петров В. О. Инструментальный театр XX века: история и теория жанра: дисс. ... д. иск. Астрахань, 2014.
29. Розенберг Р. К проблеме театральности в творчестве композиторов Одессы. 2010. <http://www.musica-ukrainica.odessa.ua/a-rozenberg-teatral.html>
30. Савенко С. Авангард и советская музыка // Musiqi Dünyasi. 2001. № 3/4.
31. Смагина С. А. Театрализация кинематографа. Пути обновления киноязыка (на материале отечественных фильмов второй половины 1960-х – 1980-х гг.): монография. М.: ВГИК, 2014.
32. Финк Э. Основные феномены человеческого бытия // Проблема человека в западной философии / пер., сост., и послесл. П. С. Гуревича; общ. ред. Ю. Н. Попова. М.: Прогресс, 1988.
33. Фишер-Лихте Э. Эстетика перформативности / пер. с нем. Н. Кандинской; под общ. ред. Д. В. Трубочкина. М.: Play&Play; Канон-плюс, 2015.
34. Фомин В. Правда сказки: кино и традиции фольклора. М.: Материк, 2001.
35. Харитоненко А. В. Основные стилевые тенденции в белорусском кинематографе второй половины 1980-2010-х годов: автореф. дисс. ... к. иск. Мн., 2018.
36. Хёйзинга Й. Homo ludens. В тени завтрашнего дня / пер. с нидерл. и примеч. В. В. Ошиса; общ. ред. и послесл. Г. М. Тавризян. М.: Прогресс; Прогресс-Академия, 1992.
37. Цимбал С. Театр. Театральность. Время. М.: Искусство, 1977.
38. Hitchcock H. Music in the United States: A Historical Introduction. Englewood Cliffs: Prentice-Hall, 1974.
39. Kostelanetz R. The theatre of Mixed Means: An Introduction to Happenings, Kinetic Environments, and Other Mixed-Means Performances. N. Y.: Dial Press, 1968.
40. Ulmer G. Applied grammatology. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1985.

Информация об авторах | Author information



Романюк Ольга Валерьевна¹

¹ Белорусский государственный университет культуры и искусств, г. Минск, Республика Беларусь



Olga Valerievna Romanuk¹

¹ Belarusian State University of Culture and Arts, Minsk, The Republic of Belarus

¹ oliosha09@gmail.com

Информация о статье | About this article

Дата поступления рукописи (received): 03.12.2025; опубликовано online (published online): 26.12.2025.

Ключевые слова (keywords): театральность как принцип художественного конструирования; композиторская режиссура; инструментальный театр; белорусское кино; художественный синтез; theatricality as a principle of artistic construction; composer's direction; instrumental theatre; Belarusian cinema; artistic synthesis.