

Министерство культуры Республики Беларусь
Белорусский государственный университет
культуры и искусств

И. В. Коновальчик

**ЖЕНСКИЙ ОБРАЗ В ХОРЕОГРАФИЧЕСКОМ
ИСКУССТВЕ БЕЛАРУСИ XX – НАЧАЛА XXI ВЕКА**

Минск
БГУКИ
2023

УДК 792.8:79-055.2(476)"19/20"
ББК 85.335.420+85.335.423(4Бел)6
К647

Р е ц е н з е н т ы:

С. Н. Немцова-Амбарян, кандидат искусствоведения, доцент;
Н. П. Яконюк, доктор искусствоведения, профессор

*Рекомендовано к изданию ученым советом
Белорусского государственного университета культуры и искусств
(протокол № 10 от 05.05.2022 г.)*

В оформлении обложки использованы фото из личных архивов
И. В. Коновальчик, Ю. М. Чурко, В. В. Дудкевича

Коновальчик, И. В.

К647 Женский образ в хореографическом искусстве Беларуси XX – начала XXI века / И. В. Коновальчик ; М-во культуры Респ. Беларусь, Белорус. гос. ун-т культуры и искусств. – Минск : БГУКИ, 2023. – 238 с.
ISBN 978-985-522-326-0.

В издании представлены результаты комплексного теоретико-методологического исследования эволюции художественной трактовки женского образа в белорусском хореографическом искусстве Беларуси XX – начала XXI века. Автор анализирует структуру понятия «женский образ»; характерные черты его репрезентации через призму специфики народно-сценического, классического и современного танца.

Монография адресована студентам, магистрантам, ученым-искусствоведам, преподавателям хореографических дисциплин и широкому кругу читателей, интересующихся хореографическим искусством.

**УДК 792.8:79-055.2(476)"19/20"
ББК 85.335.420+85.335.423(4Бел)6**

ISBN 978-985-522-326-0

© Коновальчик И. В., 2023
© Оформление. Учреждение образования
«Белорусский государственный
университет культуры и искусств», 2023

ОГЛАВЛЕНИЕ

От автора	4
Введение	5
Глава 1. Теоретико-методологические основы исследования женского образа в хореографическом искусстве	10
1.1. Предмет исследования в контексте аналитического обзора. Методология исследования	10
1.2. Женский образ в хореографическом искусстве: к теории вопроса	22
Глава 2. Своеобразие женского образа в белорусской хореографии первой половины XX века	66
2.1. Специфика женского образа в белорусской народно-сценической хореографии	66
2.2. Художественное решение женского образа в отечественном балетном искусстве	82
Глава 3. Художественная трактовка женского образа в белорусском хореографическом искусстве второй половины XX века	102
3.1. Трансформация традиционного женского образа в народно-сценическом танце	102
3.2. Изменение художественного языка женской образности в балетных спектаклях	115
Глава 4. Многогранность женского образа в хореографическом искусстве Беларуси конца XX – начала XXI века	135
4.1. Расширение жанровой палитры художественной трактовки женского образа в народно-сценической и классической хореографии	135
4.2. Особенности отражения женского образа в произведениях современной хореографии	160
Заключение	183
Библиографический список	190
Приложение	213

ОТ АВТОРА

Предлагаемое вашему вниманию издание посвящено проблематике художественной трактовки женского образа в трех жанрах хореографического искусства Беларуси XX – начала XXI в.: народно-сценическом, классическом и современном танце.

Существует множество научных публикаций, рассматривающих образы героинь в литературе, живописи, кинематографии, особенности женского поэтического и изобразительного творчества и т. д. Новизна нашего исследования заключается в анализе эволюции образа героини в хореографическом искусстве, обусловленной переменами в социально-экономической, политической и культурной сферах. Хореография никогда не относилась к разряду «искусств быстрого реагирования» (можно привести массу высказываний о «незыблемости», «монументальности» танцевального искусства): требовались десятилетия, чтобы узаконить небольшое новшество.

В данной монографии речь идет о национальной принадлежности женского образа, отраженной в хореографических произведениях. С классическим танцем и современными направлениями в общих чертах (подчеркнем, только в общих) все более-менее ясно, так как эти две пластические системы базируются на интернациональном хореографическом языке.

Но национальный лексический фонд, его особенности – совершенно иной уровень исследования. Характеризуя национальный женский образ в хореографическом искусстве, нельзя обойти стороной некоторые вопросы: почему белорусский танец в своей основе парно-массовый, в отличие от русского, грузинского, еврейского и т. д., где доминировали формы пляски и перепляса; в чем причина относительной однородности белорусской традиционной лексики, в то время как в пластических языках других народов существовали явные различия между женским и мужским танцем. А если добавить к этому многочисленному ряду проблематику особенностей видовой специфики хореографического искусства и влияния национальной традиции в исполнительской манере сценического классического танца, основанного на интернациональной танцевальной системе, становится понятно, что эта тема достаточно глубока и неоднозначна.

ВВЕДЕНИЕ

Существующий в социуме идеал женщины можно без преувеличения назвать важнейшим элементом национальной идентичности. Каждый исторический этап развития общества презентует тот художественный женский образ, который раскрывает нравственно-этические ценности и приоритеты, доминирующие в данный период, именно поэтому изучение роли женщины и трактовка ее образа в художественной культуре вызывают неизменный интерес

Внимание к подаче женского образа в искусстве имеет не только мировоззренческое, но и практическое значение: в основе появления тех или иных эталонов красоты и распределения гендерных ролей лежат социально-экономические, политические и культурные изменения с сопутствующими им взглядами. Смена формаций характеризуется переоценкой ценностей, вследствие чего каждая эпоха представляет свое суждение о телесном и духовном идеале, что неизбежно связано с положением женщины в социуме.

Предназначение женщины и осмысление ее роли в обществе приобрели особую значимость вместе с движением за равенство в правовом, политическом и социальном плане. И хореографическое искусство как особая форма отражения существующей действительности отобразило новое визуально-эстетическое представление о женщине, изменив традиционно сложившийся художественный образ посредством трансформации основных выразительных средств.

В отличие от европейской культурной традиции, сформировавшей двойственную оценку сущности женского образа (как Матери и как Евы-искусительницы), отечественная культура вплоть до XX в. демонстрировала возвышенное отношение к женщине, наделенной особой миссией, что нашло выражение в доминировании положительной художественной трактовки ее сценического воплощения. Эта данность воплотилась в устно-поэтическом и танцевальном творчестве, иконописи и фресках, стихах и прозе, скульптуре и живописи.

Однако основополагающие доктрины искусства, в том числе и хореографического, в XX в. подверглись кардинальному

пересмотру. Первая половина XX в. отмечена рядом революционных преобразований, которые вызвали появление новых направлений и понятий, связанных с иным взглядом на положение и предназначение женщины в обществе. В мире танца заявила о себе целая плеяда танцовщиц-хореографов новой генерации с особым взглядом на существующую проблематику, что явилось неоспоримым феноменом XX – начала XXI в. Их деятельность заставила по-иному взглянуть на роль женщины в культурном процессе. В теорию искусствоведения вошли термины, до этого не имевшие аналогов, – «женский балет» и «женский хореопластический театр».

Изучая различные аспекты отечественного хореографического искусства (специфику создания хореографического произведения, творческие портреты деятелей танцевального искусства, динамику эволюции хореографии, традиции и новации при создании хореографических композиций, особенности представления хореографического искусства в экранной культуре, современные направления хореографии и т. д.), в своих публикациях Н. Карчевская, Д. Кожемяко, С. Улановская, Ю. Чурко, Н. Бунцевич не акцентировали внимания на сущности понятия «женский образ», художественная трактовка которого в танцевальном искусстве Беларуси прошла путь от патриархальной до феминистской модели презентации женщины.

Любое искусство так или иначе контекстуально связано с политическими и культурными процессами, происходящими в социуме. Уже не подлежит сомнению, что современный мир эмансипирован, феминизирован, и активное появление представительниц «слабого» пола с мужскими качествами характера в различных сферах общественно-политической, социальной, культурной жизни нашло отражение в художественных образах, создаваемых зарубежным и отечественным хореографическим искусством.

Кроме того, в условиях универсальной тенденции мультикультурности исследователи высказывают мысль о распаде традиционной парадигмы выразительных средств всех видов хореографии, размытости жанровых границ, об эволюции образной системы, отсутствии единого художественного стиля в создаваемых произведениях, что не могло не отразиться на

художественном видении женского образа в сценическом воплощении.

С учетом нового взгляда на женщину и ее предназначение в условиях стремительно меняющегося мира важен анализ трансформаций, происходящих в пластическом языке при художественной трактовке женского образа в различных видах хореографии на современном этапе развития отечественной танцевальной культуры.

Модификации социально-экономического характера повлекли за собой качественные преобразования в жизни, находящие осмысление в хореографическом искусстве посредством возникновения новых тем. Новая тематика потребовала видоизменения основных выразительных средств. В сложной цепи эволюционных процессов транслируется женский хореографический образ, отвечающий эстетическим воззрениям конкретной эпохи, и его всесторонний анализ и изучение становятся актуальной задачей.

В данной работе раскрывается эволюция художественной трактовки женского образа в сфере белорусского хореографического искусства XX – начала XXI в. При рассмотрении причин, приведших к изменению художественного решения женского образа, анализируются две группы факторов, обуславливающих этот процесс: экзогенные (внешние) и эндогенные (внутренние). Экзогенная группа включает в себя ряд изменений, сопровождающих глобализацию: смена ценностных ориентаций, осмысление функции и назначения женщины в социуме, снижение роли и значения традиционных ценностей. Эндогенная группа – детерминирование внутренней логики развития хореографического искусства, развивающегося по своим законам в соответствии с основными тенденциями, существующими в мировой хореографической среде.

Объектом нашего исследования стала эволюция художественного решения женского образа, представленного в основных направлениях отечественной хореографии: народно-сценическом, классическом и современном танце.

Выбор женских образов в народно-сценической и классической хореографии обусловлен наличием исторически сложившихся и устоявшихся выразительных средств танца. С их

помощью транслируются узнаваемые образы, обладающие своей спецификой, которые легко можно отнести к какому-либо определенному виду танцевального искусства.

Особенностью современной хореографии является отсутствие сформированного лексического языка по причине наличия эклектизма, выхода за рамки утвердившихся систем, канонов и норм, что позволяет отнести данный вид хореографического искусства к новой, неизученной синтетической системе. В связи с этим художественная трактовка женского образа в современной хореографии представляет особую область исследования. Анализ новых подходов к понятию «женский образ» и особенностей его трактовки в рамках постоянно развивающихся философии движения и комплекса знаний о возможностях человеческого тела посредством нетрадиционных форм коммуникации и взаимодействия с пространством – это малоизученная проблематика на современном этапе существования отечественного хореографического искусства.

В монографии исследуется отличие художественной трактовки женского образа отечественного *contemporary dance* от западных аналогов.

История развития хореографии свидетельствует о том, что любая модификация образной системы танцевального искусства имеет причинно-следственные связи. Эволюция техники исполнения напрямую обусловлена не только физическими качествами тела. Изменение художественно-интеллектуального уровня исполнителя вследствие смены социально-экономических и эстетических условий способствует появлению новых граней в художественной трактовке образа. В качестве примера можно привести смену эталонов мужественности и женственности в период господства романтического балета (первая треть XIX в.), когда на главные роли выдвинулся женский танец, а мужской утратил свои позиции.

В объективной реальности существует достаточно много факторов (географический, экономический, социальный, религиозный и т. п.), которые оказывают влияние на формирование женского образа в обществе и последующее его отражение в искусстве. Однако, помимо влияния социальных, духовных

и идеологических процессов, создание национальной образной индивидуальности связано с фактором, лежащим в сфере самого искусства: наследованием традиций, личностью творца и логикой собственного художественного развития. Как уже отмечалось, развитие и изменения в сфере хореографии невозможно рассматривать вне связи с другими видами искусства, поскольку танец функционирует не только по своим внутривидовым нормам. Хореография подчиняется общим законам развития искусства в контексте мировых процессов, вследствие чего изменения, обнаруживающиеся в художественной трактовке женского образа, входят в общее русло проблемного поля не только искусствоведения, но также эстетики, философии и истории.

ГЛАВА 1

ТЕОРЕТИКО-МЕТОДОЛОГИЧЕСКИЕ ОСНОВЫ ИССЛЕДОВАНИЯ ЖЕНСКОГО ОБРАЗА В ХОРЕОГРАФИЧЕСКОМ ИСКУССТВЕ

1.1. Предмет исследования в контексте аналитического обзора. Методология исследования

Различные аспекты белорусского хореографического искусства не часто становятся объектом научной рефлексии историков культуры и искусствоведов. Несмотря на стилевое разнообразие отечественной хореографии, объем литературы, посвященной проблемам танцевального творчества, невелик. Для понимания сущности процессов, происходящих в развитии национального танцевального искусства XX – начала XXI в., выделим несколько факторов, обусловивших подбор и анализ выбранных нами источников по проблеме исследования.

Общность исторических, социально-экономических и культурных условий развития русского и белорусского народов определила и сформировала относительную однородность танцевальной культуры в целом и в ряде случаев однотипную структуру танцевальных произведений. Такая тесная связь позволяет проецировать исследования российских искусствоведов на белорусское танцевальное искусство советского периода.

Советский период белорусского хореографического искусства характеризовался доминирующим влиянием русской традиции, что привело к частичной потере национального танцевального своеобразия и большой доле заимствования при развитии отечественного танцевального творчества. Вследствие этого затрагиваются все компоненты «...хореографии – сюжеты, идеи, традиции, формообразующие принципы, стилевые особенности, “корневые” пластические мотивы, темы, технологические приемы и даже целые танцевальные произведения» [207, с. 316].

Эволюция образной системы белорусского хореографического искусства не является данностью только отечественной хореографии и не происходит в замкнутом пространстве. Искусство танца всегда развивалось в контексте мировых про-

цессов и несло отпечаток общих тенденций, отмечающихся в данной сфере. Это дает право, рассматривая проблемы национальной хореографии, обращаться к исследованиям как отечественных, так и зарубежных искусствоведов-теоретиков и балетмейстеров-практиков.

В общем объеме литературы по проблемам хореографии прослеживается разная степень теоретического осмысления жанров танцевального творчества. Наибольшее количество рассмотренных нами источников посвящено развитию балетного искусства и его образной системы. Каждая новая эпоха представляла в классическом танце свои идеи, мотивации и выводы, соответственно которым менялись художественные образы, способы и сценические формы их воплощения. С целью выявления изменений в развитии классического танца и его образной системы нами были изучены работы русских и советских исследователей А. Вагановой [24], Г. Иноземцевой [63; 64], П. Карпа [69–71], В. Красовской [110–115], С. Лифаря [125], В. Светлова [164], Ю. Слонимского [167–169], И. Соллертинского [173; 174], Е. Суриц [175; 176], С. Худекова [196], Н. Черновой [198], Н. Эльяша [217; 218] и др. В данной группе источников выделяется работа Л. Блок [18], где излагается история развития классического танца, прослеживается смена стилей, анализируется связь культурно-исторических событий с танцевальной образностью.

Объясняют процессы, приведшие к созданию отечественной танцевальной лексики, имеющей свои особенности и специфику исполнения, исследования доктора искусствоведения Г. Барышева [12; 13]. В монографиях доктора искусствоведения В. Прокопцовой [156; 157] освещаются вопросы становления и развития национального художественного образования, в том числе и хореографического, зависимость развития профессионального искусства от деятельности определенных социально-культурных центров и их влияние на формирование хореографической исполнительской школы. В данных исследованиях анализируются исторические факты, касающиеся творчества отечественных танцовщиков, балетмейстеров, педагогов, указываются названия произведений, над которыми они работали,

что представляет большую ценность для истории культуры Беларуси.

Эстетик и музыковед А. Ладыгина в своих критических материалах отразила историю белорусской культуры второй половины XX в., широко представив творческие портреты ведущих артистов отечественного балета [123]. В книге российского балетоведа и театрального критика Н. Черновой собраны очерки о творчестве ведущих танцовщиц двух крупнейших театров СССР – Большого театра* и театра им. С. М. Кирова**, их поиске в воплощении и раскрытии женских образов в контексте новых веяний начала XX в. [202]. Данные источники имеют косвенное отношение к изучаемой проблеме, но являются материалом, помогающим раскрыть факторы, влиявшие на изменение выразительных средств при художественной трактовке женского образа в хореографическом искусстве Беларуси.

Работы русских искусствоведов Б. Асафьева [7], В. Ванслова [25; 26], Ю. Кондратенко [85; 86], Ф. Лопухова [127–129], Н. Холфина [194] затрагивают теоретические аспекты выразительных средств балета, раскрывают специфику его языка и художественной формы. Сведения, содержащиеся в трудах данных исследователей, помогают в изучении проблематики художественного образа в хореографии.

В монографии российского кандидата искусствоведения А. Меланьина [140] уточняется смысловая интерпретация некоторых хореографических терминов, заимствованных из смежных видов искусств: музыки (мотив, канон, контрапункт), живописи и скульптуры (геометрические ритмы, графика, пластика, силуэт), драмы и поэзии (артикуляция, текст, рифма). Предпринимается попытка соотнести с теоретическими проблемами хореографии такие научные понятия, как проекция, амплитуда, инерция, фаза, пульсация, для более глубокого анализа биомеханики танцевального движения.

* Государственный дважды ордена Ленина академический Большой театр Союза ССР.

** Государственный академический Мариинский театр, в 1935–92 гг. – Ленинградский ордена Ленина и ордена Октябрьской Революции академический театр оперы и балета имени С. М. Кирова.

В блоке работ, основной направленностью которых является изложение собственного балетмейстерского опыта при создании спектаклей, можно выделить труды М. Грищенко [38], Р. Захарова [59; 60]. Авторы раскрывают особенности работы постановщика в балетном театре при художественной трактовке сценического образа, однако не делают специального акцента на презентации женского образа и не касаются причин его эволюции.

Среди публикаций, посвященных искусству хореографии, особую значимость для данной работы имеет монография русского балетного критика А. Волинского [31], в которой затрагиваются психологические основы творчества, архетипические аспекты визуального восприятия и семантика женского танца. Автор связывает воедино психологические и эстетические аспекты классического танца.

Наиболее полная информация о становлении и развитии белорусского балетного театра содержится в монографиях доктора искусствоведения, профессора Ю. Чурко [204–210]. Развитию национального белорусского хореографического искусства посвящены публикации Н. Бунцевич [22], В. Гудей-Каштальян [39–43], Т. Мушинской [143] и др. Упомянутые авторы рассматривают спектакли, созданные на сцене Национального академического Большого театра оперы и балета Республики Беларусь, анализируют процессы, происходящие в балетном театре, и характеризуют индивидуальные работы отдельных мастеров сцены. Однако анализ женских образов ограничивается рамками рассмотрения исполнительского мастерства.

В меньшей степени искусствоведы уделяли внимание теоретическим проблемам народно-сценического танца. Глубокие научные исследования заменялись немногочисленными публикациями: статьями, посвященными характерным особенностям того или иного народно-сценического танца, изданиями методической литературы или брошюрами серии «Библиотечка. В помощь художественной самодеятельности», «Самодеятельный театр. Репертуар и методика» и т. д., где содержались краткое введение, описание хореографических произведений из репертуара профессиональных или ведущих самодеятель-

ных коллективов СССР и полностью отсутствовали научно-теоретические исследования в области этого жанра. Среди работ, посвященных русской народно-сценической хореографии, можно выделить книги теоретиков и практиков танца Т. Ткаченко [179], Т. Устиновой [184], в которых рассматриваются основные виды русского народного танца, характер и манера исполнения. Данные труды позволяют провести сравнительный анализ русского и белорусского традиционного лексического фонда при презентации женского образа. К этой группе источников можно также отнести работы украинских балетмейстеров, педагогов и теоретиков О. Гуменюк [44], М. Пастернаковой [152]. Хореограф О. Мерлянова [141] расширяет сферу изучения специфики исполнения женских украинских танцев в области народно-сценического танца. Она ставит цель – воссоздать целостную картину бытования украинских женских танцев как в естественной среде, так и в сценическом варианте, но не анализирует эволюцию художественной трактовки женского образа в хореографии.

Любой национальный образ предполагает наличие танцевальной фольклорной лексики. Этот факт предопределил объем информативных источников, необходимых для нашей работы. Исследования в области становления и развития белорусского хореографического искусства ведутся не так давно. Сбор, анализ, фиксация и изучение национальной танцевальной лексики стали осуществляться в конце XIX – начале XX в. Информация, представляющая научный интерес, находится в работах И. Бермана [65], П. Бессонова [17], А. Киркора [78], Л. Лыча [135], Н. Никифоровского [148], В. Нефёда [150], А. Пщелко [161], П. Шейна [211]. Труды в области народно-сценического танца, дающие детальное описание движений и графическое изображение рисунков, появились во второй половине XX в. В 1956 г. вышел первый сборник, где были зафиксированы шесть белорусских танцев в постановке отечественных хореографов А. Рыбальченко, Е. Хотиловского, И. Серикова [213]. Кроме подробного описания движений и рисунков танцев «Чарот», «Лявониха», «Полька», «Сморгонская кадрили» («Смаргонская кадрыля»), «Веночки» и «Молотилочка», прилагался соответствующий нотный материал.

Позднее зафиксированный фонд белорусского народно-сценического танца пополнился изданиями С. Гребенщикова [36; 37], И. Хвороста [191]. Особого внимания заслуживают труды белорусского хореографа Л. Алексютович [2–4], в которых изложена краткая история возникновения и бытования белорусских танцев, приведено их описание и композиционные варианты, фрагменты и элементы движений, рисунки, рассмотрена манера исполнения и характер образов; дано музыкальное сопровождение в виде нот. К этой группе можно отнести серию «Традиционная художественная культура белорусов» [181], где танцевальный фольклор представлен в синкретическом единстве движений, музыки и слова. Все источники данной группы предоставляют информацию о традиционной лексике белорусского танца – ее метроритмической основе, характере и образной выразительности, то есть том фундаменте, на котором формируется национальный женский образ.

Среди публикаций последних лет, посвященных рассмотрению проблем белорусского народно-сценического танца, можно выделить статьи хореографов-практиков С. Гутковской [46; 47], В. Дудкевича*, в которых проводится анализ состояния народно-сценической хореографии, но не рассматриваются изменения образной системы.

Трансформационные процессы, затронувшие область народно-сценической хореографии, привели к возникновению новой жанровой формы «фолк-модерн танец», чья образная система сегодня находится в процессе изучения. В этой связи для нашего исследования важны разработки культурологов А. Сокольчика [172], С. Устьяхина [185], которые теоретически обосновывают эстетику фолк-модерн танца, рассматривают его истоки, но не затрагивают при этом образную систему. Некоторые из теоретических положений данных авторов могут переноситься для выявления эволюционных процессов художественного образа.

На этапе зарождения современного танца его философско-эстетический аспект и образную систему анализировали А. Сидоров [166], Н. Фореггер [188], В. Чабукиани [197].

* <https://dudkevich.by/main/#blogPage>.

К группе источников, освещающих современное состояние новых направлений хореографического искусства, можно отнести работы Е. Васениной [27; 28], В. Никитина [147], О. Петрова и С. Пургина [153], С. Поляtkова [154]. Среди множества зарубежных публикаций о современном хореографическом искусстве можно выделить работу Р. Шехнера о теории перформанса (R. Schechner [235]). Исследования названных авторов необходимы для понимания эстетики выразительных средств новых направлений хореографического искусства, на основе которых трактуется образ. В них также содержится информация о специфике развития современных направлений хореографического искусства в странах Западной Европы, что позволяет провести сравнительный анализ процессов, происходящих в отечественной и зарубежной хореографии. Но их главным аспектом является не искусствоведческий анализ, а методико-педагогическая направленность.

Состояние и перспективы развития современного хореографического искусства Беларуси рассматриваются в трудах отечественных искусствоведов Н. Карчевской [72–77; 121], Д. Кожемяко [83], Т. Котович [108; 109] и исследователя С. Улановской [182; 183]. Информация, содержащаяся в публикациях данных авторов, дает возможность проведения сравнительного анализа женского образа традиционных и современных видов отечественной хореографии, а также открывает пути для выявления направлений трансформационных процессов в образной системе белорусского хореографического искусства конца XX – начала XXI в.

Природу художественного образа с точки зрения его эстетической сущности рассматривают в своих работах М. Костерина [107], Н. Малинина [136], К. Матиев [139], И. Шугайло [214], Н. Эльяш [220].

Проблемам художественной образности посвящена работа искусствоведа И. Дубник [55], в которой автор подвергает анализу хореографическое искусство на философско-эстетическом уровне, исследует особенности воплощения в хореографии содержания основных эстетических категорий, а также рассматривает художественно-эстетические особенности всех видов танца – классического, народного, бытового, характер-

ного, современного, модерн. Исследователи А. Марченкова и А. Марченков [138] изучают этапы раскрытия хореографического образа, но не затрагивают специфику художественного решения женского образа.

Проблемы взаимодействия и взаимовлияния хореографии и музыки освещены в трудах Т. Дубковой [54]. Специфические свойства музыки в балете, проблематика балета как музыкально-сценического жанра, балетное наследие композитора Е. Глебова исследуются в работах отечественных теоретиков Е. Дуловой [59] и С. Немцовой-Амбарян [145].

Пути профессионализации белорусского музыкального, хорового и танцевального фольклора имели идентичную основу, что послужило поводом для изучения статей отечественных исследователей А. Гурченко [45] и Н. Яконюк [224–226].

Взаимосвязь и влияние сценического костюмирования и сценографии (свет, декорации, организация сценического пространства) на развитие и эволюцию художественного образа затрагиваются в монографиях и статьях Т. Арманд [6], В. Красовской [110–115], В. Сидоренко [165].

В контексте рассматриваемой нами темы важны выводы искусствоведов Е. Аверьяновой [1], И. Хангельдиевой [190] о необходимости художественного синтеза искусств, так как многообразные сопряжения различных видов творчества способствуют обогащению изобразительных свойств художественного образа.

Тема нашего исследования находится не только в проблемном поле хореографического, музыкального и изобразительного искусства. Она гораздо шире и частично затрагивает сферу гендерных исследований, а также проблемы коммуникативного поведения. Концепт «женственности» как квинтэссенцию ценностного идеала женщины изучала В. Кардапольцева [68]. В диссертации Н. Захаровой [61] велось исследование проблемы визуальных женских образов. Вопросам трансформации образа женщины в средствах массовой информации на просторах Союза Советских Социалистических Республик в 70–90-е гг. XX в. посвящена работа историка Д. Захарова [58]. Гендерные проблемы освещались в исследованиях немецкого историка

Г. Бок [19], доктора филологических наук Т. Володиной¹, доктора философии О. Ворониной [33], кандидата филологических наук Т. Дашковой [49; 50], филолога И. Когана [81], отечественных исследователей Е. Купы [118], И. Саморуковой [163], И. Чикаловой [202]. Положение женщины в традиционном белорусском обществе было проанализировано в работах О. Емельянчик [57], И. Лавриновской [120]. В монографии Т. Киселёвой «Женский образ в социокультурной рефлексии» [79] представлена динамика трансформации социального статуса и роли женщины в истории на материале эволюции представлений и суждений о женщине в бытующих нравах, мнениях, общественной мысли и т. п.

Эволюция художественной трактовки женского образа была напрямую связана с изменениями в социально-политической и экономической сферах, что предопределило изучение трудов советских общественных деятелей А. Луначарского [132; 133], А. Коллонтай [83; 84].

Образу Мадонны в белорусской литературе XX в. посвящена статья Н. Давыдовской [48]. Трансформацию образа женщины в белорусской прозе рассматривает И. Воюш [34], эволюцию в белорусской женской поэзии XX в. изучает Т. Фицнер [187] и др.

Говоря об изменении художественной трактовки женского образа в хореографическом искусстве Беларуси, необходимо отметить, что существует концепция архетипа, которая на него распространяется. Швейцарский психиатр и педагог К. Г. Юнг, австрийский основатель психоанализа З. Фрейд, американский философ и психоаналитик К. Эстес изучали понятие и специфику архетипа. Среди выделенных К. Г. Юнгом [223] основных архетипов-образов для данного исследования представляют интерес два – архетип Девы и Матери, которые достаточно широко встречаются в искусстве танца.

В монографии американской исследовательницы К. Эстес «Бегущая с волками: Женский архетип в мифах и сказаниях» [221] раскрывается сущностное предназначение женщины.

Литературовед, культуролог Ю. Лотман [131] выделил три стереотипа женских образов, существующих в русской литера-

¹ Научный редактор энциклопедического словаря «Міфалогія беларусаў» (2011).

туре, которые нашли отражение в хореографическом искусстве.

Культуролог Г. Лебедева [124] структурирует систему образов, обозначив их как образы-знаки, образы-функции и образы-категории. Данная градация визуальных объектов представляет интерес для настоящего исследования с позиции возможности рассмотрения основы понятия «женский образ». В поле зрения Г. Лебедевой находится также рассмотрение хореографического спектакля как сложной структурированной системы, созданной из синтеза пластики человеческого тела, живописи, музыки, литературной основы. При исследовании эволюции художественной трактовки женского образа в данной работе были использованы теоретические положения, относящиеся к градации визуальных объектов.

Деление женских образов по архетипам применимо и к хореографическому искусству, однако научные труды, связанные с психоанализом, лингвистикой, культурологией, хотя и выступают в качестве косвенных источников определения понятия «женский образ», не являются полем исследования искусствоведения.

Философские направления – феноменология, неофрейдизм – изучали «телесность» в рамках своей проблематики. В контексте истории и философии вопросами телесной культуры занимались русские философы-культурологи М. Бахтин [14], А. Лосев [130].

Влияние постмодернистской парадигмы на трансформационные процессы, происходящие в обществе в целом и в хореографии в частности, обосновывается в трудах Ф. Джеймисона [52], докторов философских наук Н. Маньковской [137] и М. Можейко [142], искусствоведа М. Эпштейна [219].

Процессы изменения образной системы хореографии осуществляются в тесной взаимосвязи с другими видами искусства, и оценка их взаимодействия и взаимовлияния невозможна без использования компаративного подхода. В белорусском искусствоведении вопросы компаративистики максимально полно раскрыты в работах таких исследователей, как Т. Бабич [8], Д. Бриткевич [21], Е. Корсакова [106], В. Прокопцова [159; 160].

Для успешной разработки темы монографии существенное значение имеют труды зарубежных авторов М. Бежара [14; 16], Ж. Новерра [149], Э. Фишер-Лихте [187], W. Gommlich [229], A. Lepeski [230], R. Liechtenhan [231], L. Louppe [232], E. Rebling [234], A. Susan [236], К. Н. Тауберт [237]. Данные авторы рассматривают основные концепции сценического искусства, анализируют природу, смысловые аспекты и жанровые возможности хореографии, проводят сравнительный анализ фольклорного танца, классического балета и современной хореографии. Среди исследований, посвященных роли женщин в развитии хореографического искусства, можно выделить работы Ирмы Дункан (I. Duncan [228]), Салли Банес (S. Banes [227]) и Сандры Мейнценбах (S. Meitzenbach [233]). И. Дункан повествует о новаторских исканиях Айседоры Дункан и ее взгляде на танец. С. Банес рассматривает женский танец с начала XIX в. с точки зрения феминистки, предлагая свои подходы к вопросам пола в постмодернистском танце. Используя стратегию интерпретации, отличную от стратегии других историков танцевального феминизма, исследователь находит более широкий спектр культурных представлений о гендерной идентичности. С. Мейнценбах в своих работах подвергает анализу творчество первых «модернисток» хореографии Лои Фуллер, Айседоры Дункан и Рут Сен-Дени и проводит параллели между их хореографией и изобразительным искусством того времени, а также между литературой, художественной теорией, социальной и гендерной историей, выявляя связь с прошлым и взаимосвязь с современными дискурсами. Данная информация важна для раскрытия специфики художественной трактовки женского образа в современных направлениях хореографического искусства.

В отдельную категорию выделяются статьи и публикации, о современных направлениях хореографического искусства, составляющих группу *street dance – twerk, High Heels, RnB* (тверк, хай-хилс, рнб). Эти течения пока не стали предметом детального изучения искусствоведов, поэтому информация о них взята из электронных ресурсов [126].

Для уточнения терминологии и обоснования понятийно-терминологического аппарата мы опирались на значимые

энциклопедические издания – «Балет» [10] и «Большая энциклопедия Большого театра Беларуси» [20]. В разделах упомянутых изданий опубликованы сведения о характере и тенденциях развития искусства танца; статьи проблемного характера, затрагивающие принципиальные вопросы эстетики и теории балетного театра; дается описание и определение основных групп движений классического и народного танца и их терминология согласно традиции, сложившейся в балетоведении; анализируется творческая деятельность ведущих балетмейстеров, исполнителей, а также содержится информация о репертуаре ведущих балетных театров и танцевальных коллективов.

В процессе реализации исследования существенными явились также многочисленные публикации специализированных периодических и продолжающихся изданий: «Советский балет», «Балет», «Партер», «Искусство», «Культура», белорусский балетный журнал «Вестник», который непродолжительное время издавался на базе Белорусского хореографического училища (с 1995 г. – Белорусская государственная хореографическая гимназия-колледж).

Обращение к таким научным сборникам, как «Проблемы методологии современного искусствоведения» [158], «Современное искусствознание. Методологические проблемы» [171], «Теория и методология гендерных исследований» [178], «Эстетика на переломе культурных традиций» [222], помогло в выборе методологии исследования.

Эволюция художественной трактовки женского образа, трансформация его слагаемых требуют теоретического осмысления и предполагают использование взаимодополняющих методов, характерных для гуманитарных наук.

Теоретико-методологической основой нашей работы стали базовые научные положения и фундаментальные труды в области искусствоведения, музыковедения, культурологии, истории, философии как белорусских, так и зарубежных ученых. Данное исследование реализуется на основе комплексного подхода, что связано со спецификой проблемного поля, которое охватывает теорию и историю нескольких видов искусства. основополагающими явились принципы всесторон-

ности, историзма, объективности, обеспечившие комплексное рассмотрение женского образа в хореографическом искусстве Беларуси.

Метод исторической реконструкции дал возможность на основе имеющихся эмпирических данных выявить, описать и проанализировать этапы становления женского образа в мировом хореографическом искусстве, а также создать подобную реконструкцию его белорусской художественной трактовки.

Метод компаративного анализа позволил найти сходство и различие в формировании женского образа в традиционных и современных видах хореографии и определить степень влияния на него зарубежных течений.

Таким образом, в работе использованы методы исследования, соответствующие специфике объекта изучения как многогранного, сложного и динамически развивающегося явления.

Как видно из общего обзора информативных источников, тема «женский образ» в искусстве не нова. Однако в области хореографии отсутствуют исследовательские работы, непосредственно посвященные формированию женского образа. Отдельными исследователями-теоретиками и хореографами-практиками предпринимались попытки обозначить аспекты, влияющие на эволюцию его художественной трактовки, но работ, содержащих комплексный анализ рассматриваемой темы, среди них нет.

1.2. Женский образ в хореографическом искусстве: к теории вопроса

Исследуя особенности художественной трактовки женского образа в белорусском хореографическом искусстве XX – начала XXI в., нельзя обойти стороной вопрос понимания самого термина «художественный образ», не выявив его специфику применительно к искусству танца. Художественный образ является центральной категорией не только искусствоведения. Он рассматривается и раскрывается на эстетическом, философском, культурологическом и историческом уровнях. Понятие «художественный образ» имеет множество дефиниций. Основываясь на его различных теоретических определениях

в философии, культурологии, литературоведении, хороведении, следует отметить, что любое искусство вне эстетической природы не существует, а художественный образ в качестве абстрактной и чувственной конкретности в творчестве трактуется как отражение действительности, категория художественного творчества, форма художественного мышления и воспроизведения путем создания эстетически воздействующих объектов. Энциклопедическое издание «Балет» объясняет данное понятие как «...целостное выражение в танце чувства и мысли человеческого характера. Создать хореографический образ – значит обрисовать действие или характер, а также воплотить на основе правдивого выражения чувств определенную идею» [10, с. 379].

Вместе с тем художественный образ – «явление собирательное, типическое, вымышленное, но взятое из жизни» [59, с. 32]. В него входит множество органически слагаемых свойств и особенностей при отражении мира человека, его характера, духовных устремлений и межличностных отношений. Через образ, выступающий в роли основной единицы творчества, проявляется национальное художественное мышление с характерными для него методами отражения существующей действительности. Как отмечает кандидат искусствоведения Е. Корсакова, «...наиболее высокий уровень обобщения характерен для традиционного художественного образа, формирование которого обусловлено историческими условиями развития, менталитетом народа, и такой образ сохраняет наибольшую степень обобщения и свое значение для последующих поколений» [106, с. 166].

Художественный хореографический образ соединяет «...в спрессованном виде самые различные символы: зооморфные, антропоморфные, астральные, аграрные» и т. д. Одновременно с этим он несет в себе общечеловеческие черты, и единство психофизических основ человеческого сознания отражается «...на структуре танцевального искусства, создавая общие типологические схемы, сходство самых различных национальных групп» [207, с. 14].

Рассматривая вопросы женского художественного образа в хореографии, необходимо отметить видовую специфику,

бытующую в жанровой палитре танцевального творчества. Если народно-сценический танец, основанный на фольклорном лексическом фонде, характеризуется явной принадлежностью к определенной национально-этнической группе, то язык чистого классического, академического искусства танца, как и пластический язык современных видов хореографии, интернационален.

Однако следует подчеркнуть, что, несмотря на видовые различия хореографического искусства, в образной системе одной нации (как в народно-сценическом танце, так и в балетах с национальной тематикой) присутствует общность, отражающаяся в метроритмических и темповых закономерностях танцевальных движений и поз, эмоциональном строе, характере и образной выразительности – во всех тех компонентах, на которых базируется данная система.

По мнению кандидата искусствоведения М. Костериной, появление художественного образа обусловлено связью «с особенностями той информации, того жизненного содержания, которое передается, а ключ к пониманию этих особенностей лежит в предмете искусства – в том, что художественно воплощается. Закон художественного уподобления требует, чтобы реально существующая жизнь адекватно, по возможности полно и точно возрождалась в воспринимающем» [107, с. 35].

Художественный образ в танце можно рассматривать как своеобразный отпечаток типичного и цельного жизненного явления, а хореографическое искусство с его структурой выразительных средств выступает в качестве носителя основных культурных и эстетических доминант своего времени. Танец на протяжении всей истории развития выполнял множество функций, ставивших его в ряд наиболее социально значимых видов искусств. Практически все стороны жизни общества получают отражение в танцевальном творчестве в специфически условной форме. Общественное разделение мужского и женского труда нашло воплощение в создании женских и мужских танцев с различными функциями, содержанием и образами [103, с. 19].

Обратимся к определению понятия «женский образ». Традиционно данное понятие употребляется для обозначения

анатомио-биологического пола (англ. *gender*). Сегодня исследователи говорят о том, что, кроме биологического фактора, пол является «социальной категорией» и в его дефиниции «...заключается очевидный предрассудок, поскольку обычно употребляется лишь применительно к женщинам» [19, с. 179]. Кроме биологических особенностей, общество определяет по отношению к женскому полу социокультурный показатель, выраженный в разделении социальных ролей, форм деятельности, отличительных особенностей поведения, ментальных и психолого-эмоциональных характеристик. Данные стереотипы, как правило, базируются на принятых в социуме представлениях о «мужской» и «женской» роли, а также их иерархии. Невзирая на различный статус мужчины и женщины, в обществе действует одно правило: «все, что предписывается женщинам (роли, функции, виды деятельности, психологические качества, интересы и т. п.), ценится в обществе намного меньше, чем то, что предписывается мужчинам» [33]. Гендерные роли и нормы не имеют универсального содержания и значительно различаются в разных обществах, но «быть мужчиной или женщиной означает выполнять предписанную тебе роль и соответствовать определенным стандартам» [Там же]. Половые стандарты женственности и мужественности определяют определенные психологические качества, нормы поведения, род занятий, профессии и многое другое. Представления, распространенные во всех сферах жизнедеятельности человека, оказывают существенное влияние на художественную трактовку образа в хореографическом искусстве, если не сказать больше – диктуют. Именно они конституируют особую модель поведения женщины в танце согласно бытующим в обществе установкам о маскулинном и феминном. Этот показатель отражается в танцевальном произведении с помощью основных выразительных средств. Кроме того, через качественные характеристики женского образа, отраженные в хореографии, транслируется культурно-значимая информация эпохи [103, с. 20]. Как мы видим, пластический женский образ любой эпохи является художественным знаком своего времени и зримым выражением национального художественного мышления.

Основным критерием, который формирует представление о женском поле, является понятие «женственности» как «социокультурного конструкта» [68, с. 64]. При множестве дефиниций «женственность» обозначает совокупность качеств, традиционно приписываемых представительницам этого пола или ожидаемых от них, и вбирает в себя черты характера, определяющие идеальный женский образ. «Женственность вечная всех нас влечет... Высшее, к чему стремится человек, есть предмет человеческой любви и что это высшее олицетворяется в виде прекрасной женщины <...> как некое метафизическое начало, принцип мироздания, изначальное природное качество мира, таинственное и, в то же время, соотношенное с абсолютным и идеальным» [130, с. 226].

В танцевальном искусстве идеализация женского образа отражается посредством пластического языка, направленного на создание соответствующих качественных характеристик. Во всех традиционных видах хореографического искусства танцующая девушка – это красавица, которая наделена лучшими человеческими качествами. «Девушка пляшет – сама себя красит», – гласит русская народная поговорка, и речь идет не только о внешних проявлениях красоты и гармонии движений, а о демонстрации лучших душевных качеств. Она не хочет казаться смешной, напротив, желает выглядеть изящнее и краше, чем в повседневном быту. В этой связи русский театральный критик В. Ивинг отмечал огромный запас эмоций, заложенных в женском танце и основанных на стремлении преподнести себя с лучшей стороны: «Тут и кокетство, и застенчивость, ласка и гордость, лукавство и нега, бодрость и истома, робость и обещание, и желание, чтобы ее полюбили, и страх какой-то перед неведомым будущим, и даже растерянность порою» [62, с. 51].

Вся эмоциональная палитра идеального женского образа базируется на движениях, построенных по законам симметрии и гармонии. Система поз и положений определяет и характеризует женский образ в танце с позиции понятия «прекрасного»: величественная осанка (*aplomb*) при исполнении многообразия шагов и бега; определенное положение головы по отношению к подтянутому корпусу, раскрытие и движения

рук, сохраняющих округлость и мягкость (приложение, рис. 1.2.1).

Женский танец отличается от мужского особой интонационной наполненностью, и «ценность интонации как художественного выразительного средства заключается в ее специфичной и очень субъективной окрашенности» [150, с. 19]. Рассматривая метафизику танцевального искусства, И. Шугайло подчеркивала, что «...в женской хореографии преобладает стихия воды и воздуха, легкость, текучесть, надземность, влажность, податливость. Мужское танцевание отмечено земным и огненным началом, характеризующимся разнообразными присядками, прыжками, поддержками партнерши, острыми движениями» [214, с. 237].

Русский литературный критик, балетовед А. Волынский считал, что в пластическом отношении женщина представляет собой преимущественно «растительное существо», со всеми свойствами цветка или деревца, не отделяющегося от земли. «Нагнется ли она, поднимется, протянет руку или всплеснет руками, повернет ли голову в мягком полуобороте – это цветок, что-то из душистого мира ботаники. Травка полулежит на земле в разных позах склонения» [31, с. 44]. Искусствовед также отмечал, что между женщиной и девушкой существует тончайшая грань. Образ девушки он определял, как «существо, не разорванное внутри себя никакими конфликтами, в котором присутствует сомкнутость и целостность бутона». Во всех ее движениях ощущается «...вольное и первобытное растение, не обветренное ветрами и не тронутое птицами. Женщина в танце не порхает, она плывет лебедем. Это пышная роза, посаженная в горшок, благоуханна и щедра, но опытный взгляд различает уже на отдельных лепестках следы многочисленных ран и местных увяданий» [Там же].

В традиционном танцевальном искусстве просматриваются два типа исполнения – женский (мягкий, переливающийся, томный) и мужской (энергичный, волевой, воинственный и агрессивный).

Следует отметить, что хореография, как ни одно из других искусств, базируется на зависимости образа от телесного канона. Перефразируя ведущего балетмейстера XXI в. Мориса

Бежара, можно сказать, что невозможно танцевать Богиню Грации с фигурой Сатира. Доктор искусствоведения Ю. Кондратенко полагает, что в основе одного из направлений современного искусствознания – социологии искусства, лежит понятие «телесный канон», описывающее «...закрепленный культурой эталон внешней формы человеческого тела, на основе которого конструируется художественный объект» [85, с. 42]. Телесность – это одухотворенное тело человека, которое проявляется в форме и движении, в социокультурной среде имеет свои каноны, соотносящиеся с культурными ориентациями и представлениями и являющиеся открытой и меняющейся величиной. К примеру, балерину Тамару Карсавину, признанную в начале XX в. одной из величайших балерин и красавиц, сейчас посчитали бы слишком полной для сцены, так как женский телесный облик сегодняшнего современного балета тяготеет к астеничности.

Один из аспектов, связанных с рассмотрением изменения телесного канона, – тема гендерных характеристик. Еще в конце XIX в. известный русский критик К. Скальковский (Балетоман) ратовал за отличие в использовании движений при художественном решении мужского и женского образов в танце. Он говорил: «Уже эмпирически известно, что анатомические признаки, обуславливающие красивую внешность, неодинаковы по отношению к различным полам; другими словами, условия, которым должна удовлетворять мужская красота, иные, чем те, которым должна удовлетворять женская красота. Если танцовщик танцует так же, как танцовщица, то получается манерное исполнение, весьма противное для глаза» [11, с. 23].

По своей природе хореография относится к синтетическим видам искусств, так как даже самый простой сценический номер сочетает в себе танцевальный (движенческо-пантомимный), музыкальный и живописный компоненты. Создавая и транслируя женский образ, каждый вид хореографического искусства использует эти слагаемые в соответствии со своей спецификой и соразмерно своим эстетическим нормам. Рассматривая эволюцию художественной трактовки женского образа, опустим особенности внутривидовой хореографи-

ческой градации и рассмотрим компоненты, принимающие участие в создании его общей концепции [67, с. 81].

Н. Холфин писал, что «...если сделать одно телодвижение, то мы получим только позу, а для танца необходим длительный ряд телодвижений – определенная их гамма, так же, например, как в музыкальном искусстве один музыкальный звук не образует еще собой музыки» [194, с. 55].

Танцевальное движение является достаточно сложным по своей структуре, потому что при всей слитности и целостности оно включает в себя одновременную работу рук, ног, корпуса и головы. Его характер возникает из совокупного функционирования всех движенческих элементов. Это – интенсивность, амплитуда, фиксация того или иного положения тела в пространстве, частота смены движения ног, рук, корпуса и головы. И доминирующим фактором при трансляции женского образа в данной многогранной гамме выступает тональность исполняющихся па, которая влияет на размах, силу, амплитуду и скорость. Все эти компоненты вносят свою лепту в формирование движенческого интонационного строя женского образа. Несомненно, что резкость и мягкость в равной степени свойственны движениям как мужского, так и женского образа, однако степень тональности у них различная. Каждое движение имеет свою зону, и палитра его оттенков обусловлена в пределах этой зоны [67, с. 82]. И поскольку лексика, характеризующая создаваемый образ, осмысливается лишь в контексте, «...необходимо осознание грамматических принципов, на которых этот текст выстраивается, принципов, по которым абстрактное движение конкретизируется как элемент художественной структуры» [69, с. 135].

Костюм в танцевальном искусстве – наиболее специфическая часть, играющая большую роль в общей концепции сценического женского образа. Только в хореографическом искусстве существует каноническая традиционная форма костюма, и он имеет существенные отличия от соответствующего элемента во всех других видах сценического искусства (драма, опера и т. д.). Однако определенная разница между костюмированием в народно-сценическом, классическом и современ-

ном танце не столь существенна по отношению к костюмированию в других видах искусств.

В сценических костюмах наиболее ярко транслируются особенности развития социума, в них «...отражены климатические условия, социальная структура общества, материально-экономическое состояние, национальные признаки, моральные нормы и эстетические идеалы» [165, с. 18].

Сформированные на основе аутентичной одежды, созданной народами разных стран, танцевальные костюмы воплощают национальный вкус и понимание красоты. В свое время модельер-художник Т. Арманд отмечала, что «...если бы исчезло все, и остался только женский костюм, то по нему можно было бы восстановить до известной степени эстетическую культуру прошедших эпох» [6, с. 21].

Танцевальный костюм характеризуется разнообразием специального кроя, пошива, наличием характерных частей и конструкций, использованием специфических тканей – всех тех элементов, которые работают на придание образу определенных качеств в зависимости от жанровой принадлежности. Именно изменения сценического костюма, предложенные талантливыми танцовщицами академического классического балета на разных этапах развития хореографии, привели к преобразованию женского танца, трансформируя и обогащая выразительные средства хореографии, что способствовало усложнению структуры женского образа [67, с. 83].

В начале XVIII в. женский танец, состоявший из различных переходов, реверансов, приседаний и плавных движений, по отношению к мужскому выступал только в роли аккомпанемента и своей простотой и незамысловатостью подчеркивал виртуозность второго. В борьбе за хореографическое равноправие самые значимые реформы сценического костюма инициировали балерины, желавшие изменить статус женского танца. Например, французская танцовщица Мари Камарго (Мари-Анн де Кюпи де Камарго, 1710–1770) самовольно укоротила юбку почти на двадцать сантиметров, что позволило ей исполнять сложнейшие элементы *allegro* – заноски (антраша) и кабриоли, бывшие в арсенале только мужского танца. Убрав каблук, мадемуазель Камарго смогла усложнить женскую

танцевальную лексику, а туфли а-ля Камарго вошли в моду среди придворных дам, и ее сапожник стал самым популярным мастером в Париже.

Соперница Камарго по сцене Мари Салле (1707–1756) осуществила дальнейшие преобразования сценического костюма. Вместо тяжелого платья в балете «Пигмалион» (автором постановки выступила сама танцовщица) М. Салле надела греческий хитон. По замыслу балерины такой наряд не только подчеркивал пластику движений, но и создавал иллюзию пребывания во временах античности, к которым отсылала тематика произведения. В дополнение к образу балерина отказалась от парика и оставила волосы, свободно ниспадающие на плечи, что вызвало бурную дискуссию любителей балета, расценивших это как очень смелый и новаторский поступок. Следующей в списке реформаторов женского танца и сценического костюма можно назвать Марию Тальони (1804–1884) – прославленную балерину XIX в., представительницу итальянской балетной династии, получившую титул «Первой леди пуантов». Благодаря созданию особого воздушного танца, построенного на затяжных прыжках, аттитюдах и арабесках, которые подчеркивали сильные стороны ее дарования, в мир сценического костюма на многие годы вошло танцевальное платье с корсажем, очень узкой талией и значительно укороченной широкой двойной юбкой, сшитой из легкой прозрачной ткани. Верхняя юбка имела разрез спереди. Во время исполнения аллегро пышная и вместе с тем воздушная тюника, формой напоминающая полураспустившийся цветок, помогала танцовщице выполнять невесомые, но технически сложные прыжки. Лиф, открывающий плечи и руки, прозрачные крылышки за спиной были также символами романтического балета. Мелкие украшения в виде разнообразных лент, бантов, камней, которые несколько утяжеляли танцевальное платье того времени, были убраны – и костюм обрел легкость и невесомость. Воздушный костюм, прозванный «облаком из газа», придумал художник Эжен Луи Лами. Обладая прекрасной устойчивостью и сильной стопой, М. Тальони предпочитала определенную самостоятельность на сцене и старалась по мере

возможности обходиться без поддержек в дуэтном танце, оставляя партнеру аккомпанирующую партию.

Знаменитая «босоножка», американская танцовщица Айседора Дункан (1877–1927), утверждая новый свободный танец, продолжила реформаторскую деятельность относительно женского сценического костюма: отказ от танцевальной обуви, замена традиционного сценического костюма на хитон, надеваемый на обнаженное тело, позволили ей обрести большую свободу и пластику в исполняемых па [103, с. 93].

Достаточно часто художественное решение костюма становилось ведущим фактором в создании хореографического образа. Примером могут служить пластические образы, сотворенные американской актрисой и танцовщицей, основательницей танца-модерн Лои Фуллер (1862–1928). Движущаяся материя формировала нужный пластический образ, и при этом танцовщица практически не использовала танцевальную лексику.

В начале XX в. на сценах императорских театров России произошло существенное изменение в подходе к роли костюма в общем решении образа. Стало повсеместным стремление переносить на костюм образный груз внешней формы. Эта тенденция способствовала «формированию совершенно уникальной петроградско-ленинградской школы балетной одежды, где костюм являлся выразителем художественного образа, а также подчеркивал красоту фигуры танцовщиков, был элегантным и удобным и соответствовал моде своего времени» [53, с. 47].

В 1909 г. русский балетовед и театральный критик В. Светлов печатает в издании «Ежегодник императорских театров» большую статью «Мысли о современном балете», в которой прослеживает взаимосвязь костюма с эволюцией танцевальной техники и хореографической образностью. «С тех пор, как укороченные тюники дали возможность балетному танцу вступить на путь виртуозности <...>, как короткий костюм дал волю ногам, все балетмейстеры стали обращать внимание преимущественно на ноги и на развитие их в смысле техники» [164, с. 33]. Благодаря изменениям в театральном костюме произошел подлинный переворот в хореографической лексике.

Доктор искусствоведения Ю. Чурко, в прошлом ведущая артистка белорусского балета, рассказывала о сложности работы в бытовом трико, которое требовало особого способа ношения и порой становилось препятствием при сочинении и исполнении хореографической лексики. Появление эластичного танцевального трико позволило обтянуть фигуру, выявить красоту и гармонию линий, обнажить и подчеркнуть красоту исполняемых движений. Помимо этого, особый прорыв произошел в технике дуэтного танца, и балетмейстеры стали уделять больше внимания воздушным поддержкам, вследствие чего женский образ приобрел особую поэтичность и полетность.

В танцевальном костюме порой не только покроем, но и цвет указывают на основные черты образа. Светлые, чистые и теплые тона присущи положительной героине; черные, серые и мрачные тона рисуют ее антипод.

Танцевальная сценография в виде конструктивных, цветовых, фактурных и световых качеств дополняет общую картину художественного решения женского образа.

Изучая и анализируя характер женских качеств, манеру исполнения, форму подачи и взаимодействия с партнером, отраженные в танце, обнаруживаем преобразования, происходящие в сфере хореографического искусства, тесно связанные с изменениями в механизме идеализации, трансформацией понятий «женский идеал» и «андрогин».

Говоря о тенденции к андрогинности в хореографии, необходимо отметить, что если в народно-сценическом танце, базирующемся на фольклорной системе, она встречается не так часто, то в балетном искусстве это не столь редкое явление, а в современных направлениях хореографии ее проявления достаточно существенны [103, с. 21].

Андрогинность (единство мужского и женского начал) древние греки рассматривали как симбиоз мужских и женских признаков в одном организме. В античности андрогинный телесный канон выражен в культуре травести. По рассуждению французского балетмейстера, одного из крупнейших хореографов XX в. Мориса Бежара, «травести – основа театра, в первую очередь, безусловно, японского, но не только. Шекс-

пир доводит это до предела, у него мужчины, переодетые женщинами, играют роли женщин, которые переодеваются мужчинами» [16, с. 134]. Несколько позже М. Бежар озвучил, что идеальное человеческое существо – это андрогин. Мечтая воплотить на сцене бесполое существо, балетмейстер осуществил спектакль по мотивам романа Оноре де Бальзака «Серафита», в котором проследил развитие отношений пары Уилфрида и Мины. Оба героя влюбляются в одного и того же человека. Но для Уилфрида – это женщина, для Мины – это мужчина. Тема андрогинности была продолжена и развита в его балете «Гелиогабал». В мемуарах М. Бежар писал: «Я выбирал несколько исполнителей мужчин, нескольких – женщин и решил, что все будут по очереди играть мужчин и женщин, пока все не перемешается окончательно» [Там же, с. 205].

Христианское Средневековье закрепляет в культуре тело человека, лишенное признаков маскулинности и феминности, о чем красноречиво свидетельствует иконопись; искусство Ренессанса возвело андрогинию в ранг определенного эталона, модели; период ар-деко характеризуется доминированием образа эмансипированной женщины-мальчика. Андрогинная телесность присуща также и творчеству художников-живописцев различных эпох: например, в произведениях Леонардо да Винчи мужские и женские черты размыты и не выявляются ярко и выпукло, у него наблюдается некое сближение, а где-то и откровенное их слияние. В ряде картин Марка Шагала прослеживается тенденция слияния двоих в одно целое. Это касается как изображения животных (знаменитое шагаловское животное-андрогин, смесь осла и ягненка), так и людей. Исследователь творчества М. Шагала Н. Апчинская отмечала, что в картинах художника изображаются влюбленные, чьи фигуры соединены в одно вытянутое по вертикали тело, подобие изначального андрогина [5, с. 148]. Кубизм Пабло Пикассо и экспериментальные течения живописи XX в. также не остались в стороне от экспериментов в отражении телесной оболочки, провозгласив деформацию человеческого тела способом выражения внутреннего состояния.

Находясь в русле общих тенденций культурной эволюции, хореография не могла обойти стороной концепт андрогинности. На определенном этапе развития в танцевальном искусстве «...возникла потребность в эстетической нейтрализации чувственности тела, которая привела к появлению феномена женской балетной травести» [85, с. 42]. Традиционно мужское амплуа травести относилось к комическим жанрам хореографического искусства, и в исполнении взрослых мужчин образы юных ангелов и богов выглядели смешно и нелепо. Исполнение девушками-подростками этих ролей придавало им иное звучание – серьезность и благородство. Не выражая ничего земного, техническая виртуозность их партий лишалась чувственной составляющей, при этом формировался образ положительных и возвышенных героев.

Образы злых старух, ведьм, нечистой силы, имеющие негативную коннотацию, в танце создавали, как правило, мужчины. Воплощение ими женских персонажей и факт переодевания акцентировали или комедийно-иронический нюанс, или крайне негативные аллюзии к презентуемому. В ряде случаев трансляция отрицательных героинь мужчинами была продиктована «производственной необходимостью». Среди балерин трудно было найти танцовщицу, которая могла в полной мере соответствовать нужному для хореографического произведения отрицательному образу (речь идет о телесном облике). Перевоплощение мужчины в женщину при демонстрации такой героини служило усилению комичности и ироничности персонажа, отрицанию женственности и красоты, показу негативных черт, граничащих с уродством. Примерами подобного прочтения женских ролей могут служить образ фермерши Марцелины (мамаши Симон) из балетного спектакля Ж. Доберваля «Тщетная предосторожность», злой Мачехи из многочисленных редакций балета С. Прокофьева «Золушка», феи Карабос из спектакля П. Чайковского «Спящая красавица», зловещей старухи Мэдж из романтического спектакля Г. Левенскольда «Сильфида» [103, с. 22] (приложение, рис. 1.2.2).

Балетмейстер Ю. Григорович в первой редакции «Спящей красавицы» (ГАБТ, 1963 г.) отдал партию феи Карабос балерине и решил ее образ средствами классического танца. Одев

в черную пачку, сочинив вариацию и поставив исполнительницу «на пальцы», он не достиг желаемого результата. Такое воплощение образа в то время оказалось неудачным и неубедительным, и в постановке 1973 г. был восстановлен прежний мимический вариант, когда партию злой феи исполнял мужчина. В том случае, когда отрицательные персонажи исполнялись женщинами, в хореографическом тексте доминировала жесткая мужская интонация.

В фольклорных танцах носителями отрицательных черт выступают еретицы (в белорусской и русской мифологии – женский вариант проклятых колдунов, обреченных после смерти возвращаться упырями, чтобы вредить людям или друг другу), кикиморы (злобные женские духи дома), росوماхи (женщины-звери, обитающие в коноплях или ржаном поле; русалки) и т. п.

Исследуя художественную трактовку отрицательных женских образов, созданных в хореографии, необходимо отметить общее в системах народного и академического классического танца – их разоблачение, осмеяние и осуждение достаточно часто осуществляется через гротеск, шарж и сатиру.

Иной вектор андрогинности содержится в женских образах современных направлений хореографического искусства. Воспроизводя на сценических подмостках актуальную проблематику, которая охватывает вопросы женской независимости, самостоятельности, эмансипированности, однополый любви, выбора мужских профессий, женский образ детерминирует иной стиль исполнения. Он становится более спортивным, жестким, механическим, урбанизированным и абстрактным, вполне соответствуя контексту нового времени. Не только унифицированный сценический костюм исполнителей (одинаковые майки, топы, шорты) дает ощущение гендерного единообразия. На сцене царит абсолютное хореографическое равенство исполняемых женских и мужских партий.

Ярким примером лексической унифицированности служит группа поддержек, широко используемая в хореографии. Практически отсутствующая в танцевальном фольклоре, она достаточно широко применяется в народно-сценической хореографии. Мужчина бережно поддерживает девушку, или

поднимает ее на руки, или переносит через верх на другую сторону, демонстрируя свою силу и ее хрупкость. В академическом классическом танце группа дуэтных поддержек является доминантной, так как на ней основывается хореографическая речь, отражающая чувства, смысл и содержание. В балете царит танцовщица, и она требует к себе соответствующего отношения.

Совершенно иной контекст в современной хореографии приобретают поддержки. Поднятие женщинами мужчин или представительниц своего пола апеллирует к понятию абсолютного равенства, что идет вразрез с эстетикой традиционных видов хореографии. (Напомним, отражение модели поведения женщин в танце всегда напрямую зависело от эстетической составляющей образа.)

В силу ограниченности времени постановки при художественной трактовке образа используется принцип узнаваемости. Это приводит к тому, что каждый персонаж выступает в роли носителя какой-либо этической категории в ее эстетическом эквиваленте, то есть эстетические категории являются формообразующим фактором транслируемого образа. «Эстетическое начало, заложенное в искусстве танца, тесно связано с высокими эстетическими идеалами. Но любые идеалы имеют ценность только при сравнении со своими антиподами» [124, с. 49]. Качественные характеристики женского образа, выражающиеся через пластический язык танца, всегда соотнобразовываются с понятиями «прекрасного» и «безобразного», и наличие их оппозиции является основой драматургии хореографического произведения, так как на фоне контраста каждая категория выглядит ярче и убедительнее. Кроме того, присутствие оппозиционных образов-знаков и образов-категорий делает любое хореографическое произведение сюжетным.

Воплощая представление о женщине, искусство танца заимствует образную модель не только из повседневной жизни и окружающего мира. Источником становятся мифы, предания, сказки и легенды.

Женские образы, бытующие в качестве образа-категории (Добро и Зло, Любовь и Ненависть, Верность и Коварство) носят, как правило, абстрактный и собирательный характер.

Выявляя специфику содержания женского образа, необходимо заострить внимание на таких понятиях, как «танец в образе» и «образ в танце», однако при кажущейся идентичности данные понятия не тождественны друг другу.

Перевоплощение исполнителя в предполагаемый образ, совершение определенных поступков от его имени, реакция на происходящее с точки зрения персонажа, отраженные на сцене, – это танец в образе, который до сих пор является одним из основных выразительных средств хореографического искусства. Исполнитель, растворяясь и превращаясь в своего героя через внешнее подражание и выражение внешнего действия, презентует свой персонаж.

Образ в танце имеет иную структуру, так как в данном случае демонстрируется не выражение внешнего действия, а суть характера, внутренняя логика раскрытия его психологии средствами специфического хореографического видения явлений и событий [205, с. 133]. При создании образности такого рода в хореографическом искусстве используются приемы, позволяющие в символической форме раскрыть суть явления. При отражении происходящего сложная, противоречивая и многогранная действительность требует нестандартного подхода, вследствие чего в современном хореографическом искусстве образ может создаваться не одним человеком (как в жанре хореодрамы), а несколькими исполнителями. В отечественном балетном искусстве таким примером символического коллективного образа выступает образ Вражды («Ромео и Джульетта» С. Прокофьева в постановке В. Елизарьева). Серые зловещие фигуры, постоянно находящиеся между людей, «...в считанные мгновения возникают, словно ниоткуда, и делают эти мгновения роковыми: подталкивают руку, занесенную для удара, подают клинок безоружному» [209, с. 133].

Палитра жанрового разнообразия женских образов хореографического искусства многопланова. Она может иметь лирический, героический, трагический, комедийный, гротесковый или драматический характер, и на всю образную гамму накладывает отпечаток индивидуальная манера исполнения.

Как отмечалось ранее, хореография обладает высокой степенью слияния материала с языком искусства. В качестве

первого выступают тело танцовщицы, пластика рук и техника ног, являющиеся одновременно объектом-носителем языка хореографии. Внешний вид исполнительницы, пропорции тела в значительной степени выражают суть художественного образа. И не только внешние параметры сказываются на его специфике. Огромную роль играет интеллектуальный уровень артистки. Процессы, происходящие в мире искусства, прямо или косвенно влияют на исполнительское мастерство и индивидуальную подачу материала, которая привносит в транслируемый образ определенную долю личностного понимания. Это проявляется многогранно: в умении претворять музыку в пластику своего тела, особых свойствах мироощущения, смене некоторых танцевальных движений, смещении акцентов, темпов и т. д. Исполнительница влияет на содержательную сторону образа, порой модифицируя его достаточно сильно – иногда обогащая, а иногда и ломая саму его структуру, в итоге меняя устоявшиеся каноны.

Неоднозначность отношения исполнителя можно проанализировать на примере прочтения готового хореографического текста знаменитого «Умиряющего лебедя» К. Сен-Санса в постановке М. Фокина. История хореографического искусства знает несколько практически разных сочинений под этим названием. Личностное видение и интерпретация каждой знаменитой исполнительницы оказали влияние на созданный балетмейстером хореографический текст. От автора М. Фокина осталась только открытая им тема и принцип ее воплощения – это мелкое переступание «в ногах» и «поющие» руки. Все остальное менялось в зависимости от восприятия исполнительницы. А. Павлова, Г. Уланова, И. Шовире, М. Плисецкая, Л. Бржозовская, индивидуально высказываясь на заявленную М. Фокиным тему, отражали свое личностное видение образа. А. Павлова изменила академически строгую пластику, придав ему большой оттенок грусти. Это направление в интерпретации образа продолжали развивать другие балерины, доведя пластику Лебедя до драматического рассказа-монолог. Менялись не текст и не предложенный порядок движений, но другой поворот головы, сломленные кисти вместе с тревожным ритмом нервных пауз в пластических «вздохах» способ-

ствовали созданию другого образа, с более сгущенными красками. Дух импровизации, присутствующий в каждом исполнении, и личностное видение также являлись одними из важнейших критериев при его формировании.

Несомненно, основным аспектом изучения исторического пути формирования хореографического искусства выступает его видовое разнообразие. Используя абстрактно-универсальный язык, каждый вид хореографического искусства транслирует образы, обладающие своими особенностями, узнаваемые, их визуально можно отнести к определенному танцевальному направлению. По точному замечанию Ю. Кондратенко, «критерий видовой специфики сценической хореографии следует искать в ее языке. Он придает ей характер закрытой системы, а значит, что все другие танцевальные системы живут вне ее закономерностей» [86, с. 19]. В каждом виде хореографического искусства главенствует свое понятие о «прекрасном», набор выразительных средств, законы формирования движения, свои сюжеты, темы, образы и специфика отражения категорий прекрасного, комического и трагического. Достаточно часто между видовой спецификой и танцевальным стилем ставят знак равенства. Однако это два самостоятельных понятия. Под танцевальным стилем подразумевается «совокупность устойчивых взаимных признаков: лексических элементов, исполнительской техники, балетмейстерских приемов, единых принципов художественного мышления хореографа-постановщика», а также «авторский стиль балетмейстера» [82, с. 28].

Видовая специфика имеет свои характерные черты, проявляющиеся в художественных образах посредством пластического языка, определенной координации движений, приемов соотношения движения с музыкой и ритмом.

Доминирование одного из видов хореографического искусства в белорусском танцевальном творчестве проходило постепенно, и временные рамки обозначены достаточно условно.

Со второго десятилетия XX в. белорусский танцевальный фольклор становится первостепенной базой при презентации трактуемого художественного образа. Народ, провозглашенный главным объектом культуры, выступал в качестве субъекта искусства, которое должно было отражать его интересы

и стремления, вследствие чего основной принцип народного искусства предполагал нерасторжимую и неделимую связь с фольклором.

Вторая половина XX в. ознаменовалась доминированием академического танца. Проникновение основ классики в различные жанры отечественного хореографического искусства привело к исполнительскому академизму в женских образах. В это же время на постсоветское хореографическое пространство приходит образная система танца-модерн, меняя в корне его эстетику.

В 80-е гг. XX в. на стыке академического классического танца и различных течений модерна, танца джаз-модерн, буюто («танец темноты» – современный японский танец, нацеленный на чувственное, а не на рациональное восприятие зрителя), контактной импровизации, множества стрит-направлений и т. д., рождается новый стиль хореографического искусства – современная хореография, или современный танец – *contemporary dance, dance contemporaine, zeitgenossischer Tanz, new dance*, «другой танец» (термин употребляется на постсоветском пространстве), который тоже переводится как «современный», но имеет совершенно иное смысловое наполнение. Соединяя пластическую свободу модерна с основами академической классической школы, добавляя новое пластическое мышление, вбирая в себя любые стили и любые движения из различных систем, стирая все жанровые границы, он становится доминирующим в развитии хореографического искусства, кардинально меняя устоявшиеся правила создания образной системы.

Обратимся к видовым особенностям рассматриваемых жанров хореографического искусства.

Выделяя отличительные черты белорусской народно-сценической хореографии и ее образной системы, следует обратиться к специфике белорусского танцевального фольклора.

Новый для начала XX в. вид хореографического искусства – народно-сценический танец – сформировался под влиянием белорусского фольклора, чьи эстетические принципы стали базовыми. Эстетика поэтизации в качестве ведущего принципа художественной трактовки женского образа в отечественной

народно-сценической хореографии привела к доминированию женского идеала. По точному замечанию Ю. Чурко: «Идеал всегда оставался основой аксиологии хореографического фольклора, придавая танцевальным образам ту или иную художественно-эмоциональную окраску» [207, с. 15].

Надо отметить, что в фольклорной танцевальной сфере не только положительные черты характеризовали женский образ, мифологический статус славянской женщины также был достаточно неоднозначным. Наряду с линией женщины-роженицы, на которой держится весь мир, прослеживается линия ее греховности и особой близости к потустороннему миру. Однако бытовые штампы, согласно которым женщина хитрая, болтливая, коварная, находились на периферии фольклорной традиции, и традиционный образ женщины – прежде всего медиум между мирами.

В белорусском хореографическом фольклоре и народно-сценическом танце в художественном решении женского образа главенствовала поэтизация, при этом его лексическая составляющая была достаточно прозрачной и не загроможденной обилием сменяющих друг друга движений. Лирические хоры строились, как правило, на простых или несложно комбинированных шагах; в хороводных танцах преобладали быстрые шаги со всевозможными притопами, легкий тройной или комбинированный бег; в жанре танца прослеживалось гораздо большее по объему движеческое разнообразие; для перепляса была характерна импровизация с индивидуальной манерой подачи лексического текста.

В содержании лирических хороводов и иллюстративно-изобразительных танцев отражались женские судьбы. Девичья красота, стройность, молчаливость и застенчивость ассоциировались с образами природы (рябины, ивы, березы, калины). Достаточно часто девушек сравнивали с птицами – кукушкой, горлицей, тетеркой, перепелочкой, и в зависимости от аналога подбирался надлежащий пластический язык – как лирико-драматический, так и гротесково-игровой. Например, образ Кукушки в белорусском танцевальном творчестве, являющийся своего рода прототипом несчастной молодой женщины, старой девы, незаботливой матери и олицетворяющий женскую грусть

и тоску, отличается от других образов подобного рода (Перепелочки, Павы) особым положением рук, направленных ладонями друг к другу. При мягких переступаниях в ногах «...ладони рук попеременно открывают и закрывают лицо, корпус плавно наклоняется вперед и возвращается в исходное положение» [36, с. 93], подчеркивая эмоциональную сторону образа. В отличие от Кукушки, Паве присущ строгий, горделиво-подтянутый корпус, подбородок приподнят вверх, грудь подается вперед и руки, выпрямленные в локтях, немного отведены назад. Танцевальный шаг мягкий (он исполняется с подъемом «на полупальцы» и приходом на *demi plie*) и чуть сдержанный. В лексике отсутствует суетливость, все движения неспешны и полны достоинства. Лексическое содержание образа Перепелочки отличает особый женский ход – переменный шаг с поднятием ноги до щиколотки и со взмахом обеих рук до уровня второй позиции. В некоторых вариантах танца «Перепелочка» в образе птицы отражается нелегкая женская доля. Движения солистки иллюстрируют слова текста, в котором повествуется о физической усталости Перепелочки от тяжелой работы. Образ, пронизанный печалью, унынием и жалостью, передан через различные перегибы (*port de bras*) и изломы в корпусе, опущенные плечи, наклоны головы; руки, поднимающиеся до второй позиции и беспомощно опускающиеся вниз.

Разнообразные образы девушек-ивушек, камыша и т. п. создаются мягкими движениями рук, символизирующими ветви деревьев, которые поднимаются вверх то вместе, то поочередно, то колышутся над головой. Слегка расслабленный корпус как бы аккомпанирует движениям рук, а простые, переменные, тройные и многочисленные комбинированные шаги дополняют создаваемый образ [2, с. 285].

Иным вырисовывается женский образ в иллюстративно-образительных танцах, таких как «Коза», «Сорока», «Тетерка» («Цяцёрка»). Основанные на подскоках, перепрыжках, острых пике (*riqué*) в ногах, поворотах, турах и соответствующих положениях рук и корпуса, они передают живость, игривость, неугомонность и определенную долю строптивости. У Козы руки, согнутые в локтях, прижаты к корпусу, кисти свободно

опущены вниз, корпус активно наклоняется вперед, назад, в правую и левую сторону, подскоки с небольшими подпрыгиваниями при которых ноги, согнутые в коленях, отбрасываются назад или по диагонали; у Сороки руки расположены на талии, ладони повернуты от себя, активно работают плечи; подскоки носят чуть затяжной характер; у Тетерки руки раскрыты во вторую свободную позицию, чуть присогнутые и смягченные в локтях, кисти повернуты вниз и двигаются, имитируя взмахи крыльев [2, с. 364].

В многочисленных традиционных народных танцах, польках, кадрилиях, таких как «Бранюшка», «Джигун», «Вішанька» («Вишенка»), «Круцелькі» («Крутельки»), «Пацалункі» («Поцелуи»), «Лявониха», «Крыжачок», «Веселуха», «Гневаш», «Юрочка», «Закаблука», «Пацяруха» («Трясуха») и т. п., представлен образ смелой, проявляющей инициативу в выборе партнера девушки, которая вправе отвергнуть ухаживания одного и отдать предпочтение другому. Но при определенной степени свободы женщина не могла нарушать общепринятую манеру поведения, так как жизнь представительниц «слабого пола» регламентировалась правилами и негласными законами, и «за любой выход за границы социальных предписаний полагались самые суровые наказания» [80, с. 235].

Исследователь фольклора И. Берман, описывая увиденный танец, отмечал: «На игрище собираются преимущественно хлопцы и девки в корчму, где при звуках неистово пиликающей скрипки молодежь оттопывает свои, самые незатейливые, танцы, в которых хлопец выказывает всю свою размашистость и удаль вскидыванием ног; ангажированная же более скромно, под такт, с ноги на ногу то поднимается, то опускается, как утка. В его содержании раскрывались образы целомудренной девушки и удалого деревенского парня» [65, с. 18]. Другой исследователь белорусского фольклора, Н. Никифоровский так описывал увиденное: «...если случится наблюдать совместные танцы мужчины и женщины, то у нашего простолюдина ... они кажутся гораздо целомудреннее, чем танцы в других слоях общества. Так, мужчина не берет здесь женщину за талию, женщина не кладет руки на плечо мужчины; те и другие дер-

жаты скромно за руки, а при турах поддерживают под локти друг друга» [148, с. 62].

Женский образ в жанре плясок и переплясов обладает большой эмоциональной палитрой, так как в сольном исполнении гораздо полнее проявлялось творческое начало. Сам жанр, не ограниченный строгими рамками рисунка или последовательностью фигур, вследствие этого обладал большими возможностями для раскрепощенности и свободного выражения самосознания. «...человек позволял себе спуститься с высот идеала, дегероизировать действительность, поднятую на котурны другими жанрами фольклора. <...> Нигде более как в пляске не позволялись такие вольности в телодвижениях, никогда более как под мощный топот каблуков, не пелись такие хлесткие частушки, нигде более не находило такой полной реализации хмельное, безбрежное, беспечное веселье» [207, с. 80]. «Импровизация – акт свободного творчества на заданную тему, сочинение инварианта в русле общей схемы танца – создает ту множественную вариативность, без которой, как считают исследователи, не может существовать фольклорная традиция» [Там же, с. 311]. Импровизатор выступал как в роли исполнителя, так и в роли хореографа, и отход от существующих канонов позволял ему проявить свою индивидуальность, вкус и умение. Возможно, поэтому имена самых талантливых сохранились в названиях танца – Лявониха, Акулина, Марта, Семеновна, Степуся.

Поэт М. Богданович в цикле «На тихом Дунае» разместил одно из наиболее известных произведений – стихотворение «Лявониха», в котором создал образ белорусской женщины-плясуньи (приложение, рис. 1.2.3).

Ой, Лявоніха, Лявоніха мая!
Ты п'яла галасней ад салаўя,
Ты была заўсёды першай у танку –
І ў «Мяцеліцы», і ў «Юрцы», і ў «Бычку» [9].

Один из ярких женских образов, отраженных в фольклорном танце, – образ добросовестной труженицы. В народной хореографии труд выступал основным источником благополучия, достатка и счастья, вследствие этого представление об идеальной жене было связано с ее старательностью, прилежностью,

трудолюбием. Мать советует сыну брать в жены девушку «умную-разумную, в поле работницу, в доме хозяйку». Негативные характеристики женщины-неумехи высмеивались в танцах посредством сатиры и гротеска (не умеет ни испечь, ни сварить, ни с народом говорить, ни жито сжать, ни сноп связать). Исполнительница, напевая частушки, пластически передавала их содержание, демонстрируя образ лентяйки, движения которой неумелы, смешны и нелепы. Танцы «Талакуха» («Толока»), «Лянок», «Церніца» («Терница»), «Кросны», «Шостак» и т. п. отражали не только процессы сельскохозяйственной деятельности, но и степень умения, с которой женщина изображала процесс труда.

Отличительной чертой видовой специфики белорусского хореографического фольклора является полное отсутствие в лексическом модуле женского образа таких понятий, как полипластика (когда разные части тела создают как бы пластический контрапункт, в котором движения соответствуют отдельным голосам музыки) и дискретность. При относительно разнообразных ритмах и одновременной работе рук, ног, корпуса и головы все движения находятся в состоянии слитности, целостности и гармонии [105, с. 127].

Заслуживает внимания расположение образных систем характерного сценического танца на ценностно-иерархической оси психофизического пространства, выстроенной Г. Лебедевой. Исходя из трехчастного строения мира – реального (земного), высшего (трансцендентного) и низшего (хтонического), соответствующих трем уровням человеческого сознания, исследователь Г. Лебедева выстроила жанровую иерархию языков танца. На «оси уровней мироздания» сферы образной системы народного и характерного сценического танца располагаются в зоне земного, реального уровня. По ее мнению, народно-сценическая хореография «...твердо стоит на земле, а не витает в высших сферах. Никакой абстракции, никакого божественного порядка. Все реально, и потому символика находится в рамках сценической условности» [124, с. 78]. Символика образной системы народного и характерного танца «...связана с миром людей, а не фантазий и грез, и не навеивает мысли о божественном порядке» [Там же].

Вся движенческая палитра фольклора и народно-сценического танца располагается на горизонтальной плоскости, и характеризуется отсутствием многоуровневого построения. Использование партерных движений или глубоких наклонов корпуса и сохранение этого положения на протяжении всего танца – достаточно редкое явление. И если такие примеры находятся, то они несут гротесковый или образно-игровой смысл (пример: образы в танцах «Коза», «Жабка»). Также фольклорному танцу не свойственны всевозможные воздушные поддержки, характеризующие стремление вверх, это – область классики [105, с. 127].

По своей структуре белорусский народный танец – парно-массовый. В отличие от русской, украинской и грузинской хореографии, где существовали явные различия между женским и мужским танцем, что продиктовано национальной спецификой, выраженной в различной стилистике и композиции, белорусская традиционная лексика характеризовалась относительной однородностью. Единственная группа движений, в которой проявлялось существенное отличие мужского танца от женского, – это присядки, хотя особые разновидности присядок встречались и в женских сольных импровизационных плясках [Там же].

Выдающийся советский хореограф И. Моисеев, рассматривая природу и характерные черты национального танцевального творчества, отмечал, что «...в белорусском танце одно движение незаметно переходит в следующее, рисунок чуть расплывчат, нежен, намечен почти эскизно. Все, даже озорные, комедийные ситуации словно тонированы акварелью, наивная непосредственность соединена с незлобным юмором, нежность не переходит в слащавость, шутка не становится зубо-скальством. Все тонко, все в меру, все бесхитростно и мягко» [цит. по: 124, с. 46].

Женская лексика белорусского хореографического фольклора характеризуется особым колоритом, интонацией и манерой исполнения. Она не имеет такой размашистой широты русского танца, более сдержанна во всех проявлениях, но наполнена открытостью и спокойным достоинством. Движения, не крупные по рисунку, но очень четкие и партерные по характеру,

являются отражением уравновешенности и стабильности; большое количество всевозможных прыжков, поворотов и подскоков придает танцу некую воздушность и полетность, и в то же время обилие мелких притопов подчеркивает его связь с землей.

Наибольшую группу движений народного танца белорусов составляют различные выстукивания, подбивки и синкопированные дроби. При довольно четком музыкальном материале использование синкопированных движений составляет особую специфику белорусского танца. «Малаточкі» («Молоточки»), «Таўкачыкі» («Толкачики»), «Дожджык» («Дождик»), «Каняпелькі» («Конопельки»), «Растрападка» («Растрепка»), «Драпачок» («Царапка»), «Расходная» («Расходная»), «Сербіянка» («Сербиянка»), «Талакуха» («Толока») и т. д. были излюбленными народными танцами, в которых лейтмотивами служили выстукивания и притопы, исполняющиеся в различных синкопированных вариантах. Причем танцевальная синкопа обладала множеством разновидностей и оттенков и зависела от индивидуальности и хореографической фантазии исполняющего. При достаточно сложном ритмическом рисунке движения рук не следовали быстроте исполнения ног, а характеризовались определенной сдержанностью, хотя и составляли аккомпанемент для ног. Эту специфику белорусских танцев отмечал А. Пщелко: «Баба, молодуха ... как засеменит «чаравічкамі», завертится юлою – это вьет вихрь на перекрестке. Подобное кое-где у наших великорусских женщин, в приговорках, в прибаутках, но им далеко до белорусских» [161, с. 24].

В танцевальном фольклоре такие качества, как ловкость, сила, красота, грация, чувство собственного достоинства, в равной степени присущи и женскому, и мужскому образу. Данная лексическая однородность являлась своего рода свидетельством относительно равного положения мужчины и женщины в обществе, и танец как форма коммуникации подтверждает это положение [91, с. 62] (приложение, рис. 1.2.4).

Женщина являлась полноправной хозяйкой дома и помощницей мужа, что нашло отражение в фольклоре. Ряд исторических свидетельств указывает на то, что положение женщины на территории Беларуси нельзя назвать угнетенным, и на на-

ших землях она не занимала такой зависимой позиции, как в России, согласно «Домострою».

В разделе 3 статьи 39 Статута Великого Княжества Литовского от 1588 г. указано: «Княгинь, паней, вдов, княжен, девок мы не должны ни за кого насильно выдавать». Возможность финансовой самостоятельности также отражалась на социальном положении женщин. В белорусских мифах и легендах существует много сказаний о женщинах-воительницах, прозванных в народе *багатыркамі, валатоўнамі*. На территории Подвинья ходят легенды о Марье, которая сумела разбить своей булавой напавших на ее земли врагов и защитить своих крестьян от неволи. Белорусские фольклористы утверждают, что во время походов викингов на восточнославянские земли были позаимствованы местные сюжеты и перенесены на немецкую почву, где произошло объединение с циклом о валькириях. Это сильные женщины, которые были способны не только защитить себя, но, будучи хозяйками определенного локуса (замка, поселения), могли отбиваться от врагов, чужеземцев. Традиционно они представлены непобедимыми. Это не жены, но дочери князя, молодые незамужние девушки, наделенные особой физической силой.

Классический академический танец базируется на интернациональном абстрактно-универсальном хореографическом языке и предельно жестких правилах его исполнения, что является наиболее объективным фактором в строении художественного образа. Если при создании образа нарушаются строгие классические каноны выразительных средств, идет разрушение и потеря эстетической целостности классического танца (приложение, рис. 1.2.5).

Эстетика классического танца обосновывает взгляд на «прекрасное» как на гармонию, вследствие чего весь арсенал выразительных средств нацелен на создание строгой симметрии, чистоты форм и пропорциональности. Классический танец представляет мир, «...полностью лишенный тяжести, и вся его лексическая составляющая направлена на то, чтобы скрыть напряжение и представить не усилие, а результат» [16, с. 134]. Язык классического танца является возвышенным и предельно эстетизированным, и эти понятия реализуются в каждом жесте

и движении. Любое балетное па можно интерпретировать как стремление вверх, возвышение над обыденностью. Подъем на пуанты («на пальцы») представляет собой апофеоз вертикального устремления ввысь, основанный на точке, через которую проходит линия равновесия от головы до пола, и малейшее отклонение от нее приводит к потере равновесия и утрате оси вертикали. Известный русский балетмейстер В. Тихомиров охарактеризовал классический танец как «высший род танцев, в котором воспроизводится отвлеченное понятие – красота», композитор И. Стравинский дал ему определение – «торжество порядка над произволом» [39, с. 27].

До конца XX в. пальцевая техника была прерогативой женского танца. Пуанты, выворотность, прыжки, большая амплитуда классических па, особая мягкость рук, глубокие перегибы и т. п. предназначены для максимального удаления от бытовой пластики. Вся движенческая структура классического танца стремится подчеркнуть и удлинить пропорции человеческого тела. Еще со времен Античности рост человека имел определенное эстетическое значение. Высокий человек рассматривался как более красивый и пропорциональный, нежели человек, имеющий маленький рост. «Удлиненные» ноги и руки способствуют созданию большей красоты и амплитуды в движении, отражению грациозности и изящества, поэтому классический танец прибегает к поднятию танцовщицы «на пальцы», вытянутым и стремящимся ввысь кистям рук, максимально вытянутой шее при максимально опущенных плечах. Это не нарушает пропорциональности телесного сложения, но устанавливает новые, необычные для реальной жизни соотношения.

Классический танец веками вырабатывал технические принципы исполнения, основанные на выворотности ног, особой постановке рук и вертикальной статике корпуса. Эстетические нормы классического танца не допускают искривления торса по вертикальной оси в положении *a la seconde*. Движения классического танца выстраиваются на лаконизме, строгости, устойчивости, чистоте и математическом расчете.

Представление о легкости и воздушности в танце всегда связывается с понятием элевации (высокого прыжка) и баллона

(под этим термином в хореографии подразумевается способность танцовщика сохранять в воздухе позу, задерживаясь, «зависая» в воздухе, как бы паря).

В классическом танце существует особое положение рук, при котором они имеют закругленную форму, естественно продолжающую линию плеча. Закрытое положение кисти увеличивает амплитуду ее движений и выразительных возможностей. Техника «танцующих рук», в классическом танце имеющая название *port de bras*, основана на законах оппозиции, или противохода, когда движению правой ноги аккомпанирует левая рука. Такое положение обусловлено не только эстетическими требованиями симметрии классического танца, но и условием равновесия. Специфическая техника работы рук (она является важной составной частью классического танца, достаточно вспомнить общеизвестный хореографический текст «Умиряющего лебедя» К. Сен-Санса в постановке М. Фокина) базируется на главном принципе – движение рук от спины придает пластичность, певучесть и музыкальность, снимая впечатление напряжения либо скованности в пластической речи балерины. В основе принципа – такой же лаконизм, закон механики движения, а результат позволяет балерине достичь той степени абстракции, которая предполагает множественность частных толкований.

Классический танец основан на вытянутости и выпрямленности, непрерывности и округлости линий, уравновешенности тела, плавности, кантиленности, мягких переходах из позы в позу. Эта гармония не нарушается при исполнении движений в *allegro, viva, prestissimo* (быстро, живо, очень быстро) и темпах, имеющих иное интонационное наполнение. Например, *plie* (мягкое приседание) – одно из важнейших движений классической хореографии, особенно красиво в женском исполнении.

Рассматривая *plie* как базовое понятие классического танца, можно привести пример женского образа, бытовавшего в греческой мифологии. Мстительные богини эринии обладали уникальным *plie*. «Они всегда были заняты погоней и нуждались в быстроте движений, рождаемых пружинистыми сгибаниями ног. Благодаря этой способности эринии передвигались

очень мягко, плавно, с жуткой прелестью пантеры и с необычайной скоростью» [117, с. 420].

Эти же плавность и красота присущи группе движений классического танца – *battement developpe* (мягкое поднимание ноги вверх), которая считается сосредоточением женского искусства танца и на которой строятся все *adajio*. Поднять ногу снизу вверх выше 120° и провести ее через все модуляции плоскости для мужчины составляет определенную сложность, поэтому все *adajio*, выстроенные на разновидностях классического *developpe*, являются преимущественно прерогативой женского танца.

В арсенале выразительных средств академического классического танца присутствуют также асимметричность и излом, прерывистость и острота линий, неустойчивость и некая приземленность. Однако данная противоречивость является кажущейся и не влияет на эстетическую гармонию классического танца, так как в таком диссонансе доминируют элементы порядка. Классический танец призван нести высшие ценности, в нем гармоничный внешний облик конкретизирует «прекрасное» в понятиях женственности, мягкости и изящества. Гармоничный телесный канон в классическом танце значит гораздо более, чем в других видах искусства, и эта данность выходит на первый план при создании и функционировании художественного образа.

Выступая в качестве показателя духовной гармонии, классика предопределяет хореографический язык всех идеальных героинь. Как правило, хореографическому образу главной героини противостоит другой образ – антагонист, антитеза, чей мир подвержен рефлексии и влиянию противоречивой действительности. Данное сопоставление «...выражается посредством разных танцевальных преломлений классического языка: более чистый и полетный по духу стиль классического языка отдан идеальной героине, а графический, включающий в себя элементы гротеска, акробатики, порой с уклоном в характерность принадлежит ее антиподу» [51, с. 10]. То есть идейно-художественный смысл задач диктует танцевально-пластическое решение всей образной системы классического танца.

Характеризуя ценностно-иерархическую ось психофизического пространства, Г. Лебедева ставит классический танец и его образную систему на высший (трансцендентный) уровень: «Классический танец можно определить как мировой порядок, организованный космос, противопоставление хаосу, а его символика связана с самыми высокими и светлыми идеалами и соответствующими им категориями» [124, с. 76–77].

Завершая общий анализ специфики классического танца, основанного на интернациональной хореографической системе, нельзя не затронуть вопрос, существуют ли национальные отличия в его образной парадигме, влияет ли национальность на исполнительскую манеру.

Единого мнения не существует. Одни исследователи утверждают, что интернациональный язык классического танца предполагает идентичную движенческую способность и различие в исполнении движений определяется только физиологическими особенностями исполнителя.

Нам ближе точка зрения выдающегося хореографопостановщика, теоретика балетного искусства Ф. Лопухова, что «...любая сценическая классика имеет глубоко народную специфичность» [128, с. 49]. Это предполагает, что в исполнительской манере классических па прослеживается влияние национальности исполнителя.

Основы позадвижений народа всегда точно определяют его характер, «...и от этого делаются ясными и хореографические движения, где, скажем, те же *pas jete*, *pas assemble* и другие движения выполняются с основ каждого народа», что и характеризует ту или иную классическую танцовщицу или танцовщика [Там же]. «С понятием широты в исполнении движений, проявившихся в исполнительском творчестве Г. Улановой и К. Сергеева, балетное искусство ощутило новую славяно-русскую интонацию, которую ни один иностранный танцовщик выявить не может, ибо для этого надо родиться и прожить в широчайшей по объему стране, где от соприкосновения людей с природой она и отражается в тех самых *pas jete*, *pas assemble* и в прочих движениях» [127, с. 48].

Надо отметить, что классический танец, утратив в первой половине XX в. «значение единственной эстетической систе-

мы, остался базой, на основе которой элементы фольклора, народно-сценического танца и современной пластики образовали богатую палитру выразительных средств» [212, с. 16].

Чтобы выявить и охарактеризовать женский образ, презентуемый современной хореографией, обратимся к ее специфике.

Современная хореография выстроена на принципиально иной движенческой и мускульной пластике, нежели существующая в классической и народно-сценической. В свое время приверженка академического танца балерина С. Пуаре, принимавшая участие в первой постановке балете В. Нижинского на музыку И. Стравинского «Весна священная», делилась воспоминаниями: «Нас учили ходить носками врозь, теперь мы будем их ставить внутрь, мы вытягивали носок, теперь мы будем поднимать его кверху, мы держали колени врозь, теперь мы держим их склеенными, мы старались иметь приятные и выразительные лица, теперь у нас будет застывшее глуповатое и животное выражение» [208, с. 117].

Кроме пластического языка, диаметрально отличающегося от традиционной лексики, новой в современной хореографии являлась форма преломления проблем, стоявших перед искусством того времени. По истечении лет можно констатировать, что открытия, сделанные «модернистами», столь же революционны, как и открытия А. Эйнштейна и З. Фрейда, так как они опровергли принципы, которые господствовали веками.

Следует уточнить, что автор исследования, употребляя термин «современный танец», не прибегает к точной его градации (ранний модерн (период конца XIX – начала XX в., до 1960 гг.), постмодерн (1960–1980 гг.), *contemporary dance* (конец XX – начало XXI в.)), а говорит о нем как о целостном явлении в хореографии, так как при некоторых стилевых различиях каждого направления общим является единая эстетика и основа создания выразительных средств.

Современный танец формировался не просто как новая хореографическая техника, а как мироощущение его автора, выраженное через пластику. В этом достоинство, эмоциональное богатство и одновременно определенная степень проблематичности новой хореографии – появление огромного количества групп с необычной исполнительской манерой и их

исчезновение с уходом лидера. Исполнитель-хореограф выступал в нескольких ипостасях – и как солист-лидер, и как автор стиля и лексики, предложенной для работы другим исполнителям. Знаменитые танцовщицы Рут Сен-Дени, Мэри Вигман, сестры Визенталь и другие заложили основы нового направления.

На ценностно-иерархической шкале Г. Лебедевой современный танец стоит на низшем, хтоническом уровне мироздания, так как его символика связана с «...категориями-антиподами высоких идеалов классики и с показом внутреннего мира человека» [124, с. 81].

Образы, альтернативные классическому виду хореографического искусства, строились на приземленности и психологизме, часто содержали элементы антиэстетики. И если в традиционных видах танца при трактовке женского образа в пластических текстах преобладали акценты, указывающие на гармонию бытия, то теперь, когда представление о мире как о целом было разрушено, в хореографическое искусство (по мнению исследователя Г. Лебедевой) пришло «время безбожия». С отрицанием основ академической классики все сосредоточилось в сфере внутриличностных переживаний и жизненных реалий. Современная хореография – это рассказ о том, что принцев и золушек не осталось, а на их место пришли обыкновенные люди, которые имеют много проблем, недостатков и комплексов. И вместо романтических па маленьких лебедей мы видим человека с безумным взглядом, лезущего на стену, разбивающего пальцы в кровь, падающего и снова поднимающегося.

Пластический язык современного танца «...окружает аура тяжести, и различные жесты и движения объединяются идеей броска» [154, с. 134]. В его рамках возможны сочетания движений на чисто рациональной основе, порождающие хореографические произведения с импульсивным влиянием авторских ощущений. Композиции, исполняющиеся подчас без музыкального сопровождения или идущие под аккомпанемент случайной, не связанной с хореографическим замыслом музыки, выливаются в формализм. Поэтому предмет отражения часто становится чем-то маловажным, иногда исчезая совсем.

Движения танца подчинены принципам криволинейности, прерывности, асимметричности, разорванности, так как сложившаяся лексическая наполняемость приспособлена для выражения духовного распада и пессимизма (приложение, рис. 1.2.6).

Пионерами направления современного танца на заре его возникновения и становления в большинстве своем были женщины. Феминистское движение, направленное на борьбу за права женщин и равенство полов, на этапе своего зарождения протестовало против ношения корсетов, неудобных и тяжелых нарядов, которые сковывали тело в буквальном смысле этого слова. Идеи самовыражения, раскрепощения духа и тела явились основным смыслом феминизма и позднее выразились в эстетике и философии хореографического модерна. В 1910 г. «Ежегодник императорских театров» опубликовал перевод статьи немецкого критика М. Беккера «Сецессионизм в искусстве». Анализируя танцы «босоножек», автор предполагает, что «...каждая из этих танцовщиц дала нашей культуре новую возможность выражения» и что «...своим танцем они полагают основание новой эпохе хореографии, внося в нее новые проблемы» [цит. по: 65, с. 66].

В начале своего пути новый вид танцевального искусства был представлен не организованными труппами, а отдельными талантливыми исполнителями. Это привело к тому, что в хореографии модерна складывается принцип доминирования авторского стиля, так как модернисты отталкивались от персонального, субъективного опыта танцовщика. Каждое движение, которое он демонстрировал, базировалось не только на личных эмоциях и переживаниях, но существенно зависело от формы подачи и манеры исполнения, которые, в свою очередь, имели непосредственную связь с физиологическим строением тела их автора. Первым педагогом-хореографом и исполнительницей, последовательно создающей систему танца, стала женщина – Марта Грэхем (Грэм). В ее эпоху бытовали жесткие стереотипы мужского и женского: мужчины в танце выражают себя в толчковых прямолинейных движениях, а женщины – в плавных движениях, совершающихся по траекториям кривых. М. Грэхем заявила, что она не хочет быть ни деревом, ни цветком, ни волной. В танце она отказалась от стандартного

взгляда на женственность и стремилась к тому, чтобы сделать своих персонажей сильными и даже маскулинными. В теле танцора, по мнению М. Грэхем, зрители должны видеть человека вообще – дисциплинированного, способного к высокой концентрации.

Пластический язык, созданный ею, часто сравнивали с живописью Пикассо. В своих произведениях Пикассо заново открывал художественную ценность примитивного искусства Африки, и по аналогии М. Грэхем выявила в хореографии непреходящую красоту «священной неумелости примитивного движения». Избегая какой-либо идеализации, пластическую речь своих героинь она основывает на нарочито примитивистских, жестких формах. Очень многие комментаторы отмечали связь ее хореографии с феминизмом. На суперобложке одной из ее биографий помещена цитата, взятая из статьи в «The New York Times»: «Наиболее воинственная и наиболее талантливая феминистка М. Грэхем освободила и женщину, и танец!» Хотя она сама считала, что не принимала участия в движении за эмансипацию, но своим танцем ломала существующий стереотип, что женщина – это слабое существо. Еще одно немаловажное новшество, которое внесла знаменитая танцовщица и хореограф, – изменение сценического костюма. Танцовщица ее труппы Перл Лэнг говорила, что Марта была хореографом своих танцев в ткани. Именно она придумала новый вид костюма, который теперь считается традиционным для современной хореографии – широкая длинная юбка, лиф, плотно обтягивающий верх туловища, и длинные узкие рукава. Цветовая гамма этого костюма была преимущественно темных тонов.

Одна из представительниц «экспрессивного» танца М. Вигман возвела понятия «уродливого» и «безобразного» в хореографии на один уровень с «прекрасным» и «гармоничным», тем самым обогатила арсенал выразительных средств хореографического модерна.

Новая хореография не содержала демонстрации реальных, конкретных ситуаций, и хореографический язык не являлся непосредственным отражением человеческих поступков. Ее смысл закодирован и воспринимается как некая зашифрован-

ность, существующая на основе абстрактных понятий. На раннем этапе развития постановщики, работавшие в данном направлении, предпочитали жанр малых форм, где нет необходимости сюжетного развития и конкретизации транслируемого образа, порой приводя его к безграничной отвлеченности.

Исследуя эстетические каноны танца-модерн, И. Дубник отмечала, что этот вид сценической хореографии способен на предельную конкретность и максимальную абстрагированность, живописную и чистую выразительность: «Движения порой так деформировали пластику человеческого тела, что она перестает восприниматься не только как человеческий образ, но и как вообще что-либо выражающий значимый элемент» [55, с. 85].

Уйдя с железной опоры («с пальцев» и апломба), лексическая составляющая современного танца сконцентрировала в себе множество движений, взятых из обыденной жизни: бег, ходьба, падения и вставания, маленькие и большие прыжки, наклоны корпуса, разнообразные вращения, просто бытовые жесты и т. п. Устойчивые вертикали здесь переходят в наклоны со смещением центра тяжести, чтобы завершиться падением на пол, неожиданным движением бедер и изломом тела. Движения – преимущественно естественные, не скрывающие усилий для их выполнения. Одна из характерных черт хореографического модерна – выстроенная система препятствий и ограничений, специально создаваемая постановщиком. Это выражается в умышленном построении границ передвижения при помощи света или всевозможных перегородок, привязкой к какому-либо предмету.

Искусствовед Е. Суриц так описывает стилистику спектакля в стиле модерн: «Бегающая группа танцовщиц как бы распадается на ходу, «теряя» одну за другой замирающих в неподвижности в разных точках сцены исполнительниц, и образовавшееся новое построение немедленно становится основой для нового перестроения. Позы, отличающиеся подчеркнутой экспрессией, сменяют одна другую, контрастом служат мгновения покоя. Тихо-тихо шествует, переступая со стула на стул, девушка, тихо ложится. Стулья становятся опорой для медленных перегибов, наклонов, соскальзываний» [176, с. 41].

В современной хореографии происходит определенная смена ролей, где искажается традиционное представление о мужском и женском начале. Подчас мужской танец предстает женственным, чуть слащавым и состоит из певучих, кантиленных, мягких, мелких движений, в то время как женский, созданный объемными большими мазками, содержит интонации грубости, силы и вульгарности.

В 1989 г. в Москве гастролировала американская труппа Триши Браун. На вопросы о содержании и сюжете ее спектаклей она ответила: «Обычно начинаю работать над постановкой, о которой еще ничего не знаю. Для меня основное – движение, и те из них, что родились в моей голове, я пытаюсь организовать в единую позицию, учитывая логику того образного мира что складывается в моем воображении... Я работаю абстрактно – без опоры на сюжет» [63, с. 32].

Приемами абсурдного действия характеризовался творческий почерк немецкого хореографа Пины Бауш (1940–2009). Происходящее на сцене протекало предельно спрессованно, события развивались одновременно и параллельно. Танцевальные миниатюры или хороводно организованные шествия по сцене, отдельные всплески солистов или кордебалета перемежались с общением артистов со зрителями, артисты спускались в зал поговорить или выпить кофе во время активно продолжающегося действия на площадке. П. Бауш создавала необычное поле действия, где повествовалось не о том, как люди двигаются, а о том, что ими движет. Сегодня творчество П. Бауш признано классикой хореографического модерна, но ранее такая форма подачи хореографического действия была нова для постсоветского зрителя и вызывала некое непонимание, которое выразила В. Уральская, описав одно из представлений «Театра танца» г. Вупперталя. «Слишком многое, происходившее на сцене, было далеко от принятой в нашем хореографическом театре эстетики, более того, выглядело оно как-то совершенно не связанным с самим понятием слова «танец». Поэтому традиционно-балетный зритель не принял, да и не мог принять это искусство» [183, с. 26].

Многим образом, транслируемым в современной хореографии, присуща некая апатичность, растерянность, так как утрата

ценностных ориентиров в современной действительности отражается в танце. Подметив эту черту, некоторые критики призывают отказаться от «...публичной лаборатории движений в пользу законченного художественного результата, намеренной концептуальности в пользу ясности и зрелищности танцевальной лексики, от использования исключительно европейских танцевальных техник в пользу авторского почерка» [28, с. 14].

Различные философские и эстетические направления, идейно подпитывающие хореографию модерна, обнажили и выпятили в образе слабого пола эгоцентризм, агрессивность, сексуальность, индивидуализм и прочие грехи. Мир, в котором живет современница, окрасился в темные тона и наполнился отчаянием, злом и одиночеством. «Не парящие над землей в высоких прыжках, не гордо выпрямленные, как в академическом танце, а ползающие, сгорбленные, мучающиеся и корчащиеся люди» заполнили сцену [214, с. 217].

Лексический текст современной героини стал изобиловать чертами, ранее не свойственными традиционному танцевальному искусству – дискретностью (хореографический текст, основанный на прерывистости, скачках и замираниях), многолинейностью (одновременное сочетание лексических элементов разных направлений хореографического искусства), полипластикой (сочетание движения разных частей тела в разных ритмах) и эклектичностью (синтез приемов, взятых из различных пластических систем) [99, с. 58].

Одной из черт современной хореографии, которая распространилась на многие танцевальные стили, стала унифицированность с точки зрения гендерной принадлежности, отразившаяся и в сценической одежде. Одинаково условные купальники, топы и комбинезоны на все случаи жизни в современном танце – безадресные, воплощающие философские идеи о стремлении общества к андрогинности. Одним из первых, кто облачил своих артистов в унисонные сценические костюмы, был Джордж Баланчин (Г. Баланчивадзе, хореограф грузинского происхождения, положивший начало американскому балету и современному неоклассическому балетному искусству в целом). Хотя позднее сам Дж. Баланчин призна-

вался, что «...в свое время одел балерин в трико из-за материальных затруднений, а не по собственным художественным соображениям», однако знаменитый хореограф подсознательно уловил изменение в телесных концептах своего времени [цит. по: 197, с. 7].

Доктор философских наук А. Мигунов, говоря о телесных представлениях, подчеркивал, что «...два главных полюса – мужское и женское, <...> постепенно уходят в прошлое. Становится модным утверждать, что половые различия не что иное, как условность, историческая конструкция, которая была необходима в прошлом, а сегодня безнадежно устарела» [цит. по: 137, с. 104].

В мировой индустрии моды ярко выявляются тенденции, которые стремятся подчеркнуть внутреннюю бисексуальность субъекта. Это выражается в создании фасонов одежды, причесок и даже изделий парфюмерии («унипарфюм»), в равной мере предназначенных как для мужчин, так и для женщин. Особую популярность приобрели пирсинг и татуировки, не имеющие гендерного отличия. В таких имиджевых проявлениях «...лежит порой откровенная, порой едва заметная печать слияния в одно целое мужского и женского начал» [137, с. 105]. Она акцентирует также ростки нового явления, получившего название «...андрогинная молодежь, смысл которой выходит за рамки скоротечной моды и приобретает черты принципиально нового человеческого существования» [99, с. 58].

В современном танце нет четких граней между «мужским» и «женским». Унисонные хореографические тексты, исполняющиеся с идентичной интонацией, размывают устоявшиеся в классической хореографии традиции мужественности и женственности. Многие балетмейстеры пошли дальше, и по примеру П. Бауш, в свое время поменявшей местами роли мужчины и женщины (женщины на сцене поднимали мужчин), демонстрируют своеобразное равенство, исполняя попеременно воздушные поддержки. Новый танец, как и его предшественники, формирует свои средства выразительности и свою систему методов для отражения объекта-образа в этом мире

новой философско-эстетической составляющей хореографического языка.

Для более полного анализа понятия «женский образ» необходимо отметить, что в искусстве существует несколько его классификаций, которые в той или иной степени применимы к хореографии:

классификация по архетипу (К. Г. Юнг);

классификация по стереотипам поведения (Ю. Лотман, В. Кардапольцева);

классификация по системе образов (Г. Лебедева).

Среди шести основных архетипов-образов, выделенных К. Г. Юнгом, для данного исследования представляют интерес два – архетип Девы и Матери, достаточно широко представленные в искусстве танца [223, с. 36]. Дева, которую К. Г. Юнг называет Корой (в переводе с древнегреческого – девушка, дева), как правило, выступает в роли объекта любви. Она беспомощна и постоянно подвергается опасности, может быть похищена, заколдована или принесена в жертву, нуждается в защите или спасении. Огромная череда танцевальных женских персонажей соответствует данному архетипу:

в фольклорном творчестве это вереница образов свитязянок (разновидность славянских русалок, места обитания которых, вопреки названию, вовсе не ограничиваются озером Свитязь), девушек в образах перепелочек, лебедушек, ивушек, павушек и т. п.;

в национальных постановках данному архетипу соответствуют образы Надейки из балета «Князь-озеро» В. Золотарёва – К. Муллера, Марии из спектакля «Мечта» Е. Глебова – А. Андреева и Н. Стуколкиной, Анежки из балета «Свет и тени» Г. Вагнера – А. Андреева, Натальки из балета «Избранница» Е. Глебова – О. Дадишкилиани, Рогнеды из спектакля «Страсти (Рогнеда)» А. Мдивани – В. Елизарьева, Девушки из баллады «Невеста волколака» балета «Круговерть» О. Залётнева – Ю. Чурко и В. Иванова и т. д.

В классических балетных спектаклях, идущих на сцене Национального академического Большого театра оперы и балета Республики Беларусь, примерами могут служить образы Жизели («Жизель» А. Адана – Ж. Коралли), Сильфиды («Сильфида» Г. Левенсхольда – А. Бурнонвиля), Одетты

(«Лебединое озеро» П. Чайковского – М. Петипа), Марии («Бахчисарайский фонтан» Б. Асафьева – Р. Захарова).

Положительным женским образам противостоят прекрасные, но коварные девы:

в белорусском фольклорном искусстве – это образ Белой Бабы (одетой в белое свадебное платье призрачной предвестницы смерти), Зазывки (локальный образ лесной нимфы, с такими длительными и густыми волосами, что ей не нужна была одежда. Осенью превращается в лебедя), целой плеяды русалок, озерниц, ужалок (девушка-змея, дочь Ужиного Царя), домовух (незамужних дочек домовых, склонных к любовным утехам с молодыми парнями) [145, с. 256].

Архетип Матери, по К. Г. Юнгу, обладает огромной долей амбивалентности и является «супраординатным» (образ сверхъестественных размеров), который может иметь, так же, как и Дева, благоприятное и позитивное значение и в то же время ассоциироваться со злом и негативом. Образ Матери в своей двойственности наделен чертами мудрости и колдовской ворожбы, доброй и злой феи, благожелательной и опасной богини. Эта двойственность К. Г. Юнгом определяется как «любящая и страшная мать», Мать и Мачеха. Типичным примером женской бинарности в белорусском фольклорном творчестве может считаться богиня Мокошь (с принятием христианства трансформировавшаяся в народную святую – Параскеву Пятницу). Ее образ был глобальным и имел двойственные качественные характеристики – «она слыла матерью-прародительницей, но в то же время была достаточно жесткой, могла наказать человека болезнью и бедами за ослушание» [80, с. 69].

Ю. Лотман выделил три типа женских образов. Первый – это нежно любящая женщина, жизнь и чувства которой разбиты, второй – «демонический характер, смело разрушающий все условности созданного мужчинами мира», третий – «женщина-героиня», характерная черта которой – включенность в ситуацию противопоставления героизма женщины и духовной слабости мужчины [131, с. 65–66]. В. Кардапольцева развила предложенную Ю. Лотманом классификацию, в ее

концепции это «традиционные женщины», «женщины-героини» и «демонические женщины» [68, с. 65].

Культуролог Г. Лебедева структурирует систему образов, обозначив их как образы-знаки, образы-функции и образы-категории, которые наделены определенными характеристиками.

Образ-знак архетипичен и биполярен, он пассивен и неизменен, возле него идет развитие действия.

Образ-функция – активно действующий, действие этой силы вызывает противодействие, которое исходит от другого образа-функции.

Образ-категория – зрительный, абстрактно-собирательный образ, выступающий в качестве аналога эстетической категории [124, с. 51–53].

Деление женских образов по архетипам, стереотипам поведения, системе образов применимо в хореографическом искусстве, однако визуально все они, независимо от классификации, имеют общие базовые компоненты, постоянно подвергающиеся трансформационным процессам, среди которых доминантным является художественный язык. Грамматические принципы построения хореографического языка в танцевальном искусстве находятся в прямой зависимости от эстетических норм, главенствующих в социуме на определенном отрезке времени, и являются отражением трансформационных процессов, происходящих в обществе. Несомненно, каждое хореографическое движение наделено эмоционально-выразительным текстом, при соединении которого возникает лексическая речь, символизирующая чувства, мысли и действия. Ю. Кремлёв отмечал, что вся палитра человеческих чувств в хореографии передается только через движения, позы и мимику. «Эта особая специфичность отражения диктует и определяет “гипертрофию” в отношении жизненных прообразов, которая не только законна, но и необходима в интересах самого хореографического искусства» [116, с. 79].

Женский образ выступает как сложное и многомерное, внутренне устойчивое и одновременно динамически подвижное духовное образование, которое включает в себя исторически кристаллизованный, наиболее ценный и перспективный эсте-

тический, художественный и духовно-нравственный опыт предшествующих эпох, аккумулируемый в основных выразительных средствах хореографического искусства.

В основе понятия «женский образ» в хореографическом искусстве лежат бытующие в социуме представления о роли и месте женщины, отраженные в ее художественной трактовке. Общепринятые правила и каноны оказывают существенное влияние на образную систему хореографического искусства и диктуют особую модель поведения женщины в танце соотносительно имеющимся установкам о маскулинном и феминном. Основным критерием в оценке женского образа является понятие «женственности», которое обозначает ряд положительных качеств, традиционно ожидаемых от представительниц этого пола. Вершиной положительных критериев женских качеств выступает идеал. Этот показатель отражен в визуальном женском образе посредством хореографической лексики и пластики, в которых заложена особая интонация, имеющая существенное отличие от мужской интонационной окраски.

Несмотря на различные классификации женского художественного образа, существующие в хореографическом искусстве, он представляет собой художественно созданный объект, слагаемое из танцевальной лексики, музыкального материала и костюмирования. Все эти компоненты находятся в строгой зависимости от видовой специфики хореографического искусства, так как в каждом виде хореографии существует свой абстрактно-универсальный лексический язык с особой координацией движений, приемами соотношения движения с музыкой и ритмом, сценическим костюмированием.

На все компоненты, составляющие женский образ, большое влияние оказывают две группы факторов: внешние – смена ценностных ориентаций, и внутренние – закономерности логики существования танцевального искусства, развивающегося по своим законам в соответствии с основными тенденциями, отмечающимися в мировой хореографической среде.

ГЛАВА 2

СВОЕОБРАЗИЕ ЖЕНСКОГО ОБРАЗА В БЕЛОРУССКОЙ ХОРЕОГРАФИИ ПЕРВОЙ ПОЛОВИНЫ XX ВЕКА

2.1. Специфика женского образа в белорусской народно-сценической хореографии

Отсутствие общепринятой системы фиксации хореографического материала вплоть до XX в. признано всеми исследователями и теоретиками искусства танца главной причиной, затрудняющей анализ и изучение танцевального народного творчества.

«Сегодня, когда стали очевидны пагубные последствия искусственного вымывания и забвения отдельных слоев духовного наследия Беларуси, особенно важной и неотложной оказалась задача обнаружения и заполнения многочисленных “белых пятен” в истории отечественной культуры» [12, с. 4]. И хотя эти слова Г. Барышева относятся к истории музыкальной культуры Беларуси прошлых столетий, совершенно правомерно их применение к танцевальному искусству с его образной системой, выступающей проявлением национального менталитета и характера белорусского народа.

Время с середины XIX до начала XX в. в сфере народного танцевального творчества ознаменовано сбором образцов в этнографических сборниках и публикациях, позволивших очертить его лексический фонд и образную систему. Среди значимых явлений этого периода, непосредственно относящихся к становлению профессионального танцевального искусства Беларуси и развитию его образной системы, необходимо отметить несколько произведений, в которых отразились нравственно-этические ценности репрезентуемого национального женского образа. Одно из них – оперно-драматическое произведение «Селянка» («Сельская идиллия») В. Дунина-Мартинкевича (на музыку С. Монюшко и К. Крыжановского)*, премьера которого состоялась на сцене Минского городского театра. Наделив главную героиню – шляхтянку Юлию – чув-

* Написано в 1842–1844 гг., но опубликовано только в 1846 г.

ством собственного достоинства, подчеркнув ее патриотизм, открытость, несомненную женственность, автор не забыл придать персонажу смекалку при достижении цели. Эти черты характера впоследствии доминировали в женских образах народно-сценической и балетной хореографии.

Героиня «Селянки» продолжила линию женских образов, созданных и воплощенных «первой эмансипе» Европы Уршудей Франтишкой Радзивилл в Несвижском крепостном театре. «В комедии «Остроумная любовь» появляются женские образы, которые в последующих произведениях У. Ф. Радзивилл начинают нести главную идейную нагрузку, получают дальнейшее развитие и становятся типичными для ее творчества. Героини произведений У. Ф. Радзивилл умны, находчивы, самоотверженны, верны в любви и браке. Они требуют глубокого ответного чувства и достойного поведения» [12, с. 111].

Не менее важным событием стало создание Первой белорусской труппы под руководством основателя отечественного сценического искусства Игната Буйницкого в 1907 г. Объявив себя первым национальным профессиональным театром, она выступала как синтетический сценический коллектив, представляя три творческих направления – драматическое, вокальное и хореографическое искусство. В репертуаре труппы И. Буйницкого насчитывалось более десятка танцев – «Лявони́ха», «Юрочка», «Воробей», «Метелица», «Гневаш», «Мельник», «Антошка», «Чоботы», «Кочан», «Чабор», «Барыня», «Полька», «Бычок» и др., в которых презентовался идеал белорусской женщины.

И. Буйницкий был противником любого изменения фольклорного образца и образа, бытующего в нем. Не нарушая исконную структуру, он тем не менее при вынесении белорусских танцев на сцену вынужден был применять ряд особых правил, тем самым придавая фольклорным источникам определенные сценические формы:

вводилось ограничение по времени за счет сокращения постоянного повторения определенных фигур;

композиция танцевального произведения приобретала не только начало и финал, весь номер выстраивался на смене рисунков и фигур;

из сценического номера частично ушла импровизация, уступая место синхронности и слаженности исполнения, достигающейся за счет отрепетированности.

«То, что смог создать И. Буйницкий, стало поворотным этапом в развитии белорусского сценического искусства. Произошел поворот от самодеятельных театральных показов национальных коллективов до профессиональных форм сценического искусства, а это предопределило дальнейшее развитие белорусского профессионального театра» [149, с. 3]. Собирая, изучая и перенося на сценические подмостки лучшие образцы танцевального фольклора, И. Буйницкий положил начало осмыслению белорусского народного танца, сохранению его самобытности и фиксации лексического языка. Именно деятельность его театра стала первым этапом истории развития белорусского народно-сценического танца, который сформировался как составная часть отечественной хореографии, отразившей специфику национального женского образа.

Для развития белорусского искусства была важна деятельность возглавляемого Алесем Бурбисом музыкально-драматического кружка в Вильно, где была осуществлена первая театральная постановка пьесы Янки Купалы «Павлинка», состоявшаяся 27 января 1913 г. в зале общества «Сокол» (совр. ул. Вильняус, 39) и ставшая одним из шедевров белорусского театрального искусства. Как и в опере «Селянка», в центре событий девушка – умная, острая на язык дочь мелкого шляхтича Степана Криницкого Павлинка. В жизни героини наступает переломный момент – подчиниться устоявшимся правилам и выйти замуж по воле родителей или найти в себе смелость бороться за свое счастье, идя наперекор обычаям и традициям. Свободная, любящая свои истоки, она способна отстаивать собственные убеждения, любовь и самостоятельно выбрать жизненный путь. Позднее все эти качества характера проявятся в образе героини лирико-комедийного национального балетного спектакля «Подставная невеста» Г. Вагнера – К. Муллера.

Надо отметить, что между двумя революциями – 1905 и 1917 гг., невзирая на трагизм положения и парадоксальность ситуации, достаточно активно шла работа национальных

театральных коллективов, групп и товариществ, в творчестве которых белорусский танец находился на правах равного партнерства и имел большое значение в каждом из представлений. Деятельность всех культурных объединений и товариществ, многочисленных танцевальных кружков способствовала началу становления национального хореографического искусства, таким образом шел процесс развития лексического фонда и образной системы.

При жанровом разнообразии и насыщенной палитре характерных национальных особенностей лексико-пластическая сторона женского образа в танцевальном фольклоре, основанная на движениях, отобранных в процессе художественного творчества многих поколений, была относительно несложной. В ней прочитывалась четкая эстетическая направленность, характеризующая положительный или отрицательный статус персонажа. Основой оригинальности его содержания при исполнении определенных движений являлась личная импровизация, очерченная рамками национальной танцевальной системы.

Социально-политические события второго десятилетия XX в. внесли коррективы в развитие национального хореографического искусства. Отечественная культура этого периода испытывало груз огромных противоречий. С одной стороны, небывалый всплеск развития национального самосознания, желание восстановить, приумножить и обогатить «свое исконное», влияние лучших традиций русского искусства и непосредственная помощь его мастеров в создании, становлении и развитии национальной культуры белорусов. С другой – четкая регламентация путей становления «национального» в соответствии с руководящими планами партии большого многонационального государства, образовавшегося после революционных событий.

Подчиненность идеям правящей партии большевиков и тесная взаимосвязь с искусством России отразились во всех сферах культурной жизни Беларуси, вследствие чего при характеристике и анализе художественных произведений правомерно употреблять термин «белорусское советское искусство», или «белорусское искусство советского периода».

Придя к власти, правительство ставит задачу – активизировать участие женщин в политической и культурной жизни страны. Призыв «Раскрепощенная женщина! Строй социализм!» конкретизируется в произведениях, указывающих на важную роль женщины на производстве, в кооперации, борьбе «против мировой буржуазии». В этот период женский образ является не столько продуктом сферы художественного творчества, сколько своеобразным эффективным механизмом воздействия на людей. Образ свободной представительницы народа становится ключевым для первых десятилетий советской власти и пронизывает все сферы искусства. Идеи строительства социализма определяли модель данного образа как друга, соратника по борьбе, ориентируя его на социальную деятельность, и уже к 1930-м гг. женщина выступает героиней жизни и искусства [97, с. 46].

В искусстве формировались установки относительно художественной трактовки женского образа. Страницы советских газет и журналов полны информации о знаменитых женщинах Советского Союза. Лица знатных ткачих, героических стахановок, первых трактористок, строителей и представительниц других профессий становятся своеобразным символом нового мира. Композиторы создают песни о «девушках-красавицах с заботливыми руками и хозяйским глазом», о них слагают поэмы и снимают художественные фильмы. «Таких женщин не бывало и не могло быть в старое время» – это утверждение Сталина выражало главную идею женского образа эпохи строительства нового мира. Женщина выступает активной и мощной социальной силой, которая не только призывает «строить социализм», она участвует в этом наравне с мужчинами, решая важнейшие проблемы пятилетки. Согласно теории советского государственного деятеля А. Коллонтай, для успешной интеграции женщины в производство необходимо было сформировать «новый тип женского характера, где первоочередным условием стояло изменение традиционного взгляда на любовь. Женщине следует видеть в отношениях с мужчиной не главную цель своей жизни, а лишь одно из условий стабильного существования» [82, с. 17].

В 1939 г., когда в составе СССР воссоединились Западная и Восточная Белоруссия, в популярном иллюстрированном журнале «Огонек» 70 % визуальной информации представляли собой фотографии счастливых женщин. Для советской идеологии было характерно апеллирование к женскому образу. Кандидат социологических наук Н. Захарова отмечает, что в советских фильмах «...именно на женские образы ложилась основная идеологическая нагрузка. Эти идеологически выстроенные женские образы были способны влиять на самые глубокие уровни общественного сознания, конструируя необходимый способ мышления, чувствования и соответствующую модель поведения, и именно они составляли идеологическую основу мифа об эмансипации советской женщины» [60, с. 14]. Сюжеты всех культовых фильмов 1930–1940-х гг. – «Одна» (1931) Г. Козинцева и Л. Трауберга, «Женщина» (1932) Е. Дзигана и Б. Шрейбера; «Веселые ребята» (1934), «Цирк» (1936), «Волга-Волга» (1937) и «Светлый путь» (1940) Г. Александрова; «Богатая невеста» (1937), «Трактористы» (1939), «Свинарка и пастух» (1941) И. Пырьева; «Девушка с характером» (1939) и «Сердца четырех» (1941) К. Юдина, «Моя любовь» (1940) В. Корш-Саблина, «Дочь моряка» (1942) Г. Тасина – строились вокруг женской судьбы. (Именно режиссер И. Пырьев впервые сделал доминирующим образ свободной женщины-труженицы, которая является лидером и к концу киноленты помогает партнеру стать на один уровень с собой). Кинематограф воплотил идеал современницы в галерею героических и лирических персонажей: благодаря таланту и замечательной игре Л. Орловой, З. Фёдоровой, М. Ладыниной, В. Серовой, Л. Смирновой и других актрис киногероини стали образцом для подражания не только в трудовом энтузиазме, но даже во внешнем облике.

Кандидат филологических наук, культуролог Т. Дашкова, изучая визуальную составляющую советской культуры, выделила два типа журналов для женщин, выпускавшихся в то время: элитарные издания, посвященные культуре и искусству (сюда относятся журналы мод «Домашняя портниха», «Искусство одеваться») и демократические общественно-политические журналы («Крестьянка», «Работница», «Работница

и крестьянка»). Каждая группа изданий, ориентируясь на запросы своей читательской аудитории, представляла и репрезентовала два типа женственности, Т. Дашкова условно обозначила их как «артистический» и «рабоче-крестьянский» [49, с. 115].

«Артистический» представлял собой образец рафинированной женщины, копирующий известный тип героинь немого кино начала века: немного худощавая, преимущественно с субтильной фигурой; с короткой стрижкой или каре с прямой челкой или на косой пробор, утонченные черты лица, ярко накрашенные губы; большие глаза, бледный цвет лица. Ее одежда соответствует последней парижской моде тех лет: юбка до середины или чуть ниже колен, туфли на высоких каблуках, обилие украшений (бусы, браслеты) и аксессуаров (палантины, шали, сумочки). Этот женский образ стал постепенно исчезать из жизни, но остался на театральной сцене, в балетных спектаклях и на киноэкране, обретя при этом отрицательную коннотацию.

Второй – «рабоче-крестьянский» – был полной противоположностью «артистическому». Коренастые, с короткой шеей, широкими плечами и сильными руками, его представительницы являли собой существенный контраст хрупким дамам «артистического типа». Значительное различие представало и во внешности: героини труда были круглолицыми, с крупными, иногда даже грубоватыми чертами. Они носили, как правило, короткие прически, закалывая волосы простыми невидимками или гребнем. Из одежды на них был «мужской» пиджак, ватник, спецодежда и другие «гендерно нейтральные» вещи. «Для визуальных репрезентаций этого нормативного типа советской женщины характерна “половая невыраженность”, подкрепленная подписями к журнальным фотографиям (например, товарищ Иванова)» [48, с. 136].

Официально транслируемый женский образ начала эпохи строительства социализма был призван демонстрировать политические и экономические достижения нового созданного государственного образования, успехи в построении социализма и борьбе с различными контрреволюционными элементами за торжество коммунистических идей. В этом контексте

танцевальное искусство, представляя собой «образное отражение конфликтов и противоречий действительности, благодаря претворению смысла жизненных событий в музыкально-хореографическом действии», отреагировало на происходящие события в стране изменениями образной системы [25, с. 9].

Для хореографа мысль о необходимости воплощать пафосные народные образы оказалась созвучной идее создания большой многонациональной страны – Союза Советских Социалистических Республик, и для народно-сценического искусства это была благодатная тема. Возникший повсеместно народно-сценический танец, позднее распространившийся и в странах социалистического содружества, занял лидирующее положение в жанровой палитре хореографии. Задачи нового искусства озвучил ведущий хореограф, основатель жанра народно-сценического танца И. Моисеев. Он отметил, что «...необходимо создать пластические образы народного танца, отсеять все ненужное и чуждое ему, поднять исполнительское мастерство народных танцев на высший художественный уровень, развивать и совершенствовать ряд старых танцев, а также творчески влиять на процесс формирования народных танцев» [цит. по: 133, с. 23].

В отличие от балетного искусства жанр народно-сценического танца предполагал использование малых форм, временные рамки которых не позволяют показа многих граней и внутренних противоречий образа. Это обуславливало ярко выраженную концепцию содержательности образа, которая несла или положительный, или отрицательный характер. Содержательно-тематическая сторона народно-сценической хореографии была сконцентрирована на показе положительных черт новой общности. Исходя из приоритетных направлений развития в области культуры, важнейшей функцией нового жанра хореографического искусства явилось перенесение народного фольклорного творчества на сценические подмостки, и ансамбли народно-сценического танца выступили в роли своеобразного проводника и разработчика путей профессионализации танцевального фольклора. Создававшийся репертуар не имел аналогов в прошлом, сама форма представлений ансамблей танца также была ранее незнакома зрительской ауди-

тории. Не связанные в своих выступлениях с большой сценической площадкой, театральным зданием, эти мобильные коллективы разъезжали по всей стране, приобщая к культуре и искусству широкие слои населения и пропагандируя идеи новой власти. «Искусство танца “...оказывается чуть ли не самым характерным для наших дней. Мир как бы устал сидеть на месте”», – отмечали искусствоведы [165, с. 19].

Хореографическое искусство Беларуси в этот период развивалось разнопланово, неравномерно и характеризовалось большим разрывом качественного уровня культуры города и деревни в силу того, что «...мировоззрение крестьянства определяется склонностью к конформизму, стремлением держаться обычаев, передаваемых из поколения в поколение, традиций, а также мифологическим восприятием мира» [55, с. 80]. В сельской местности доминантным оставалось танцевальное творчество, базирующееся на устойчивых патриархальных традициях, а в городах 20–30-е гг. XX в. проходят под знаком поиска новых форм и образных знаков в области хореографии, призванных выразить идейно-художественное содержание образовавшегося общества.

Становление направлений современного хореографического искусства на территории Республики Беларусь подразделялось на два периода. Первый, «с эпицентром развития в провинциальном городе Витебске, взорванном летающим в воздухе супрематизмом» [108, с. 6], был достаточно непродолжительным (его временные рамки ограничились 20–30 гг. XX в. В эти десятилетия «...развитие художественной культуры в Беларуси проходило под эгидой коренных перемен содержания и средств выразительности в форме и стилистике искусства, вызванных художественно-эстетическими установками авангарда, утвердившегося в русском искусстве, для которого характерно полное отрицание существовавших ранее традиций и принципов, поиск нового художественного языка и форм выражения» [156, с. 124]. Установки модернистов-хореографов повлекли за собой не только изменения в языковой (семантической) специфике выразительности движения, музыке и сценографии. Они меняли структуру и способ их взаимодействия, что нашло отражение непосредственно в образной системе

хореографического искусства. В танце усиливается значение театральной условности и персонификации образов, большую роль начинают играть пение, речь, игровая пантомима, жестикация, миманс, маска, различные символические предметы и образная метафоричность. Характер общестилевой ситуации положил начало антитрадиционализму, в русле которого был сформирован основной принцип неоклассики. Однако его недолгое существование было прервано появлением нового идеологического направления официального искусства СССР – социалистического реализма.

Одновременно с возникновением авангардно-модернистских направлений в искусстве Беларуси шло развитие традиционных форм. Повсеместно организовывались колхозно-совхозные театры, которые по примеру труппы И. Буйницкого обращались к фольклорному творчеству и на его основе создавали концертные программы. К 1938 г. такие театры работали в г. Гомеле, Бобруйске, Борисове, Слуцке, Рогачеве, Мозыре и Лепеле. Многочисленные любительские коллективы народного танца, создававшиеся на всей территории республики, осваивают и изучают белорусский хореографический фольклор. Примером массового увлечения народным танцевальным искусством могут служить первый в республике самодеятельный ансамбль танца под руководством К. Алексютовича, созданный в 1925 г. при минском Клубе комсомола, насчитывавший более 100 участников и ставший «эталонном белорусского национального стиля»; танцевальный коллектив Хойникской МТС; танцевальная группа Виленской белорусской гимназии под руководством Я. Хвороста; коллектив гомельских железнодорожников, который успешно выступил на сцене Всесоюзного Дома народного творчества в Москве 15 ноября 1936 г. на первом в истории СССР Всесоюзном фестивале народного танца [207, с. 380] (приложение, рис. 2.1.1).

Процесс профессионализации танцевального, хорового и музыкального белорусского фольклора проходил одинаково. Первые десятилетия XX в. были периодом социально-художественной адаптации. В «чужеродной» среде изменились условия их существования и главное – их общественное предназначение. Поэтому как исполнителям, так и композиторам

необходимо было опираться на законы и нормы академической исполнительской эстетики. А эти законы и нормы были весьма далеки от тех, на которые ориентировалась традиционная сельская музыкальная культура [224, с. 2].

На начальном этапе на сценах бытовали белорусские танцы, ранее исполнявшиеся труппой И. Буйницкого и практически не подвергшиеся художественной обработке, кроме изменения пространственной композиции (отсутствие четвертой стены), ограничения по времени исполнения номеров. Основные шаги и фигуры традиционных белорусских танцев – «Лявониhi», «Юрочки», «Крыжачка», «Метелицы» – были широко известны зрителю настолько, что «...легко перешагивали через рампу и исполнялись артистами совместно со зрителями, как это было и раньше, во времена Игната Буйницкого» [207, с. 328] (приложение, рис. 2.1.2).

Во время общего исполнения танцевальных номеров подчас сложно было различить артистов и зрителей. Однако длительное использование одних и тех же традиционных танцев без дальнейшего художественного переосмысления и усовершенствования не способствовало творческому росту исполнительских коллективов и развитию белорусского хореографического искусства в целом. Наступило время, когда отечественные деятели культуры и искусства начали осознавать необходимость поисков новых принципов существования народного танца и изменения его образной системы, объявив танцевальный фольклор пережитком невежественного прошлого, продуктом навсегда ушедшего социального бытия. Главный редактор газеты «Рабочий»* Д. Жилунович (Тишка Гартный) в номере от 13 июня 1923 г. писал: «...Лявониha в белорусском театре до того глубоко въелась в обиход, что уже становится тошно, когда о ней начинается разговор <...>. Не считаете ли, что с этими танцами уже не годится идти на теперешнюю свадьбу? Пора, пора сказать: будь здорова, тетка Лявониha. Очисти дорогу новым танцам...» [207, с. 329].

От истоков до первого этапа профессионализации в качестве автора фольклорной танцевальной образной системы выступал сам народ с его авангардом – исполнителями-импровизатора-

* С 1937 г. – «Советская Белоруссия».

ми. Но любые добавления и исправления в народном танце, сделанные рукой профессионала или балетмейстера-любителя, относили его в ранг народно-сценического искусства, и новым скульптором-созидателем его образной системы выступал персонифицированный индивид – балетмейстер-постановщик, отражающий взгляды и чаяния своего времени и руководствующийся основными приоритетами государства в области культуры и искусства. К этому времени руководителями белорусских ансамблей становились люди, имевшие танцевальный опыт, а некоторые из них получили специальное хореографическое образование (К. Алексютович был выпускником Петербургского театрального училища, А. Рыбальченко окончил театральную студию при Гомельском театре рабочей молодежи (ТРАМ), Янка Хворост (И. Маркович) получил образование в частной школе балетного искусства г. Вильно). В зарождающиеся профессиональные коллективы шли наиболее способные самодеятельные артисты. В 1937 г. при Белорусской филармонии был создан Ансамбль белорусской народной песни и пляски (художественный руководитель – И. Любан, балетмейстер – К. Алексютович). В 1940 г. в Белостоке Г. Ширма создает Белорусский ансамбль песни и танца (балетмейстер – И. Хворост), реорганизованный в 1950 г. в Государственный хор БССР (ныне – Государственная академическая хоровая капелла им. Г. Ширмы, заслуженный коллектив Республики Беларусь) [97, с. 47].

Продолжая развивать начатое театром И. Буйницкого, балетмейстеры-постановщики 30–40-х гг. XX в. создавали номера, которые существенно отличались от фольклорных образцов привнесением нового смыслового содержания, и женский образ транслировался в них в ином содержательном ключе. В белорусской народно-сценической хореографии женщина была представлена энергичной, боевой и инициативной, затейницей и заводилой.

Основные группы движений народно-сценической хореографии, такие как «польки», «присюды», «подбивки», «притопы», «моталочки», «простые и комбинированные ходы», многочисленные разновидности бега и всевозможные «дробь и дробные ходы», «галопы», «пропадания», «ковырялочки», «вере-

вочки», «па-де-баск», «подскоки», многочисленные «вращения и кружение в парах», «ножницы» и т. д, используемые при художественном решении женского образа, в основных чертах совпадали с мужскими, хотя имели определенные отличия по амплитуде и интонационной окраске. Эта лексическая однородность помогала поддерживать концепцию равноправия и единения.

Пластический багаж народно-сценической хореографии обладал достаточным арсеналом для отражения как положительных, так и отрицательных черт женского образа. Но отрицательный женский образ стал постепенно исчезать из жанровой палитры.

В свое время, исследуя систему классического танца, русский и советский балетмейстер Ф. Лопухов утверждал, что каждое «...движение имеет свою собственную значимость и мысль», а также и то, что оно изначально обладает определенной долей содержательности [128, с. 306]. Он приводит в пример движения, исполняемые *en dehors* (развернутое к зрителю, направленное наружу) и *en dedans* (свернутое, закрытое, направленное внутрь). Первое он характеризует как мажорность, свет, нечто положительное и позитивное. Второе несет определенную долю подавленности, закрытости, тени, олицетворяя нечто отрицательное. Если состояние образа открыто, то балерина покажет его при помощи движений, исполняемых *en dehors*, если образ символизирует замкнутость, уход в себя, то движения будут строиться на *en dedans*.

Данные утверждения верны и по отношению к народно-сценическому танцу. Например, в движенческом ряду женского образа положительной героини в темповых традиционных белорусских танцах совместно с многообразными танцевальными элементами использовались всевозможные варианты *pas de basque en dehors* (на месте, в продвижении, в повороте), разнообразные виды «веревочек», одинарные и двойные «моталочки», «присюды» при подтянутом корпусе. И эти же элементы, исполненные *en dedans* с согнутым вперед корпусом, приобретали негативную окраску и создавали диаметрально противоположный образ.

Основным балетмейстерским приемом при работе с первоисточниками выступает их художественная обработка. К. Алексютович, презентуя в народно-сценическом танце новый образ свободной женщины, стал первым отечественным постановщиком, трансформирующим танцевальные фольклорные образцы, незначительно усложняя пластический язык, синтезируя элементы физической культуры с фольклорными движениями.

Визуально вся тематика народно-сценической хореографии была направлена на воспевание идеала, народного единства и демонстрацию счастья. Традиционные танцы, такие как «Крыжачок», «Лявониha», «Метелица» и многочисленные варианты полек, приобретали новое смысловое наполнение.

Хореографический текст, сочиненный балетмейстером, не допускал использования импровизации, которая была характерна для народного творчества. При определении качества номера на первый план вышли такие понятия, как «синхронность» и «отработанность», а индивидуальность уступила место массовости. Исполнители на солирующие партии определял балетмейстер исходя из основной идеи номера, телесного канона и постановочных задач. В каждом коллективе формировалась особая манера исполнения движений, вырабатывалось стилевое единство, отражающее художественный почерк и мировоззрение постановщика [97, с. 47]. При отражении новых тем интересовала не индивидуальность, а социальный тип, приведший к тому, что в женском образе возникает особая форма плакатности. Танцевальное изображение радости труда и народной силы красной нитью проходило через образы, царящие на сцене. Телесно крепкие, сильные, румяные, с открытой улыбкой, женские образы в танцевальном искусстве перекликались со своими прототипами в области живописи и кинематографа (приложение, рис. 2.1.3; 2.1.4).

В произведениях художников Г. Ряжского («Делегатка», «Председательница»), А. Самохвалова («Кондукторша», «Богиня Страны Советов», «Метростроевка»), А. Дейнеки («На стройке новых цехов», «Игра в мяч»), Л. Здановского («Выступление стахановки»), М. Севрук («Жатва») царил новый

идеал женщины – сильной, смелой, грубоватой, прочно стоящей на земле, принимающей участие в строительстве нового мира. Новый идеал отрицал нежных, хрупких женщин прошлых эпох.

Художественное оформление танца также претерпевало определенные изменения. В отличие от многотипности и разнообразия белорусских костюмов труппы И. Буйницкого, сконструированных и сшитых для каждого исполнителя индивидуально, в хореографических номерах, созданных балетмейстерами, присутствовал единый стиль и пошив одинаковых костюмов для всех участников номера. Идея единения, сплоченности, общности была выражена также в применении и использовании одинаковых аксессуаров, головных уборов и танцевальной обуви, специально изготовленных для отдельно взятого номера. Однотипные прически и единая манера использования сценического грима дополняли унисонность.

В данный период в женском образе достаточно явно стал прослеживаться процесс формирования «женского парадного портрета» эпохи строительства коммунизма за счет незначительного усложнения пластического языка, синтеза элементов физической культуры с фольклорными движениями, нового смыслового наполнения танца. Особенно это было характерно для постановок с новым революционно-тематическим звучанием, отражающих массовые действия и свободный радостный труд. Обилие *pas glissade*, трансформированных в маршеобразном характере; разнообразные подскоки и повороты, приобретающие новое смысловое звучание с вытянутой в диагональ рукой, как бы призывающие к победе; шаг традиционной белорусской польки, синкопированные подбивки, исполняющиеся в унисон, с интонационной окраской мощного наступательного движения.

Интересным представляется тот факт, что в многочисленных официальных документах и постановлениях коллегии Управления по делам искусств при Совете Министров БССР с 1944 по 1956 г. в отношении репертуарной политики затрагивались и подвергались критике все виды творчества – изобразительное, театрально-драматическое и музыкальное, литературное, содержание печатных изданий. И только о репертуаре в сфере

народно-сценического танца не было сказано ни единого критического слова [169].

Приобщение широких масс к различным формам физической культуры, начавшееся в послереволюционные годы, сразу же проявилось в выразительных средствах народно-сценического танца. Спортивность в тот период слыла неотъемлемым признаком прогрессивного начала, выступая в качестве характерной черты образа человека нового времени.

При всем жанровом многообразии народно-сценического танца первой половины XX в. в основе его эстетики лежало стремление к идеалу, и танцевальные номера, отражающие женский образ, такие как «Перапёлачка» («Перепелочка»), «Купалінка» («Купалинка»), «Паванька» («Павушка»), «Подушечка», «Зязюля» («Кукушка»), «Вярбічанька» («Вербиченька»), а также многочисленные хороводы и парные лирические танцы, являются тому подтверждением. В образе танцующей девушки ярко проявляется благородство, достоинство, красота. Эти качества понимались, ценились и считались высочайшей степенью проявления порядочности. В отношениях с юношей девушка не переходила грани общепринятой манеры поведения, в ее любви отсутствовали фривольность и эротическое содержание. Вместе с тем, демонстрируя в танцах определенную сдержанность в отношениях к противоположному полу, девушка не была скована в пластическом проявлении эмоций. Хореографическая речь героини концентрировала в себе целый комплекс человеческих взаимоотношений, в которых отражались семейно-бытовые и общественные проблемы времени [87, с. 74].

«Двойной аспект восприятия мира и человеческой жизни существовал уже на самых ранних стадиях развития культуры. В фольклоре рядом с серьезными (по организации и тону) культами существовали и смеховые культы, рядом с серьезными мифами – мифы смеховые и бранные, рядом с героями – их пародийные двойники-дублеры» [14, с. 6], но в народно-сценической хореографии этого периода доминировал положительный образ свободной женщины нового рабоче-крестьянского государства.

Еще одним шагом на сложном пути эволюции художественного видения женского образа в зарождающейся народно-сценической хореографии стало проникновение в фольклорную лексику азов академического классического танца. Кандидат искусствоведения Н. Карчевская в качестве основного принципа деятельности танцевальных ансамблей определяет «...создание особой исполнительской школы, основанной на соединении традиций классического танца с достоверностью народной манеры и эстрадной яркостью подачи» [76, с. 104]. Народно-сценический танец и академическая классическая хореография формировали и совершенствовали выразительные средства, оставаясь в своих жанровых ограничениях. Однако первые признаки их взаимовлияния и взаимопроникновения стали проявляться в транслируемых образах, где немаловажная роль отводилась «телесному канону», приведшему к возрастным и весовым ограничениям, и внешний вид становился существенным фактором для отбора исполнительниц в профессиональные коллективы народно-сценического танца. В обиходе исполнительской практики появились такие понятия, как вытянутая стопа, прямая осанка, опущенные плечи, умение «держат голову на зрителя», сценическая улыбка, сценическая внешность и т. д.

2.2. Художественное решение женского образа в отечественном балетном искусстве

Вопросы взаимодействия и взаимовлияния музыки и хореографии в художественной трактовке женского образа являются ключевыми, так как именно музыкальный материал определяет структуру и интонационную основу, подчас выступая в качестве «зримого образа», и именно он заключает в себе драматургическую сущность образа в традиционных видах хореографического искусства. В свое время французский хореограф и автор балетных реформ Ж. Новерр говорил, что «...музыка есть и должна быть тем либретто, которое определяет и устанавливает движения танцовщика» [148, с. 64]; итальянский теоретик танца К. Блазис подчеркивал, что «...музыка должна описывать действующих лиц и их страсти, уточняя и завершая

их портреты» [цит. по: 24, с. 161]; русский музыковед Б. Асафьев утверждал, что «...музыка – служанка хореографического действия» [7, с. 113].

В России «...в начале XX столетия балетный жанр приобрел содержательный и функциональный статус, равный опере или симфонии <...> и балет становится своеобразной творческой мастерской» [55, с. 39]. В то время как «...в белорусской музыке 20–30-х годов развитие балета как самостоятельного балетного жанра отставало от общего уровня музыкальной культуры (имеется в виду уровень развития русской музыкальной культуры. – *И. К.*). Этому во многом способствовал отказ от традиционной балетной стилистики и классических форм, провозглашенный в эти годы» [53, с. 92].

Усматривая во всем классическом искусстве буржуазную принадлежность, «...товарищи коммунисты очень часто высказывались в том смысле, что балет есть специфическое создание помещичьего режима, прихоть двора, что он как таковой носит в себе антипатичные для демократии и пролетариата черты» [132, с. 13–14].

Касаясь вопросов развития балетного искусства на территории современной Беларуси, необходимо уточнить, что истоки его возникновения и формирования связаны с влиянием Речи Посполитой второй половины XVIII в. Великое Княжество Литовское занимало достойное место среди европейских стран с высокоразвитой культурой, из которой многое взяла русская культура. Существование множества оперно-балетных театров на территории Беларуси – это исторический факт, который подтвердили в своих исследованиях Г. Барышев, Т. Лихач, О. Дадиомова, В. Прокопцова, В. Скоробогатов и многие другие историки и искусствоведы. Долгое время Беларуси отказывали в богатейшей дореволюционной культуре, и в существовавших исследованиях она выглядела каким-то «провинциальным захолустьем». Но факты говорят о другом – до третьего раздела Речи Посполитой на территории современной Беларуси «...действовали 26 оперно-балетных театров и около 30 симфонических капелл» [156, с. 86]. Школьный театр (в котором хореографическое искусство играло важную роль) стал функционировать почти на век раньше, чем в России

(в г. Полоцке первое представление датируется 1585 г., в России – 1685 г.). Это свидетельство того, что Беларусь была такой же театральной державой, как Польша, Украина и Россия [13, с. 5]. Исторически сложившаяся ситуация привела к потере многих данных о деятельности таких театров. Возможно, при другом повороте в истории Беларуси мы говорили бы о тесных связях нашего профессионального искусства танца с западным.

Идеи Просвещения повлияли на появление на сцене образов простых людей, которые были умнее, благороднее и нравственнее своих господ. «Ориентируясь на наиболее известные в то время образцы европейского оперно-балетного искусства, владельцы театров невольно открыли свои сцены для произведений с антифеодальным, демократическим содержанием, где героями являлись представители низших сословий» [Там же, с. 9]. Раздел Речи Посполитой и вхождение части государства в состав Российской империи, произошедшие в конце XVIII в., привели к потере западноевропейских традиций, утвердившихся в балетном искусстве на территории Беларуси. «Линия исторической преемственности в развитии белорусского балетного искусства оказалась прерванной и возобновилась только в XX веке» [39, с. 135].

Балет и революционность в начале XX в. в общественном сознании были несопоставимы. «Отживший», «омертвевший» «буржуазный» жанр рассматривался новой властью как «осколок дворянской культуры», классово чуждое явление. Язык классического танца был естественным для фей, виллис, дриад, сказочных принцев, но никто не мог себе представить современных героев – ударницу, комсомолку, стахановку, говорящих на этом языке.

В этот период в России поиски альтернативного хореографического языка шли в разных направлениях: А. Дункан танцевала «Интернационал», пытаясь возродить формы античной хореографии; К. Голейзовский сочинял символические миниатюры на музыку современных композиторов К. Дебюсси, А. Скрябина, С. Прокофьева, ища в ней опору для новой свободной пластики; Ф. Лопухов обращался к символической образности, используя и эстрадно-бытовую, и классический танец, которые были лишены не только сюжетной конкрет-

ности старых балетов, но и образной конкретности вообще; студия балета Н. Греминой экспериментировала в области хореографической пантомимы; Н. Фореггер воплощал современность, сценически претворяя производственно-трудовые и физкультурно-спортивные движения; В. Майя, начавшая свою деятельность как последовательница А. Дункан, пыталась расширить техническую базу свободного танца, разрабатывая особую систему тренировок, включающую в себя синтез классики и акробатики. Именно ей принадлежит авторство поддержек, таких как «рыбка», «ласточка», – эффектных акробатических приемов, вошедших в арсенал академической хореографии. Кроме того, В. Майя стала первой среди многочисленных хореографов, предприняв попытку создания бытового молодежного танца. Откликаясь на запрос времени и общественности, она создает ряд новых советских танцев («Октябрь», «Галоп»).

Балет в это время испытывал кризис. «Умирал не классический эстетический танец с его образной системой. Умирало помпезное архаизируемое зрелище с его наивными сюжетными мотивировками и на веру взятыми драматическими коллизиями, с его неприхотливой, а то и сусальной красочностью» [112, с. 63].

Огромный спектр экспериментов в этом направлении преследовал одну цель – разрушение старого и создание нового пролетарского хореографического искусства с соответствующими эпохе образами. Эта тенденция привела балетное искусство к трансформации основ традиционной образной системы, породив при художественной трактовке женского образа новые способы: «метафорический» (отсюда женские образы-символы, отвлеченный аллегоризм, стремление к образно-героической феерии) и «натуралистически-хроникальный», который репрезентовал с бытовой достоверностью отрицательные женские персонажи, мешающие строительству нового общества [174, с. 26].

В поисках альтернативных тем, содержания и образов хореографы проявляли интерес к направлениям современного искусства – футуризму, конструктивизму, экспрессионизму. Одновременно с этими процессами шло формирование демо-

кратических форм общения со зрительской аудиторией – ставились эксперименты на стыке разных жанров, стилей и видов искусств; проводились пробы синтеза «высоких» жанров с «низкими»; изучалось взаимовлияние различных зрелищных искусств друг на друга. Данные искания вели к своеобразной диффузии устоявшихся ранее форм традиционного классического танца, где царили законы гармонии и красоты. Многочисленные балетные социальные комедии с элементами сатиры и гротеска, комедии в форме балета-ревю, «танцев машин» и т. п. через новые хореографические образы стремились передать идеи революции, так как воплощение новой тематики старыми выразительными средствами в том качестве, в котором они пребывали, не могло состояться. Эту проблему подчеркнул в 1928 г. А. В. Луначарский, заметивший: «Выразить обычным классическим «па» программу Коммунистической партии нелепо» [131, с. 20] (приложение, рис. 2.2.1).

Все изменения, происходящие в сфере русского классического танца, проявлялись в балетных спектаклях гастролирующих трупп (Ленинградского академического балета, Московского экспериментального балета) и оказывали влияние на формирование художественных взглядов и творческую деятельность белорусских хореографов. Позднее многие наработки русских балетмейстеров-экспериментаторов были перенесены на белорусскую балетную сцену. Героическому народу нужно героическое искусство – таков был лозунг времени и программа действий. Данное требование определяло направление поисков хореографии.

В русле рассматриваемой проблемы представляют интерес постановки «Танцы машин» и «Механические танцы», активно пропагандировавшиеся в начале 20-х гг. XX в. в России руководителем Мастформа Н. Фореггером и являющиеся одним из выражений художественного конструктивизма в хореографическом искусстве (саму идею «механических танцев» привез из Парижа вместе с джазом как новинку культуры В. Парнах). Это была попытка средствами акробатики и современных ритмичных танцев изобразить и передать процессы работы техники. Беря в качестве музыкального сопровождения джазовую музыку, авторы балета наполняли ее лязгом,

скрипом, треском, свистом производственного оборудования, чтобы подчеркнуть тему механизации, царившую на сцене.

Для балетмейстеров, работающих в направлении «механических танцев», отсутствовало понятие гендерной принадлежности исполнителя. Традиционное представление о «женском образе» в таких спектаклях претерпело кардинальное изменение, и качественные характеристики, ранее обеспечивающие разницу женского и мужского начала, исчезли. Творцы «механической» хореографии рассматривали человека как некий унифицированный организм или живую машину, требующую усовершенствования через спорт, физкультуру и акробатику. В балетах такого рода возникла тенденция к дедраматизации, сведению к чисто танцевальному, внешнему зрелищу. Виртуозная имитация движений различных частей производственных механизмов по сути своей не являлась танцем. Это был некий сплав физкультуры, акробатики, свободной пластической пантомимы. Динамические, симметричные композиции, вылепленные из мускулистых, гибких и крепких тел, отвечали интересам и потребностям пролетарской аудитории, так как с индустриализацией и развитием промышленности у советских людей связывались надежда и вера на лучшую жизнь и процветание страны. Одновременно посредством танца передавался пульс нового времени, в котором ценилась механичность и машинная ритмичность. «Танцовщики и танцовщицы сначала выполняют жесты, связанные с трудом: они поднимают, они отрывают, они носят, они бьют молотками. Затем они сами становятся машинами: их группы перемещаются вперед и назад, как поршни и рычаги, они движутся кругом вовне и вовнутрь, зацепляют друг друга как шестеренки. Женщины наклоняются и распрямляются, причем это проделывают поочередно, занимающие четные и нечетные места в одном ряду, как если бы ими управлял распределительный вал. Одни линии танцуют – это разного вида клапаны, другие – бобины, третьи – зубчатые гребни. Движения все убыстряются и становятся более энергичными. *Crescendo, agitato* <...>. Крутятся картонные колеса, платформа трещит под ударом молотков. Эти женщины, которые выворачивают локти, крутят кистями рук и приседают, – уже не люди,

а обезумевший коленчатый вал. Л. Мясин (балетмейстер номера) придумал новые положения и па, странные выверты и движения, которые рождают образ работы сложных машин, – поршни ходят, колеса крутятся, и все вместе есть гигантская работа» [174, с. 28].

В своей программной статье «Опыт по поводу искусства танца» Н. Фореггер писал: «Ни дилетантские попытки возродить пляшущую душу Эллады, произведенные А. Дункан, ни эстетно-археологические шедевры Фокина, ни барочные результаты случки классической и пластической школ в работах К. Голейзовского и его эпигонов не могут быть провозвестниками “Танцевального Октября”» [188, с. 50].

Отрицание основ традиционного классического языка продемонстрировала (в свое время очень популярная) хореографическая миниатюра Н. Фореггера «Черный лебедь» в исполнении Л. Семёновой. В одном произведении отразились две тенденции – пародия на балетный классический танец и показ трагической истории подбитого лебедя с переломанным крылом, умирающего не в эстетически гармоничных движениях классического танца, а падающего в тяжелых конвульсиях с перекошенным корпусом и скрюченными лапами.

Создание новых форм и подходов отмечалось и в отечественном искусстве. Яркие методы модернистского сценического мышления представлены и зафиксированы в г. Витебске, однако радикальные эксперименты не получили большой поддержки на территории Беларуси. 1918–1922 гг. были периодом Витебского ренессанса, который ознаменовался деятельностью Витебского народного художественного училища и арт-объединения «Утвердители нового искусства» (УНОВИС); спектаклями Театра революционной сатиры; созданием на базе витебской Народной консерватории курсов ритмической гимнастики (1923) и экспериментальных занятий по свободному танцу (1924), организованных после турне А. Дункан. Знаменательным событием стал уникальный авангардный спектакль «Супрематический балет», показанный 6 февраля 1920 г. преподавателем Витебского народного художественного училища Н. Коган в мастерских К. Малевича. «Это театральное действие представляло собой анимацию супрематических компо-

зиций и отмечало крайнюю точку движения формы в хореографии, когда пластика и ритмика были приведены к строгому и жесткому геометрическому рисунку» [177, с. 7].

Параллельно с модернистскими исканиями шло развитие и другого искусства, где женский образ не был лишен изящества и красоты. Речь идет о знаменитых «гёрлз» К. Голейзовского, девушках из ансамбля Ленинградского государственного мюзик-холла*, выступления которых пользовались огромным успехом у зрителей и подвергались нападкам критики, усматривающим в них тлетворное влияние Запада.

Объявленная необходимость воплотить в искусстве танца темы современности, революционной борьбы, подъема народных масс привела к появлению множества экспериментальных постановок, где поиски нового пластического языка выливаются в создание преимущественно аллегорически-символистических спектаклей, танцевально-пластических миниатюр с акробатическими и спортивными элементами. Балетмейстеры считали необходимым, отражая современные образы, насыщать хореографический текст элементами физической культуры и спорта. Искусство дуэтного танца приобрело спортивную смелость, стало тяготеть к акробатике и силовым воздушным поддержкам.

В 20-е гг. XX в. активно разрабатывается новая техника дуэта и утверждается тип танцовщицы-гимнастки. Концертные номера, где «...балерина оставляет за собой риск, бросая кавалеру свое тело во всех направлениях сцены, предоставляя кавалеру подхватить ее на лету», были особенно популярны в этот период [199, с. 92]. Ведущая балерина Мариинского театра** Е. Люком культивировала стремительные темпы, смелые прыжки в руках партнера, патетические полеты, выражающие бурную радость бытия. Новые виды пластики входили в арсенал женского классического танца, но не цитатными вставками, а слившись воедино с академическим танцем. «Основой создания нового женского образа становилась не просто акробатика, пришедшая из спорта и цирка, а акробатика, оттанцованная через классику» [Там же]. Жанр концертных

* совр. Санкт-Петербургский мюзик-холл.

** совр. Государственный академический Мариинский театр.

номеров пришел в белорусское балетное искусство несколько позднее, но был так же популярен. Среди отечественных исполнителей можно выделить дуэты К. Пекур и С. Дречина, Ю. Хираско и Т. Улазнова, Н. Давыденко и В. Миронова, чуть позднее – дуэт Ю. Чурко и В. Давыдова, в репертуаре которых были хореографические миниатюры «Марш авиации», «В солнечных лучах», «К звездам», «Белорусский танец», где использовались сложные спортивные элементы.

Своеобразная пластика, соединяющая непривычные для балетной сцены акробатические движения, такие как «шпагат», «разножка», «перегиб в кольцо», с элементами традиционного академического танца, требовала более универсальной подготовки и выносливости, что в свою очередь влияло и на «телесный канон». В некоторых балетных труппах был упразднен классический экзерсис и вводился разработанный и внедренный Н. Фореггером тафизтренинг (танцевально-физический тренинг), который основывался на слиянии физкультурных элементов с танцевальной пластикой. Эти изменения привели к тому, что в женском образе появляется несвойственная ранее спортивность, полетность и стремительность. Танцевальный язык балетных персонажей этого периода стал терять каноническую разграниченность на высокий (классический), средний (характерный) и низкий (пантомима). Хореографическая речь знаменитой балерины Е. Гельцер в спектакле А. Горского «Саламбо» по роману Г. Флобера была пропитана интонацией сильной, волевой, энергичной личности. «Даже внешние данные артистки, несовершенные с точки зрения традиционных требований к классической танцовщице – облик крепкой, здоровой женщины, в новой обстановке помогли ей найти взаимопонимание со зрительным залом» [199, с. 24].

Формируя образ современницы, наряду со спортивными элементами, в пластический язык активно внедрялась пантомима. В таком ключе был создан одноактный спектакль «Мечь подруги», показанный на сцене БГТ-1 в 1922 г. Названный «белорусской пантомимой», он был создан К. Алексютовичем на собственное либретто с музыкой, подобранной Л. Маркевичем, где в раскрытии сюжета присутствовала большая доля изобразительности.

Экспериментаторски подошли и к постановке балета Р. Глиэра «Красный мак», осуществленной на сцене белорусского Государственного театра оперы и балета в 1933 г., которая дала начало балетному репертуару в последующие годы. В основу сюжета одного из первых советских балетов на революционно-героическую тематику лег рассказ о борьбе китайского народа за свободу. Для придания спектаклю «большого революционного звучания» балетмейстер Л. Крамаревский ввел перед каждым актом пантомимную экспозицию, которая разъясняла события, происходящие на сцене [20, с. 329].

Становлению белорусского советского балета предшествовали годы проб, экспериментов и поиска. Пройдя путь от исполнения фольклорных белорусских танцев в музыкальных спектаклях «На Купалье» («На Купалле») М. Чарота, «Машека» («Машэка»), «Кузнец-воевода» («Каваль-ваявода»), «Кастусь Калиновский» («Кастусь Каліноўскі»), поставленных на основе народных легенд и событий в БГТ-1; пантомимных экспозиций и характерных танцев в балетах Государственного театра оперы и балета «Коппелия» Л. Делиба, «Очарованный лес» Р. Дриго, «Красный мак» Р. Глиэра, «Конек-горбунок» Ц. Пуни, «Лебединое озеро» П. Чайковского, театр подошел к созданию первого национального балета, где воплотились новые образы.

Подтверждением идеи, что образы возникают тогда, когда общество готово увидеть отражение повседневности, явилось создание балета «Соловей». Он имел три постановочных версии. Впервые постановку спектакля осуществили балетмейстеры М. Моисеев и А. Терехов на сцене Одесского государственного театра оперы и балета 5 мая 1938 г. Консультантом по белорусскому танцу выступила Ю. Хираско. Об этом факте сохранились скудные сведения, так как почти все документы были утрачены во время Великой Отечественной войны [176, с. 406].

Вторая редакция балета (1939) принадлежала А. Ермолаеву. Третья версия постановки создана в 1950 г. К. Муллером – главным балетмейстером Белорусского театра оперы и балета с 1936-го по 1960-й г. (в свое время именно он был автором либретто, которое легло в основу будущих балетных версий).

В данном исследовании рассматривается версия балетмейстера А. Ермолаева, так как официально эта редакция признана первым национальным балетом.

В 1939 г. А. Ермолаев осуществил постановку балетного спектакля на музыку М. Крошнера «Соловей» по мотивам одноименной повести Змитрока Бядули, которая была приурочена к Декаде белорусского искусства в Москве. Работу над балетом начинал Ф. Лопухов, А. Ермолаев выступил в качестве ассистента, но в процессе подготовки спектакля возглавил весь постановочный процесс (приложение, рис. 2.2.2).

Этому балету было суждено стать не только значительным явлением в белорусской культуре, заложившим традиции отечественного балетного искусства в художественной трактовке национального образа. Его многочисленные находки и принципиальная художественная направленность предвосхищали то, что позднее стало законом для советской хореографии. «Значительные его завоевания – специфически балетное построение драматургии, поэтическая обобщенность и метафоричность решений, расширение выразительных возможностей балетного искусства, обновление основ мужского танца, создание танцевального образа отрицательного персонажа, убедительность воплощения героической темы, широкое использование фольклора, синтез классического и народного танцев – все это и многое другое легло в творческие закрома советского балета» [206, с. 32].

Среди множества заслуг этого спектакля важен факт создания и презентации образа белорусской девушки на балетной сцене А. Николаевой, воспитанницей Ленинградского балетного училища, ученицей известной русской балерины и педагога М. Романовой. Основная тема спектакля – история любви барского пастуха Сымона по прозвищу Соловей и дворовой девушки Зоськи, рассматриваемая сквозь призму освободительной борьбы белорусского крестьянства, была воплощена в одном из популярнейших жанров того времени – народной героике. Удачным оказался выбор сюжета, базирующегося на пересечении наиболее репрезентативных разделов национальной духовной культуры – народного мифопоэтического творчества и литературы.

Сюжет-легенда был выбран не случайно, так как в балетах такого рода максимально сохранялись композиционные особенности фольклорного первоисточника – строение фабулы предполагало неторопливость действия, что давало возможность вводить дивертисментные танцы; в содержании отражалась предельная поляризация и конкретность образов, персонификация идей добра и зла основывалась на социальных мотивах.

Героиней балетного спектакля становится девушка из народа, а не утонченная принцесса, сказочная фея или романтическая пастушка. Исполнительница главной роли сумела воплотить национальный идеал женственности своего времени и заложила в отечественной хореографии традиции, которые очень долго сохранялись на балетной сцене всего советского пространства. «Талантливая А. Николаева создает в “Соловье” цельный и яркий образ белорусской девушки, – писала газета “Правда”, – нежной, веселой, любящей и вместе с тем сильной, самоотверженной, способной на борьбу». Именно эти качества воспеваются в женщине – строительнице нового мира. Балерине был понятен внутренний мир и устремления героини, так как идеалы времени, в котором жила она сама, были созвучны духу повести Змитрока Бядули.

Основой при художественной трактовке образа девушки из народа в постановке «Соловей» стала пластическая речь героини, выступившая тем фундаментом, который позволил отразить национальную принадлежность, вписав ее в каноны персонажа классического балета.

Обратимся к истории развития хореографического искусства. Кроме академического, классического языка в балетном искусстве существовал другой, не менее яркий и образный – язык характерного танца, созданный по методу французского танцовщика и балетмейстера Артура Сен-Леона в XIX в. «В основу каждого сочиняемого им номера он кладет одно-два национальных движения, комбинируя их с классическими па, стилизованными под бытовые» [166, с. 38]. Движения с определенными этнографическими штрихами, введенные в классический танец, придавали пластической речи исполнителя ярко выраженный национальный характер.

За исключением России, только в испанских театрах и балетах жили и развивались древнейшие традиции подлинно народного национального танца. Этот факт тем не менее возмущал виднейших представителей испанской просветительской и эстетической мысли. Писатель и общественный деятель эпохи Просвещения Гаспар Мельчор де Ховельянос досадовал, что народные танцы являются жалким копированием весьма вольных и неприличных танцев низшего класса, и когда другие нации выводят на подмостки богов и нимф, то у испанцев на сцене доминируют парни-простолюдины и легкомысленные женщины [192, с. 616].

Через народный танец на балетной сцене шло утверждение национально-патриотических и художественно-реалистических идей, что отчетливо выразилось в содержании русских дивертисментов 1812–1816 гг. Национально-сценический танец стал называться по европейскому образцу *dance de caractère*, то есть характерным, так как он передавал подлинный характер опозитизированных народных плясок.

Воплощая свою идею, балетмейстер А. Ермолаев прибег к характерному танцу и в основу видения главной героини положил принцип синтеза фольклорных танцевальных форм с классическим танцем, который стал впоследствии ведущим творческим методом при художественной трактовке национальных образов в балетах. Балетмейстер рассматривал танец как средство, цель, форму и содержание произведения. «Танец по своим законам создает обобщенный образ действительности», – утверждал он [167, с. 12]. Ему удалась трансформация элементов классического и народного танца, способствовавшая тому, что язык действующих лиц был одновременно общечеловеческим и национальным. «Создание ... сплава фольклорных и классических форм не было самоцелью для постановщика балета А. Ермолаева. Оно было продиктовано насущными потребностями хореографии, жесткой необходимостью избавиться от традиционной балетной “кукольности” и вездесущего “пейзанства”, добиться национальной и исторической конкретности образов балета, их народности» [206, с. 30].

Сочетая классические движения ног с национально окрашенными жестами рук (различными заплетаниями, орнаментальными положениями ладоней, характерными именно для белорусского фольклора), используя бытовые движения, иллюстрируя речевые идиомы, изобретая различные классические метафоры, постановщик создал национальный женский образ (приложение, рис. 2.2.3).

Например, органичное соединение классики с элементами народного танца отразилось в большом жете по кругу со всплеском рук и характерным положением кисти в вариации из первого акта, передающим восторг девушки от встречи с любимым. Также были переосмыслены и перекидные жете, которые главные герои исполняли, держась руками за плетень и одновременно перепрыгивая его с разных сторон. Когда Сымон ловит Зоську, девушка, нарочито упираясь, двигается к нему, исполняя типично народные элементы белорусского традиционного танца – «ковырялочку», тройной притоп, поворот вокруг себя и т. д. Сымон брал Зоську на руки и кружил в радостном порыве, и поза у девушки была естественной, лишенной обязательной для классики выворотности ног (сам прием поддержки не характерен для белорусского танца, партерного по рисунку, подъем на руки и затем на плечо – явное влияние академического танца). Вся комбинация прыжков осмысливалась как шутливая погоня Сымона за Зоськой, что также выходило за пределы традиций классического танца, где большинство движений не несет в себе определенного и конкретного смысла и читается только в контексте.

Пластическая речь девушки была насыщена ярко выраженным национальным колоритом. Специфичные по манере исполнения элементы национального хореографического фольклора стали той основой, которая отражала характерные черты белорусской девушки и послужила фундаментом воплощения образа. Зоська – простая девушка из народа, и это подчеркивалось балетмейстером на протяжении всего спектакля. Он не концентрировал внимания на героине в массовых сценах, не выделял в народных танцах, не давал соло при исполнении общих плясок. Зоська выходила на передний план в те моменты, когда шло повествование о ее личной судьбе. Этот

прием впервые был использован в 1930 г. при постановке балета-ревю «Футболист» Л. Лащилина – И. Моисеева на музыку В. Оранского, где постановщики намеренно ставили главную героиню Метельщицу в кордебалет, чтобы подчеркнуть ее общность с народом.

Но не только пластическая речь воплощала национальную принадлежность Зоськи. Огромная роль в отражении истинно народного образа отводилась музыкальной характеристике главной героини.

Ко времени создания материала для балета «Соловей» творческая практика белорусской музыкальной культуры прошла первые шаги освоения фольклора в профессиональной среде. В белорусской народно-оркестровой музыке на первом этапе развития (в 1928–1941 гг.) «...основные усилия композиторов республики были направлены на освоение традиций национального фольклора» [225, с. 42]. В качестве примера можно назвать «Рондо на белорусские темы», написанное Н. Аладовым в 1931 г.; Первую и Вторую сюиты на белорусские народные темы, а также обработки белорусских песен «Бульба», «Ой, ды ў нашым сяле», «Ой, у полі вярба» А. Туренкова; обработку песен «Рэкруцкая» («Рекрутская»), «Пасеялі дзеўкі лён» («Посеяли девушки лен») Е. Тикоцкого и т. д., свидетельствующие о большом внимании композиторов к фольклорным песенным образцам [224, с. 57].

В симфониетте «Белорусские картинки» Н. Чуркина и во Второй симфонии Е. Тикоцкого были идентифицированы художественные образы и народная песня. Характеризуя крупные музыкальные формы того времени, имеющие в мелодике народные (фольклорные) мотивы, музыковед Т. Дубкова писала, что «...в развитии тематизма такого рода композиторы не выходили за рамки заданной образности, хотя постепенно происходило расширение эмоционального диапазона, свойственного народной песне. Индивидуализация национального стиля была связана с отходом от подобной идентификации с расширением сферы исполнения и углублением освоения не только типовых оборотов, но и иных мелодических форм, а также ладовых, структурных, метроритмических принципов развития народно-песенного материала. Как и все первые

сочинения в любом жанре, балет отразил это характерное для белорусской музыки явление» [53, с. 94].

(В России имели место эксперименты подобного рода. Примером могут служить музыкальные партитуры Д. Шостаковича к балетам «Золотой век» (1930), «Болт» (1931) и «Светлый ручей» (1935), в которых композитору удалось сопоставить два мира, две культуры посредством достаточно четкого разграничения основных групп музыкальных характеристик и противопоставления их друг другу. В балете «Светлый ручей» образы советских спортсменов были обрисованы мелодией, напоминающей русскую народную песню «Из-под дуба, из-под вяза»).

Композитор, характеризуя главную героиню, использовал мелодию белорусского народного танца «Янка», достаточно оживленную, с четким образным рисунком, со светлой и радостной интонационной основой. «Музыкальный материал концентрировал характеристику главной героини, выражал ее эмоциональное состояние и, основываясь на народно-песенном материале, содержал много интересного, с точки зрения формирования национального стиля» [Там же].

После огромного успеха «Соловья» А. Ермолаев приступил к созданию второго белорусского балета «Золотые колосья» на музыку Д. Кабалевского. В основу сюжета легли вольно трактуемые мотивы знаменитого культового фильма «Трактористы». Образ главной героини должен был отразить качественные характеристики женщины нового мира – трудовой энтузиазм, смелость, веселый нрав, смекалку и независимость. Балет задумывался как спектакль о современниках в форме лирической буффонады. Однако при доминировании тем героики и патриотики отражение современной темы посредством буффонадной комедии в балетном театре 1930–1940-х гг. практически не имело шансов на успех. По мнению искусствоведов-критиков, «...гиперболичность и некая парадоксальность сюжетного материала, а также определенная доля юмора в образах главных героев-тружеников отпугнули от себя, и балет не нашел своего сценического воплощения на белорусской сцене в 1940 году» [167, с. 28–29].

Рассматривая особенности художественной трактовки женских образов в балетном искусстве Беларуси первой половины

XX в., необходимо упомянуть о балете А. Ермолаева «К солнцу!» (первоначальное название – «Кузнец счастья»), работа над созданием которого началась в 1941 г. для Декады искусств Латвийской ССР в Москве*. Этот факт интересен не только тем, что А. Ермолаев перенес свои наработки из данного спектакля в созданные им позже постановки «Повесть о любви» и «Пламенные сердца», сколько выявлением основных характеристик женских образов, царивших в 1930–1940-х гг. на балетных сценах СССР.

Балет «К солнцу!» повествует о героической девушке, готовой отдать жизнь за счастье народа. «Страдания народа зажгли сердце девушки гневом и решительностью вызволить из темницы любимого и освободить солнце. От пламени ее сердца лед, превративший людей в белые изваяния, таял, жизнь возвращалась к ним, тьма стала отступать. Она повела людей сквозь пелену туманов и бурь. Народ освобождает юношу. Отдав весь жар своей души, девушка умирает. Юноша выковыывает чудесный меч и разрушает темный замок. Солнце встает. Люди во главе с юношей полетели по родной земле, истребляя врагов. Наступает новый день» [167, с. 33]. Так описывал сюжет русский балетовед Ю. Слонимский, принимавший непосредственное участие в создании сценарного плана. Из-за фашистского нашествия московские зрители так и не увидели «новую танцевальную поэму в манере театра Райниса», но многие находки балетмейстера нашли воплощение в последующих постановках в Беларуси.

Великая Отечественная прервала творческие поиски отечественного балетного театра, и только в 1949 г. хореографы вновь обращаются к спектаклю на национальную тему. После разрушительной войны Беларусь нацелена на решение производственных, демографических задач, и центром репрезентации становится женщина-труженица и женщина-мать. Сохраняя мужественность и стойкость, образы идеальных балетных героинь наполняются глубоким драматизмом и лирикой.

Надейка в спектакле «Князь-озеро» В. Золотарёва – К. Муллера несет в себе новые представления, хотя по большому

* Декада искусств не состоялась, так как началась Великая Отечественная война. Но «Кузнец счастья» был поставлен в Рижском театре оперы и балета.

счету продолжается развитие традиций воплощения национального женского образа, заложенных в балете «Соловей» (приложение, рис. 2.2.4).

Литературную основу сценария балета составили старинные белорусские легенды и предания, собранные воедино. Сказание о происхождении полесского озера Князь тесно переплеталось с поверьем о таинственном цветке папоротника, который распускается только один раз в году, на праздник Ивана Купалы, и многочисленными мифами о фантастических озерных и лесных обитателях – русалках, водяных, леших. Действие спектакля последовательно развивалось в сценах, широких по своему диапазону, – народно-героических и бытовых, реальных и фантастических, драматических и проникновенно-лирических. В отличие от балета «Соловей», где главенствовал героический пафос, в спектакле «Князь-озеро» ведущими эмоциональными сферами выступили лирика и драматизм, и главное место занимала уже не мужская, а женская партия.

Как и в балете «Соловей», хореографический язык главной героини основывался на слиянии классики с фольклором. Но балетмейстер К. Муллер, продолжая работу над методом соединения академического и народного танца, делает попытку создания массового национального танца на пуантах. Этот шаг способствовал значительному обогащению лексического языка женской хореографии и позволил полнее использовать возможности классики для художественной трактовки национального женского образа. Хореографический текст Надейки был насыщен сложными поддержками, большими прыжками, различными вращениями, что в свою очередь помогло актрисе расширить палитру выразительных средств. Кроме того, даже поднятие на пуанты, стремление вверх по вертикали придавало образу простой белорусской девушки особенную женственность, возвышенность и хрупкость [101, с. 66].

Композитор В. Золотарёв, характеризуя главную героиню, обратился к белорусской народной песенности и связал ее тему с лейтмотивом природы, которая проходила через весь балетный спектакль. Балерина А. Николаева, создавая образ Надейки, стремилась избежать идентичности в характеристиках

своих героинь, она искала в танцевальной образности то, что отличало бы ее Надейку от Зоськи.

«Особенно сильное впечатление производила игра актрисы в сцене сумасшествия Надейки, где А. Николаева сумела добиться подлинного драматизма и глубокого психологизма, нигде не переступая грани, отделяющей художественное обобщение от натуралистического копирования» [206, с. 37].

Могла ли возникнуть сцена потери рассудка главной героиней в балете «Соловей»? Едва ли. В образе Зоськи отразился героический пафос и динамика времени, и даже намек на слабость и растерянность девушки, выступающей в авангарде событий, в обществе, обещавшем: «Весь мир насилья мы разрушим до основанья», был бы по меньшей мере непонятен.

Основная и ведущая мысль спектакля «Князь-озеро» – моральное превосходство народа над угнетателями, изложенная в форме легенды, была близка настроениям тех лет. Эстетическое сознание людей претерпело изменения, что нашло отражение в художественной трактовке образа. Принцип резкого контраста, использованный в этом балете, подчеркивал противостояние двух миров – добра и зла.

В период становления и развития балетного искусства на территории СССР художественный женский образ был отмечен общими характеристиками:

в первых этапных спектаклях братских республик, таких как «Ду гуль» («Две розы») в Таджикистане, «Счастье» в Армении, «Девичья башня» в Азербайджане, «Лайма» в Литве, «Сакта свободы» в Латвии, «Калевипоэт» («Сын Калева») в Эстонии, героиня имела ярко выраженную классовую принадлежность, она была из народа;

судьба главной героини рассматривалась только в тесной связи с судьбой ее народа;

в спектаклях отводилась огромная роль массовым хореографическим сценам, в которых главная героиня не имела солидных партий и не выделялась из массы;

основной акцент при формировании национального женского образа был направлен на использование элементов хореографического фольклора в синтезе с классическим танцем.

На стадии формирования в белорусском балетном искусстве первой половины XX в. доминировала музыкально-театральная жанровая модель, где, наряду с балетами, принадлежащими к мировому хореографическому наследию, главенствовали балетные спектакли с национальными темами, идеями и образами, имеющие характерные особенности. Одновременно с поисками национального своеобразия белорусский театр изучал опыт русского балетного искусства, основанного на реалистической направленности и стоящего в оппозиции к западной модели.

ГЛАВА 3

ХУДОЖЕСТВЕННАЯ ТРАКТОВКА ЖЕНСКОГО ОБРАЗА В БЕЛОРУССКОМ ХОРЕОГРАФИЧЕСКОМ ИСКУССТВЕ ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XX ВЕКА

3.1. Трансформация традиционного женского образа в народно-сценическом танце

Изменяющаяся реальность внесла в традиции танцевального творчества свои коррективы, так как отразить современность, не прибегая к новаторству, оказалось невозможно. В развитии народно-сценической хореографии второй половины XX в. можно условно выделить три этапа. 1960–1970-е гг. были «периодом установления стиля академической народности», 1970–1980-е характеризовались «началом стилистического обновления», а 1980–1990-е проходили под эгидой «становления стилистического разнообразия» [47, с. 31]. Данная градация народно-сценического танца совпадает с периодизацией белорусского музыкально-хорового искусства. Каждый из этапов транслировал качественно новые изменения в художественной трактовке женского образа в сфере народно-сценической хореографии. Интерпретация хореографического фольклора, начатая К. Алексютовичем, была продолжена белорусскими балетмейстерами. Пройдя этапы цитирования, обработки и трансформации по законам сценического искусства, на сцене появились танцевальные произведения с обновленной образной системой, все еще тесно связанные с этнической самобытностью.

Особенность преемственности хореографического искусства заключается в корреляции понятийных смыслов «традиция» и «инновация», когда традиции выступают не как монументально устоявшиеся дефиниции, а как механизм, регламентирующий развитие самого жанра. Традиции (как феномен коллективной памяти) по истечении времени начинают подвергаться преобразующейся реальности и претерпевают качественные изменения, порой приводя не к обновлению, а к прямой оппозиционности по отношению к первоначальной основе. В данном случае преемственность выступает не только

как наследование и передача готовых форм. Это своеобразная переработка, трансформация, критическая переоценка и отторжение устаревших выразительных средств, задействованных при создании художественных образов. Вследствие этого женский хореографический образ, сформированный в определенный исторический период, в различных жанрах танцевального творчества выступает в роли своеобразного индикатора, характеризующего мировоззрение, традиции, моду, вкусы и идентичные проявления культурных доминант [66, с. 81].

Деятельность профессиональных ансамблей, созданных ранее, организация новых (1952 г. – начало творческого пути Национального академического народного хора Республики Беларусь им. Г. И. Цитовича; 1959 г. – рождение Государственного ансамбля танца БССР) и массовое появление самодеятельных хореографических коллективов послужили дальнейшему развитию народно-сценической хореографии и ее образной системы (приложение, рис. 3.1.1; 3.1.2).

В структуру занятий народно-сценических коллективов вводится экзерсис у станка (позаимствованный у классического танца), который был призван развивать мышечный аппарат и учил свободно управлять пластикой своего тела. Данный комплекс упражнений менял эстетику фольклорного танца и приближал ее к балетной хореографии. Профессионализация и доминирующее влияние основ классического танца вызвали качественные изменения в исполнении элементов народной лексики. Апломб, подтянутость и строгость корпуса даже при его подвижности, вытянутость подъемов ног, классическая округленность рук, высокие «полупальцы», более строгая манера исполнения способствовали возникновению особой формы изящества и академизма в женском образе. Продолжает меняться и «телесный канон». Со сцены постепенно исчезает женский визуально крепкий тип, уступая место более утонченным формам. Данные изменения наблюдались в профессиональных коллективах, стоящих в авангарде народно-сценического искусства и определявших тенденции его развития. Все новые веяния подхватывались и интерпретировались многочисленными любительскими ансамблями, исходившими из своих художественных возможностей. Новые формы

хореографического искусства (сюиты, сюжетные и сюжетно-игровые танцы, хореографические зарисовки, хореографические сценки) продолжали рисовать образ советской свободной женщины – строителя коммунизма, воспевая радостный труд и подчеркивая жизнеутверждающий оптимизм. Например, в белорусских танцах балетмейстера И. Хвороста художественно интерпретировались трудовые процессы: выпечка любимых лакомств («Смаргонскія абаранкі»), воспевался поэтический образ раскрепощенных женщин-тружениц («Ударницы»). Несмотря на кажущуюся разницу тем, в обоих номерах царили веселье и радость. Та же тематика отражалась в хореографических картинках «На колхозном поле» (балетмейстер А. Бураченко), «Урожайная», «Косари» (постановки Н. Чистякова), «Доярки» (балетмейстер Р. Левин), «На птицеферме» (балетмейстер А. Воробьёв) [92, с. 192]. Белорусский танец «Бульба» (1926), сочиненный еще балетмейстером К. Алексютовичем, получил множество сценических вариантов (он использовался также в балете «Мечта» Е. Глебова – А. Андреева). При большом количестве хореографических интерпретаций его тематическая направленность оставалась неизменной – воспевался труд, поэтически отражающий процесс посадки и роста картофеля (приложение, рис. 3.1.3).

Сценический танец «Молотилочка» (обработка И. Серикова), основанный на четких ритмических выстукиваниях, подбивках и дробях, характеризующих ритм машинной молотьбы, демонстрировал радость трудового процесса и раскрывал новую производственную тему, рассматривая ее сквозь призму традиционной лексики. Сценическая версия танца «Кросны» воспевала мастерство ткачих. Хореографическая композиция «Рушники» на мелодию песни Н. Петренко воссоздавала процесс вышивания девушками белорусских рушников. Танец «Церніца» («Терница») воспроизвел все этапы обработки льна сельскими работницами, внося в них атмосферу радости и легкости. Отражая производственную тематику, на сцене главенствовал образ счастливой, сильной и уверенной в себе женщины, однако его эстетическая составляющая постепенно менялась в сторону утонченности и элегантности.

Существенные изменения художественной трактовки женского образа произошли и в танцевальной лирике. Встречавшиеся ранее нотки безрадостности, уныния и обреченности сменились отражением нежности, легкой грусти и любовного ожидания.

Большое влияние на создание новой поэтики женского образа, исполнительскую манеру и тематическую направленность белорусских сценических хороводов оказало творчество ансамбля танца «Березка» (созданного в 1948 г. русским балетмейстером Н. Надеждиной). Коллектив обозначил рождение нового исполнительского стиля женских хороводов, основанного на синтезе танцевального фольклора и исполнительской школы классического танца. «В центре любой нашей работы, будь то лирический хоровод или веселая пляска, – поэтический образ русской девушки», – отмечала Н. Надеждина [201, с. 34]. В основе стилистики российского ансамбля лежал особый, предельно мелкий шаг, исполняемый на чуть присогнутых коленях и максимально низких «полупальцах». Корпус при работе ног в очень быстром темпе оставался максимально неподвижным, что создавало иллюзию гладкого скольжения по поверхности. Длинные, до пола костюмы, закрывающие ноги исполнительниц, помогали достичь ощущения нереальной невесомости скольжения, а девушки, подобранные по единому телесному канону и в одинаковой одежде, создавали впечатление полного единообразия, вследствие чего поэтические образы «березок», «лебедушек», «сударушек», «кружевниц», «ожерелья» и т. п. выглядели невероятно однородными. Феномен русской «Березки» изменил исполнительскую манеру белорусских хороводов, которая стала тяготеть к надеждинской [92, с. 192].

Большое распространение получают сценические женские «веночные» хороводы, включавшие в себя различные декоративные заплетения рук, а также хороводные танцы, воссоздающие аллюзию к женским образам, не имеющим фольклорных прототипов. Всевозможные «яблоньки», «васильки», «ромашки» и т. п. пользовались одними и теми же красками и ограниченной палитрой выразительных средств, а немногочислен-

ный набор фигур, рисунков, движений, симметричный порядок и приглаженность делали их похожими друг на друга.

Совершенно иначе воспринимались хороводы и танцы, основанные на аутентичных образцах, получивших новое звучание в результате художественной обработки. Показательна в этом плане сюжетно-игровая хореографическая композиция «Чарот» («Камыш») в постановке А. Рыбальченко, представленная публике в 1951 г. в Москве на Всесоюзном смотре художественной самодеятельности рабочих и служащих и описанная в книге «Шесть белорусских народных танцев» [213]. Группа девушек создает образ камыша. Темп исполнения этого старинного хоровода медленный и плавный. В зарослях «камыша» появляется новая группа задорных девушек, которые прячутся от парней. Темп танца ускоряется и становится более оживленным. Девушки-«камышинки» не участвуют в игре, продолжают свой танец, одновременно закрывая своих подруг от юношей. Юноши пытаются найти прячущихся девушек, но им мешает «камыш». Тогда сообразительные юноши скашивают его и находят своих подруг. Начинается веселая пляска молодежи [Там же, с. 15].

Та же содержательная составляющая присуща белорусским женским авторским хороводам – «Белорусские узоры» Н. Чистякова, «Реченька» А. Бураченко, «Туман при долине» И. Черняка, «Купалинка» В. Яминского, «Верба» А. Баконова и т. д.

В эти годы балетмейстеры стали активнее использовать местный хореографический материал. В постановках «Двинские узоры» (балетмейстер А. Серый), «Полечка-витебляночка» (балетмейстер И. Сериков), «Язвенские узоры» (балетмейстер К. Портной), «Туровская круговая» (балетмейстер А. Иванов), «Груздовская гуся-сюся» и т. д. в лексическом содержании женских танцев проявилась оригинальная местная манера исполнения.

На протяжении десятилетий представляя женские образы, заимствованные из фольклорных образцов, балетмейстеры-постановщики «проводили строгую селекцию: на сцену допускался не весь фольклор, а специально отобранный, вобравший в себя лучшие черты национального характера» [211, с. 216].

Образцы, в которых присутствовали элементы гротеска или эротики, не использовались в народно-сценической хореографии, так как танцевальное творчество было призвано отражать только идеальную сторону советского общества. Такая градация привела к ограничению образной и эмоциональной палитры народно-сценического танца. В большинстве своем на сцене присутствовали либо любовная лирика, где празднично одетые юноши галантно ухаживают за девушками, которые сравнивались с «павушкой», «лебедушкой», «ивушкой»; либо весело пляшущая молодежь, демонстрирующая друг перед другом свою удаль и задор; либо трудовой процесс, окрашенный позитивом, радостью, весельем, хотя диапазон чувств в народном исполнительском искусстве был гораздо шире и многогранней.

Народно-сценический танец 70–80-х гг. XX в. отмечен «началом стилистического обновления» [47, с. 31]. К этому времени в профессиональных коллективах работают только люди со специальным хореографическим образованием. Выпускники училищ, воспитанные на принципах академической хореографической школы, привнесли в народно-сценический танец благородство форм, мягкость линий, меняя в корне исполнительскую манеру традиционных народных танцев. Одновременно с этим классический танец, лежащий в основе пластической культуры артистов, также способствовал нивелированию народной манеры при исполнении традиционных белорусских танцев. В лексическом арсенале женского танца появляется множество движений классического балета – большой пируэт, фуэте, шене, двойные туры и т. п. (приложение, рис. 3.1.4).

Группа поддержек, пришедшая в народно-сценическую хореографию из балетной среды, также заняла свою нишу. Присутствующая в фольклорном искусстве только в качестве специального приема при отражении определенного образа (например, «кабылкі», «жабкі») и преимущественно исполняемая в мужских танцах, поддержка очерчивала новую грань женского танцевального образа, привнося в него хрупкость, некую долю эфемерности и легкости. Поднятие девушки в воздух, ее оторванность от земли сближали образную систему

народно-сценического танца с интернациональным балетным языком, уводя от фольклорной основы (приложение, рис. 3.1.5).

На фоне «академизации» в 1970–1980-х гг. образная система народно-сценического танца развивается в сторону стилистического обновления, основанного на принципах авторской интерпретации фольклорных образцов. В репертуаре самодеятельных и профессиональных коллективов преобладают преимущественно стилизованный фольклор или авторский танец, созданный по мотивам народного творчества, что явилось одной из причин ухода от фольклорного танцевального наследия. Несомненно, балетмейстер, выступающий идейно-творческим лидером, определял не только репертуарную политику, от его таланта и знаний зависели стиль и исполнительская манера коллектива.

Ранее при художественном решении женского образа в народном танце вся лексика строилась на бытовой естественности, которая предполагала исполнение движений в пределах анатомических возможностей, не требующих особых специальных упражнений. Профессионализация народно-сценической хореографии привела к необходимости технического усложнения основных выразительных средств. Выворотность и наличие шага (высота броска ноги) становятся одним из основных критериев исполнительского искусства. «Выворотность – анатомическая неизбежность для всякого сценического танца, желающего охватить весь объем движений, мыслимых для ног и неисполнимых без выворотности <...>. Это не эстетическая необходимость. Танцовщик, лишенный выворотности, ограничен в движении» [24, с. 30]. Многие элементы белорусского хореографического фольклора, такие как «веревочка», «ковырялочка», «подскоки», «моталочка» и т. д., стали преломляться через призму выворотности. Движения, с тенденцией исполнения *en dehors*, соединяясь в танцевальные комбинации, приобретали стиль академического танца.

Увеличение амплитуды движения, высоты поднятия ног также способствовало изменению пластического языка. *Grand battements* (высокий бросок ноги), ранее не числившийся в хореографическом арсенале фольклора, становится нормой для исполнительской практики. Данная тенденция была харак-

терна в тот период именно для женской лексики (приложение, рис. 3.1.6).

Трансформация лексической составляющей женского образа в народно-сценическом танце была тесно связана и с изменением сценического костюма.

На протяжении веков вырабатывались наиболее целесообразные типы одежды, которые соответствовали характеру занятий, быта и эстетическим нормам людей. Умеренно континентальный климат Беларуси предполагал женскую плечевую одежду (рубашу) и поясную (юбка), которая прикрывает бедра. Их соединение создавало летнюю или домашнюю одежду. Сверху на женскую рубашу надевали короткую безрукавку; на юбку – фартук, верх которого обязательно прятался под безрукавкой; в дополнение ко всему повязывался пояс. Головной убор – разнообразным способом повязанные платки, чепцы и намитки – довершал ансамбль. Зимняя верхняя одежда, сшитая из теплого сукна или меха, была чуть длиннее. Покрой одежды (прямоугольный), длина женских рубах (до щиколотки), юбок (до щиколотки или закрывающая ноги), материал одежды (лен, домотканые ткани, сукно) предопределяли амплитуду и характер движений. Максимально допустимая высота поднятой прямой ноги в танце не превышала 25 градусов. (При исполнении всевозможных полек, подскоков, прыжков нога, согнутая в колене, могла быть поднята до середины щиколотки, но не выше.)

Женский сценический костюм был предназначен для других целей, вследствие чего изменения существенно коснулись:

качества используемого материала, так как характер пластического языка требовал облегченного сценического костюма (уход от тяжелых домотканых полотен, сукна к более легким, таким как полушерсть, сатин, хлопок, кружево и т. д.);

покроя, так как высота поднятия ног способствовала уменьшению длины юбок и рубах, а также увеличению объема низа (юбки стали шире, но гораздо короче, исчезли прямоугольные нательные рубахи, и вместо них начали использовать разнообразные приталенные рубашки с различной длиной рукава);

изменения самого комплекта женской одежды (обязательным становится наличие танцевального трико, подъюбника-«стаканчика», отказ от тяжелых сюртуков на подкладке и т. д.);

конструкции самой одежды и головного убора, так как возникла необходимость в быстрой смене одного сценического костюма другим. Деление на нательные вещи (которые надевались непосредственно на тело) и поясные (прикрывающие бедра) также было частично упразднено и трансформировано. Использование различных безрукавок, короткой одежды с рукавами на подкладке, всевозможных поясов, передников, различных чепцов, намиток и платков со сложными типами и способами подвязывания – все было подчинено исполнительской сценической специфике.

Изменение лексико-содержательного характера в художественной трактовке женского образа 1970–1980-х гг. было связано и с процессами стилистического изменения сценического воплощения фольклора в музыкальной среде. Область взаимодействия музыки и хореографии наделена особой корреляционной связью, и изменения мелодического и ритмического строя в области музыкального творчества всегда вызывали модификацию в искусстве танца. В этот период балетмейстеры использовали для постановок хореографических композиций авторские обработки танцевальных и игровых песен. «Среди подобных сочинений можно назвать «Перапёлачку» А. Туренкова – И. Жиновича, «Юрачку», «Антон маладзенькага», «А ў полі ніўку» П. Подкорова, «Мікітку» и «Лявоніху» И. Жиновича. Обработки протяжных лирических песен встречаются сравнительно редко: к ним относятся, например, «Купалінка» А. Туренкова – И. Жиновича, «Бяроза мая, кудравістая» Я. Косолапова» [226, с. 43].

Пионером музыкальной фольклорной стилизации по праву считается вокально-инструментальный ансамбль «Песняры». Адаптируемая и стилизованная под современную эстраду традиционная белорусская музыка заставила пересмотреть приемы и методы обработки танцевального фольклора, внеся в него новую интерпретацию, выраженную в изменении координации движений, их метроритмической структуре, манере и подаче исполнения. По мнению искусствоведа Н. Яконюк:

«Суть истинно творческого подхода к фольклорному материалу заключается в принципиально новом отношении к нему, в его творческом переосмыслении. Оно является не чем иным, как наполнением фольклорной традиции новым содержанием, или «переинтонированием» (термин Б. Асафьева)» [224, с. 481].

В 1974 г. был создан фольклорно-хореографический ансамбль «Хорошки» (ныне Белорусский государственный академический заслуженный хореографический ансамбль, руководители – В. Гаевая и Н. Дудченко) с иной, чем у других профессиональных коллективов, эстетикой и творческим почерком, который впоследствии оказал существенное влияние на исполнительскую манеру белорусских танцев и их содержательный уровень.

Уникальность этого явления состояла в том, что основным направлением в своей деятельности руководители избрали интерпретацию фольклорных образцов в эстрадном ключе. Следуя творческому методу вокально-инструментального ансамбля «Песняры», ансамбль создавали как эстрадно-этнографический – отсюда сочетание национального колорита с яркой и эффектной подачей, не характерной ранее для народно-сценической хореографии. В репертуаре коллектива появились номера «Гусарики», «Пава», «Митусь», «Свадьба», «Веселуха», где эффектность формы, изобретательность и выдумка постановщиков не исказили национальный характер фольклорных источников, а придали им новое, современное звучание. В танцевальных номерах с доминированием эстрадной стилизации белорусского танца стала прослеживаться тенденция к более явному разграничению мужской и женской лексики, что повлекло за собой изменение структуры белорусских традиционных танцев. Во многих парно-массовых танцах («Лявониха», «Крыжачок», «Митусь» и т. п.) появились мужская и женская партии, что переадресовывало их в жанр перепляса. В женском образе присутствовали яркость, театральная подача и эстрадная красочность.

Народный артист Беларуси, профессор, художественный руководитель и главный балетмейстер Государственного ансамбля танца Беларуси В. Дудкевич охарактеризовал творчество ансамбля «Хорошки» следующим образом: «Наша

национальная хореография гораздо ближе к Прибалтике и Польше, чем к России и Украине. Одним словом, нашу похожесть можно охарактеризовать как умеренность. Прибалты до сих пор сохраняют эту черту, не позволяя пограничным этносам вторгаться и разрушать исконный национальный образ. А мы? Первую программу “Хорошек” критиковали все без исключения белорусские хореографы за русификаторские тенденции. Критиковали и завидовали успеху. Да и было чему завидовать. Русский фольклор всегда был ярче, богаче, зрелищней. Что и говорить, Россия-то огромная и разнообразная. И слегка прибалелорушенные “Ланце”, “Субботея”, “Гусачок”, “Веселуха” и др. наделали много шума и вызвали много подражаний. И, конечно, такая “русофильская” трактовка белорусского фольклора вызвала одобрительную реакцию Москвы. Успеху первой программы помог и очень грамотный пиар руководителей. Вроде бы все, что показано, как в “драгоценной шкатулке”, найдено в каком-то захудалом селе Хорошки в Могилевской области. Многие поверили, потому что очень хотелось поверить».

Невзирая на повсеместную критику, «хорошкинская» манера исполнения постепенно стала доминировать в профессиональной и самодеятельной танцевальной среде, так как отвечала современным веяниям в хореографическом мире. В лексике многочисленных лирических танцев, представляющих женский образ («перепелочка», «пава», «вербиченька» и т. д.) прослеживалось явное влияние русского искусства: укрупненная широкая амплитуда движений, заимствование положений рук и корпуса, протяжная, чуть с задержкой, манера исполнения движений. Данная поляризация женских и мужских образов очень сближала белорусский и русский народный танец. Лирика в танцевальном искусстве, как правило, связана с темой любви, требующей особых интонаций в пластическом языке. Сила, удадь, размах и широта мужской лексики прекрасно контрастирует с мягкой, плавной деликатной девичьей речью. Такая противоположность помогала раскрыть и оттенить в народно-сценическом танце отношения полов, очертить некие несложные любовные перипетии, на лексическом

контрасте выделить образ девушки, отвечающий исконным народным представлениям о красоте и идеале.

Несомненно, художественная трактовка женского образа в народно-сценическом творчестве находится в процессе постоянной модификации вследствие естественной смены форм пластического мышления, пришедшей с изменениями в социально-экономической и культурной сферах жизни общества. Кроме того, процессы глобализации, унификации, близость и тесная взаимосвязь с русским хореографическим искусством также оказывали сильное влияние на трактовку образов в танцевальном искусстве, и тенденция аккультурации вела к частичному нивелированию белорусского лексического фонда при трансляции национальной идентичности. По мнению кандидата искусствоведения В. Бриткевич, «...транслятором национальной культуры в глобальном пространстве является искусство, оно же служит и площадкой, на которой происходит взаимовлияние, взаимообогащение культур разных народов» [21, с. 111]. Тем ценнее умение отечественных балетмейстеров сохранить особый колорит белорусского национального танца, не уводя его в сторону более яркого экзотического фольклора.

Ансамбль танца, музыки и песни «Белые росы», созданный при Гродненской областной филармонии А. Штопом в 1987 г. (сейчас заслуженный коллектив Республики Беларусь под руководством В. Войновой), формировал свой репертуар на материале фольклорной хореографии западных областей. Долгие годы коллектив старался сохранить региональную привязку, но постепенно стилистически пошел по стопам «Хорошек», используя эстрадную подачу номера и броскость формы.

Изменяющаяся реальность вносила в традиции танцевального творчества свои коррективы. Стремление к стилизации выявило и положительную тенденцию. Несмотря на некоторую отдаленность от фольклорной основы, женский образ приобретал современные черты, становясь понятным молодому поколению, и отражал изменившееся мироощущение, вкусы и зрительские запросы.

В народно-сценическом танце, традиционно относившемся к развлекательным жанрам и не связанным непосредственно с движением общественной мысли, нарастал клубок кризисных явлений. Как считает доктор искусствоведения Ю. Чурко: «Среди них – почти всеобщий конформизм работающих в этой сфере хореографов (самодеятельное творчество не знало даже скрытой оппозиции, художественного диссидентства, которое существовало, скажем, в балетном театре), инертность их мышления, использование старых форм» [209, с. 14]. Утвердилась порочная практика: в лучшем случае – буквальное тиражирование чужих произведений, в худшем – видоизменение произведений «под себя», когда утрачивались оригинальность и самобытность фольклорного первоисточника. В результате таких «преобразований» женский образ белорусского народно-сценического танца приобрел множество штампов, переходящих из одного номера в другой. Простые, переменные шаги, пропадания, шаги «на полупальцах», шаги с поднятием ноги на *passé*; плавные движения рук, раскрывающиеся во вторую позицию и собирающиеся на талии или опускающиеся вниз; обязательно прямое положение спины «апломб», при небольшом наклоне головы – весь этот набор становится преобладающим для создания лирического женского образа, приводя его к некоему шаблону [99, с. 36]. Во многих номерах в женском образе начинает превалировать универсальный язык, своеобразное «хореографическое эсперанто», в котором нивелируется национальная самобытность.

В сложной цепи переосмысления художественного видения женского образа в жанре народно-сценического танца немаловажную роль сыграла деятельность кафедры хореографии Белорусского государственного университета культуры и искусств. Большая научная и практическая работа по анализу путей дальнейшего развития народно-сценической хореографии и ее выразительных средств, начатая доктором искусствоведения профессором Ю. Чурко и продолженная преподавателями кафедры, способствовала теоретическому осмыслению и использованию новых балетмейстерских приемов изложения пластического мотива при художественной трактовке женского образа. Расширение диапазона методов создания движения,

таких как приемы «добавления», «контраста», «изменения ритмического рисунка», «дробления», существенно обогатили и лексическую составляющую образной системы народно-сценического танца [100, с. 33].

Опытно-экспериментальная работа преподавателей кафедры хореографии и выработка новых подходов к философской составляющей образа стали той базой, на основе которой намечались пути развития образной системы белорусской народно-сценической хореографии. Приняв за основу своей деятельности сохранение белорусской идентичности в хореографическом искусстве, профессорско-преподавательский состав путем творческого эксперимента ведет исследование проблематики современного бытования фольклора.

3.2. Изменение художественного языка женской образности в балетных спектаклях

По мнению Ю. Лотмана, «...характер женщины весьма своеобразно соотносится с культурой эпохи <...>. Женщина с ее напряженной эмоциональностью живо и непосредственно впитывает особенности своего времени, в значительной мере обгоняя его. В этом смысле характер женщины можно назвать одним из самых чутких барометров общественной жизни» [130, с. 46].

Художественное решение женских образов в балете Беларуси второй половины XX – начала XXI в. отражало не только процессы, происходящие в сфере хореографического и музыкального искусства всего советского и постсоветского пространства, но и новый взгляд на положение женщины в социуме.

Достаточно условно можно выделить временные рамки и несколько направлений, в русле которых формировалась репертуарная политика отечественного балетного театра и развивалась образная система классического танца.

1960–1970-е гг. – продолжение поиска в области национального своеобразия, расширение репертуара за счет классического наследия;

1970–1980-е гг. – появление спектаклей о современности, где прослеживается тяга к прямому изображению жизни, непосредственному воссозданию в сюжете, музыке, хореографии

событий сегодняшнего дня и выход героя-современника на балетную сцену, создание спектаклей на военную тему, начало процесса символизации;

1980–1990-е гг. – доминирование спектаклей с обобщенно-философским прочтением.

Поиск женской образности в области национального своеобразия продолжили балеты В. Золотарёва – А. Ермолаева «Повесть о любви» (1953) и «Пламенные сердца (1955)» (приложение, рис. 3.2.1).

Воплощая основную задачу – показ преимущества счастливой современной жизни народа по отношению к его прошлому, создатели спектакля взяли за основу музыкальную версию балета «Князь-озеро», написанную в лирико-драматическом ключе, и сочинили на ее основе балеты героико-эпического характера. И в первом, и во втором случае самостоятельные пластические версии новых произведений диссонировали и не выстраивались на предшествующем музыкальном материале, вследствие чего художественные решения главных женских образов не стали такой же творческой удачей, как образы героинь первых национальных хореографических спектаклей.

По сюжету спектакля «Повесть о любви» счастливые влюбленные – современные молодые люди (тракторист Михаил и колхозница Лариса) – празднуют свадьбу, чередуясь с которой идет рассказ старинной легенды о трагической любви богатыря Янки и красавицы Маринки. Образ Маринки из прошлого по отношению к схематично-пассивному образу современницы Ларисы получился ярче очерченным и романтически приподнятым. «Прошлое превалировало над современной действительностью ... не только количеством отведенного ему места, но и уровнем художественного воплощения» [206, с. 38]. Несмотря на просчеты в музыкально-драматургической линии, несомненная ценность этих спектаклей состояла в продолжении поиска и трансляции национального женского образа, а также первой попытке вывести на балетную сцену образ современницы, хотя новое время было обозначено только в прологе и эпилоге балета. Следуя приемам, найденным в первых национальных постановках, хореографический язык представительниц трудового народа, музыкально основываясь

на народных мелодиях, был выстроен на синтезе классики и фольклора. Но уже к данному конгломерату балетмейстер присоединяет элементы художественной и спортивной гимнастики, подчеркивая тем самым современность героини. Хореографическая речь Ларисы, насыщенная разнообразными вращениями, прыжками в воздухе с поджатыми ногами, подскоками, включала в себя и «...элементы мужской пляски (прыжки через ногу, туры в воздухе)»*.

Балет «Сказка о мертвой царевне и семи богатырях» (1961) А. Лядова, В. Дешевова – Н. Стуколкиной по мотивам одноименной сказки А. Пушкина продолжает раскрывать темы победы любви и добра над злом и смертью, противопоставляя два женских образа, обладающие полярными качествами.

Освоение принципов симфонизма и полифонии в музыке позволяло представить более разнообразные взаимоотношения человека с миром. Однако раскрыть противоречивость человеческой души, отразить драматизм внутреннего мира героини авторам балетных спектаклей удавалось не всегда.

Так произошло с художественной трактовкой образа главной героини Натальки (балет Е. Глебова – О. Дадишкилиани «Избранница», 1969 г.). По мнению критиков, причиной неудачи содержательности образа послужила та же драматургическая невыверенность, которая привела к алогичности и непоследовательности в поступках Натальки, должной олицетворять лучшие черты национального белорусского характера. По той же причине и во второй версии этого балета, получившей название «Курган» (1982 г., постановка Г. Майорова), действенная линия главной героини не была до конца логически выстроена (приложение, рис. 3.2.2).

На народном празднике согласно традиции Натальку выбрали как самую красивую и заслужившую уважение девушку, а это подразумевает наличие искренности, доброты, верности в любви, чувства собственного достоинства и мудрости наконец. Эти нормы морали ценились и считались в народе высочайшей степенью проявления порядочности. Но при первой же встрече с Князем, абсолютно без видимых причин и долгих раздумий, безвольно подчиняясь его власти, она бросает своего

* Чурко Ю. Белорусский балет. Минск, 1966. С. 67.

любимого Машеку и следует за новым властелином, «...впадая в состояние своеобразного сомнамбулизма, в котором находилась, чуть ли не до конца спектакля» [205, с. 54]. Став наложницей властителя, окруженная богатством и роскошью в его покоях, она ведет себя достаточно провокационно, совершенно не терзаясь мыслью о покинутом возлюбленном. Неубедительным выглядело быстрое возвращение Натальки к нему, и столь же непонятным было скорое прощение ее Машекой. Возникает закономерный вопрос: а была ли вообще любовь между ними? И, возможно, прав балетный критик П. Карп, когда в подобных случаях писал: «...уверяя зрителей, что и после такой измены можно отлично устроиться, любители счастливых концов попросту проповедуют безнравственность» [68, с. 191].

По мнению кандидата искусствоведения Э. Шумиловой, «в поэме “Могила льва” Янка Купала не оправдывает предательство Натальки по отношению к Машеке, но хотя бы объясняет его» [215, с. 30].

Забыла ўсе Машэкі ласкі,
Каханне шчырае яго, –
Пад чарам ворагавай казкі
Зраклася мілага свойго.
Не прачувала горкай долі,
Якую лёс людзям нашле;
Раз, як пайшла ў двор, дык болей
Яе не ўбачылі ў сяле.
Сваю так сетку распускае
На мух услужлівы павук,
Пакуль не ўваліцца якая
І ўсіх не выведзе мук [118, с. 86–87].

В итоге героиня оказалась «...слабой натурой, которая как беспомощное растение обвивалась вокруг того, кто стоял ближе» [205, с. 54], и линия поведения претендентки на носителя лучших черт национального белорусского характера привела к недиалектической противоречивости репрезентируемого образа, в результате чего он распался на трудно сочетаемые друг с другом ипостаси.

По сравнению с образом Натальки художественная трактовка образа главной героини Насти в лирико-комедийном балете Г. Вагнера – К. Муллера «Подставная невеста» (1958) оказа-

лась более объемной и полноценной, хотя и была осуществлена на десять лет раньше. Спектакль воскрешал картины жизни провинциального белорусского городка начала XX в., на фоне которых протекала история любви кузнеца Андрея и цветочницы Насти, борющихся за свое счастье. Как и в предыдущих спектаклях, основанных на национальных темах, положительные женские образы (Настя, служанка пана, белорусские и польские девушки – простые люди) пластически и музыкально характеризовались интонациями народного мелоса. Их антиподы, женские образы аристократии – мадам Лепешкиной, Мерзавецкой, пани Ядвиги, ее дочери Рузи и всех представительниц провинциального высшего общества, решались иными средствами выразительности, в которые постановщик сознательно не вводил элементы белорусского народного танца, подчеркивая таким образом их чужеродность и враждебность. Танцы на балу у пана (полонез, полька, быстрый марш, вальс, а также модные в начале 20-х гг. XX в. кэк-уок, танго) были выдержаны в салонно-бытовом духе со значительной примесью шаржа, сатиры и гротеска.

Поиск национального своеобразия привел к использованию в спектакле предметов быта. Кроме этого, «Подставная невеста» была решена в новом для национальной хореографии лирико-комедийном жанре, который требовал выявления иных граней в образе белорусской девушки. Настя обладала не только мужеством, она как истинная дочь своего народа была наделена веселой хитростью, бойкостью и сообразительностью, позволяющей избавиться от домогательств пана, и эти черты придавали образу живость и объемность. Исследуя этнический образ белоруса в национальных сказках, Ю. Чернявская обосновала хитрость, присущую белорусам, как «...средство пассивной борьбы с сильными мира сего и отстаивания чувства собственного достоинства» [200, с. 39]. Белорус не так прост, как кажется. Как говорится в одной из сказок: «Был он хитрым, но прикидывался глупым» [Там же]. Не протестуя открыто против домогательств нелюбимого, Настя тем не менее предприняла ряд действий, приведших к желаемому результату.

Экспериментирование с образом современницы на балетной сцене оказалось в русле проводимой в конце 1950-х – начала 1960-х гг. новой политики в отношении женщин. В советском официальном визуальном дискурсе начинает встречаться совершенно не характерная для предшествующих периодов тематика – женщина в семье, женщина и красота. Одновременно продолжается процесс противопоставления образов «советской» и «западной» женщины, начатый в период холодной войны. «Наряду с бытовавшими ранее темами социального неравенства, добра и зла, любви и ненависти, любви и верности на сцену пришли темы социалистического созидания, идеологической борьбы, гражданственности и советского патриотизма» [37, с. 4]. Так очерчивалось направление действий театра периода 60-х гг. XX в., призванных воплощать современную тематику на балетной сцене.

Сложность и многосторонность показа современности в балетном искусстве очевидна. Она проявляется и в образах, и в содержании, и в форме, и в хореографическом языке: «...балету каждый шаг в освоении новой действительности давался с трудом. <...> Но, когда балет вдруг делал рывок к действительности, к современным героям, его частенько начинали ругать или за ненатуральность, фальшивость образов, скроенных по старым шаблонам, или за нарушение балетных традиций, – очень уж сложен был процесс создания новой балетной образности, труден отказ от стереотипов» [205, с. 47].

Однако задача заставляла создателей находить новые выразительные средства, претворять характерные элементы реальности в образы и развивать их. Так произошло с героинями балетов «Мечта» Е. Глебова – А. Андреева и Н. Стуколкиной (1961), «Свет и тени» Г. Вагнера – А. Андреева (1963). Центральными фигурами в двух спектаклях на современную тематику выступали женщины, наделенные положительными характеристиками, и на фоне позитивных качеств, с точки зрения создателей балета, контрастнее проявлялись негативные черты (агрессивность, алчность, черствость) представительниц полярного мира. По сюжету спектакля героиня балета «Мечта» белорусская девушка Мария в раннем детстве попала на чужбину, в латиноамериканскую страну, и мечтала вер-

нуться на Родину. Преодолевая препятствия, она приехала в Советскую Белоруссию, где встретила свою любовь и где осуществилась ее заветная мечта – танцевать на большой сцене, служить своим талантом народу, понимающему ее искусство. Героиня балета «Свет и тени» Анежка, обретая любовь, стремилась вырваться из религиозной секты навстречу новому миру, в котором ее ожидало счастье и светлое будущее.

Перед хореографами стояла сложная практическая задача – каким образом художественно подчеркнуть национальную принадлежность героини в балетах на современную тематику, кроме привнесения в классический танец элементов белорусского фольклора и быта, а также интонационного выделения темы героини белорусской мелодией. Решением проблемы послужил переход от показа внешних признаков к духовной составляющей. Не внешний мир, а внутренний облик человека, его сознание, его ментальность становятся носителями национального своеобразия. В эти годы балетмейстеры стремились уловить и зафиксировать внутреннюю общность выработанных и закреплённых психологически черт народа, раскрыть характер в совокупности его пластических действий, проявлений и реакций и воплотить все это в структуре хореографического образа. Каждая национальность имеет свою характерную модель поведения, выраженную через поступки и реакцию на происходящее, поэтому достаточно сложно представить испанскую девушку Кармен, терпящую с покорной робостью запреты сектанта-отца, как Анежка, или невнимание посетителей бара, как Мария.

Балеты «Мечта», «Свет и тени» относились к жанру психологической драмы, и образы главных героинь Марии и Анежки были интересны не внешней правдоподобностью в передаче событий, а выражением их внутренней сущности, выявлением их психологического состояния. В 60-е гг. XX в. хореографы, солидаризируясь с авторами произведений в других видах искусства, начинают обращать большее внимание на движения души. Их интересуют не только сильные черты человека, но и проявление определенных слабостей, характерных для каждого. Представляя женские образы-антитезы, балетмейстеры не меняли своих приемов и окрашивали их в те же тона, что

и в 1930–1950-е гг. Рисуя завсегдаев бара буржуазного общества, А. Андреев и Н. Стуколкина использовали вычурные и изломанные линии в движениях танца танго; наделяли холодным автоматизмом пластический язык предлагающих себя женщин-манекенов; пластика модернистской танцовщицы основывалась на сексуально-вульгарных интонациях. Такой контраст, по мнению авторов, позволил лирическому танцу Марии (дебют героини в баре в качестве танцовщицы) и жизнерадостным народным пляскам «Самба» и «Хабанера» (балет «Мечта») персонифицировать понятия Добра и Зла.

Образ Женщины в черном (балет «Свет и тени») олицетворял мрак и беспросветность, характерные для религиозного сектантства. Трагую отрицательный образ, балетмейстеры выстроили хореографический текст героини по нарастающему принципу – тихая, елейно-монотонная и вкрадчивая пластическая речь развивалась до истошного крика необузданных размашистых па, сочетающихся с резкими движениями рук; исступленное ползание на коленях давало ощущение бесноватости и религиозного экстаза. На фоне мятущейся, колючей хореографии мрачных сил балетная лексика Анежки своими благородными линиями олицетворяла чистоту и свет. Через классические арабески и аттитюды, принимавшие изломанные линии, через устремленное ввысь легкое жете, завершавшееся падением героини, хореограф подчеркивал состояние надломленности и боли. Характерная черта Марии и Анежки – это терпимость, толерантность. По мнению исследователей ментального поведения белорусов, в их национальном характере заложено редкое качество – терпение к людским недостаткам и грехам [200, с. 69].

В хореографических характеристиках обеих героинь наблюдается постепенное изменение: в монологах Марии боль от несправедливости, нищеты и тоски по Родине переродилась в желание действовать, которое сменилось энергичной уверенностью и, наконец, претворилось в решительную смелость. В образе Анежки прослеживается последовательное и убедительное перерождение из робкой и замкнутой девушки-сектантки в трогательную влюбленную; затем из влюбленной, разрывающейся внутренними противоречиями, в бунтаря, сбрасывающего

с себя оковы; в финале она предстает жизнерадостным и смелым человеком. Через преодоление препятствий в борьбе со злом окружающего мира и только в мире социализма человек обретает свое счастье – таков постулат советского государства 70–80-х гг. XX в., такова основополагающая идея художественной трактовки женского образа в вышеназванных балетах (приложение, рис. 3.2.3).

Казалось бы, светлые образы белорусских девушек, борющихся за свое счастье и прекрасное будущее, должны быть ярко выраженной доминантой в спектакле, и на фоне этой благородной чистоты мир зла и теней получает отторжение удвоенной силы. Но, вопреки замыслу авторов, деградирующая буржуазия и религиозное мракобесие хореографически и эмоционально оказались ярче, интересней и выразительней или в силу реалистичности, интуитивно созданной постановщиком, или по вине несовершенной драматургии данных балетов. Подобное ощущение возникло у зрителей и в спектакле «Подставная невеста» Г. Вагнера – К. Муллера, когда на провинциальном балу помещик, согласно либретто, желая развлечь своих гостей, предлагает им небольшой дивертисмент, где среди других номеров есть танго в стиле «апаш».

Для показа жестокого мира капитализма в советском хореографическом искусстве этого периода большой популярностью пользовался танец апаш (*Apache Dance*) – уникальное явление парижской уличной культуры начала XX в. Искрометный, взрывной, жесткий, драматичный танец был под стать той среде, в которой появился. Роли мужчины и женщины в нем были распределены четко: мужчина – дикий, жестокий, безжалостный садист, ревнивый Отелло, щедро одаривающий партнершу тумачами. Женщина – кошка, которая всегда напряжена и оценивает степень опасности разгневанного мужчины. Получая затрещины от партнера, она пытается сопротивляться либо симулирует бессознательное состояние и ... проявляет беспредельную преданность ему же (приложение, рис. 3.2.4).

Как отмечала Ю. Чурко, артисты «...А. Корзенкова и С. Дречин разыгрывали в нем маленький криминальный сюжет с любовью, ограблением и убийством в финале. Делали все это они с таким блеском, рисовали такие острые портреты своих

авантюрных персонажей, что зал буквально взрывался. Действие останавливалось, и шли многоминутные овации, после которых уже никому не были особенно интересны перипетии любовных отношений главных героев и их хитрости с подменной невест. Немудрено, что этот вставной номер, оказавшийся ярче целого спектакля, был быстро снят» [205, с. 67].

Проблема художественной трактовки положительного образа героини, вне зависимости от того, на какую тему спектакль – историческую или современную, всегда стояла достаточно остро. В теории предполагается, что данный образ должен концентрировать в себе некий сгусток положительной идеи, волнующей общество на данном этапе. На практике же в вечной теме противостояния Добра и Зла достаточно часто вырисовывается определенная закономерность – Добро пассивно, а Зло активно. При работе над образом постановщик и исполнитель, как правило, занимаются исследованием истоков зла и порока, прослеживая цепь событий, приведших героя к отрицательным качественным характеристикам. Анализ причинно-следственных связей привносит в такой образ объемность. Гораздо сложнее иметь дело с образом героини, олицетворяющим силы добра и света изначально, без намека на некие внутренние противоречия и поиски. В результате исходной положительности образ приобретает некую «картинность».

При таком противоречии, однако, неправомерно недооценивать позитивные итоги поиска, так как благодаря кропотливой работе балетмейстеров в данном направлении белорусское балетное искусство приобрело яркую галерею национальных женских образов.

В отечественный балет 70-х гг. XX в. прочно входит понятие «танцевальный симфонизм» как новый этап развития хореографии, главным образом благодаря новаторским поискам И. Бельского и Ю. Григоровича, «...в постановках которых вместо подробных описаний доминирующие позиции были отданы знакам, символам, метафорам, иносказаниям, философским обобщениям» [144, с. 59]. Известный русский балетовед В. Красовская определила это понятие как «...не только организацию многопланового хореографического действия в струк-

турных формах симфонической музыки. Это прежде всего широкое постижение жизни в обобщенных, многозначных, изменчивых образах, которые борются, взаимодействуют, растворяются один в другом и вырастают один из другого – опять-таки подобно симфонической музыке» [114, с. 123].

Первыми образцами симфонической жанровой формы в белорусском балетном искусстве стали «Хореографические миниатюры» (1965) Ф. Шопена, С. Рахманинова, И. Баха в постановке О. Дадишкилиани, хореопластический спектакль «Пер Гюнт» (1966) Э. Грига – О. Дадишкилиани и балет «Альпийская баллада» (1967) Е. Глебова – О. Дадишкилиани.

Несмотря на то, что все балетные спектакли симфонической жанровой формы были разными и в их содержании концентрированная, образная пластика перемежалась с поверхностными иллюстрациями, многие женские образы демонстрировали объемность и психологическую глубину. Образы Сольвейг и Доврской девы из балета «Пер Гюнт» Э. Грига – О. Дадишкилиани были отмечены критиками как большая удача. Сольвейг в исполнении Л. Бржозовской предстала чистой и трогательной девушкой, в которой сочетались «...наивная доверчивость, смущение, любопытство, недоумение, испуг, робкая ласка» [206, с. 82]. Образ Доврской девы, построенный «на острых рисунках, колючих, стаккатирующих движениях, стремительных вращениях, обрисовывал характер таинственного существа, то коварного и хищного, то великодушного и пленительно-женственного» [Там же].

Главная героиня балета Е. Глебова – О. Дадишкилиани «Альпийская баллада» (по мотивам одноименной повести В. Быкова) Джулия продолжила галерею психологически глубоких женских образов. Героическая составляющая балета принципиально отличалась от патетики прежних спектаклей, где доминировала внешняя канва поступков. В образе Джулии отразились борьба с собственными страхами и мужественное преодоление слабостей. Не проявляющий внешнего героизма, через показ становления внутреннего мира в кризисно-драматических ситуациях, женский образ прочитывался хрупким, женственным, но морально сильным.

Но именно балет И. Бельского «Ленинградская симфония» на музыку первой части 7-й симфонии Д. Шостаковича, поставленный на белорусской сцене в 1977 г., стал первой попыткой симфонизации хореографического действия, создания обобщенных музыкально-хореографических форм в период господства хореодрамы с ее иллюстративной изобразительностью и бытовым правдоподобием. Главные герои, Юноша и Девушка, лишенные индивидуальных черт и имен, стали символическим олицетворением человеческих судеб. «В балете отразилась не только героическая борьба советского народа с фашистскими захватчиками, но и поднята тема конфликта двух антагонистических начал: гуманизма и варварства, мира и разрушения, добра и зла» [20, с. 358].

Эта же тематика стала центральной в балете «Крылья памяти» (1986) В. Кондрусевича – Ю. Трояна. Одновременно он стал первой попыткой создания образа Матери в отечественном балетном искусстве.

С древних времен идеал женственности и материнства люди воплощали в иконах Богородицы. «Образ Мадонны в белорусской культуре традиционно трактовался как гармонизирующее, создающее начало, и именно с ними сравнивали матерей, если хотели выразиться возвышенно-поэтически» [47, с. 368]. «Образ Божьей Матери сопутствует как символ чистоты и милосердия душе каждого человека, даже если он атеист, или, еще хуже, циник, погрязший в безбожном отрицании всего святого» [154, с. 139].

Каждый художник, работающий над образом Матери, стремится передать нечто глубинное в духовной сущности всеобъемлющей материнской жертвенной любви и безграничности милосердия. Здесь будет уместно упомянуть и о полотнах знаменитых художников – М. Савицкого, создавшего ряд произведений, воспевающих вечную тему материнства, любви и женственности («Партизанская мадонна», «Мадонна Биркенау», «Партизанская мадонна (Минская)»), А. Кузьмича («Три мадонны», «Плач Евфросиньи», «Наши спасительницы», «В немой гармонии печали»).

По мнению некоторых критиков, «...Ю. Троян не одарил образ Матери разнообразием и новизной хореографического

рисунка. Он скорее предложил путь для эмоционального раскрытия драматического образа» [219, с. 34]. «Излишне традиционной выглядит хореографическая характеристика главной героини балета – Матери. Характеристика эта часто содержит как бы “общие фразы”. Постановщик прошел мимо глубоких ассоциаций, смелых метафор и обобщений, прежде всего в образе Матери, столь многопланово и ярко трактуемом мировым искусством» [215, с. 141].

Хореография как вид искусства базируется на основе обобщения и вбирает в себя национальные черты, но степень соотношения в ней национального и общечеловеческого имеет свои закономерности и особую форму преломления. Тема материнской любви несет общечеловеческий смысл. Каждая любящая мать, невзирая на национальную принадлежность и вероисповедание, по отношению к своим детям испытывает одни и те же чувства, и их проявление зависит только от личностной характеристики женщины. Вероятно, критики ожидали от хореографа, воспроизводящего в финале балета «Крылья памяти» одинокую фигуру Матери, включенности в общемировой ряд значимых ассоциаций, художественных образов, таких как знаменитые Пьета Микеланджело, Пьета Эрколе де Роберти или иные произведения великих художников. Но нельзя не признать, что при многих противоречиях образ Матери, созданный Ю. Трояном, стал еще одним шагом в художественном решении многогранности женского образа на балетной сцене.

К периоду создания балета «Крылья памяти» в театральном репертуаре уже существовал ряд спектаклей, в которых женский образ получил философское осмысление. К ним можно отнести художественное решение Джульетты («Ромео и Джульетта», 1968 г., С. Прокофьев – О. Дадишкилиани), Заремы («Бахчисарайский фонтан», 1973 г., Б. Асафьев – Р. Захаров). Посредством создания этих образов шел поиск ответа на философские вопросы, волнующие человечество.

История развития балетного отечественного театра и отражение новых граней женского образа тесно связаны с творчеством народного артиста СССР В. Елизарьева. Социально-философская тематика, художественная интерпретация и со-

временность видения художника заставляют говорить о елизарьевских женских образах как о новой ступени их решения на балетной сцене. В балетах В. Елизарьева «Тиль Уленшпигель», «Сотворение мира», «Кармина Бурана», «Спартак», «Болеро» женские образы наделяются символическим содержанием. Их художественная трактовка в балетных спектаклях 1930-х гг. характеризовалась символизмом, содержащим отвлеченность, схематичность и плакатность, что способствовало отсутствию полнокровности, вследствие чего к 1940 гг. символика была объявлена чуждой методу социалистического реализма и полностью исчезла из балета. Но в 1980-е гг. она возвращается в совершенно новом качестве.

Во второй половине XX в. в хореографическом искусстве проявляется тенденция «...индивидуализации пластического языка, когда определенную лексику, стиль, почерк получает не один конкретный спектакль, а все или большинство спектаклей одного хореографа. В этом случае собственный язык и определенные средства выразительности разрабатываются уже на протяжении всего творческого пути балетмейстера вне зависимости от темы его постановок» [161, с. 95]. В. Елизарьев стал первым отечественным хореографом, сформировавшим индивидуальный пластический язык, именно поэтому все женские образы, созданные им, имеют общие черты. В нашем исследовании будут затронуты те спектакли В. Елизарьева, в которых достаточно ярко прослеживается трактовка хореографом образа женщины.

Стиль, в котором балетмейстер создавал образы, нельзя назвать академическим классическим в традиционном смысле слова, но он не соответствует и понятию «современный» в том виде, в котором сейчас используется данная терминология в балетном искусстве. Женские образы его постановок можно отнести к ранней неоклассике, переходно-промежуточному периоду между традиционным академическим и новым современным танцем.

Еще в начале творческого пути В. Елизарьева обвинили «...в отступлении от реалистического метода, в разрушении классического танца, в незнании законов драматургии, в создании образа не народного героя <...>, в том, что силы зла пре-

восходят яркостью силы добра» [209, с. 122]. Речь шла о балете «Легенда о Тиле» на музыку Е. Глебова, поставленном в Ленинградском театре оперы и балета им. Кирова*. Уже тогда в творчестве хореографа стал вырабатываться главный принцип хореографической драматургии, в котором движущей силой основных конфликтных ситуаций являлось противостояние двух хореографических тем – бессменных участников спектакля, тем любви и ненависти. Их противостояние «...остро-контрастно и масштабно: любовь в балете сильнее смерти, но и вражда сильна и бессмертна» [Там же, с. 132–133].

Балетное искусство отходит от воссоздания жизни в формах самой жизни, вследствие чего в стремлении представить зрителю такие понятия, которые в реальной жизни не имеют конкретной материальной формы, как Доброта, Женственность, Жестокость, балетмейстер использует метафоры, аллегории и символы.

Практически все спектакли, воплощенные В. Елизарьевым на сцене Национального академического Большого театра оперы и балета Беларуси, уже имели свое прочтение другими балетмейстерами. Это обстоятельство таит свои плюсы – возможно, знание их редакций помогало избежать некой идентичности с другими версиями и выработать собственную художественную концепцию.

Индивидуальное видение женского образа проявилось у молодого хореографа еще в 1974 г. при работе над известным произведением «Кармен». Ко времени постановки спектакля к образу страстной цыганки из новеллы П. Мериме обращались многие балетмейстеры, среди которых – К. Голейзовский (1935), американец Б. Стоун (его балет 1939 г. назывался «Ружья и кастаньеты»), француз Р. Пети (1949), испанец А. Алонсо (1967).

Версия В. Елизарьева открывала иную Кармен, диаметрально противоположную образу, созданному П. Мериме. Литературная Кармен одета в цвета крови и смерти, она наделена «волчьим взглядом и жестокостью». Впечатляет эпиграф, оставленный автором: «Женщина – зло, но дважды бывает хорошей – или на ложе любви, или на смертном одре» [208,

* совр. Государственный академический Мариинский театр.

с. 15]. В. Елизарьев рассматривал образ Кармен как «...гимн любви, любви чистой, честной, любви колоссального полета чувств, на которые не способен не один из встретившихся ей мужчин» [Там же, с. 18]. Для нее любовь – это суть жизни.

Художественно решая образ героини, балетмейстер впервые затрагивает тему женской эмансипации, пытаясь заострить внимание на проблеме своего времени. В балете создан образ свободной, гордой, но одинокой и не понятой мужчинами женщины: Хозе – в силу собственнического характера, а Тореро – в силу самовлюбленности. Показ высокого представления о женской душе, поиска духовной близости с мужчиной повлияли на выбор доминирующих характеристик героини. Для нее в любви главенствует внутренняя гармония и равенство, а не броскость внешних отношений. И чтобы подчеркнуть эту мысль, автор намеренно меняет традиционно устоявшийся красный яркий цвет в костюме Кармен на серые, пастельные тона, в то время как толпа, окружавшая ее, одета в костюмы кричащих оттенков (приложение, рис. 3.2.5). Кармен в редакции В. Елизарьева – волевая, сильная и самостоятельная женщина. «Она уходит от Хозе не потому, что разлюбила его, а потому, что не полюбила. Она не полюбила и Тореро. Ей просто не нашлось достойных партнеров, людей, близких ей по духу» [206, с. 106]. По версии балетмейстера, смерть Кармен наступает не от ее физического уничтожения (удара ножом ревнивого Хозе), а от удушья цепких объятий нелюбимого мужчины-собственника. История Кармен – это размышление о взаимоотношениях между женщиной и мужчиной, приближенное к психологии и мироощущению современного человека. Пластическая речь Кармен также имела свои особенности. Критики отмечали, что хореографический язык елизарьевской Кармен миновал «балетную “испанщину”» и обрел сливающиеся академические формы танца со свободной раскрепощенной пластикой [209, с. 114]. В образе героини ощущается множество психологических светотеней, но не яркая контрастность. В нем присутствует и воля, и сила, и жесткое сопротивление (она сбрасывает с себя руки Хозе, решительно идет навстречу обезумевшему мужчине). В то же время она не наделена теми качественными характеристиками про-

сперовской Кармен, благодаря которым та провоцирует ссоры, расправляется со своими обидчиками, не брезгуя предательством и обманом. Елизарьевская героиня – женщина, которая живет полнокровной, независимой собственной жизнью. Непоказная гордость не позволяет ей стать пленницей мужской страсти. «Хозе может предложить ей лишь свою любовь, ей же нужен весь мир» [205, с. 150].

В редакции В. Елизарьева героини, как правило, наделены положительными характеристиками, так как, по мнению самого балетмейстера, в сложное и жесткое время не хватает романтизма и ощущается ностальгия по чистоте женского образа. Сознательно или бессознательно, но отрицательные черты он перекладывает на мужские плечи. В его «Сотворении мира» нет персонажа Чертовки, в его редакции «Спартака» отсутствует образ куртизанки Эгины, в «Весне священной» всего три персонажа – Мятёжный юноша, Дева-избранница и Племя предков.

Свою трактовку женского образа он продолжил в балетах «Сотворение мира» А. Петрова, «Тиль Уленшпигель» Е. Глебова, «Спартак» А. Хачатуряна. Как и в случае с балетом «Кармен», В. Елизарьев не следует точности сюжета «Сотворения мира» в спектакле ленинградского Государственного академического театра классического балета хореографов Н. Касаткиной и В. Василёва. Мифологическая комедия обрела в его редакции частичные черты драмы, отразив в персонифицированном образе Евы всеохватывающую вселенскую Любовь, по аналогии с Софией – великим, царственным и женственным Существом (в трудах философов – церковь, Душа мира). Глубина образа, изначально заложенная в музыке А. Петрова, «...где органично сочетались современный симфонический язык и авангардная сонористика, симфоджаз и стилизация под старину, позволяет отнести его к образам-категориям, которые стали особенно характерны для современной хореографии» [209, с. 119]. Его Ева не злая искусительница, низвергнутая в Ад и лишившая себя и любимого человека безмятежного счастья и покоя. Скорее это образ Прародительницы, определившей путь всего человечества, отраженный в названиях частей постановки. Женщина выступает

как сила, позволяющая возродиться к жизни; как некая субстанция, заживляющая физические, моральные раны и способствующая исцелению. Но одновременно она – опора для дальнейшего развития и движения вперед, своеобразный стальной стержень в хрупкой хрустальной оболочке (приложение, рис. 3.2.6).

То же предназначение, в большей или меньшей степени, прочитывается в образах Неле («Тиль Уленшпигель» Е. Глебова), Фригии («Спартак» А. Хачатуряна), Деве-избраннице («Весна священная» И. Стравинского).

Наряду с положительным женским образом В. Елизарьев создает обобщенный образ Вражды и Ненависти, у которой отсутствует человеческое лицо: она безлика, но по всему ее телу проступают черные кровеносные сосуды. Пластический язык Вражды выстроен на принципе повтора хореографической лексики положительных героев, преломленной в системе гротеска.

Необходимо отметить несколько значительных изменений в лексике классического танца, привнесенных в эстетику отечественного балета В. Елизарьевым. Одно из них – использование танца на разных уровнях. Прежние правила и нормы классического исполнения не допускали танец в положении сидя или лежа. Постепенное проникновение эстетики современных направлений хореографии в классический балет расширило диапазон, привело к появлению в нем танца на полу. Прием работы по уровням, введенный М. Грэхем, встречался еще в экспериментаторских произведениях М. Фокина (балет «Шехерезада»), хореографических миниатюрах К. Голейзовского, балете Ф. Лопухова «Ледяная дева», но только со второй половины XX в. танец на разных уровнях стал неотъемлемой составляющей современного языка балетного театра. В отечественном классическом танце В. Елизарьев первым взял его на вооружение, существенно обогатив арсенал выразительных средств при художественной трактовке женского образа. Сегодня невозможно представить себе хореографические монологи Евы («Сотворение мира»), Неле («Тиль Уленшпигель»), Фригии («Спартак»), Рогнеды («Страсти (Рогнеда)») без использования партерных комбинаций, кото-

рые помогали в создании пластики распускающего цветка, светлого зарождающего рассвета, тихой печали предвидения и мудрого прозрения.

В художественном решении елизарьевских женских образов большую роль играли неакадемические положения рук и корпуса, позволяющие находить нестандартные решения и новые ракурсы. Отход от строго табуированной системы классического танца придавал женскому образу особую степень свободы. Еще одной чертой творческого видения женского образа В. Елизарьевым становится умение передать внутреннюю динамику чувств главной героини таким способом, что поднимает фабульный ряд до уровня психологического обобщения. Например, II акт «Сотворения мира» – «Детство», «Ад», «Любовь», «Люди», «Бег Времени», «Плач Евы», «Возрождение».

Из елизарьевских балетов исчезают приукрашивание действительности, ложный оптимизм, сентиментальность, и на смену им приходят интеллектуализм, обновление средств балетной выразительности, усложнение структуры хореографической образности.

Существенные изменения при художественной трактовке женского образа отразились и на костюмах. Традиционные формы женского костюма, утвердившиеся в балетном мире, – это тюника, пачка, трико. Пачка и тюника оставались актуальными для героинь классических или неоклассических балетов, так как их образный мир находился вне круга значений движений современного танца и танца-модерн. Но для героинь современного балета пачка и тюника представляли разительный эстетический диссонанс, вследствие чего заменялись другими костюмами. Развитие костюма шло по двум направлениям:

1) создание оригинального костюма для конкретного спектакля, что предполагало разработку специальных покроя, цветовой гаммы, свойств и т. д. (в этом случае костюмы изготавливались для определенной хореографии, и хореография зависела от костюмирования);

2) использование балетного трико как нового универсального костюма, в котором можно танцевать и классические, и со-

временные произведения, что отражает картину современной хореографии.

Причиной трансформации традиционного женского балетного костюма и утверждения трико как его нового канона явилось развитие самого хореографического искусства. В лексике дуэтного танца и хореографического монолога произошло усложнение технической составляющей; большое распространение получил симфонический, «чистый» танец, который требует унификации формы и максимальной выразительности тела; в танце отмечалось появление отвлеченных философских идей, не связанных с национальной принадлежностью и временными рамками эпохи.

Эстетические ценности, регламентирующие развитие хореографического искусства, постоянно подвергались модификации, меняя женский образ в танце.

Меняются также жанры балетного искусства – проза уступает место поэзии, сказка превращается в философскую притчу. И все это влечет за собой изменение женского пластического языка. Лексика героини лишается гладкости и гармоничного покоя, которые были свойственны балетным спектаклям прошлых лет, и, отражая новую эпоху, становится сложной, противоречивой, приобретает внутренний драматизм.

ГЛАВА 4

МНОГОГРАННОСТЬ ЖЕНСКОГО ОБРАЗА В ХОРЕОГРАФИЧЕСКОМ ИСКУССТВЕ БЕЛАРУСИ КОНЦА XX – НАЧАЛА XXI ВЕКА

4.1. Расширение жанровой палитры художественной трактовки женского образа в народно-сценической и классической хореографии

Развитие отечественного хореографического искусства проходило в рамках общего мирового культурного пространства. Эпоха постмодернизма с характерным для нее многообразием философских учений и новыми мировоззренческими универсалиями привнесла в мировое искусство кардинально новые тенденции понимания человека. Ментальная специфика новой эпохи ломала привычные представления о том, какими должны быть «настоящие» женщина и мужчина, между ними наблюдался своеобразный обмен качествами, атрибутами, профессиями.

В 1990-е гг. белорусская народно-сценическая хореография испытывала большие трудности. Утвердившийся эталон женского образа (жизнерадостные, оптимистичные, красиво сложенные девушки со сверкающими профессиональными улыбками и унисонной прилаженностью, олицетворяющие «парадный портрет» социалистического общества) доминировал в сфере народно-сценической хореографии и полностью отвечал «сувенирной» функции народного искусства, но не являлся выразителем современной действительности [96, с. 13]. Отсутствие пластических метафор, радикально новых средств выразительности, отражающих усложнение и ускорившийся темп современной действительности, привело к моральному устареванию образной системы.

В дополнение к этому положительные и отрицательные женские образы в балетном искусстве имели равноценное значение для раскрытия идейно-тематического содержания хореографического спектакля, в то время как в образной системе народно-сценического танца превалировали первые из них. У такого лимитирования и сужения имелись объективные

причины. В свое время образная палитра доминирующего вида сценического искусства подверглась существенному ограничению, сложившиеся стереотипы приемов художественной аранжировки хореографического фольклора привели к тому, что тематически и образно этот вид творчества отвечал всем идеологическими требованиями социалистического государства (о чем упоминалось выше) [Там же, с. 14].

На всем постсоветском пространстве, в том числе и в Беларуси, народно-сценическая хореография стояла на довольно высокой ступени развития и имела свои традиции, которые сильны до сих пор. Однако этот сложный хореографический синтез с 1990-х подвергся огромному влиянию современных направлений танцевального искусства и на их фоне стал терять лидирующее положение. Откликаясь на эстетические запросы времени, белорусская народно-сценическая хореография в поисках путей сохранения своего статуса включилась в трансформационные процессы, ведущие к обновлению средств выразительности, активно обращаясь к эстраде, мюзик-холлу, модерн-хореографии и стрит-культуре. Это не могло не сказаться на художественной трактовке образа современницы.

Под влиянием «...актуальных тенденций современного искусства и особенностей авторской индивидуальной стилистики» [182, с. 282] начался процесс развития и модернизации выразительных средств формирования женского образа.

Проанализируем ряд постановок ведущих отечественных профессиональных балетмейстеров в сфере народно-сценического танца – В. Дудкевича (художественный руководитель заслуженного коллектива Республики Беларусь Государственного академического ансамбля танца Беларуси) и В. Гаевой (художественный руководитель Белорусского государственного академического заслуженного хореографического ансамбля «Хорошки»). Несмотря на стилистические отличия, манеру исполнения и хореографический почерк, в женских образах постановок данных балетмейстеров прослеживаются определенные закономерности.

За последние три десятилетия в творчестве возглавляемых ими профессиональных коллективов, являющихся своего рода авангардом национального народно-сценического танца, ут-

вердился уклон в сторону авторского театра танца. Произведения, созданные по мотивам народного творчества, не имели опоры на какой-либо образец. Хореографические композиции такого плана объединяются в театральные спектакли со своей драматургией, главными героями. Для подобных постановок специально пишется оригинальный музыкальный материал. Примерами могут служить тематические спектакли ансамбля «Хорошки» – «Полоцкая тетрадь», «Времена года».

В конце XX в. круг тем народно-сценической хореографии существенно расширил свои рамки за счет обращения к истории. Один из положительных аспектов в творчестве В. Дудкевича и В. Гаевой – появление хореографических постановок, отражающих события прошлого. На протяжении почти семидесяти лет на сценической площадке безраздельно господствовал собирательный образ простой белорусской девушки, и нам представляется, что заслугой профессионалов жанра народно-сценической хореографии является факт появления на сцене таких персонажей, как героини иного сословия, ранее не допускаемого в образный круг народного танца. Сценическое воплощение женщины-аристократки обогатило народно-сценическую хореографию как лексически, так и образно. Совершенно иные грани женственности представлены в пластических новеллах «По страницам Полоцкой тетради» на музыку национальных композиторов эпохи Возрождения (аранжировка С. Хвощинского) в постановке руководителя ансамбля «Хорошки» В. Гаевой (приложение, рис. 4.1.1). Свое видение женщины-просветительницы прошлых столетий воплотил в хореографической миниатюре «Евфросиния» балетмейстер В. Дудкевич. Женские образы в хореографических композициях Государственного ансамбля танца Республики Беларусь «Несвижское видение», «Адажио», «Полонез Огинского» на музыку С. Хвощинского также принадлежат к «высшему свету» [92, с. 16] (приложение, рис. 4.1.2).

Для выявления сути подобных женских образов требовалось иное художественное решение и пластический язык, основанный на синтезе классического и салонного танца, представленных с точки зрения авторского видения сегодняшнего дня. Хореографические образы были созвучны женским

образам в живописи. Аристократка умна и образованна; самостоятельна и независима; она ценит и культивирует свою привлекательность за счет изысканных туалетов, тщательно уложенной прически; величественная, благородная красота, определенная доля горделивости и обаяние характеризуют представительниц прекрасного пола. В пластических новеллах балетмейстеру удалось выразить академический лаконизм, строгость, самостоятельность и чувство собственного достоинства, отличающее таких женщин. Хореографические образы словно воссоздают героинь полотен Я. Рустема («Портрет Анны Ванькович», «Портрет Станислава Солтана и его жены», «Портрет жены»); Ю. Пешки («Три грации», «Портрет жены», в которых прочитывается духовный облик модели, внешняя грация и обаяние); В. Ваньковича («Портрет К. Тавянской», где запечатлены тонкие, красивые черты лица и величественный взгляд); И. Хруцкого («Портрет жены», «Портрет Гребницкой», «Семейный портрет», «Женский портрет с цветами и фруктами», «Портрет молодой женщины с корзинкой», «Портрет Северина и Рахели Ромеров», в которых красота и одухотворенность сочетаются со сдержанностью и благородством).

Отечественные хореографы обратились и к теме религии, что ранее было нехарактерным для народно-сценической хореографии (миниатюры «Аве Мария» и «Ефросинья» на музыку С. Хвоцинского, балетмейстер В. Дудкевич; приложение, рис. 4.1.3; 4.1.4).

Не только расширение тематического круга женского образа становится характерной чертой народно-сценического танца конца XX – начала XXI в. Естественная смена форм пластического мышления предопределяет видоизменение всей образной системы народно-сценического искусства. Разнонаправленные процессы интеграции и диффузии привели к самым неожиданным мутациям в сфере сценической хореографии, стремящейся выжить и приспособиться к меняющимся реалиям. Анализируя художественную трактовку женских образов в народно-сценическом танце, можно отметить ряд тенденций, проявляющихся при их формировании:

женский образ в народно-сценическом танце приобретает черты внутренней драматичности и многоплановости. Примером может служить постановка заслуженного Белорусского государственного академического хореографического ансамбля «Хорошки» «Соколиная охота» из цикла «Полоцкая тетрадь», в которой женщина проявляется во множестве своих ипостасей. Она может быть ласкова и надменна, ей присуща аскеза холодной гордыни и порыв мятежного романтизма, в равной мере она обладает как великодушием, так и высокомерностью;

в народно-сценической практике происходит смещение акцентов с поиска и разработки фольклорных образцов в сторону создания новых, нетрадиционных форм сценического танца, в которых используются только некие национальные мотивы и пластические элементы фольклорного танца, создающие новый образ. На сегодняшний день это наиболее распространенный метод создания хореографических композиций или миниатюр в данных коллективах. В таком же стиле решены лирическая миниатюра «Спеў дубраў», лирический хоровод «Церніца» Ансамбля танца Республики Беларусь, а также хоровод с рушниками «Белорусские мадонны», хореографические композиции и миниатюры «Завеі» («Вьюги»), «Вяснянкi» («Веснянки») из театрализованной программы «Времена года», построенной на обрядах и праздниках белорусов в исполнении ансамбля «Хорошки»;

воспринимая и впитывая постмодернистские идеи бриколажа (совмещение, соединение несопоставимых частей и элементов), женская танцевальная лексика закономерно изменяется. Синтез и смешение различных стилей создают необычную танцевальную мозаику, деконструирующую традиционный лексический язык. Новая трансляция женского образа отражена в хореографической картинке «Свадьба», созданной балетмейстером В. Дудкевичем на музыку О. Елисеенкова. Лексика молодой девушки – Невесты – пропитана самыми современными интонациями. Построенная на движениях в стиле фолк-модерн, она презентует другую пластику как способ отражения иного сознания. И апогеем лексической характеристики юной Невесты является присядка в свадебном платье (приложение, рис. 4.1.5);

при художественном решении женского образа наблюдается увеличение плотности движенческого материала на единицу времени [89, с. 91].

Выражая в постановках веяния, близкие новому поколению по духу, энергетике, темпоритму, экспериментируя с основными выразительными средствами, разрабатывая приемы изложения лексического материала, народно-сценический танец закономерно трансформирует свою образную систему. Тенденция усложнения и интенсивности пластической речи характерна не только для жанра народно-сценического танца. Эти процессы свойственны всему хореографическому искусству наших дней.

В хореографическом искусстве «...произошли фундаментальные изменения, исследователи все чаще говорят о распаде традиционной системы выразительных средств отдельных видов искусства, размытости видовых и жанровых границ, отсутствии единого художественного стиля» [75, с. 8]. Поэтому поиски, когда сочетание фольклорного и современного привносят в традиционную хореографическую лексику специфические очертания, некие гибридные формы для отражения эстетики и синтетической природы современного технологического общества, становятся основой при трактовке художественного образа.

В этот период «...научная практика широко актуализирует такие теоретические концепты, как “симбиоз искусств”, “склеивание”, “концентрация”, “гибридность”» [8, с. 8]. Ощущая исчерпанность прошлого пластического языка, балетмейстеры соединяют традиционную хореографическую лексику с элементами модерна, эстрадного танца, хип-хопа. В таком оформлении женский образ приобретает нотки современности, не утрачивая и не разрывая связи с национальными истоками. По этому методу решены образы в хореографических композициях «Ясь и Янина», «Лявониха» (редакция А. Алешкевича), «Весначуха» Государственного ансамбля танца (приложение, рис. 4.1.6; 4.1.7).

Профессиональные хореографы, работавшие в сфере академического танца, на первых порах отрицали брейк-данс – как стиль, не достойный считаться сценическим искусством. Когда стало очевидным массовое увлечение молодого поколения

современными направлениями хореографического искусства, балетмейстеры проявили интерес к новой танцевальной системе, которая отражает эстетику молодежного мира. В. Дудкевич, работая над хореографической композицией «Лянок», уловил суть молодежного стиля и сочетал мужские народно-сценические присядки с элементами брейк-данса. Новизна пластической идеи сделала номер интересным, современным и востребованным. В «Лянке» при доминирующей мужской партии, выстроенной на сочетании фольклорной лексики с элементами нижнего брейк-данса и ярко насыщенной трюковыми движениями в короткий промежуток времени, интересно подана и женская партия, основанная на традиционных белорусских ходах и притопах. Лексически сохраняя свой колорит, она является как бы отголоском мужской. Интенсивная работа плеч при приставных шагах, более жесткое «пропадание» с небольшим *releve* при смене положения платка – все женские движения кардинально отличаются от мужских по амплитуде, но абсолютно точно совпадают интонационно и ритмически [87, с. 35]. По такому принципу были созданы и другие хореографические номера (приложение, рис. 4.1.8).

В женских образах выражалось то содержание, которое характеризовало самих исполнителей, – их вкус, этикет, характер взаимоотношений, ритм и манера движения. Под влиянием новых направлений современной хореографии модифицируются все основные группы движений женского танца: изобразительные, которые имитируют, описывают предмет содержания номера; выразительные, передающие эмоции исполнителей; характерно-орнаментальные, связанные с национальными особенностями и традициями и т. д.

Сегодня можно говорить о наличии процессов, ведущих к изменению не только устоявшихся традиционных форм и основных выразительных средств. Пересматриваются само традиционное понятие «женственности» и компоненты, составляющие его основу.

Для конца XX – начала XXI в. характерным становится смешение в одном произведении различных культурных пластов, стилей, жанров, направлений хореографии. Балетмейстеры получили возможность использовать в произведении любую

танцевальную лексику и широкий спектр выразительных средств. Новое формирующееся стилистическое направление «фолк-модерн» развивается бок о бок с традиционным белорусским народно-сценическим танцем, тесно взаимодействуя с ним и частично вытесняя его. «Фолк-модерн танец снимает оппозицию фольклорного и современного, не уравнивая их в правах, а позволяет сосуществовать, используя компоненты различных культур для создания танцевальных артефактов современности» [185, с. 21]. Само понятие «фолк» стало приобретать иное значение, выступая при формировании образной системы как «неонародный» стиль, когда язык танца «...остается народным, но иным по способу функционирования в рамках современной культуры» [76, с. 102]. Как направление фолк-модерн танец носит «...маргинальный характер и формируется на основе западного танца модерн, перенося его схемы на отечественное наследие» [172, с. 128]. «От фольклорного искусства этот стиль позаимствовал прежде всего поэтику, яркую образность и эмоциональность исполнения, от танца модерн – такие из его основных признаков, как новизна, поиск оригинальных выразительно-пластических средств, обращение к приемам полифонического изложения хореографической фактуры, необычность подходов в организации сценического пространства» [47, с. 49].

Постмодернизм, принесший смешение стилей, стирание граней и четких различий между образными системами, привел народно-сценическую хореографию к композиционному «амальгамированию», и все процессы, идущие в этом жанре, отражаются через его образный ряд. По своей сути направление «фолк-модерн танец» – это «...неотрадиционализм, подразумевающий обращение к исторически сложившимся классическим формам, которые в противовес авангардно-модернистским образцам составляют пласт относительно новой художественной традиции в искусстве» [76, с. 102]. Понятие «фолк» в данном контексте имеет принципиально иное значение, отличное от традиционного, – это неонародный танец с видоизмененной образной системой. Межжанровый синтез обеспечивает высокую актуальность нового направления, по-

сколькx он коррелирует с глобальными социальными и культурными процессами [92, с. 57].

Хореографическое искусство заимствует у музыки полифонические приемы изложения хореографической фактуры; у кино – монтаж, рапид и многоплановую композицию; у скульптуры – позировку; у современной литературы – многомерность. Всему хореографическому искусству начала XXI в. присущи более четкие, напряженные ритмические структуры по сравнению с предшествующим периодом. И как следствие этого – изменение в манере исполнения движений. «Так, стала подчеркиваться механистичность, отрывистость, прерывность и изменчивость ритмического рисунка, причем это характерно даже для медленных, лирических отрывков хореографического текста. Синкопы, пунктирный ритм, быстрая смена ритмического рисунка, неожиданные ритмические обороты, полиметрия – все это также характерно для хореографии, как и для музыкального искусства данного времени» [162, с. 112].

Период конца XX – начала XXI в. характеризуется существенными изменениями и в сфере академического танца. Балет, долгое время считавшийся преимущественно «миром чувств», получая философскую концептуальность мышления, научился отражать многогранность в образной системе, овладел принципами хореографического симфонизма и полифонии. Этот вид хореографии становится искусством мысли, обретая такие черты эстетики нового направления, как интеллектуальность и философия.

Выразительные средства классического танца при трактовке образа не являются застывшей субстанцией и постоянно трансформируются под влиянием иных видов хореографического искусства. Исполнить танец и отразить в нем образ таким, как это было ранее, во всей подлинности, невозможно. То, что танцевали, связано с теми, кто танцевал. И все попытки возродить, продлить жизнь этих образов в том виде, в котором они существовали, или воссоздать нечто подобное – безрезультатны. Потеря традиций и стиля, изменение исполнительских тенденций и, самое основное, изменение художественно-интеллектуального образа исполнителя делает хореографический текст иным. Это положение подтверждает русский

танцовщик В. Васильев: «...просматривая балетные постановки за последнюю пару десятилетий, мы видим, что буквально на наших глазах меняется интонационный строй их языка. Движения вроде бы те же, те же пируэты, туры, арабески, а характер их выражения иной» [30, с. 26].

Отечественное балетное искусство в данный период выравнивает позиции в общемировом контексте развития и демонстрирует широкий спектр жанровых форм, таких как хореографические миниатюры, симфонический балет, балеты романного типа. Идет дальнейшее развитие театров танца, пластических и хореопластических театров. Все жанровые формы балетного искусства также представляют разнообразные стилевые подходы при воспроизведении и репрезентации содержания. «Неоклассика, модерн, фольклорное направление, прочно обосновавшиеся в мире отечественного балета, являются своеобразной резюмирующей константой собственных национальных достижений» [43, с. 171]. Многообразие форм и стилевых направлений белорусского балета вызвало к жизни многоликость образной системы, отражающую существующую реальность.

Данные процессы были характерны не только для хореографии. Тесная взаимосвязь всех видов искусства проецировала и выявляла общие тенденции, происходящие во всем отечественном культурном пространстве. В этой связи показательна выставка в жанре «Modele Nu», прошедшая в 1997 г. в Минске, на которой были представлены полотна одиннадцати белорусских мастеров живописи нескольких поколений различной творческой ориентации. Особый интерес и интригу создавало то обстоятельство, что все художники рисовали одну модель и не давали названия своим полотнам. В их работах проявилась очевидная тенденция – женский образ чаще всего трактуется как образ самой эпохи, квинтэссенция ее страстей, ее философии, ее надежд и драм.

Неуловимая загадочность женской природы была воплощена в изящно декоративных композициях В. Гончарука и В. Герасимова. Художники создали образы, исполненные недосказанности, сотканные из тончайших нюансов эмоциональных оттенков и ассоциаций.

В картине С. Римашевского представлен несколько фривольный, чувственный, сексуальный и в то же время недоступный женский образ. Со свойственной ему склонностью к постмодернистской ироничной игре художник слегка пародирует манящую чувственность салонного искусства XIX–XX вв.

Драматургия работы В. Альшевского была завязана на осмыслении гендерного конфликта. Картина целиком построена на контрастах, противопоставлении изящной пластики живой и теплой женской фигуры и холодности, обезличенности мужской, облаченной в железные доспехи.

А. Раевский отдал предпочтение «земной» материальности форм и создал образ, обнажающий трагизм положения женщины в современном мире. Модель С. Малишевского – в состоянии сомнамбулистического томления, в котором ощущается чувство одиночества человеческой души во враждебном хаосе мирового космоса.

В. Товстик презентовал женский образ, полный одухотворенности и жизненного обаяния, в котором утверждается единство красоты физической и духовной. В интерпретации Л. Хоботова женская фигура полностью утрачивает чувственное начало и становится знаком, символом, наделенным метафизическим смыслом [94, с. 264–265].

По мнению исследователя белорусской поэзии XX в. Т. Фицнер, в своих произведениях «...женщины-авторы представляют множественность понятия «женственности» в пределах одной культуры и тем становятся интересными» [187, с. 419].

Не только на постсоветском пространстве, но и во всем мире период конца XX – начала XXI в. характеризовался процессом идентификации национальной культурной традиции. Исследователь В. Прокопцова отмечала, что «...искусство всегда находится внутри истории, репрезентируя свое общение (взаимоотношение) как с прошлым, так и с будущим. Оно диалогично по смыслу и средствам выразительности. Но этот диалог всегда личностный» [159, с. 249]. Балетмейстеры обратились к событиям национальной истории, где «...основной задачей становится отражение многогранного национального характера, в котором самобытные черты выявляются как бы изнутри, из самой природы национальной образности» [220,

с. 9]. Венгерский балетовед Г. Картвейши писал: «Анализируя современное состояние балетного искусства, мы ищем его точки соприкосновения с национальными традициями, с уже исчезнувшими элементами прошлого, что может быть связано с социальными, идеологическими и даже политическими движениями конца XX века» [64, с. 64].

Балетные спектакли, созданные на постсоветском пространстве в конце XX – начале XXI в.: «Иван Грозный» С. Прокофьева – Ю. Григоровича, «Ярославна» Б. Тищенко – О. Виноградова, балет-сказание «Княгиня Ольга» Е. Станковича – О. Николаева, балет-симфония «Сказ земли русской» Г. Ставолина – Н. Валитовой (совместно с Я. З. Лифшицем) и т. д., отразили своеобразное стремление увидеть свое прошлое и через него постичь проблемы современности. Вследствие этого появление постановок национально-исторической тематики не случайное явление в культуре Беларуси. После достаточно долгого забвения в мир балета пришла качественно новая волна обращения к своим истокам, о чем свидетельствуют постановки «Страсти (Рогнеда)» (1995), «Круговерть» (1996), «Князь Витовт» (2013), «Анастасия» (2018).

В основу либретто «Страстей...» был положен исторический факт – личная трагедия полоцкой княжны Рогнеды, жены киевского князя Владимира, приведшего Русь к христианству. Обращение к легендам и фактам отечественной истории несло новую идейную направленность, которую достаточно точно охарактеризовал тогда главный режиссер Национального академического театра им. Янки Купалы Н. Пинигин в одном из интервью. Он отметил, что «...национальный культурный проект, который создавали мэтры белорусского возрождения конца XIX – начала XX века, требует соответствующей корректировки. Я имею в виду и Купалу, и Коласа, и всех остальных замечательных деятелей белорусского Возрождения. Сегодня, когда возродили Мир и Несвиж, паны уже не являются для нас такими классовыми чудовищами, которыми они являлись в начале прошлого века. <...> «лаптежный» период белорусской культуры закончился. Бесконечно нищий, обиженный народ, который живет в депрессивном климате и депрессивной стране <...> эта история завершилась».

Интерес к иному сословию стал характерен и для классического танца. История Беларуси подарила миру великих женщин, которые стали символами эпохи. Это княгиня София, дочь минского князя Володаря Глебовича, ставшая королевой Дании; Рогнеда Рогволодовна, полоцкая княжна; Ефросинья Полоцкая, первая белорусская просветительница, канонизированная в святые Русской православной церковью; Анастасия Слуцкая, «белорусская Жанна д'Арк», возглавившая оборону Слуцка от татар хана Баты-Гирея; Аполлония Даревская – крепостная танцовщица, фактически основавшая отечественный балет, ведущая балерина театра Антония Тизенгауза, любимая ученица итальянца Гаэтано Петинетти, первая солистка труппы Общества танцоров его Королевского Высочества – короля Станислава Августа Понятовского; Саломея Пильштынова (Русецкая) из г. Новогрудка, первая в истории Речи Посполитой женщина-врач, путешественница и исследователь; Эмилия Плятер, которой Адам Мицкевич посвятил свое знаменитое стихотворение «Смерть полковника»; Габриэля Пузыня, Элиза Ожешко и др.

Этот список можно продолжать, каждая из названных женщин достойна стать героиней художественных творений.

В контексте данного исследования для нас интересны художественные трактовки двух женских образов из балета «Страсти (Рогнеда)» – полоцкой княжны Рогнеды и византийской принцессы Анны Багрянородной. Несомненно, авторские образы вырастают из субъективного видения мира художником, его личностной оценки изображаемых событий, явлений, фактов. В этой связи приведем высказывание доктора философских наук А. Ладыгиной из рецензии на премьеру балета «Страсти...»: «Конечно, было бы наивно проводить прямые параллели между художественной трактовкой тех или иных страниц прошлого и реальными фактами. Но искусство способно запечатлеть сокровенный смысл истории. Оно вбирает в себя и сохраняет в веках эмоциональный опыт человечества, его эстетические идеалы – то, что никакая фактография, никакая самая совершенная и точная наука не в состоянии осуществить» [123, с. 20].

Образ княжны в спектакле – женственный и возвышенно-чистый, но несколько схематичный в своей положительности (приложение, рис. 4.1.9).

И если с художественным решением образа Рогнеды все более или менее ясно, то образ византийской принцессы Анны Багрянородной вызывает ряд вопросов. Ее царственное появление на сцене и горделиво-повелительное поведение никак не вяжутся с обликом христианской просветительницы. По сюжету спектакля она является истовой христианкой, носителем моральных устоев новой религии. Однако Анна не находит иных путей для склонения язычника Владимира в свою веру, как только путем откровенного обольщения князя. Соблазнительно покачивая бедрами и демонстрируя свои прелести, она скорее выглядит как куртизанка, желающая заполучить мужчину, нежели как добропорядочная христианка, мечтающая принести христианство. Такая линия поведения героини не способствует пояснению причин принятия христианства на Руси. Заставляя Владимира принять веру Христа, Анна, как змея, обвивается вокруг него и, намекая на способы приведения к вере своего народа, недвусмысленно цинично подает ему плетку. Если обойти вопросы художественной прямолинейности подобных решений, очевидно, что трактовка образа Анны Багрянородной достаточно противоречива уже в своей основе. Как и в образе Натальки из балета «Избранница», в образе византийской царевны соединить несоединимое оказалось сложной задачей.

Называя балет «Страсти (Рогнеда)» национальным, его создатели руководствуются наличием исторической темы, отраженной в спектакле. Но для придания ему этничности этого явно недостаточно. Для характеристики героев, по мнению Ю. Чурко, не хватило национального колорита, а он, как показала творческая практика, «...никогда еще не приземлял подлинно художественный образ, не лишал его крыльев для полета ни в прямом, ни в переносном смысле» [206, с. 72].

В первых сценах спектакля во время хороводных танцев балетмейстером была сделана попытка придать пластической речи девушек некую национальную окраску за счет вкрапления элементов характерного танца. Но это, пожалуй, единственный

случай, и применение такого приема было вызвано другой художественной задачей – желанием хореографа подчеркнуть непосредственность, демократичность и юность главной героини. Национальная характерность женских образов была несколько обеднена, что не помешало общей высокой оценке данного спектакля. Свидетельством тому – присуждение балету «Страсти (Рогнеда)» международной премии «Benois de la Danse».

Наиболее удачным балетом, пронизанным национальным своеобразием при формировании женского образа, явился балет О. Залётнева – В. Иванова, Ю. Чурко «Круговерть», созданный в 1996 г. Жанр спектакля определен авторами как «народный триллер», поскольку во всех миниатюрах повествуется о событиях неординарных, исключительных, связанных со смертью героев, одновременно с этим в них воспроизводятся типичные жизненные ситуации. Спектакль строится как сюита, состоящая из 11 самостоятельных номеров, каждый из которых имеет свою драматургию и сюжетную линию: «Мельница жизни», «Влюбленные и злая разлучница», «Долгое отсутствие мужа», «Невеста волколака», «Муж пропивает жену», «Мачеха и падчерица», «Хитрый Василь», «Ревнивая мать», «Постылая жена», «Ряженые», «Стенка на стенку». Несмотря на кажущуюся самостоятельность хореографических миниатюр, все они имеют скрытую единую драматургию и воспринимаются как целостный спектакль. Хореографический язык балета «Круговерть» основывался (как и в первых национальных балетах) на слиянии академического танца и фольклорных элементов, но, в отличие от них, его арсенал обогатился элементами пластики модерн. В лексике героинь легко прочитывались элементы белорусских традиционных танцев, что придавало образам ярко выраженную национальную самобытность. Спектакль «Круговерть» стал первым пробным шагом в отечественном балетном искусстве на пути к созданию новой эстетики. В нем значительно снизился престиж идеальной героини, но зато настолько же повысился ранг обыкновенной, реальной женщины (приложение, рис. 4.1.10; 4.1.11; 4.1.12).

«Впервые в балерине прорвалось нечто – не салонно-жеманное, а бабье, нутряной вопль.

В “Кармен” она впервые ступила на полную ступню.

Не на цыпочках пуантов, а сильно, плотски, человечьи»*.

И хотя эти строчки, принадлежащее поэту А. Вознесенскому, относятся к исполнительскому искусству М. Плисецкой, они в полной мере соответствуют женским образам балета «Круговерть», которые существуют в тесной связи с многомерной, сложной действительностью, знакомой и близкой современнику [95, с. 190].

Одноактный балет В. Кузнецова – Н. Фурман «Макбет» (2000) – рассказ не только о нравственном падении мужчины. Скорее это повесть о сильной властолюбивой женщине, которая поддерживает преступления своего мужа, подталкивая его к морально-нравственному краху.

Женские образы национальных спектаклей «Князь Витовт» (2013) и «Анастасия» (2018) затрагивают тему истории белорусского народа. В основе либретто балета «Князь Витовт» – события XIV–XV вв., история начала правления князя Витовта, процесс становления нового государственного образования, вражда княжеств, поиски партнеров в политике. В основе либретто балета «Анастасия», сочиненного А. Делендиком**, лежит легенда о Жанне д’Арк Белой Руси, которая возглавила оборону города Слуцка от нашествия монголо-татар и отстояла его. Постановщик обоих балетов – народный артист Беларуси Ю. Троян (приложение, рис. 4.1.13).

Акцент в этих спектаклях был сделан не на соответствии исторической действительности или описании важных государственных событий того времени, а на взаимоотношениях людей, где доминировали любовь, интриги и борьба за власть. Во избежание вопросов, касающихся исторической достоверности, авторы оградили себя своеобразной «стеной безопасности», заявив, что балет не является учебником по истории. Постановщики создали сплав из реальных событий, преданий и художественного вымысла, в результате которого появилась хореографическая легенда, чей жанр достаточно сложно опре-

* <https://www.litmir.me/br/?b=200876&p=49>.

** По его сценарию в 2003 г. был снят фильм «Анастасия Слуцкая».

делить (сами авторы не дают ему точной формулировки) [104, с. 116].

Нельзя не согласиться с высказыванием американского писателя К. Воннегута, прозвучавшим в одном из популярных в 90-е гг. XX в. телемостов, о том, что государство, которого рождает мужской образ без женского, – недействительное. В балете «Князь Витовт» художественная трактовка образов трех героинь – Анны (она же выступает в роли Леды), Бируты и Ядвиги – не несла ярких художественных открытий. При всех положительных аспектах в этих спектаклях женский образ не получил национального колорита. В сценической хореографии и особенно в балете при художественной трактовке образа участвуют по меньшей мере три вида искусства, поэтому любой образ содержит в себе музыкальный, танцевальный и живописный ряд. Анализируя женские образы в балетах «Князь Витовт» и «Анастасия», приходится констатировать, что «...элементарные несовпадения характера и формообразования в музыке и пластике встречаются почти повсеместно» [22, с. 46]. Хореографическая и музыкальная сторона спектаклей в полной мере не раскрывают героинь как представительниц Великого Княжества Литовского, и вопрос создания балета, где современный классический танец имел бы живой национальный колорит, к сожалению, не получил желаемого решения. При достаточно насыщенной хореографии, эффектных и сложных подержках в лексическом тексте Анны и Анастасии не было даже намека на их национальную принадлежность. Вполне понятно, что в сформированной системе классического танца установились общие закономерности исполнения каждого элемента, но в современном балетном искусстве сюжет из жизни какого-либо народа обязательно выявляется в приметах национального характера пластической речи. Поэтому отсутствие своеобразных, выразительных, национальных по окраске движений нивелировало женские образы с точки зрения их принадлежности к определенному этносу [104, с. 117].

В балете «Князь Витовт» женский хоровод, исполняемый в первой картине, напоминал скорее танец вилис, нежели ритуальное действие, происходящее в пуще: *port de bras* в соче-

тании с мягкими, волнообразными движениями рук, *pas de bourree suivi* по кругу, быстрые перестроения. В балете «Анастасия» показ зимнего веселья в Слуцке напоминал скомо-рошье гуляние на российских просторах. Более удачно с точки зрения национальной окраски выглядели картины выбора Леды и соединения рук влюбленных лентами: обводка девушки вокруг себя, подхват возлюбленной на руки, кружение в паре (приложение, рис. 4.1.14).

Удивительные по своей красоте дуэты Анны и Витовта (первая, вторая и четвертая картины) приобрели бы более глубокое звучание, если бы соединили интернациональный классический язык с национальной пластической системой.

Образ принцессы Ядвиги получился более цельным: достаточно лаконичная хореография, насыщенная *grand battement jete*, позами *ecartee*, *grand jete*, турами по диагонали, широкими взмахами рук с жесткой фиксацией, создавала горделивую и величественную натуру, подчеркивая ее принадлежность к высшему сословию. Завершал образ хорошо продуманный костюм в красно-бело-золотой гамме. И хотя образ невесты Ягайло не нес большой функциональной нагрузки, его можно отнести к удаче балетмейстера (приложение, рис. 4.1.15).

Для характеристики героинь композитору В. Кузнецову, имеющему за плечами опыт создания постановок «Макбет» и «Клеопатра», в балете «Князь Витовт» удалось сочинить содержательную, обладающую выразительной тембровой драматургией и удачным ритмическим решением, музыку. Два адажио Анны и Витовта проникнуты особой музыкальной поэтичностью. К музыкальному материалу балета «Анастасия» вопросов гораздо больше.

Невзирая на просчеты, появление балета такого рода в репертуаре важно, так как задачей белорусского театра является формирование и демонстрация национальной идентичности искусства, анализ исторических событий сквозь призму современности.

В конце XX – начале XXI в. в социуме доминантным становится образ эмансипированной женщины, экономическая независимость и профессиональные успехи которой очерчивают новые грани в ее характере. Женщина предстает как партнер,

а ее «...социально-семейные характеристики отходят на задний план» [118, с. 68]. Наблюдаются постепенные изменения «...жизненных ценностей белорусских женщин, что соответствует гендерной модели идентификации женщины в европейском обществе» [120, с. 69]. В образе современной эмансипированной женщины присутствуют самостоятельность, решительность, предприимчивость – весь спектр черт, приписываемых ранее преимущественно представителям сильного пола. Вкупе с этими доминирующими характеристиками особую значимость приобретают женская привлекательность и эротичность. Женщина должна уметь нравиться себе и сильному полу, иметь возможность покупать дорогие и престижные вещи, вести светский образ жизни и реализовываться в профессиональной сфере и сфере бизнеса. Многоликость и разнотечность женского образа становятся одной из характерных черт искусства данного периода. Этот образ диктовала сама жизнь, отвечая появлению женщин новой формации. Ярким примером является наша соотечественница Надежда Ходасевич-Леже, муза и художница, у которой консультировались Пабло Пикассо, Анри Матисс, а великий Пьер Карден по ее эскизам создавал великолепные броши из драгоценных металлов. В этом ряду стоит имя Софии Гройсман – автора всемирно известных духов, одной из самых титулованных мировых парфюмеров, получившей пять мировых премий (аналогов «Оскара») по парфюмерии FiFi Awards. Парфюмерный бренд «Lambre», представленный в 22 странах, изготовил «аромат Беларуси» с названием «PaVetra» (рабочим названием было «Белая Русь № 5») и поставил его на рынок. На упаковке духов вытиснена выпуклая географическая карта Беларуси.

Балетный спектакль «Зал ожидания» (2012), поставленный Ю. Дятко и К. Кузнецовым на музыку О. Ходоско, представляет вариант негативного образа современной женщины – умной, расчетливой, владеющей собой и умеющей добиваться целей, иногда совершая не самые нравственные поступки. В начале своего пути Девушка (героиня спектакля) робко осматривается вокруг, постепенно она находит путь к суровому Смотрителю и, свергая его с престола, забирает символ власти, сейчас – ее время.

Современный образ феи Карабос (балет П. Чайковского «Спящая красавица», Михайловский театр*, 2011 г.), который создал Н. Дуато, – не зловредная страшная старуха с клюкой, а экстравагантная, сильная, волевая, молодая и красивая женщина, которая становится центральной фигурой спектакля. Ее пластическая речь, наполненная интонацией энергичности, деятельности и разрушающего созидания, затмевает даже образы Авроры и феи Сирени. Во второй редакции Е. Елизарьева (2001) партия феи Карабос отдана танцовщице, и образ злой волшебницы, созданной Т. Шеметовец, не лишен изящества и женского шарма.

Необычно был решен балетмейстером Б. Эйфманом и артисткой В. Гальдикас образ Кощея в балете «Жар-птица» на музыку И. Стравинского. Это был не традиционно механическидвигающийся скелет, а существо, угрожающе гибкое, внезапно и опасно расслабляющееся, припадающее к земле и глядящее снизу страшными белыми глазницами. «В архитектонике высокой фигуры Виктории Гальдикас, в самой удлинённости линий было что-то от стиля модерн, а в изысканности ее ломких движений прочитывалась тема «красоты зла». В самом выборе женщины на традиционную мужскую роль Кощея был, казалось, некий пластический намек на тайну его бессмертия» [203, с. 51].

Художественное решение женского образа конца XX – начала XXI в. в хореографическом мире стало контрастным и неоднозначным. «Когда Сьюзен (С. Фаррелл – солистка труппы М. Бежара «Балет XX века») танцевала «Болеро», балет прояснялся. Незачем было видеть в нем чудовище, священное и эротическое. Сьюзен освежила мое видение. Она танцевала, как ручей течет. Ей удалось сочетать в своем исполнении абстракцию и чувственность, ангела и животное, девственницу и шлюху» [15, с. 44]. Так М. Бежар описывал свое восприятие партии главной героини и ее образную, содержательную основу.

Для более детального анализа тенденций, отмечающихся в хореографическом искусстве при художественной трактовке

* совр. Санкт-Петербургский ордена Ленина государственной академический театр оперы и балета им. М. П. Мусоргского.

женского образа в классическом танце, рассмотрим несколько спектаклей, созданных выпускником балетмейстерского отделения Белорусской государственной академии музыки, учеником В. Елизарьева, а ныне руководителем балетной труппы «Киев модерн-балет» Радугу Поклитару. Балеты «Жизель», «Золушка», «Женщины в ре миноре» и «Кармен. TV» были показаны в Минске. Работая в стиле *classic today* (современная классика), хореограф представил на суд зрителей серию женских образов, созданных в стиле постмодернистских аллюзий к известным классическим балетам. «Постмодернистичность стиля балетмейстера проявляется в интертекстуальном диалоге с художественно-культурным наследием прошлого и его иронически-пародийном переосмыслении, цитатности, игровой стихии» [183, с. 420]. В своих образно-сюжетных прочтениях он существенно меняет романтические образы главных героинь. По мнению критиков, Р. Поклитару осознанно или подсознательно следует опытам реинтерпретации шведского балетмейстера и театрального режиссера Матса Эка, воплотившимся в классическо-романтических балетах – «Жизель», «Лебединое озеро» и «Кармен».

В соответствии с правилами и нормами «трансавангарда» Жизель в спектакле М. Эка не романтическая крестьянка, которая, полюбив графа, умерла от предательства, а позднее, превратившись в вилису, спасла жизнь любимому человеку. Это деревенская, неотесанная, смешная и навязчивая дикарка, проявляющая свои чувства нелепо и косноязычно. Утонченная телесная грация, внешняя красота и благородный язык классического танца, на котором говорила традиционная героиня, не сочетались с худощавой фигурой в кофточке неопределенного цвета, с надвинутым до бровей беретом и юбкой, несущей в себе некую двойственность. Нижний слой юбки героини сшит из простой ткани, которую носили крестьянские девушки, но поверх нее был второй – светлый по цвету и легкий по текстуре. Благодаря этому при исполнении аллегро Жизель кажется несколько воздушней, чем остальные крестьянки. Некрасивое лицо с продолговатым носом завершали образ. Эта Жизель не спасает, а становится причиной сумасшествия Альберта, а человеком, пожалевшим и укрыв-

шим обнаженного графа своим плащом, стал его соперник Ганс. Главная героиня радикального экспериментального спектакля «Жизель» Р. Поклитару тоже не в полной мере соответствует эталону. Она не милая пейзажная, а обездоленное дитя каменного мегаполиса, живущая на его окраине и мечтающая о красивой жизни (приложение, рис. 4.1.16).

В своей версии балетмейстер оставил имена и музыкальный материал хореографического классического шедевра без изменения (хотя дополнил музыку А. Адана треском мотоциклетных моторов, звуками прибоя в сценах, где Жизель мечтает об идиллической жизни с возлюбленным), но, сохранив главную идею постановки, в корне пересмотрел сюжетную линию. Все герои поклитаровского спектакля относятся к современному социуму. Граф Альберт и его невеста Батильда – члены богатой компании байкеров; мстительная Мирта превращается в содержательницу борделя; виллы (тени невест, умерших до свадьбы) совершенно осязаемы и работают проститутками; мать главной героини наделена чертами злой и деспотичной женщины, которая выгоняет дочь из дома на улицу.

Финал социально-психологической драмы для героини Р. Поклитару предрешен. Главная героиня балета М. Эка попадает не на кладбище, а в сумасшедший дом, поклитаровская Жизель XXI в. оказывается в публичном доме и, не пережив унижения в любви, предпочитает суицид. Отдельно хочется затронуть художественное решение образа Мирты. Эту женскую роль, совершенно блестяще, благодаря визажу и постижерной работе Виктора Задворного, исполнил танцовщик Артем Шошин. Мирта предстала перед зрителем роскошной и изумительно очаровательной женщиной без намека на мужское начало. В отличие от прежних тенденций, существовавших при исполнении мужчинами женских ролей (о чем в исследовании упоминалось ранее), когда факт переодевания служил усилению комичности и ироничности образа, отрицанию женственности и красоты, этот образ был наполнен сексуальностью и богемностью.

Тенденция такого рода стала характерной для современного хореографического искусства конца XX – начала XXI в. Мужчины, переодетые женщинами и исполняющие женские

партии, уже не вызывают смех или отрицательные эмоции. Скорее наоборот. Яркое тому подтверждение – творчество Санкт-Петербургского государственного мужского балета В. Михайловского, где впервые в русском танце мужчины встали на пуанты и исполнили легендарные женские партии из классического репертуара, демонстрируя при этом высочайший профессионализм и блестящее владение пальцевой техникой.

Хореографический язык героев спектакля «Жизель» Р. Поклитару в какой-то мере был предопределен не только идеей и смысловыми задачами спектакля, но и костюмированием. Представители окраины, как и героиня, танцевали босиком, соблюдая правила модерн-хореографии. Их язык – свобода, раскрепощенность, обилие прыжков и кувырков; на ногах у байкеров – легкие джазовки, что также способствовало сложности лексического языка героев. Используя противоречивое сочетание – сложную хореографическую лексику и высокие каблуки, автор обувает проституток в туфли, предназначенные для бальной хореографии. Однако благодаря этой своеобразной отсылке к направлению хай-хилс цель была достигнута – они выглядели соответственно своей профессии. Привычные балетные пуанты были отданы только Мирте. И в этом была еще одна грань индивидуального решения образа – мужчина, играющий роль женщины и работающий «на пальцах». В исполнении Артема Шошина пальцевая партия не выглядела вульгарно и примитивно, она была полна изящества и обладала высоким уровнем сложности.

В своих балетах Р. Поклитару достаточно часто прибегает к переодеванию мужчин женщинами, используя данный прием при переосмыслении сюжетных мотивов, тем, образов с целью их актуализации в отражении современной проблематики. Например, таков образ уже упомянутой нами Мирты («Жизель»). Роль доброй Феи исполняет опекун Принца, облаченный в женское платье бело-розовых нежных тонов. Меркуцио, переодетый женщиной, на балу флиртует с Тибальдом («Ромео и Джульетта») и т. д.

Не менее интересна для исследования художественная трактовка женского образа в балете «Женщины в ре миноре».

Представительницы слабого пола выглядели мужеподобными чудовищами, стаей эриний, клубком змей или сборищем ведьм, воплотивших в себе все смертные грехи. (Эффект мужеподобия женской толпы достигается не только лексикой, но и присутствием в ней мужчин, переодетых женщинами. Этот прием балетмейстер использует достаточно часто). Назвать их женщинами довольно сложно, скорее это некие бесполое существа с четко обозначенной позицией: зло должно быть еще злее. После просмотра создается впечатление, что спектакль пронизан приступом мизогинии, настолько жестоко, хлестко, с элементами откровенной ненависти балетмейстер подает образ женщины. Взяв за основу знаменитое произведение И. С. Баха Концерт № 1 для клавесина с оркестром ре минор, в музыке которого выделяется глубинный драматизм, энергичный суровый мелодизм и экспрессия, автор балета переносит мрачную сосредоточенность на своих героинь. В дополнение к этому он награждает их и другими, не менее негативными чертами. Основные мысли спектакля – женщина не способна дружить; ей недоступны благородство и умение радоваться чужому счастью; она своевольна, неадекватна, непостижима и до сумасшествия завистлива. В начале спектакля мы видим толпу, стирающую белье. Но ассоциативно создается впечатление, что это не просто процесс стирки: идет перемывание костей всех присутствующих по принципу «против кого будем дружить». Женская толпа предстает скопищем скорпионов в банке, которые стараются укусить друг друга, изображая при этом экстатические конвульсии и параноидальные судороги; это жабы, прыгающие в одном болоте и топящие друг друга. Апогей негатива достигается, когда одна из них становится избранницей Мужчины, породив невероятную по своей силе и накалу ненависть остальных. Не простив ей такого счастья, толпа фурий, изощренно издеваясь, срывает с избранницы фату, закутывает в нее невесту, как в саван, и попросту выбрасывает ее в яму, в пропасть, на дно (приложение, рис. 4.1.17).

Кармен в художественной трактовке Р. Поклитару («Кармен. TV») – это провокатор, обладающий особой силой притяжения для мужчин, она ощущает этот дар на уровне интуиции и

с размахом пользуется им. Героиня П. Мериме символизирует животное начало, все желания ее сводятся к сексу, воспринимаемому как личная свобода. Ее пластическая речь напоминает повадки уличной кошки [99, с. 61].

Особая роль принадлежит образу Микаэлы – невесты Хозе (этот персонаж отсутствует во многих редакциях), через сложное мировосприятие которой проходит содержание спектакля Р. Поклитару. Микаэла представлена довольно странной девушкой в нелепом пиджаке, надетом поверх голубого кружевного платья, в черных босоножках на несколько размеров больше, постоянно спотыкающаяся. Ее патологическое восприятие реальности обусловлено постоянным сидением у телевизора. (Спектакль начинается выходом Микаэлы и включением телевизора, этой же сценой и заканчивается.) В финале постановки противостояние между Кармен и ее мужчинами приобретает неожиданный оборот. Разъяренный Хозе заматывает на шею Кармен платок, но делает это скорее для устрашения, нежели с целью погубить. Однако подсечка под ноги Кармен, жестоко и расчетливо сделанная тихо подошедшей Микаэлой, смещает акцент в сторону женского соперничества с криминальным уклоном. С улыбкой на лице, спокойно и очень уверенно невеста забирает жениха и усаживает рядом с собой. Оба смотрят телевизор.

Художественная трактовка Кармен в хореографическом искусстве стала «...удивительно многозначной, и каждое новое поколение в соответствии со своими взглядами может увидеть в образе героини новеллы Мериме символ свободы или одержимый страстями характер, роковую обольстительницу или даже, при желании, легкомысленную искательницу приключений» [210, с. 114].

Многомерность и многоликость женского образа стала основной темой спектакля «Кармен-сюита», показанного труппой театра «Астана Балет» на сцене Национального академического Большого театра оперы и балета Республики Беларусь. В одноактном балете-фантазии хореограф-постановщик М. Авахри представила Кармен многоликой в прямом смысле этого слова. На сцене одна за другой появляются пять Кармен – в желтом, розовом, голубом, красном и черном,

каждая из них имеет свою танцевально-пластическую характеристику. Голубой цвет рисует Кармен холодной и расчетливой; Кармен в розовом – игривая и кокетливая; Кармен в красном – страстная и роковая; Кармен в желтом предстает нежной, солнечной и искренней; Кармен в черном мрачна и ранима. Все вместе они образуют портрет главной героини, где раскрываются и конкретизируются внутренние свойства и черты характера. Кармен в красном вступает в конфликт с другими – в розовом, желтом, голубом, черном, и побеждает: сила ее любви бессмертна [99, с. 61].

В конце XX – начале XXI в. начинается процесс снижения престижа идеальных героинь и наблюдается повышение ранга реальной, обыкновенной женщины. Становится очевидным, что современный классический танец представляет большую палитру трактовок женского образа – «от эмансипации до гламуризации; от внутренней духовной неутоленности до животного удовлетворения своих инстинктов; от стремления и битвы за свободное волепроявление, до возможности и адаптации жизни в клетке; от пацифизма и полного безразличия до всплеска агрессии» [151]. И каждый художник, создавая и интерпретируя женский образ сегодня, отражает в своем творчестве время в непосредственной связи личного, индивидуального и общественно-социального. Если его субъективное видение совпадает с объективными реалиями действительности, он невольно встает на стезю духовного камертона эпохи, выразителя мыслей и чувств своего поколения.

4.2. Особенности отражения женского образа в произведениях современной хореографии

В первом десятилетии XXI в. современная хореография прочно заняла свою нишу в танцевальном искусстве Беларуси, в ее арсенале много ярких достижений, и интерес к новой пластике увеличивается с каждым годом.

Работы, представленные на фестивалях и конкурсах современной хореографии, свидетельствуют о том, что на постсоветском пространстве возникло большое количество авторских стилей, интересных в своей концептуальной основе, и они ни

в чем не уступают западным. В этой связи полностью утратил свою актуальность постулат известного практика и теоретика хореографического искусства Р. Захарова о том, что «...модернизм в хореографии – явление не передовое, а реакционное. Он либо вовсе отрицает содержание в танце, превращая его в цепь изоощренных телодвижений, либо обращается к эротическим, порнографическим или мистическим темам. Тенденции “модернизма” несовместимы с творческими принципами советского искусства» [59, с. 41].

Сложные вопросы времени, его новое содержание не могут быть переданы старыми художественными формами. Хореографическое искусство переживает новый этап поиска. Испытывая влияние научно-технического прогресса и информационного взрыва, оно отражает изменения, происходящие в духовном мире человека, вследствие чего закономерным явлением становится обновление не только основных выразительных средств, но и самих принципов художественного мышления.

В Республике Беларусь, кроме многочисленных любительских (по юридическому статусу) групп – фольклор-театра «Госціца» Л. Симакович, модерн-балета «Галерея» А. Тебенькова, гомельской группы современной хореографии «Квадро» И. Асламовой, витебской студии «Параллели» А. Маховой, театра танца «Альтана» А. Корзик, театра танца «KARAKULI» О. Лабовкиной, витебского центра современного танца «Smart dance» Е. Квятковской, витебской танцевальной компании «Нити» А. Сачивко, гродненской танцевальной компании «НАЧАЛО» Е. Романович, минского «MARCO Dance Theatre», гомельской «RED dance company» В. Разувановой и др., были созданы два профессиональных коллектива современной хореографии: модерн-группа «ТАД» («энергия, материализующая воображение», Гродненская областная филармония) и театр современной хореографии «D.O.Z.SK.I». Однако по ряду причин творческая жизнь театра «D.O.Z.SK.I» оказалась недолгой, и в 2014 г. он прекратил свое существование. Сегодня в нашей стране, наряду с множеством любительских (по юридическому статусу) коллективов, в Белорусском

государственном молодежном театре действует профессиональная труппа современной хореографии.

Contemporary dance предложил зрителю иной способ коммуникации, в корне отличающийся от предшествующих форм. Это непривычный хореографический язык, отсутствие последовательного развития действия, сюжета и даже сценария, линейного нарратива. Образы, представленные в современной хореографии, преломляются через новые понятия, связанные с «телесностью», где главенствует первичность тела. Лишенное интимности, заявляя о себе в публичном пространстве, оно само является образом. Работа с телом осуществляется при помощи многочисленных практик, которые имеют общее название – *body awareness* (сознание тела) [225]. Они предусматривают анатомическое обоснование движений и их изучение посредством исследования дыхания, веса тела и его инерции, движения оси и связей между центром и конечностями. Данные практики нацелены на умение координировать тело и сознание. Работа с балансом, гравитацией, использование контраста с фазами динамики и покоя освобождают хореографию от потребности в любой драматургии и образности, кроме телесной дефиниции. Само движение и основанный на движении синтез искусств имплицитно включают категорию тела в одно из доминирующих понятий в художественном творчестве XX–XXI вв. «В соответствии с платоновскими идеями, движение – это состояние перманентного становления, самозарождающееся и подчиненное закону равновесия, соразмерности духовного и телесного, характеризующее креативностью. Оно структурируется временным ритмом и является онтологической характеристикой всего в мире и атрибутом мироздания» [1, с. 142]. В данном направлении тело выступает в качестве самого образа, и эта особенность относит современную хореографию к новой, неизученной синтетической системе.

Стремление к синтетической трансляции художественного образа, «...попытки совмещения в произведениях принципиально несовместимых (с точки зрения представителей предыдущих художественных эпох или большинства представителей современных социумов) жанров – все это является, прежде всего, “самоисследованием” хореографом своего “я”. Именно в

русле поисков по синтезу искусств (даже напрямую связанных с преодолением хаотичности) современные хореографы ищут краеугольные камни для построения собственных философских и художественных систем, их закрепления, гармонизации художественной образности» [73, с. 176].

Однако в отличие от поиска формы, которой занимаются западные балетмейстеры, многие белорусские хореографы, работающие в направлении *contemporary dance*, пытаются представить содержание, создать образ и выразить мысль на новом пластическом языке. По мнению Ю. Чурко, «...перенос западного стиля на нашу почву, воспроизведение чужой ментальности, подражание несвойственным нам приемам не дают, как правило, полноценных художественных результатов» [211, с. 98]. В творчестве отечественных балетмейстеров прослеживается стремление к сюжетности и театрализованной хореографии. Несмотря на определенную долю имморализма, присутствующую в философии сегодняшнего танца, белорусские хореографы не порывают связь с общечеловеческими ценностями, которые были свойственны танцевальному искусству прошлого. Пытаясь дать ответы на вопросы нынешнего времени, они представляют образ современницы во всей ее многогранности, отражая как слабые, так и сильные стороны. В этом заключается определенное различие между западной и отечественной хореографией. Видимо, сказывается особенность менталитета славян, сформированная традициями великой литературы и философии. При большой доле концептуализма художественное решение объекта-образа в современном отечественном искусстве танца имеет явную тенденцию к осмыслению, что привело к формированию особого стиля, в котором традиционное стремление к поиску смысла, духовности, постановке сакраментальных вопросов выражается посредством пластики XXI в.

В подтверждение своих выводов приведем такой пример. На Международном фестивале современной хореографии в Витебске (IFMC) полюбившийся белорусскому зрителю коллектив «Провинциальные танцы» из г. Екатеринбурга представил два хореографических произведения. Первое – фрагмент из балета «Зоар» (работа немецкого хореографа из Эссена Кристины

Брунелль (Kristine Brunel)). Основная мысль балета (по словам балетмейстера) – люди стремятся в библейский город Зоар, чтобы там обрести внутреннее спокойствие и духовное просветление. Но их попытки терпят крах, они не достигают успеха и желанной гармонии. Однако несмотря на достаточную глубину, серьезный замысел хореографа не получил практического подтверждения. На сцене две пары исполнителей то вместе, то поочередно исполняли хореографический текст, который выглядел в лучшем случае пластическим шифром неких чувств и мыслей, смысл и значение коих так и остались загадкой для всех. Мрачную механичность, жесткую бездушность, полную отрешенность демонстрировали такие же бесстрастные фигуры в мертвом пространстве.

Вторая постановка, «...из жизни бабочек» (хореограф Т. Баганова), отразила отношения людей друг с другом, их мучительные поиски, провалы и успехи. И каждое действие, каждый эпизод были наполнены психологизмом, внутренним беспокойством, стремлением к осознанию своих поступков. Балетмейстер подсознательно вкладывала в пластический язык стремление к смысловому поиску.

Как мы видим, даже в одном коллективе, невзирая на использование приемов западного постмодернизма, проявился четкий подход, деление на «своих» и «чужих».

Между западной и отечественной художественной трактовкой женского образа существует еще одно достаточно ощутимое отличие. Идея феминизма, которая эксплуатируется в искусстве европейских стран и Америки, и идея русского феминизма имеют разную окраску. В западных странах женщины яростно отстаивают свои права и борются с мужчинами за политическое и экономическое равноправие, при этом не ощущая тяжести хозяйственных забот. На постсоветском пространстве женщина на своих плечах держат дом, решает все хозяйственные проблемы, содержит детей и часто мужа – существо пьющее и беспомощное. Вследствие чего обращение к теме женщины и женской судьбы в современной хореографии постсоветского пространства наблюдается достаточно часто и имеет специфическую окраску.

Авторами значительной части постановок, поднимающих проблемы внутренних переживаний, связанных с тяжелой судьбой, жизнью без любви, тоской по «сильному плечу», одиночеством, агрессивностью и неудовлетворенностью, являются представительницы прекрасного пола. Героини миниатюр, которые показала на Международном фестивале современной хореографии в Витебске (IFMC) балетмейстер О. Пона из г. Челябинска в «Марше одиноких женщин», обуты в огромные мужские ботинки, с трудом передвигаются по жизни в непролазной топи проблем современной действительности, полагаясь только на себя; не сдаётся и мужественно борется за свое существование «Раненая птица» О. Бовдилович (образ иносказательный, воплощающий не столько конкретный персонаж, сколько душевное состояние героини); судьбу женщины отразила Н. Агульник в «Трёх случайных песнях»; полна откровения работа М. Сидоренко-Большаковой «Женская лирическая», повествующая о нелегкой доле славянок: «...молча плачут и молча поют, они падают от усталости, словно снопы, встают и снова тянут ляжку своей судьбы не менее, а, может, даже более героически, чем их некрасовские предшественницы» [209, с. 73]. Лидер театра «Провинциальные танцы» из Екатеринбурга Т. Баганова нашла свои темы, чтобы раскрыть особый женский мир. Ее гендерная хореография повествует о женских снах, сладких сплетнях, тоске и зависти [97, с. 72]. Достаточно часто в хореографических произведениях отражается тема противоречивых отношений между представительницами женского пола, и решение проблемы происходит не спокойными дипломатическими методами, а чисто мужским способом – силовым противостоянием. В этом ряду ставшие привычными видами спорта женский бокс, хоккей, футбол, борьба без правил; кинофильмы, в которых женщина превосходит представителей мужского пола в силе, изворотливости, жестокости и т. д., что уже не воспринимаются в социуме как нечто необычное. Производные катастрофической быстроты меняющегося мира и распада традиционных ценностей находят выражение в хореографических женских образах, передающих мироощущение людей нашего времени.

Обращение к «неудобным» темам современной действительности с попыткой их критического осмысления присуще всему искусству конца XX – начала XXI в. Дискуссионные проблемы – аборт, анорексия, насилие и подавление личности, сексуальные фрустрации – заполнили телеэфир, получили свое осмысление в драматических и пластических спектаклях [90, с. 150]. В композиции итальянского хореографа В. Альфорано «Viola(ta)», представленной в 2019 г. на XXXII Международном фестивале современной хореографии в Витебске (IFMC) отражено посттравматическое состояние изнасилованной женщины. На фоне звуков обыденно текущей жизни и голосов играющих детей онемевшая фигура женщины с распущенными и взлохмаченными волосами, закрывающими лицо, безмолвно кричит и зовет на помощь.

В свое время балетовед Ю. Слонимский утверждал, что в советском хореографическом искусстве проблема противостояния личности и общества мертва. Сегодня конфликт личности и системы является одной из главных тем спектаклей многих хореографов.

Не умаляя достижений мужчин-хореографов, таких как Д. Беззубенко, Д. Залесский, В. Исаев, Д. Куракулов, С. Микель, Д. Шувалов, творчество которых получило высокую оценку и признание в отечественном современном танцевальном искусстве, отметим тенденцию явного лидерства женщин-балетмейстеров. И. Асламова, А. Буяльская, Т. Воронцова, О. Захарченко, Е. Квятковская, А. Корзик, М. Кушнерова, О. Лабовкина (выступившая инициатором организации лаборатории по созданию видеотанца, открыватель этого жанра в белорусском *contemporary dance*), Е. Романович, М. Сазонова, О. Скворцова, И. Стаминская, Д. Юрченко и другие представляют лицо белорусской современной хореографии [97, с. 73].

«Практически каждый хореограф ищет свой язык, и именно его наличие повышает статус хореографа. В этом смысле новая хореография более индивидуализирована, чем традиционная» [32, с. 46]. Конструктивной формулой развития современного танца и его образной системы выступает ярко выраженная индивидуализация творчества. Современная генерация белорусских хореографов представляет новые подходы и методы

в художественной трактовке женских образов, и отсутствие строгой регламентации, характерной для классической, народно-сценической хореографии, помогает транслировать образную многогранность женщины.

Творчество Л. Симакович (руководителя фольклор-театра «Госціца») основано на синтезе аутентики с авангардными поисками. Имея профессиональное музыкальное образование (выпускница композиторского отделения Белорусской государственной академии музыки) и являясь автором музыки, она делает попытки оценить современным взглядом информацию, которая дается каждой нации в начале ее становления. Хореография Л. Симакович, свободная от любых канонов, представляет женские образы, пронизанные тонкой стилизацией «древней фольклорной мистерии» [209, с. 25]. В балете «Интуиция мифа», показанном на IFMC-1994, Л. Симакович наделяет своих героинь определенными функциями, но в тоже время «...ничто не обозначает самое себя: женская фигура – это праздник, а женщину изображает береза или голубь» [Там же]. У нее образ женщины – это дух природы, нечто спиритуальное и одновременно с этим упрощенно-земное. Лексика ее балетов, основанная только на интуиции автора, создает картину таинственно-эзотерического обряда с соответствующими образами. Танцующие то неистово прыгают, меняясь местами друг с другом и двигаясь по траекториям, понятным только им, то неожиданно застывают, как в стоп-кадре, и медленно заморожено затихают, устремив взгляд куда-то вдаль. Отрывки из подлинных народных песен, которые исполнялись самими участниками, придавали этому зрелищу мистическую силу. В спектакле присутствовал замедленный темп, настойчивые повторы, длинные паузы, что способствовало созданию мрачной атмосферы, словно пронизанной космическим холодом.

В спектакле «Эвтаназия. Последний ритуал» Л. Симакович продолжает развивать тему трагического фатума, отразив подготовку церемонии ухода из жизни молодых девушек. «Одетые в белые длинные, похожие на саван одежды, с распущенными волосами исполнительницы медленно двигались в странной цепенеющей замороженности. Постепенно, подспудно нагнеталась тревога, напряжение, которые в финале разряжались ти-

хим исчезновением танцовщиц. Люди, словно водяные знаки на бумаге, таяли, становились призрачными видениями и уходили в небытие» [209, с. 26]. Практически во всех образах, созданных в произведениях Л. Симакович: «Национальный интерес» (1997), «Калинов мост» (2000), «Бедняга» (2001), «По крайней мере» (2002), «Дух Земли» (2003), «Русальный понедельник» (2004), «Земное – Небесное» (2005), «Ужас» (2006), «Затирка» (2007) и др., наблюдается присутствие некой эзотерики и культивирование трагического мироощущения.

Женские образы в спектаклях Л. Симакович отличаются особой национальной образно-философской поэтикой, выраженной не только через использование элементов белорусского традиционного танца, но также при помощи речевых и вокальных цитат из аутентичного фольклора.

Несмотря на кажущуюся разницу в творческом методе создания произведений, тематика первых работ лидера гомельской группы современной хореографии «Квадро» Инны Асламовой в чем-то схожа с философией Л. Симакович, хотя и не окрашена в столь пессимистические тона. Хореографические миниатюры «Случайная мысль», «Постижение цвета», спектакли «Иллюзия развития», «Перед лицом неба» (получил специальную премию IFMC в 2003 г.) констатируют отсутствие интереса к проблемам, связанным с бытом человека. В поле зрения творчества балетмейстера находятся глобальные вопросы общефилософского характера, такие как смена и утрата прежних человеческих ценностных ориентиров, перекодировка понятий в эпоху информатизации и технократизации. Эксперименты в постановке спектаклей с присутствием некоего сюжета («Куда вы дели Леночку?») не стали характерными для творчества И. Асламовой. Она отдает предпочтение полному его отсутствию, предполагающему большую свободу. Работает на стыках современного танца и перформанса, идеи ее спектаклей возникают из пластического решения. Одна из постановок И. Асламовой родилась из образа веревочной лестницы на фоне серо-красных тонов. По мнению автора, ее идеи формируются в процессе импровизации, визуальные и пластические образы актеры стараются не озвучивать, чтобы оставить их многослойными и многозначными. После оконча-

ния импровизационного действия то, что близко, закрепляется и в качестве структуры переносится в спектакль.

В программе совместной белорусско-украинской постановки «В четыре руки», представленной в рамках авторского проекта «Вечер необычного театра» (2014 г., идея, хореография, исполнение: И. Асламова, Д. Белкин, саундмейкер И. Корой (Румыния)) была дана следующая информация.

Описание для опытного зрителя: «В самом начале творческого процесса мы сознательно не определяли тему будущей работы. Отпустив тело искать свой интерес в движении, обменявшись полученным материалом, мы нашли ту идею, которая стала скорее визуальным и эмоциональным ключом к последующему развитию пластической формы. Нам не хотелось бы озвучивать эту идею, оставляя максимальную свободу зрителю воспринимать все действие с самой актуальной для него стороны.

Описание для не очень опытного зрителя: «Инна и Даниил пришли в зал и стали сочинять танцевальные фразы, в которых нужно было найти какое-то новое, свежее ощущение. Даниил показал одну из них Инне. «Ух ты, – сказала она, – руки. Интересно... Давай посочиняем что-то еще в этом ключе».

Особенность творческого метода И. Асламовой ярко проявилась в спектакле «Правый, левый, средний» (работа в развитии). Она предлагает зрителю не целостный и созданный спектакль, а лишь определенный творческий материал. После показа спектакля идет обсуждение воздействия данного материала на зрительскую аудиторию. По ее мнению, презентация образов имеет интертекстуальный характер, а метод создания спектакля давно применяется в мировой практике, хотя и необычен для белорусского зрителя, так как в корне меняет глубоко укоренившиеся шаблоны восприятия. В художественном решении женского образа белорусскому хореографу И. Асламовой не свойственно стремление к мелодраматическим коллизиям. В ее спектаклях образ женщины не несет в себе признаков гендерных различий, а очерчивается как субъект-человек в общефилософском смысле. Она не выделяет проблем сугубо женских или сугубо мужских, а рассматривает саму суть коммуникативных отношений. Творческие принципы со-

временных хореографов идут вразрез с устоявшимися убеждениями приверженцев смысловой составляющей хореографии, которые утверждали, что лексический текст, не наполненный мыслью и чувством, является безжизненным набором механических па. И если они «...ошеломляют зрителей техникой или даже ласкают взор красивой линией поз танцовщицы, то все же не в состоянии впечатлять, говорить что-либо уму и сердцу» [59, с. 208].

Женские образы в творчестве А. Маховой – художественного руководителя витебской студии пластической хореографии «Параллели» (хореографические постановки «Шепот иллюзии», «Окно», «Там, где день и ночь меняются местами») также не лишены концептуализма. Хотя, являясь постановщиком «Супрематического балета» (2003) и футуристической оперы «Победа над солнцем» (2006), в которых произошло «...совмещение в единое семантическое пространство начала XX столетия с началом XXI столетия, открытия театрального авангарда 1920-х с приемами *contemporary art*», А. Махова пытается формировать образ современницы, не уходя в поиски различных «пластических нигилизмов» и не демонстрируя «переусложненный концептуализм» [177, с. 25].

Прежде чем создать авторский коллектив (театр танца «KARAKULI»), по аналогии с танцовщицами Запада О. Лабовкина выступила в своих первых постановочных работах как балетмейстер и как исполнитель. Обладая уникальной артистичностью, высоким классом исполнительской техники и виртуозностью, она экспериментировала со своим телом, создавая свой особый стиль и почерк в постановочной работе (приложение, рис. 4.2.1).

Показанный в пространстве «Севкабель Порто» спектакль О. Лабовкиной «Воздух» (создан на основе миниатюры, которая в 2017 г. стала победителем на Международном фестивале современной хореографии Context им. Дианы Вешневой) повествовал о нестабильности мира, хрупкости и эфемерности отношений между людьми и самой жизни, которая может оборваться в любой момент. Характерной чертой творческого стиля О. Лабовкиной является театрализация, создание причудливых форм и неожиданность композиционных приемов.

Презентуя свои образы, она использует множество технически сложных поддержек и полистилистичность лексического языка, который вбирает в себя элементы свободной пластики, контактной импровизации, европейских и восточных телесных практик. Она стоит на позициях многих представителей *contemporary dance*, которые отрицают или не считают необходимым проводить градацию между понятиями женского и мужского образа и рассматривают человека вообще. Для нее основной категорией является человеческое тело, которое используется в качестве медиума для хореографических работ. «Особенность работы новой хореографии с телом базируется на фундаментальном недоверии к не требующим доказательств процессам известных движений – неважно, это виртуозные танцевальные шаги или же схематические акты коммуникации» [186, с. 132].

В этой связи высказывание великого балетмейстера Ф. Лопухова: «... я не согласен с теми, кто утверждает, будто в театре показывают не мужчину и не женщину, а человека вообще. Человеческое, человеческое – да, бесполого человека – нет», сегодня подвергается кардинальному пересмотру [128, с. 146].

Осуществляя художественное решение женского образа, хореографическое искусство сегодняшнего дня, тяготеющее к синтетическому типу творчества, способствует раскрытию огромных потенциальных возможностей обновления языковых средств танца. «Синтетизм в ряде случаев сам по себе может являться художественным методом» [73, с. 176]. В Беларуси многие молодые хореографы – Д. Залесский, Д. Юрченко и другие, используют синтетизм как художественный метод.

Театр современной хореографии «D.O.Z.SK.I» Д. Залесского и О. Скворцовой (Минск, 2005–2014 гг.) находился в авангарде отечественного *contemporary dance*. Хореографические спектакли и миниатюры, созданные театром – драматические пластические балеты «Крыша», «Зима», «Де Ре», «Мухи на солнце» (2006–2008), одноактные балеты «Зрелость», «В долине Доли», «Камень, ножницы, бумага», «Homo sapiens» (2008–2009), «Ничего общего» (2010), «Про балет» (2011), получили много наград и признание зрителей.

Творческой константой театра был синтез театрально-драматических приемов и *contemporary dance*, а также органическое вплетение в новый танцевальный язык хореографического фольклора (Д. Залесский окончил БГУКИ, направление специальности «народный танец»). Хореография в чистом виде не главенствовала в спектаклях театра, это было слияние, синтез пластики и драматических приемов, создающее особый постановочно-исполнительский стиль:

через призму времени года происходит показ внутреннего холода героев и трансформации их чувств. Зима – эмоциональное состояние, долгий путь, который каждый человек пытается преодолеть самостоятельно. Появление горячего сосуда в руках героев дает надежду на перемену в отчуждении (одноактный балет «Зима»);

костюм-трансформер – нечто бесформенно-живое со своими правилами жизни, превращающееся то в кресло, то в холм, то в деревянный ящик, в который заколачивают красивую девушку (одноактный балет «Homo sapiens»);

сменяющие одна другую любовные новеллы раскрывают взрывы страсти, приступы отчаяния, крушение ожиданий и проблески надежды людей, которые стремятся разобраться в своих проблемах и изменить существующее положение. Они разные – комичные, неуравновешенные, испуганные и дерзкие, но при кажущейся разнице все пребывают в состоянии дискомфорта и внутренней неудовлетворенности. Действие происходит под крышей, а сделать шаг и уйти из-под нее, изменить что-либо в своей жизни – не так просто, неизвестность пугает (пластический спектакль «Крыша»);

скетч, стеб, гэг, преобразовывающиеся в звенящую пустоту одиночества, когда внешняя веселость и присутствие множества людей-гостей не идентичны понятиям «душевная близость» и «теплота». За всеобщим весельем, нарочитой радостью в прямом и переносном смысле слова просматриваются разобщенность, затерянность, оторванность друг от друга – никто никого не интересуется и никому нет дела до того, кто сейчас рядом (одноактный балет «Де Ре»).

При обширной тематической составляющей женские образы, презентуемые в пластико-драматических произведениях

театра «D.O.Z.SK.I», не обладали сложным концептуализмом, но и не содержали строго реалистического подхода. Авторы спектаклей смогли уловить и согласовать свое индивидуальное видение со зрительским пониманием и потребностью, с модными и в тоже время актуальными тенденциями в сфере хореографии, опираясь на возможности исполнителей. Неординарные хореографические ходы, со вкусом подобранные костюмы и музыка, многофункциональные действия, соединяющие в себе танец, мизансценирование, видеоряд, дизайн, театральный звук и свет, произносимый текст, узнаваемость и т. д., выделяли спектакли из большого общего ряда, представляя образы запоминающимися, современными и понятными.

О. Скворцова (Skvo's Dance Company, г. Минск) – одна из немногих в современной отечественной хореографии, занимающаяся исследованием темы женской идентичности. В своих спектаклях «Я в n-ой степени», «Секунда», «Это не кино», хореографической миниатюре «Яблынь» (награжденной специальной целевой премией IFMC-2003) она пытается раскрыть и постигнуть образ женщины, представляя ее страхи, фантазии, мечты, уводя в ее мир снов и иллюзий. Пластический язык ее героинь концептуален и порой излишне авангарден. Спектакль «Бордо» (в его основу положен факт обращения известной французской актрисы и защитницы животных Бриджит Бардо к будущему президенту Франции Н. Саркози с требованием не приносить в жертву животных во время праздника Курбан-байрам), несмотря на вполне реальную основу, не имел сюжетной линии. В какой-то момент исполнители один за другим падают, имитируя убитых животных, но остальные полчаса зритель наблюдает не за развитием событий, а видит некие личностные ассоциации автора. Топлес, присутствующий на сцене, вызывает ряд зашифрованных аллюзий и смысловых адемов, заставляя зрителя додумывать самостоятельно (приложение, рис. 4.2.2).

Проводя анализ художественного решения женской образности в произведениях современных хореографов, нельзя не затронуть его трактовку в работах отечественного балетмейстера, руководителя театра-студии современной хореографии Центра культуры «Витебск» Д. Юрченко, удостоенной специ-

альной награды за значительный вклад в развитие современной хореографии и преданность творческому делу.

Как и в работах театра «D.O.Z.SK.I», образы в ее хореографических произведениях совмещают результат творческого поиска и учет зрительского интереса. Для ее работ не характерна «...проблема выбора между высоким вкусом (авангардным мышлением, интеллектуальным порывом, сложно структурированным творчеством) <...> и массовой культурой» [110, с. 9].

В хореографии Д. Юрченко образы героинь представляют собой огромную палитру разночтений и трактовок природы женского пола, его сущности и осмысления предназначения женщины. Противоречивостью современного бытия при отражении женского образа продиктовано использование приемов сарказма и иронии. Но одновременно с авангардно-философским мышлением балетмейстер демонстрирует их в понятном и для рядового зрителя ключе, не уходя в абстрактно-структурированный пластический язык.

Хореографическое произведение «Яна», созданное на музыку современных зарубежных композиторов, рассказывает о быстротечности жизни женщины, обозначив разными красками периоды детства, юности и старости. Коса героини, служившая в юности украшением и символом женской красоты, в конце ее жизненного пути превращается в петлю, сжимающуюся на шее.

Миниатюра «Ревность» (исполнители А. Андриенко и А. Куржала) раскрывает суть горького и безжалостного порока. Женскую ревность олицетворяет мужчина, одетый в черное женское платье и появляющийся как бы изнутри яркочерного одеяния героини. Жгучая ревность, с начала еще управляемая и покорная, постепенно набирает силу, становясь полной хозяйкой над героиней. Она разъедает и испепеляет душу женщины, заставляя ее корчиться от душевных мук. Выбор танго для данной миниатюры не случайность, это своего рода диалог чувственного и рационального, где побеждает жестокая одержимость, и женщина становится похожей на марионетку в руках порочного чувства.

«Портрет жены художника» – это размышления о сложных понятиях и проблемах, особом совмещении семейной жизни и творчества, своеобразной роли женщины в жизни художника. Семейная жизнь может складываться очень гармонично, но порой становится невыносимой, и жена в этом сложном союзе выступает не только хранительницей очага, музой и критиком. В какой-то момент из вдохновительницы она превращается в причину творческих неудач и горестей [97, с. 73].

В произведении «Век на ладони» на материале русских духовных песен (музыкальное сопровождение ансамбля «Декаданс»), получившем вторую премию на IFMC-2008 в номинации «Хореографическая миниатюра», Д. Юрченко обращается к теме взаимодействия полов и рисует сложный клубок отношений между Юношей и Сестрами. Стол, возле которого происходит действие, создает образ дома, очага, круга, из которого сложно выйти. При просмотре миниатюры возникают аллюзии к балету М. Эка «Дом Бернарды Альбы», созданному по мотивам произведений Г. Лорки на музыку И. Баха, Э. Виллы-Лобоса, И. Альбениса и Ф. Тарреги, в котором огромный стол, выполненный в модернистском стиле – с мужскими ногами в ботинках вместо традиционных ножек, является символом неволи, домостроя и гнета. «Этот шедевр красноречивой художественной аллюзии – яркий пример так называемой мебельной скульптуры как одного из вариантов синестезийного модернистского искусства» [41, с. 65].

Одноактный балет «Времена года» с текстами писем А. де Сент-Экзюпери (исполнители М. Кушнерова и С. Толкач) раскрывает непостоянство отношений мужчины и женщины, проводя аналогию со сменой погоды. Парус, стоящий в центре, отражает состояние мужчины и женщины, меняет свой цвет, реагируя на все нюансы того, что происходит между влюбленными. Паруса белого, голубого и салатного цвета становятся воспроизведением и передачей не столько поры года, сколько межличностных отношений пары. В каждом из эпизодов спектакля сюжет продиктован содержанием письма и отражает чувства партнеров. Огромный философский смысл при характеристике женского образа заложен в эпизоде, когда героиня с любовью и добровольно надевает себе на голову

венка, сплетенный из мужских носков, валяющихся повсюду [101, с. 73] (приложение, рис. 4.2.3).

Транслируя женский образ, современная хореография достаточно часто прибегает к использованию приемов «...гротеска, гипертрофированности и театрализации. Как правило, гротесковость ... выражена через резкий слом-переход из комизма в драматичность и обратно. Гипертрофированные жесты, экспрессия движений, усугубленный темпо-ритм» создают многогранность и броскость образа [110, с. 12].

Наряду с доминирующей темой показа внутреннего состояния человека, его неудовлетворенности жизнью, отражения дискомфорта окружающей действительности и т. д., в современном танце большая роль отводится проблематике существования и отношений полов. Антиромантические отношения между полами хотя и не превалировали, но присутствовали в традиционном хореографическом искусстве, и целое направление («танец апаш») является тому подтверждением. Новый танец осветил тему с иных позиций и ракурсов. В произведениях современных авторов в достаточно жесткой манере показываются отношения между мужчинами и женщинами с присутствием мотивов агрессивной сексуальности, раскрашенной лесбийскими и садомазохистскими оттенками. Примером может служить серия миниатюр американского хореографа У. Форсайта «Любовные песни», подхваченная и растиражированная по всему миру.

Современный танец, приглушая гендерные различия, рассматривает взаимодействие не столько людей с характерными для каждого пола особенностями, сколько личностей в общефилософском смысле этого слова. Хореографическая миниатюра «Потерянные и найденные» (проект С. Микеля VGAM-Company), которую окрестили «танцем без головы» – это рассказ о том, что нет Ее и Его, а есть Двое, старающиеся проникнуть во внутренний мир друг друга (приложение, рис. 4.2.4).

Та же проблематика отражена в проекте Д. Беззубенко «Переход». Основная мысль хореографического спектакля – трансформация сознания мужчины и женщины. Диалог постепенно превращается в два параллельных монолога, где

наблюдается смена ролей. Мужская пластическая речь приобретает женские интонации – плавность, чувственность, манерность, неожиданное замедление для любования своими жестами. В женском монологе растерянность сменяется разочарованием, переходящим в решительность и жесткость. Каждому из героев становится комфортно и уютно в новом состоянии, и пара расходится в разные стороны для поиска новой привязанности (приложение, рис. 4.2.5).

Новый танец меняет не только философско-эстетическую сторону пластического языка, идет смена самого традиционного понятия образности. Эта тенденция ярко проявилась в работе С. Мунасыповой «Наедине с надеждой», получившей первую премию на IFMC-2015 и вызвавшей бурную дискуссию среди участников и зрителей.

Хореографическая миниатюра была создана на тему известной песни «Баллада о матери» Е. Мартынова на стихи А. Дементьева. Особенностью постановки стало полное несовпадение словесного, текстового ряда песни со зрительным планом. В движениях ничего не напоминало о женщине, которая ждет своего сына в традиционном понимании этих слов. С. Мунасыпова полностью отошла от текста песни, не принимая его во внимание (вероятно, именно этот факт вызвал непонимание), и отталкивалась только от музыкальной интонации. Создавая образ Матери, она берет за основу прием, который выражен в использовании жестких знаков, четкого ритма движений, острую, без обтекающих линий пластику. «Тело ее экспрессивно-кубистично. Линии передвижения – это эллипсы, диагонали и стрелы. В пластике тела акцентируется жесткое закрепление торса. Руки и ноги превращаются в элементы образа: руки – стрелы, руки – киноэкран, согнутая нога – спеленатый ребенок, плывущие и взметающиеся руки – беременный живот. Все движения динамичны, их элементы отграничены, и каждый элемент завершен в себе как отдельная фраза... Резкая, жесткая, математическая графичность движений и пластики тела переводит происходящее на новый уровень, где проявляется образ материнства как такового: это вечно рождающая, теряющая и вновь рождающая, страдающая, борющаяся» [110, с. 17]. В данном образе С. Мунасыпова

отходит от принципа отражения и в противовес этому выдвигает принцип самовыражения, а вся хореографическая постановка перестает представлять собой сценическую постановку пластического рисунка, становясь искусством, которое не подчиняется законам музыки, ритма и основам балетных школ. Автор, преследуя внутренние импульсы, создает новую реальность, которая несоотносима с объективной действительностью и имеет абсолютно самоценное значение (приложение, рис. 4.2.6).

К отражению темы вдовства современные хореографы обращаются достаточно часто, так как пессимистическое восприятие мира, характерное на первых этапах становления нового направления, породило множество концепций взаимоотношения человека с действительностью. Сильные и эмоционально выверенные образы героинь выведены в хореографическом спектакле Е. Панфилова «Бабы. Год 1945», представленном балетмейстером на XXVIII Международном фестивале современной хореографии в Витебске (IFMC-2015). Надо сказать, что при художественном решении женского образа одним из характерных приемов *contemporary dance* становится акцент на мощи тела и использовании выразительных средств, отрицающих изящество, грацию и утонченность. Резкие наклоны корпуса, различные изгибания и приседания, неуклюжие утрированно размашистые жесты, широко расставленные ноги по второй позиции или антиэстетические свернутые позы, присядки, всевозможные перекаты через голову рисуют образ, напоминающий героинь полотен лубочной живописи, примитива. Этим приемом воспользовался Е. Панфилов и посредством двенадцати очень мощных и крупных танцовщиц с достаточно гибкими телами представил зрителю многогранный ассоциативный ряд, в котором прочитывались и тяжелые судьбы героинь после войны, и одиночество, и изнуряющий труд, и негибкость, и мужественность простой русской женщины (приложение, рис. 4.2.7).

Существенной чертой, отличающей современный танец на постсоветском пространстве от западных аналогов, является тенденция к оперированию элементами танцевального фольклорного творчества, их использованию в общей концепции

создания образности. При помощи рисунков, характерных для народно-сценической хореографии, таких как «ручеек», «змейка», «воротики» и т. д., в спектакле «Бабы. Год 1945» женский образ содержал аллюзии к символам Прародительницы, Матушки-Земли. По своей сути двенадцать героинь выступали как знаки-образы, через которые можно было проникнуть в метафорическую систему.

Для хореографов, работающих в направлении *contemporary dance*, движения привязаны к тому, чтобы использовать конструкцию тела и мышечное усилие неким новым и неожиданным способом. При сочинении лексики образа они сознательно нивелируют и уничтожают иерархию и границы, в том числе между высшим (элитным) и низшим (массовым) искусством.

Стремление выразить какую-либо идею не только через тело, но и посредством костюма или отдельной вещи заставляет хореографов рассматривать эти предметы как отдельные персонажи, придавая им определенные качества. В хореографической миниатюре «Одинокие вместе» А. Сачивко (танцевальная компания «Нити», г. Витебск) пальто, которое попеременно переходит от мужчины к женщине и наоборот, рассматривается не как одежда, а как идея связанности, своего рода цепь, не дающая разорвать отношения. Несмотря на все конфликты и расставания, пальто удерживает этих людей вместе. В хореографической миниатюре Д. Беззубенко «Дуры» женские платья, которые спускаются сверху, из-под колосников, являются самостоятельными образами. Они не только живут своей жизнью, но и вступают в противоречие с хозяйками, диктуя при этом собственные правила игры.

Современное хореографическое искусство кардинально изменило не только выразительные средства танца, способ коммуникации, взаимосвязь с музыкальным материалом, содержание понятия «образ», «женственность» и т. д., но и принципиальный подход к сценическому костюму. Положив в основу творчества философию образа «повседневного тела», балетмейстеры намеренно отказываются от сценических костюмов и используют обычную одежду, стремясь убрать внешние отличия исполнителей от зрителя. Это своего рода демонстрация вездесущего социума, его давления, окружения или сочув-

ствия происходящему и одновременно способ концентрации зрительского внимания непосредственно на теле и траектории его движения. Достаточно часто исполнители обходятся вообще без сценического костюма, согласно тезису известного польского хореографа Миколая Миколайчика, что обнаженное тело – тоже костюм танцовщика. В этой связи необходимо отметить, что полное отсутствие сценического костюма или одежды при исполнении танца не является ноу-хау современной хореографии. В Древней Греции существовал общественный, публичный танец гормос, который исполняли обнаженные мужчины и женщины. И на замечание о неприличии появления обнаженных на улице греческий законодатель Ликург отвечал: «Я стремлюсь к уравниванию женщины с мужчиною. Оба пола – одинаковые граждане того же отечества» [196, с. 186].

Своеобразной особенностью современной хореографии является статика – полное отсутствие движения. В хореографической композиции на протяжении почти четырех минут исполнители, замерев в определенных позах, сохраняют полный покой, не шевелясь и даже не моргая. Возможность остановки в движении, как длительной, так и короткой, вносит новые акценты, придает рельефность танцу и помогает созданию нужного эмоционального эффекта.

«В постмодернистской эстетике то место, которое принадлежало художественному образу, занимает симулякр» [131, с. 13], так как трансформационному процессу подверглись не только выразительные средства традиционного хореографического искусства, но и некоторые понятийные определения. Существенные изменения при формировании образа затронули также традиционные взаимоотношения пластического текста и музыкального материала. Поиски новых форм их взаимодействия привели к методу спонтанного включения и выключения музыки во время исполнения танцовщиком хореографического текста. В этом же ключе используется метод случайного выбора музыки. Танцовщик, начиная свой хореографический монолог, не имеет понятия о том, какой музыкальный материал будет ему предложен. «Такие эксперименты обусловлены стремлением постановщиков к разрушению стереотипов вос-

приятия танцевального искусства, стремлением к сосредоточению внимания зрителя исключительно на движении» [74, с. 101]. В новом танце особая роль стала принадлежать ритму, пульсацию которого можно соотнести с ритмом жизни человека нашего времени и его состоянием. В рамках современного хореографического искусства ритм вырос в самостоятельную величину, превалируя над мелодией.

Анализируя разночтения в художественной трактовке женского образа в современной хореографии, необходимо отметить еще одну новую примету времени. Если в 1970–80-х это были женские образы в балетах М. Бежара, бывшие током эротики, свободы, раскрепощенности, то теперь их главной характеристикой становятся неврастения и истеричность.

Женский образ в современном хореографическом искусстве конца XX – начала XXI в. характеризуется также особой степенью проявления сексуальности. Возникновение клубных стилей, нарочито подчеркивающих женскую сексуальность и привлекательность, делается неотъемлемой частью танцевальной культуры Беларуси.

Так, особенностью стиля *high heels* является виртуозное владение своим телом в танце на высоких каблуках, которые выступают главным фетишем исполнения. Основоположником данного направления считают хореографа из Лос-Анджелеса Энди Джей (Andye J.), которая первая станцевала хип-хоп на высоких каблуках. *High heels* представляет собой смешение множества направлений и стилей, таких как джаз-фанк, вог, вакинг, стрип-пластика, латино. Облегающая одежда, позволяющая увидеть каждый изгиб тела; высокие каблуки и выражение индивидуальности в танце – отличительные черты исполнительского стиля.

Основное базовое движение направления *the twerk (booty dance, тверк)* – различные виды трясок тела. В основном это ягодичные тряски, переходящие в круговые движения тазом. Как правило, исполнительницы одеты в облегающие майки-топы и предельно короткие шорты, или в мини-юбки, открывающие бедра.

Стиль *rhythm & blues (rnb, или РНБ)* возник путем слияния классической хореографии и современных танцевальных тен-

денций, таких как *new style, contemporary dance*, танцевальные элементы MTV-культуры. Как и в двух предыдущих направлениях, основа стиля – проявление женской чувственности, природной сексуальности и свободы. Костюм предполагает демонстрацию телесных форм и предельное обнажение тела.

Интерес к распространившимся танцевальным направлениям, открыто демонстрирующим сексуальную привлекательность и раскрепощенность «слабого пола», красноречиво свидетельствует о том, что мировой хореографический процесс идет по пути поиска новых средств выразительности для создания образов с иными качественными характеристиками, вытесняя традиционно-патриархальные взгляды на идеал женщины.

Многочисленная пестрота женских образов, созданных балетмейстерами современной хореографии, – это своего рода интеллектуально-философские размышления о стремительно меняющемся мире, где размыты ориентиры, отсутствуют какие-либо устоявшиеся формы и рамки, а составляющие своих произведений хореограф черпает в подсознании.

Однако при всех творческих исканиях современных балетмейстеров и существовании множества стилевых особенностей сегодня начинает вырисовываться прообраз хореографии будущего. Как отметил ведущий хореограф XXI в., всемирно известный балетмейстер Б. Эйфман, будущее за танцем, который свободен, не придерживается ни одного направления и содержит в себе философские идеи и горячие чувства. Двадцать первый век будет временем победы новерристов, ибо в центре балетного спектакля должен быть человек.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

В завершение исследования проблематики художественной трактовки женского образа в хореографическом искусстве Беларуси XX – начала XXI в. можно сделать основополагающий вывод – в основе данного образа сконцентрированы существующие представления о роли и месте женщины в социуме, воспроизведенные посредством специфических выразительных средств танцевального творчества. Это своего рода репрезентация визуально-этического видения женщины, базирующаяся на концентрации художественного и духовно-нравственного опыта общества, поэтому в ее сценическом образе отражаются и социально-культурная парадигма, и внутренняя логика развития хореографического искусства.

Общепринятые правила и каноны социума оказывают существенное влияние на образную систему хореографического искусства и диктуют особую модель поведения женщины в танце сообразно представлениям о маскулинном и феминном. (Если сравнить поведение девушки в танце в начале XX и XXI вв., четко видна существенная разница как в лексике, так и в манере поведения.)

До начала XXI в. основным критерием в оценке женского образа с точки зрения социума выступало понятие женственности, включающее ряд традиционно ожидаемых положительных качеств, максимальной концентрацией которых являлся идеал. Идеальный образ представительницы прекрасного пола создавался в хореографии с помощью выразительных средств, где изначально заложена особая интонационная окраска, значительно отличающаяся от мужской.

Немаловажная роль принадлежит музыкальному материалу и костюмированию, которые своими выразительными средствами создают своеобразное обрамление пластическому языку, раскрывая суть создаваемого образа. Данные компоненты находятся в строгой зависимости от видовой специфики хореографического искусства, и изменение одного из них ведет к изменению целого.

На все составляющие женского образа большое влияние оказывают две группы факторов: внешние (смена ценностных

ориентаций) и внутренние (закономерности внутренней логики эволюции хореографического искусства, идущей сообразно своим законам в соответствии с основными мировыми тенденциями).

Видовая специфика хореографического искусства, которая диктует свои понятия о прекрасном, абстрактный универсальный язык с особой координацией движений, приемы соотношения движения и музыки, сценическое костюмирование; законы формирования движения, сюжеты и темы выступают формообразующим началом при сотворении женского образа. Каждый вид хореографического искусства представляет собственную этику, эстетику и даже идеологию, в соответствии с которыми осуществляется построение системы образов. Так, в основе эстетики народно-сценического и классического танца лежит идеализация и поэтизация, определяющая в пластических текстах процессы, указывающие на гармонию, в то время как эстетика современной хореографии основывается на асимметричности, разорванности в пластике, выражая ключевую мысль: человек в этом мире очень далек от идеала.

На каждом этапе развития отечественного хореографического искусства отмечалось преобладание одного из его видов, и в совокупности с изменениями социально-политических взглядов рождались женские образы, отражающие специфику времени.

В танцевальном искусстве Беларуси первой половины XX в. доминировал фольклор, переосмысленный в соответствии с жанровой спецификой функционирующих видов танцевального творчества и соразмерно их эстетическим нормам. Феномен сценического решения женской образности этого периода состоял в слиянии продукта сферы художественного творчества с идеологическими требованиями нового государства и являлся политически эффективным механизмом воздействия на зрителя. Идеологически выстроенные женские образы составляли основу мифа об эмансипации и свободе советской гражданки. Достаточно вспомнить главных героинь культовых кинолент того времени, чтобы составить верное впечатление о женском идеале упомянутого периода.

Содержательно-тематическая сторона хореографических произведений также была сконцентрирована на показе положительных черт новой общности и четком разграничении положительных и отрицательных женских образов. В балетном искусстве это проявлялось в музыкальных характеристиках (темы главных героинь базировались на основе белорусской народной песенности или на собственных музыкальных темах народного склада); пластическом языке (основной пластический мотив и весь хореографический текст положительных персонажей выстраивался на синтезе элементов академического классического и народного танца с разной долей использования пальцевой техники, в то время как в хореографическом тексте отрицательных присутствовал гротеск); костюмировании.

В хореографическом искусстве того времени женские образы имели линию внешнего действия и выступали не как индивидуальность со своими характерными чертами, а как социальный тип. В результате тщательно отобранные темы и идеи, воплощаемые в хореографии, привели к доминированию положительных черт в образе героинь, предопределив начало формирования «парадного портрета» и ограничения его эмоциональной палитры. В народно-сценическом танце хореографический текст, сочиненный балетмейстером, не допускал использования импровизации, которая была характерна для народного творчества, что вызывало некую обезличенность исполнителя и подгоняло его под определенный шаблон. На первый план вышли такие понятия, как «синхронность» и «отработанность», а индивидуальность уступила место массовости.

В конце первой половины XX в. при художественном решении женского образа наблюдается процесс взаимопроникновения народно-сценического и академического классического танца. Формируя и совершенствуя собственные выразительные средства, оставаясь в своих жанровых рамках, два вида хореографического искусства начинают влиять друг на друга, привнося в пластический язык женского образа особую исполнительскую манеру, основанную на соединении традиций классического танца и фольклорной поэтики. Внешний вид

является существенным фактором для отбора исполнительниц в профессиональные коллективы, что приводит к возрастным и весовым ограничениям.

В послевоенные годы Беларусь ориентируется на решение производственно-демографических задач, вследствие чего центром репрезентации становится труженица, мать, любимая.

Развитие отечественного танцевального искусства второй половины XX в. основывается на изменении общественных идеалов и осмыслении достижений зарубежной хореографии, которые, постепенно проникая на территорию Советского Союза, влекут за собой трансформацию выразительных средств: их расширение за счет включения элементов различных танцевальных систем, увеличения диапазона методов сочинения хореографической лексики, индивидуализации пластического языка, изменения сценического костюма.

Образные системы народно-сценического и балетного искусства в силу стремительности своего развития претерпевают существенные изменения, которые не могут не отразиться визуально.

Период стиля «академической народности» (1960–1970) привносит в женский образ народно-сценической хореографии особую форму изящества и академизма, позаимствованную из эстетики классического танца; в балете идет дальнейший поиск в создании национального женского своеобразия, появляются героини нового типа, в облике которых отсутствуют идеологические штампы и проявляются невиданные доселе внутренние противоречия и переживания личностного характера.

Период «стилистического обновления» (1970–1980) в народно-сценическом танце характеризуется развитием лексики и привнесением в женский образ качеств сувенирной национальной продукции, в то время как в балете хореографический симфонизм способствует обобщенно-философскому прочтению образа героини.

Период «расширения тематического круга» (1980–1990) ознаменован поиском новых средств выразительности, изменением в сценическом костюме, доминированием темы «женщина и красота». Характерной чертой женского образа становится раскрепощенность, но еще существующая в рамках

традиционной эстетики народно-сценической и классической хореографии. Одновременно с этим начинается формирование нового стилистического направления «фолк-модерн» с присущими ему универсализацией хореографической лексики, воплощением традиционных образов в современных формах.

Художественное решение женского образа в белорусских балетных спектаклях конца XX в. (периода «ранней неоклассики») остается в рамках идеализации, при этом приобретает обобщенно-философское прочтение, что существенно сказывается на его пластике. Образы героинь балетных спектаклей отражают мироощущение эпохи, объединяя показ общечеловеческих проблем с проблемами и психологией конкретного народа. Это приводит к расширению палитры женских образов.

Иной по качеству синтез выразительных средств; трансформация традиционного сценического костюма; новаторское хореографическое мышление, когда драматургические задачи выполняет сама метафоричная, многослойная пластика; использование полифонических форм изложения хореографического текста позволяют говорить о развитии принципов хореографического симфонизма в балетном искусстве и формировании нового типа балетной драматургии с иной образной системой.

В стремлении представить зрителю понятия, которые в реальной жизни не имеют конкретной материальной формы, например, доброта, женственность, ненависть, балетмейстеры используют метафоры, аллегории и символы.

В конце XX в. Беларусь – полноправный игрок мирового культурного пространства с общими направлениями развития. Постмодернизм приносит переосмысление эстетики хореографического искусства, что позволяет применять любые приемы, искать собственные выразительные средства художественной трактовки женского образа. Полифония, эклектика и бриколаж всевозможных стилей и направлений становятся характерными чертами искусства данного периода.

Влияние эстетики современной хореографии на традиционные виды отечественного хореографического искусства наблюдается не только в изменении лексического языка, но и в де-

монстрации трансформируемых качественных характеристик женского образа.

В белорусском народно-сценическом танце начинается процесс переинтонирования традиционного лексического фонда. Технизация лексики, увеличение динамики, усиление экспрессии в исполнительской манере, изменение координации и метроритмической структуры движений, смена в манере и подаче исполнения движений и отношений с партнером оказывают ощутимое влияние на женский образ конца XX – начала XXI в. Его создание в народно-сценической хореографии стало осуществляться при помощи неонародного хореографического языка, основанного на синтезе традиционной лексики с различными техниками новых направлений.

В народно-сценической хореографии появляются произведения, затрагивающие историческое прошлое и религиозный аспект, что вызывает тематическое расширение образов героинь.

Классический танец приобретает концептуальную направленность и становится искусством мысли. Усложнение лексики послужило формированию типа универсальной танцовщицы, способной исполнять сложные партии в разных стилях и направлениях. Тематическое многообразие привело к снижению престижа идеальной героини и повышению интереса к проблемам реальной, обыкновенной женщины. В балетном искусстве женский образ становится контрастным и неоднозначным, что подчеркивает меняющуюся действительность.

В современном танце, основанном на приземленности и психологизме, где часто содержатся элементы антиэстетики, художественное решение женского образа сосредоточилось на демонстрации внутриличностных переживаний, жизненных реалий героини (происходит определенная смена ролей, искажается традиционное представление о мужском и женском началах и демонстрируются жесткие, антиромантические отношения между представителями разных полов).

Современная хореография сосредоточивает внимание на непопулярных и не отражаемых ранее в советском искусстве «общемировых» проблемах, таких как трагизм жизни, одиночество, разлад человека с самим собой. Новая тематика дает

почву для трансляции новых граней женской образности. Ретушируя понятие гендерных различий, она рассматривает не взаимосвязь женщины и мужчины с характерными для каждого пола особенностями, а людей в общефилософском смысле.

Многообразие форм, стилевых направлений отечественной хореографии вызвало к жизни множество женских образов. Выход за жанровые и видовые рамки, отказ от любых канонов привели к кардинальному пересмотру традиционных основ женского образа. Изменился не только художественный язык, сценический костюм, музыкальный материал – трансформировались традиционные качественные характеристики. Произошел переход к феминистской модели презентации женщины. Образ эмансипированной, сексуально раскрепощенной, независимой женщины с мужскими качествами характера становится также доминирующим для хореографии. Он продиктован самой жизнью как ответ на появление женщин новой формации.

В произведениях, представляющих собой постмодернистские аллюзии к известным классическим балетам, прежние романтические образы героинь существенно меняются и переосмысливаются в иронически-пародийном свете. В современной хореографии кардинально трансформируется само понятие «женственность».

Андрогинные детали, смена ролей, искажение традиционного представления о женском начале, намеренный отказ от сценических костюмов, использование повседневной одежды или ее частичное отсутствие, ретуширование гендерных различий – все это характеризует художественное решение женского образа в хореографии последних лет. Современное хореографическое искусство в своей основе полистилистично, это своеобразный язык века технологий. Поэтому, создавая женские образы XXI в., хореографы не опираются на установленные ранее каноны, а исходят из своего подсознания, что является еще одним свидетельством того, что образная система современной хореографии представляет собой философию в художественной рефлексии мира.

БИБЛИОГРАФИЧЕСКИЙ СПИСОК

1. *Аверьянова, Е. В.* Движение как основание синтеза искусств в XX веке: теоретические смыслы и художественный опыт : автореф. дис. ... канд. искусствоведения : 24.00.01 / Е. В. Аверьянова ; Яросл. гос. пед. ун-т им. К. Д. Ушинского. – Ярославль, 2006. – 158 л.
2. *Алексютович, Л. К.* Белорусские народные танцы, хоро-воды, игры : учеб. пособие / Л. К. Алексютович ; под ред. М. Я. Гринблата. – Минск : Выш. шк., 1978. – 528 с.
3. *Алексютовіч, Л. К.* Беларускія народныя полькі / Л. К. Алексютовіч. – Мінск : Беларусь, 1995. – 140 с.
4. *Алексютович, Л. К.* Балетмейстер Константин Алексюто-вич / Л. К. Алексютович. – Минск : Беларусь, 1984. – 111 с.
5. *Апчинская, Н.* Марк Шагал: портрет художника / Н. Ап-чинская. – М. : Изобраз. искусство, 1995. – 208 с.
6. *Арманд, Т.* Орнаментация ткани. Руководство по росписи ткани / Т. Арманд ; под ред. Н. Н. Соболева. – М. ; Л. : Academia, 1931. – 206 с.
7. *Асафьев, Б.* О балете: статьи, рецензии, воспоминания / Б. В. Асафьев ; сост., вступ. ст. и коммент. А. Н. Дмитриева. – Л. : Музыка, 1974. – 296 с.
8. *Бабич, Т. Н.* Принципы и формы синтеза искусств в фор-мате нового художественного пространства / Т. Н. Бабич // Культура. Наука. Творчество : сб. науч. ст. VI Междунар. науч.-практ. конф., Минск, 10–11 мая 2012 г. / Белорус. гос. ун-т культуры и искусств. – Минск, 2012. – Вып. 6. – С. 8–12.
9. *Багдановіч, М.* Маладыя гады: Выбранае : у 3 т. / Максім Багдановіч ; уклад. і біягр. даведка Э. А. Золавай. – Мінск, 2001. – С. 229.
10. Балет : энциклопедия / гл. ред. Ю. Н. Григорович. – М. : Совет. Энцикл., 1981. – 623 с.
11. *Балетоман.* Балет, его история и место в ряду изящных искусств / Балетоман [К. А. Скальковский]. – СПб. : Тип. А. С. Суворина, 1882. – 125 с.
12. *Барышев, Г. И.* Слуцкий балет XVIII ст. / Г. И. Бары-шев // Вопросы культуры и искусства Белоруссии : респ.

межвед. сб. / М-во культуры Респ. Беларусь, Минский ин-т культуры. – Минск, 1987. – Вып. 6. – С. 88–94.

13. *Барышев, Г. И.* Театральная культура Белоруссии XVIII века / Г. И. Барышев ; ред. О. Ф. Нечай. – Минск : Навука і тэхніка, 1992. – 290 с.

14. *Бахтин, М. М.* Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса / М. М. Бахтин. – М. : Худож. лит., 1990. – 541 с.

15. *Бежар, М.* Обратив танец в смысл своей жизни / М. Бежар ; пер. Л. Зониной // Совет. балет. – 1988. – № 2. – С. 44–49.

16. *Бежар, Морис.* Мгновения в жизни другого. Мемуары / Морис Бежар ; пер. с фр. Л. Зониной. – М. : Союзтеатр, 1989. – 237 с.

17. *Бессонов, П. А.* Белорусские песни с подробными объяснениями их творчества и языка, очерками народного обряда, обычая и всего быта / П. А. Бессонов. – М. : Тип. Бахметева, 1871. – LXXXI, V, 176 с.

18. *Блок, Л. Д.* Классический танец: история и современность / Л. Д. Блок. – М. : Искусство, 1987. – 556 с.

19. *Бок, Г.* История, история женщин, история полов = Gisela Bock. Geschichte, Frauengeschichte, Geschlechtergeschichte / Г. Бок ; пер. В. И. Рубцова // THESIS : альманах. – 1994. – Вып. 6. – С. 170–200

20. Большая энциклопедия Большого театра Беларуси = The great encyclopedia of the Bolshoi Theatre of Belarus / редкол.: В. В. Андриевич (гл. ред.) [и др.]. – Минск : Беларус. Энцыкл., 2014. – 704 с : ил.

21. *Бриткевич, Д. В.* Особенности развития национальных культур в современных условиях глобализации / Д. В. Бриткевич // Культура. Наука. Творчество : сб. науч. ст. XII Междунар. науч.-практ. конф., Минск, 3 мая 2018 г. / М-во культуры Респ. Беларусь, Белорус. гос. ун-т культуры и искусств ; редкол.: А. А. Корбут [и др.]. – Минск, 2018. – С. 110–113.

22. *Бунцевич, Н. Е.* Балет «Вітаўт»: ВіТаміны перамогі ці поўны АЎТ? / Н. Е. Бунцевич // Беларус. думка. – 2013. – № 11. – С. 34–40.

23. *Бядуля, З.* Беларуская народная мелёдыя: (з нарысаў аб беларускім тэатры) / З. Бядуля // *Вольны сыцяг*. – 1921. – № 6. – С. 9.

24. *Ваганова, А. Я.* Основы классического танца / А. Я. Ваганова. – 5-е изд. – Л. : Искусство, Ленингр. отд-е, 1980. – 191 с.

25. *Ванслов, В. В.* Балеты Григоровича и проблемы хореографии / В. В. Ванслов. – Изд. 2-е, доп. – М. : Искусство, 1971. – 302 с.

26. *Ванслов, В. В.* Статьи о балете. Музыкально-эстетические проблемы балета / В. В. Ванслов. – Л. : Музыка, 1980. – 192 с.

27. *Васенина, Е.* Вальсирующие к гармонии. Заметки о фестивале современной хореографии в Москве / Е. Васенина // *Балет*. – 2011. – № 4/5. – С. 14–15.

28. *Васенина, Е.* Российский современный танец. Диалоги / Е. Васенина. – М. : Emergency Exit, 2005. – 262 с.

29. Василий Дмитриевич Тихомиров. Артист, балетмейстер, педагог / сост.: Л. В. Абрикосова-Тихомирова, Н. П. Рославлева. – М. : Искусство, 1971. – 391 с.

30. *Васильев, В.* Заглядывая в будущее / В. Васильев // *Совет. балет*. – 1984. – № 3. – С. 26–28.

31. *Волынский, А. Л.* Книга ликований. Азбука классического танца / А. Л. Волынский. – СПб. : Лань ; Планета музыки, 2008. – 352 с.

32. *Вольфович, Т.* Contemporary ego / Т. Вольфович // *Балет*. – 2004. – № 4/5. – С. 46.

33. *Воронина, О.* Свобода слова и стереотипный образ женщины в СМИ [Электронный ресурс] / О. Воронина // *Знамя*. – 1999. – № 2. – Режим доступа: <http://znamlit.ru/publication.php?id=706>. – Дата доступа: 26.01.2019.

34. *Воюш, I. Д.* Трансфармацыя вобраза жанчыны ў беларускай прозе XX стагоддзя : дыс. ... канд. філал. навук : 10.01.01 / I. Д. Воюш ; БДУ. – Мінск, 2004. – 111 л.

35. *Всё о балете : словарь-справочник* / сост. Е. Я. Суриц ; под ред. Ю. И. Слонимского. – М. : Музыка, 1966. – 454 с.

36. *Гребенщиков, С. М.* Белорусские танцы / С. М. Гребенщиков. – Минск : Наука и техника, 1974. – 328 с.

37. *Гребенщиков, С. М.* Сценические белорусские танцы / С. М. Гребенщиков ; ред. Ю. М. Чурко. – Минск : Наука и техника, 1974. – 325 с.

38. *Грищенко, М. М.* Белорусский балет и современная тема / М. М. Грищенко ; ред. Б. С. Смольский. – Минск : Наука и техника, 1989. – 63 с.

39. *Гудей-Каштальян, В.* Жанрово-стилевые особенности белорусского балета 90-годов ХХ века / В. Гудей-Каштальян // Состояние и перспективы развития национальной художественной критики : сб. тр. молодых критиков / под ред. Р. Б. Смольского. – Минск, 2001. – С. 265–272.

40. *Гудей-Каштальян, В. Г.* Балеты Е. Глебова: типология жанровых форм и композиционно-драматургические модели / В. Г. Гудей-Каштальян // Современный мир и национальные музыкальные культуры : материалы Междунар. науч. конф. «Национальные традиции и современность», Минск, 5–7 окт. 2004 г. / Белорус. гос. ин-т проблем культуры, Белорус. гос. филармония ; редкол.: В. П. Скороходов, Р. И. Сергиенко. – Минск, 2004. – С. 134–140.

41. *Гудей-Каштальян, В. Г.* Парадоксы балета сквозь призму гендерных репрезентаций / В. Г. Гудей-Каштальян // Гендер и проблемы коммуникативного поведения : сб. материалов Четвертой междунар. науч. конф., 1–2 нояб. 2010 г. ; ПГУ. – Новополоцк, 2010. – С. 63–67.

42. *Гудей-Каштальян, В. Г.* Преемственность жанровых форм в современном белорусском балете / В. Г. Гудей-Каштальян // *Пытанні мастацтвазнаўства, этналогіі і фалькларыстыкі.* – Вып. 3 : в 2 ч., ч. 1 : Мастацтва, фальклор, этнічныя традыцыі ў вырашэнні актуальных задач сучаснай культуры : матэрыялы Міжнар. навук. канф., прысвеч. 50-гадоваму юбілею Ін-та мастацтвазнаўства, этнаграфіі і фальклору імя К. Крапівы, Мінск, 7–8 чэрв. 2007 г. / НАН Беларусі, ІМЭФ імя К. Крапівы. – Мінск, 2007. – С. 258–264.

43. *Гудей-Каштальян, В. Г.* Соотношение музыки и хореографии в процессе исторического развития балетного жанра / В. Г. Гудей-Каштальян // *Пытанні мастацтвазнаўства, этналогіі і фалькларыстыкі* / Ін-т мастацтвазнаўства, этнаграфіі і фальклору НАН Беларусі. – Мінск, 2008. – Вып. 5. – С. 167–176.

44. *Гуменюк, А. І.* Народне хореографічне мистецтво України / А. І. Гуменюк. – Київ : Акад. наук Укр. РСР, 1963. – 235 с.

45. *Гурченко, А.* Некоторые вопросы истории исполнительского фольклоризма в Беларуси / А. Гурченко // Аўтэнтычны фальклор: праблемы захавання, вывучэння, успрымання : зб. навук. пр. удзельнікаў VIII Міжнар. навук. канф., Мінск, 25–27 крас. 2014 г. / М-ва культуры Рэсп. Беларусь, Беларус. дзярж. ун-т культуры і мастацтваў [і інш.] ; рэдкал.: В. Р. Языковіч (старш.) [і інш.]. – Мінск, 2014. – С. 30–32.

46. *Гутковская, С. В.* Проблемы развития новых направлений хореографии (на примере Международного фестиваля современной хореографии в Витебске) / С. В. Гутковская // Культура Беларусі і сусвет: агульнае і асаблівае : матэрыялы Міжнар. навук. канф., 13–14 лістап. 2008 г. / Беларус. дзярж. ун-т культуры і мастацтваў ; рэдкал.: Н. А. Ляйко (адк. рэд.) [і інш.]. – Мінск, 2010. – С. 185–192.

47. *Гутковская, С. В.* Создание хореографической композиции в стиле фолк-модерн / С. В. Гутковская // Хореографическое образование на стыке веков : сб. докл. и тез. Всерос. науч.-практ. конф., Москва, 25–28 апр. 2003 г. / Моск. гос. ун-т культуры и искусств. – М., 2003. – С. 48–51.

48. *Давыдоўская, Н. А.* Вобраз Мадонны ў беларускай літаратуры XX стагоддзя / Н. А. Давыдоўская // Гендер и проблемы коммуникативного поведения : сб. материалов Третьей междунар. науч. конф., 1–2 нояб. 2007 г. / Полоц. гос. ун-т ; редкол.: А. А. Гугнин [и др.]. – Полоцк, 2007. – С. 365–369.

49. *Дашкова, Т.* Визуальная репрезентация женского тела в советской массовой культуре 30-х годов / Т. Дашкова // Логос. – 1999. – № 11/12. – С. 131–155.

50. *Дашкова, Т.* Идеология в лицах: Формирование визуального канона в советских женских журналах 1920–30-х годов / Т. Дашкова // Культура и власть в условиях коммуникационной революции XX века: Форум немецких и российских культурологов / под ред. К. Аймермахера, Г. Бордюгова, И. Гробовского. – М., 2002. – С. 103–128.

51. *Демидов, А.* Поэтика театра Григоровича / А. Демидов // Совет. балет. – 1984. – № 3. – С. 9–11.

52. Джеймисон, Ф. Постмодернизм и потребительское общество / Ф. Джеймисон // Логос. – 2000. – № 4. – С. 63–71.
53. Дрозд, Т. Стиль – зеркало времени / Т. Дрозд // Совет. балет. – 1985. – № 4. – С. 44–48.
54. Дубкова, Т. А. У истоков жанра (балет М. Крошнера «Соловей») / Т. А. Дубкова // Вопр. культуры и искусства Белоруссии : респ. межвед. сб. / Мин. ин-т культуры. – Минск, 1983. – Вып. 2. – С. 91–98.
55. Дубник, И. О. Специфика художественной образности в хореографическом искусстве : дис. ... канд. филос. наук : 09.00.04 / И. О. Дубник. – М., 1984. – 189 л.
56. Дулова, Е. Н. Балетный жанр как музыкальный феномен: Русская традиция конца XVIII – начала XX века : дис. ... д-ра искусствоведения : 17.00.02 / Е. Н. Дулова. – М., 2000. – 320 л.
57. Емяльянчык, В. А. Жанчына ў традыцыйным беларускім грамадстве: культурна-антрапалагічны аспект / В. А. Емяльянчык // Гендер и проблемы коммуникативного поведения : сб. материалов Третьей междунар. науч. конф., 1–2 нояб. 2007 г. / Полоц. гос. ун-т ; редкол.: А. А. Гугнин [и др.]. – Полоцк, 2007. – С. 79–82.
58. Захаров, Д. В. Трансформация образа женщины в средствах массовой информации России в 70–90 гг. XX века на примерах журналов: «Работница», «Крестьянка», «Космополитен» : дис. ... канд. ист. наук : 07.00.02 / Д. В. Захаров. – М., 2004. – 205 л.
59. Захаров, Р. Сочинение танца. Страницы педагогического опыта / Р. В. Захаров. – М. : Искусство, 1983. – 237 с.
60. Захаров, Р. В. Записки балетмейстера / Р. В. Захаров. – М. : Искусство, 1976. – 351 с.
61. Захарова, Н. В. Визуальные женские образы: опыт исследования советской визуальной культуры : дис. ... канд. социол. наук : 22.00.06 / Н. В. Захарова. – Ульяновск, 2005. – 164 л.
62. Ивинг, В. Узловое звено – образ в танце / В. Ивинг // Совет. балет. – 1985. – № 2. – С. 49–52.
63. Иноземцева, Г. Национальные традиции и балет / Г. Иноземцева, Н. Левкоева // Совет. балет. – 1986. – № 5. – С. 62–64.
64. Иноземцева, Г. «Терпсихора в кроссовках» / Г. Иноземцева // Совет. балет. – 1989. – № 4. – С. 31–32.

65. Календарь по народным преданиям, в Воложинском приходе Виленской губернии, Ошмянского уезда / сост. свящ. И. Берман. – СПб. : Тип. Майкова, 1874. – 44 с.

66. Кан, О. Сецессионизм в искусстве танца / О. Кан ; пер. ст. М.-Л. Беккер с сокр. и изм. // Ежегодник императорских театров. – М., 1910. – Вып. 8. – С. 54–67.

67. Канавальчык, І. Жанравы сінтэз як прыныцып стварэння структуры жаночага вобраза ў харэаграфічным мастацтве / І. Канавальчык // Роднае слова. – 2017. – № 11. – С. 81–84.

68. Кардапольцева, В. Н. Женственность как социокультурный конструкт / В. Н. Кардапольцева // Вестн. Рос. ун-та дружбы народов. Сер.: Социология. – 2005. – № 1. – С. 62–76.

69. Карп, П. Испытание младшей музы / П. Карп // Звезда. – 1973. – № 2. – С. 188–195.

70. Карп, П. О балете / П. М. Карп. – М. : Искусство, 1967. – 227 с.

71. Карп, П. М. Балет и драма : монография / П. М. Карп. – 2-е изд., стер. – СПб. : Планета музыки, 2021. – 376 с.

72. Карчевская, Н. В. Влияние синтеза искусств на развитие современной белорусской хореографии / Н. В. Карчевская // Педагогика и психология, культура и искусство : сб. материалов VII Междунар. науч.-практ. конф. «Педагогика и психология, культура и искусство: проблемы общего и специального гуманитарного образования», Климовск, 3 дек. 2013 г. / Рос. новый ун-т, Белорус. гос. ун-т культуры и искусств. – Климовск, 2014. – Вып. 7. – С. 238–241.

73. Карчевская, Н. В. Межжанровый синтез и эклектика в хореографическом искусстве / Н. В. Карчевская // Навуковы пошук у сферы сучаснай культуры і мастацтва: інавацыйныя падыходы : матэрыялы навук. канф. праф.-выклад. складу, прысвеч. 40-годдзю заснавання Беларус. дзярж. ун-та культуры і мастацтваў, Мінск, 25 лістап. 2015 г. / Беларус. дзярж. ун-т культуры і мастацтваў. – Мінск, 2017. – С. 174–178.

74. Карчевская, Н. В. Особенности внутривидового синтеза музыкального материала и пластического текста в современных хореографических произведениях / Н. В. Карчевская // Культура. Наука. Творчество : сб. науч. ст. / М-во культуры

Респ. Беларусь, Белорус. гос. ун-т культуры и искусств. – Минск, 2013. – Вып. 7. – С. 98–102.

75. *Карчевская, Н. В.* Основные факторы динамики эволюции хореографического искусства / Н. В. Карчевская // Вес. Ин-та соврем. знаний. – 2017. – № 4. – С. 8–12.

76. *Карчевская, Н. В.* Проблемы синтеза традиций и новаций в современном хореографическом искусстве Беларуси / Н. В. Карчевская // Культура. Наука. Творчество : сб. науч. ст. / М-во культуры Респ. Беларусь, Белорус. гос. ун-т культуры и искусств. – Минск, 2014. – Вып. 8 : VIII Междунар. науч.-практ. конф., Минск, 15 мая 2014 г. – С. 101–104.

77. *Карчевская, Н. В.* Эстрадный танец в Беларуси / Н. В. Карчевская. – Минск : Энциклопедикс, 2015. – 272 с.

78. *Киркор, А. К.* Этнографический взгляд на Виленскую губернию / А. К. Киркор // Этнографический сборник (Императ. Рус. геогр. о-во). – СПб., 1858. – Вып. 3. – С. 115–276.

79. *Киселёва, Т. Г.* Женский образ в социокультурной рефлексии / Т. Г. Киселёва. – М. : Моск. гос. ун-т культуры и искусств, 2002. – 230 с.

80. *Клімковіч, І.* Калі адчыняюцца нябёсы : міфалагічныя замалёўкі / І. Клімковіч. – Мінск : Маст. літ., 2012. – 110 с.

81. *Коган, И. Л.* Гендерная культурология: культура пола и «пол» культуры / И. Л. Коган. – Минск : Ковчег, 2003. – 336 с.

82. *Кожемяко, Д. А.* Особенности презентации хореографического искусства в экранной культуре : дис. ... канд. искусствоведения : 17.00.09 / Д. А. Кожемяко. – Минск, 2017. – 165 л.

83. *Коллонтай, А.* Новая мораль и рабочий класс / А. Коллонтай. – М. : Всерос. центр. испол. ком. Советов р.-к. и к. депутатов, 1919. – 61 с.

84. *Коллонтай, А.* Социальные основы женского вопроса / А. Коллонтай. – СПб. : Знание, 1909. – 431 с.

85. *Кондратенко, Ю.* К проблеме художественного языка и материала танца / Ю. Кондратенко // Балет. – 2010. – № 2. – С. 42–43.

86. *Кондратенко, Ю. А.* Язык сценического танца: видовая специфика и морфология = Language of dance stage: species

specificity and morphology / Ю. А. Кондратенко. – Саранск : Изд-во Морд. ун-та, 2009. – 133 с.

87. *Коновальчик, И.* Актуализация танцевального фольклора в современном хореографическом искусстве / И. Коновальчик // Аўтэнтчны фальклор: праблемы захавання, вывучэння, успрымання : памяці антраполага З. Мажэйкі : зб. навук. пр. удзельнікаў XII Міжнар. навук. канф., Мінск, 27–29 крас. 2018 г. / Беларус. дзярж. ун-т культуры і мастацтваў ; рэдкал.: В. Р. Языковіч (старш.) [і інш.]. – Мінск, 2018. – С. 132–134.

88. *Коновальчик, И.* Интерпретация белорусского танцевального фольклора в современной сценической практике (на примере женской лексики) / И. Коновальчик // Аўтэнтчны фальклор: праблемы захавання, вывучэння, успрымання : памяці антраполага З. Мажэйкі : зб. навук. пр. удзельнікаў IX Міжнар. навук. канф., Мінск, 24–26 крас. 2015 г. / М-ва культуры Рэсп. Беларусь, Беларус. дзярж. ун-т культуры і мастацтваў ; рэдкал.: В. Р. Языковіч (адк. рэд.) [і інш.]. – Мінск, 2015. – С. 73–75.

89. *Коновальчик, И.* Особенности репрезентации женского образа в белорусском народно-сценическом танцевальном творчестве / И. Коновальчик // Культура Беларусі: рэаліі сучаснасці: нацыянальная культура ў зменлівым свеце : матэрыялы IV Міжнар. завоч. навук.-практ. канф., Мінск, 24 снеж. 2015 г. / Ін-т культуры Беларусі ; рэдкал.: І. Б. Лапцёнак (гал. рэд.) [і інш.]. – Мінск, 2015. – С. 89–93.

90. *Коновальчик, И.* Проблемы и тенденции развития современного хореографического искусства fin de siècle (конца века) / И. Коновальчик // Культура: открытый формат – 2014 : библиотековедение, библиографоведение и книговедение, искусствоведение, культурология, музееведение, социокультурная деятельность : сб. науч. ст. / М-во культуры Респ. Беларусь, Беларус. гос. ун-т культуры и искусств ; ред. совет: В. Р. Языкович (пред.) [и др.]. – Минск, 2014. – С. 149–153.

91. *Коновальчик, И.* Трансформация фольклорной танцевальной лексики в современной сценической практике (на примере женских образов) / И. Коновальчик // Аўтэнтчны фальклор: праблемы захавання, вывучэння, успрымання : зб. навук. пр. удзельнікаў VIII Міжнар. навук. канф., Мінск, 25–27 крас.

2014 г. / Беларус. дзярж. ун-т культуры і мастацтваў ; рэдкал.: В. Р. Языковіч (старш.) [і інш.]. – Мінск, 2014. – С. 61–63.

92. Коновальчик, И. Фолк-модерн танец как направление жанра народно-сценической хореографии / И. Коновальчик // Аўтэнтычны фальклор: праблемы захавання, вывучэння, успрымання : памяці антраполага З. Мажэйкі : зб. навук. прац / М-ва культуры Рэсп. Беларусь, Беларус. дзярж. ун-т культуры і мастацтваў, Мінск, 27–29 крас. 2018 г. / Беларус. дзярж. ун-т культуры і мастацтваў ; рэдкал.: В. Языковіч (старш.) [і інш.]. – Мінск, 2019. – Вып XIII. – С. 57–58.

93. Коновальчик, И. Характерные особенности образной системы фольклорного танцевального творчества (на примере женского образа) / И. Коновальчик // Аўтэнтычны фальклор: праблемы захавання, вывучэння, успрымання : памяці антраполага З. Мажэйкі : зб. навук. пр. удзельнікаў XI Міжнар. навук. канф., Мінск, 21–23 крас. 2017 г. / Беларус. дзярж. ун-т культуры і мастацтваў ; рэдкал.: В. Р. Языковіч (старш.) [і інш.]. – Мінск, 2017. – С. 126–128.

94. Коновальчик, И. В. Влияние постмодернистской парадигмы на образную систему белорусского академического классического танца конца XX – начала XXI века (на примере женского образа) / И. В. Коновальчик // Культура. Наука. Творчество : сб. науч. ст. XIII Междунар. науч.-практ. конф., посвящ. 75-летию освобождения Беларуси от немецко-фашистских захватчиков, Минск, 16 мая 2019 г. / Беларус. гос. ун-т культуры и искусств. – Минск, 2019. – С. 263–268.

95. Коновальчик, И. В. Галерея женских образов в национальном балетном спектакле «Круговерть» / И. В. Коновальчик // Навуковы пошук у сферы сучаснай культуры і мастацтва : матэрыялы навук. канф., Мінск, 28 лістап. 2013 г. / Беларус. дзярж. ун-т культуры і мастацтваў ; рэдкал.: Ю. П. Бондар (старш.) [і інш.]. – Мінск, 2014. – С. 186–190.

96. Коновальчик, И. В. Квалитативные изменения женского образа в народно-сценической хореографии конца XX – начала XXI в. / И. В. Коновальчик // Вес. Ин-та соврем. знаний. – 2017. – № 4. – С. 13–18.

97. Коновальчик, И. В. О некоторых аспектах отражения женского образа в произведениях современных хореографов /

И. В. Коновальчик // Особливості роботи хореографа в сучасному соціокультурному просторі : матеріали III Міжнар. наук.-практ. конф., Київ, 18 трав. 2018 р. / Нац. акад. керів. кадрів культури і мистецтв ; ред. кол.: В. Г. Чернець (голова) [та ін.]. – Київ, 2018. – С. 72–75.

98. Коновальчик, И. В. Основной вектор репрезентации женского образа первой трети XX столетия и его отражение в белорусском народно-сценическом танце / И. В. Коновальчик // Особливості роботи хореографа в сучасному соціокультурному просторі : матеріали II Міжнар. наук.-практ. конф., Київ, 19 трав. 2017 р. / Нац. акад. керів. кадрів культури і мистецтв ; ред. кол.: В. Г. Чернець (голова) [та ін.]. – Київ, 2017. – С. 46–49.

99. Коновальчик, И. В. Особенности воплощения женского образа в произведениях современной хореографии / И. В. Коновальчик // Весн. Беларус. дзярж. ун-та культуры і мастацтваў. – 2018. – № 1. – С. 56–63.

100. Коновальчик, И. В. Причины трансформации женской лексики в белорусской народно-сценической хореографии конца XX – начала XXI века / И. В. Коновальчик // Танец в диалоге культур и традиций : материалы VI межвуз. науч.-практ. конф., Санкт-Петербург, 26 февр. 2016 г. / С.-Петерб. гуманитар. ун-т профсоюзов. – СПб., 2016. – С. 36–37.

101. Коновальчик, И. В. Причины трансформации женской хореографической лексики в белорусском народно-сценическом танце / И. В. Коновальчик // Особливості роботи хореографа в сучасному соціокультурному просторі : матеріали I Міжнар. наук.-практ. конф., Київ, 19 трав. 2016 р. / Нац. акад. керів. кадрів культури і мистецтв ; редкол.: В. Г. Чернець (голова) [та ін.]. – Київ, 2016. – С. 32–36.

102. Коновальчик, И. В. Раскрытие женских образов в национальных балетных спектаклях: к постановке проблемы / И. В. Коновальчик // Інтэрпрэтацыя сімвала ў нацыянальнай культуры // XXXIX навук. канф. студ, магістр. і аспір. Беларус. дзярж. ун-та культуры і мастацтваў, 26 сак. 2014 г. : зб. навук. арт. / М-ва культуры Рэсп. Беларусь, Беларус. дзярж. ун-т культуры і мастацтваў ; рэдсавет: В. Р. Языковіч (старш.) [і інш.]. – Мінск, 2015. – С. 59–63.

103. Коновальчик, И. В. Содержание понятия «женский образ» в хореографическом искусстве / И. В. Коновальчик // Вес. Ин-та совр. знаний. – 2017. – № 3. – С. 19–23.

104. Коновальчик, И. В. Специфика воплощения женских образов в национальном балетном спектакле «Князь Витовт» / И. В. Коновальчик // Культура: открытый формат – 2015 : библиотекведение, библиографведение и книговедение, искусствведение, культурология, музееведение, социокультурная деятельность : сб. науч. ст. / Белорус. гос. ун-т культуры и искусств ; ред. совет: В. Р. Языкович (пред.) [и др.]. – Минск, 2015. – С. 115–119.

105. Коновальчик, И. В. Характерные особенности создания женского образа в творчестве ведущих белорусских коллективов народно-сценического танца 1950–1990-х годов / И. В. Коновальчик // Культура: открытый формат – 2016: библиотекведение, библиографведение и книговедение, искусствведение, культурология, музееведение, социокультурная деятельность : сб. науч. ст. / Белорус. гос. ун-т культуры и искусств ; ред. совет: В. Р. Языкович (пред.) [и др.]. – Минск, 2017. – С. 191–195.

106. Корсакова, Е. Репрезентация традиционного художественного образа в искусстве / Е. Корсакова, Ся Голян // Аўтэнтычны фальклор: праблемы захавання, вывучэння, успрымання : зб. навук. пр. удзельнікаў VIII Міжнар. навук. канф., Мінск, 25–27 крас. 2014 г. / Беларус. дзярж. ун-т культуры і мастацтваў ; рэдкал.: В. Р. Языковіч (старш.) [і інш.]. – Мінск, 2014. – С. 166–168.

107. Костерина, М. А. Художественно-образная интерпретация пластических мотивов в искусстве танца : дис. ... канд. искусствведения 24.00.01 / М. А. Костерина. – Саранск, 2008. – 141 л.

108. Котович, Т. Супрематический балет / Т. Котович // Малевич. Классический авангард. Витебск : альманах. – Вып. 9. – С. 140–146.

109. Котович, Т. В. IFMC-2015: движение, время, ритм и проекции хореографического поиска / Т. В. Котович // Искусство и культура. – 2016. – № 1. – С. 6–30.

110. *Красовская, В.* Западноевропейский балетный театр. Очерки истории. Романтизм / В. Красовская. – СПб. : Планета музыки, 2008. – 512 с.

111. *Красовская, В. М.* Западноевропейский балетный театр : в 4 ч. / В. М. Красовская. – 2-е изд., испр. – СПб. : Планета музыки, 2008. – Ч. 1 : Очерки истории. От истоков до середины XVIII века. – 318 с.

112. *Красовская, В. М.* Западноевропейский балетный театр : в 4 ч. / В. М. Красовская. – СПб. : Планета музыки : Лань, 2008. – Ч. 3 : Очерки истории. Преромантизм. – 446 с.

113. *Красовская, В. М.* Русский балетный театр начала XX века. Танцовщики / В. М. Красовская. – 2-е изд., испр. – СПб. : Планета музыки, 2021. – 528 с.

114. *Красовская, В. М.* Русский балетный театр начала XX века. Хореографы / В. М. Красовская. – 2-е изд., испр. – СПб. : Лань, 2009. – 656 с.

115. *Красовская, В. М.* Статьи о балете / В. М. Красовская. – Л. : Искусство, Ленингр. отд-е, 1967. – 340 с.

116. *Кулагін, А.* Мадэрн, відовішча / А. Кулагін // Мастацтва. – 1992. – № 8. – С. 67–71.

117. *Кун, Н. А.* Легенды и мифы Древней Греции / Н. А. Кун. – Минск : Нар. асвета, 1989. – 462 с.

118. *Купа, Е. А.* Трансформация женского образа в истории советского периода / Е. А. Купа // Гендер и проблемы коммуникативного поведения : сб. материалов Четвертой междунар. науч. конф., Новополоцк, 28–29 окт. 2010 г. / Полоц. гос. ун-т ; редкол.: М. Д. Путрова [и др.]. – Новополоцк, 2010. – С. 67–69.

119. *Купала, Янка.* Паэмы. Драматычныя творы / Янка Купала ; уклад. А. А. Сляпцовай ; паслясл. В. А. Каваленкі. – Мінск : Маст. літ., 1989. – 494 с.

120. *Лавриновская, И. В.* Трансформация семейного статуса женщины в Западной Беларуси в XX – начале XXI в. / И. В. Лавриновская // Гендер и проблемы коммуникативного поведения : сб. материалов Четвертой междунар. науч. конф., Новополоцк, 28–29 окт. 2010 г. / Полоц. гос. ун-т ; редкол.: М. Д. Путрова [и др.]. – Новополоцк, 2010. – С. 69–72.

121. *Лаврухина, Н. М.* К вопросу о необходимости переосмысления художественной традиции народно-сценического

танца на современном этапе / Н. М. Лаврухина, Н. В. Карчевская // Беларуская культура ва ўмовах глабалізацыі : матэрыялы навук. канф., прысвеч. 35-годдзю БДУКМ, Мінск, 3 снеж. 2010 г. : у 2 т. / Беларус. дзярж. ун-т культуры і мастацтваў ; рэдкал.: М. А. Мажэйка (старш.) [і інш.]. – Мінск, 2011. – Т. 1. – С. 359–364.

122. *Ладыгина, А.* Музыкально-театральная жизнь Минска второй половины XX столетия в восприятии современника : 75-летию Белорус. гос. акад. музыки посвящ. / Ариадна Ладыгина. – Минск : Четыре четверти, 2007. – 442 с.

123. *Ладыгина, А.* Страсти по Елизарьеву / А. Ладыгина // Балет. – 1996. – № 1. – С. 20–22.

124. *Лебедева, Г.* Балет: семантика и архитектоника / Г. Лебедева. – СПб. : Лань : Планета Музыки, 2007. – 160 с.

125. *Лифарь, С.* Танец: основные течения академического танца / С. Лифарь ; отв. ред., авт. вступ. ст. А. А. Борзов. – М. : ГИТИС, 2014. – 229 с.

126. Локинг [Электронный ресурс] // Независимый электронный ресурс о белорусском танцевальном движении. – Режим доступа: <http://www.dancesport.by/content/loking> . – Дата доступа: 26.01.2019.

127. *Лопухов, Ф.* Российские апостолы танца. Михаил Лавровский / Ф. Лопухов // Совет. балет. – 1986. – № 6. – С. 48–49.

128. *Лопухов, Ф. В.* Пути балетмейстера / Ф. В. Лопухов. – Берлин : Петрополис, 1925. – 178 с.

129. *Лопухов, Ф. В.* Шестьдесят лет в балете: воспоминания и записки балетмейстера / Ф. В. Лопухов ; лит. ред. и вступ. ст. Ю. Слонимского. – М. : Искусство, 1966. – 367 с.

130. *Лосев, А. Ф.* Владимир Соловьев и его время / А. Ф. Лосев. – М. : Прогресс, 1990. – 720 с.

131. *Лотман, Ю. М.* Беседы о русской культуре: быт и традиции русского дворянства (XVIII – начало XIX века) / Ю. М. Лотман. – СПб. : Искусство-СПб., 1994. – 399 с.

132. *Луначарский, А. В.* В Художественном Совете Большого театра : речь / А. В. Луначарский // Жизнь искусства. – 1928. – № 3. – С. 20.

133. *Луначарский, А. В.* Почему мы сохраняем Большой театр / А. В. Луначарский // Московский Большой театр, 1825–

1925 / общ. ред.: А. В. Луначарский, И. В. Эскузович. – М., 1925. – С. 13–26.

134. *Луцкая, Е. Л.* Жизнь в танце / Е. Л. Луцкая. – М. : Искусство, 1968. – 81 с. ; 40 л. ил.

135. *Лыч, Л.* Гісторыя культуры Беларусі / Л. Лыч, У. Навіцкі. – 3-е выд., дап. – Мінск : Совр. шк., 2008. – 510 с.

136. *Малинина, Н. Л.* Диалектика художественного образа / Н. Л. Малинина. – Владивосток : Изд-во Дальневост. ун-та, 1989. – 141 с.

137. *Маньковская, Н. Б.* «Париж со змеями» (Введение в эстетику постмодернизма) / Н. Б. Маньковская. – М. : Ин-т философии Рос. акад. наук, 1995. – 222 с.

138. *Марченкова, А. И.* Художественный образ в хореографическом искусстве / А. И. Марченкова, А. Л. Марченков // Актуальные задачи педагогики : материалы III Междунар. заоч. науч. конф., Чита, февр. 2013 г. / отв. ред. Г. А. Кайнова. – Чита, 2013. – С. 162–167.

139. *Матиев, К.* Природа художественного образа : сб. ст. / К. Матиев. – Фрунзе : Кыргызстан, 1985. – 108 с.

140. *Меланьин, А. А.* Методы анализа танцевального движения : автореф. дис. ... канд. искусствоведения : 17.00.01 / А. А. Меланьин ; Рос. акад. театр. искусства – ГИТИС. – М., 2010. – 24 с.

141. *Мерлянова, О. А.* Жіночі танці в українській народній хореографії : дис. ... канд. мистецтвознавства : 26.00.01 / О. А. Мерлянова. – Київ, 2009. – 148 л.

142. *Можейко, М. А.* Апофеоз инноваций, или Принцип «мертвой руки» в культуре постмодерна / М. А. Можейко // Весн. Беларус. дзярж. ун-та культуры і мастацтваў. – 2015. – № 2. – С. 62–76.

143. *Мушинская, Т. М.* Гармония дуэта / Т. М. Мушинская. – Минск : Беларусь, 1987. – 142 с.

144. *Мясников, А.* Образ / А. Мясников // Словарь литературоведческих терминов / ред.-сост.: Л. И. Тимофеев, С. В. Тураев. – М., 1974. – С. 241–248.

145. *Немцова-Амбарян, С. Н.* Сюжетные константы балетных опусов Е. А. Глебова / С. Н. Немцова-Амбарян // Науч. тр. Белорус. гос. акад. музыки. – 2018. – Вып. 45. – С. 54–62.

146. *Ненадавец, А. М.* Нарысы беларускай міфалогіі / А. М. Ненадавец. – Мінск : Беларус. навука, 2013. – 534 с.
147. *Никитин, В. Ю.* Модерн-джаз танец. Этапы развития. Метод. Техника / В. Ю. Никитин. – М. : Один из лучших, 2004. – 414 с.
148. *Никифоровский, Н. Я.* Очерки Витебской Белоруссии. / Н. Я. Никифоровский ; предисл. и сост. А. П. Ващенко. – Минск : Беларусь, 2019. – 271 с.
149. *Новерр, Ж. Ж.* Письма о танце / Ж. Ж. Новерр ; пер. с фр. ; под ред. А. А. Гвоздева. – СПб. : Планета музыки, 2022. – 384 с.
150. *Няфёд, У. І.* Ігнат Буйніцкі – бацька беларускага тэатра: вачыма сучаснікаў і ў памяці нашчадкаў / У. І. Няфёд ; рэд. А. В. Сабалеўскі. – Мінск : Навука і тэхніка, 1991. – 122 с.
151. *Пархомовская, Н.* «Кармен»: от оперы к contemporary dance [Электронный ресурс] / Н. Пархомовская, И. Розова // Театр. – 2015. – № 20. – Режим доступа: <http://oteatre.info/karmen-ot-opery-k-contemporary-dance>. – Дата доступа: 30.01.2019.
152. *Пастернакова, М.* Українська жінка в хореографії / М. Пастернакова. – Вінніпег : Союз українок Канади, 1963. – 216 с.
153. *Петров, О. А.* Современный сценический танец: классика, неоклассицизм, модерн / О. А. Петров, С. П. Пургин // Изв. Урал. федер. ун-та. Сер. 3, Обществ. науки. – 2012. – № 1. – С. 129–136.
154. *Полятков, С. С.* Основы современного танца / С. С. Полятков. – Ростов н/Д : Феникс, 2006. – 80 с.
155. *Поплавская, Н.* Георгий Поплавский. Романтик сурового стиля: живопись, графика, книжная иллюстрация : альбом / Н. Поплавская ; авт. текстов: И. Авдеев [и др.]. – Минск : Четыре четверти, 2010. – 249 с.
156. *Пракапцова, В. П.* Мастацкая адукацыя ў Беларусі / В. П. Пракапцова. – Мінск : Беларус. ун-т культуры, 1999. – 209 с.
157. *Пракапцова, В. П.* Спасціжэнне майстэрства: станаўленне мастацкай адукацыі ў Беларусі / В. П. Пракапцова. – Мінск : Мінская ф-ка каляр. друку, 2006. – 206 с.

158. Проблемы методологии современного искусствознания : сб. ст. / Акад. наук СССР, Всесоюз. науч.-исслед. ин-т искусствознания. – М. : Наука, 1989. – 266 с.

159. Прокопцова, В. П. Компаративизм в искусстве: диалогичность средств выразительности в музыке и живописи / В. П. Прокопцова // *Пытанні мастацтвазнаўства, этналогіі і фалькларыстыкі* : у 2 ч. – Мінск, 2007. – Ч. 2. – С. 244–250.

160. Прокопцова, В. П. Компаративное искусствоведение: проблемы исследования / В. П. Прокопцова // *Актуальные проблемы мировой художественной культуры : материалы Международ. науч. конф., Гродно, 25–26 марта 2004 г. : в 2 ч. / Гродн. гос. ун-т [и др.] ; редкол.: У. Д. Розенфельд (отв. ред.) [и др.]*. – Гродно, 2004. – Ч. 1. – С. 18–22.

161. Пщелко, А. Р. Очерки и рассказы из жизни белорусской деревни / А. Р. Пщелко. – Изд. 2-е. – Вильно : Тип. «Русский почин», 1906. – 248 с.

162. Роднянская, И. Б. Образ художественный / И. Б. Роднянская, В. В. Кожин // *Краткая литературная энциклопедия* : [в 9 т.] / гл. ред. А. А. Сурков. – М., 1968. – Т. 5. – Стб. 363–369.

163. Саморукова, И. Репрезентации: образы мужчин и женщин в культуре / И. Саморукова // *Гендер для «чайников»* : сб. ст. / Т. Барчунова [и др.]. – М., 2006. – С. 199–226.

164. Светлов, В. Я. Мысли о современном балете / В. Я. Светлов // *Современный балет* / В. Я. Светлов. – М., 2009. – С. 69–145.

165. Сидоренко, В. И. История стилей в искусстве и костюме / В. И. Сидоренко. – Ростов н/Д : Феникс, 2004. – 475 с.

166. Сидоров, А. Новый танец / А. Сидоров // *Красная нива*. – 1923. – № 52. – С. 19–20.

167. Слонимский, Ю. Опережая время / Ю. Слонимский // *Алексей Ермолаев: сб. ст. / ред.-сост. М. А. Чурова*. – М., 1974. – С. 7–50.

168. Слонимский, Ю. П. И. Чайковский и балетный театр его времени / Ю. И. Слонимский. – М. : Музгиз, 1956. – 336 с.

169. Слонимский, Ю. И. Путь характерного танца / Ю. И. Слонимский // *Основы характерного танца* / А. В. Лопухов, А. В. Ширяев, А. И. Бочаров. – М. ; Л., 1939. – С. 3–32.

170. *Смиловицкий, Л.* Цензура в БССР: послевоенные годы, 1944–1956 = *Censorship in postwar Belorussia: 1944–1956* / Л. Смиловицкий. – Иерусалим : [б. и.], 2015. – 359 с.

171. Современное искусствознание. Методологические проблемы : сб. / Рос. акад. наук, Рос. ин-т искусствознания М-ва культуры Рос. Федерации ; отв. ред. А. Я. Зись. – М. : Наука, 1994. – 254 с.

172. *Сокольчик, А. Н.* Фолк-модерн танец как синтез фольклора и ультрасовременных тенденций хореографии / А. Н. Сокольчик // *Аўтэнтчны фальклор: праблемы вывучэння, захавання, пераймання : матэрыялы III Міжнар. навук.-практ. канф., Мінск, 29–30 крас. 2009 г. / Беларус. дзярж. ун-т культуры і мастацтваў ; рэдкал.: М. А. Мажэйка (старш.) [і інш.]. – Мінск, 2009. – С. 126–128.*

173. *Соллертинский, И. И.* Музыкальный театр на пороге Октября и проблема оперно-балетного наследия в эпоху военного коммунизма / И. И. Соллертинский // *История советского театра: очерки развития / Гос. акад. искусствознания. – Л., 1933. – Т. 1 : Петроградские театры на пороге Октября и в эпоху военного коммунизма, 1917–1921. – С. 290–356.*

174. *Соллертинский, И. И.* Статьи о балете / И. И. Соллертинский. – М. : Музыка, 1973. – 208 с.

175. *Суриц, Е.* «Стальной скок», 1927 / Е. Суриц // *Совет. балет. – 1983. – № 2. – С. 26–29.*

176. *Суриц, Е.* Нидерландский театр танца / Е. Суриц // *Совет. балет. – 1986. – № 1. – С. 40–42.*

177. Танцевальный лабиринт. История Международного фестиваля современной хореографии в Витебске (IFMC). 25 лет / редкол.: Т. Котович [и др.]. – Минск : Мэджик, 2013. – 135 с.

178. Теория и методология гендерных исследований : курс лекций / О. А. Воронина [и др.]. – М. : Моск. центр гендер. исслед. ; Моск. высш. шк. соц. и экон. наук, 2001. – 415 с.

179. *Ткаченко, Т. С.* Народный танец / Т. С. Ткаченко. – М. : Искусство, 1954. – 656 с.

180. Традиционная мастацкая культура беларусаў : у 6 т. / ідэя і агул. рэд.: Т. Б. Варфаламеева. – Мінск : Выш. шк., 2001–

2013. – Т. 1 : Магілёўскае Падняпроўе / Т. Б. Варфаламеева [і інш.]. – 2001. – 790 с.

181. Улановская, С. И. Белорусская хореография на рубеже XX–XXI веков: новые имена, произведения, пути развития / С. И. Улановская // Пытанні мастацтвазнаўства, этналогіі і фалькларыстыкі / НАН Беларусі, Ін-т мастацтвазнаўства, этнаграфіі і фальклору. – Мінск, 2007. – Вып. 3. – С. 417–422.

182. Улановская, С. И. Жанр фолк-модерн балета в контексте белорусской современной хореографии / С. И. Улановская // Пытанні мастацтвазнаўства, этналогіі і фалькларыстыкі / НАН Беларусі, Ін-т мастацтвазнаўства, этнаграфіі і фальклору. – Мінск, 2012. – Вып. 12. – С. 281–284.

183. Уральская, В. Встреча с «Театром танца» Пины Бауш / В. Уральская // Совет. балет. – 1989. – № 4. – С. 25–26.

184. Устинова, Т. Лексика русского танца: основные элементы русских танцев и плясок / Т. Устинова. – М. : Балет, 2006. – 205 с.

185. Устьяхин, С. В. Феномен фолк-модерн танца в современной хореографии : дис. ... канд. культурологии : 24.00.01 / С. В. Устьяхин. – Саранск, 2006. – 190 л.

186. Фіцнер, Т. А. Эвалюцыя беларускай жаночай паэзіі XX стагоддзя з пазіцыі гендарнага прачытання / Т. А. Фіцнер // Гендер и проблемы коммуникативного поведения : сб. материалов Третьей междунар. науч. конф., 1–2 нояб. 2007 г. / Полоц. гос. ун-т ; редкол.: А. А. Гугнин [и др.]. – Полоцк, 2007. – С. 419–423.

187. Фишер-Лихте, Э. Эстетика перформативности / Э. Фишер-Лихте ; пер. с нем. Н. Кандинской ; под общ. ред. Д. В. Трубочкина. – М. : Play&Play : Канон-Плюс, 2015. – 375 с.

188. Фореггер, Н. М. Опыты по поводу искусства танца / Н. М. Фореггер // Ритм и культура танца : сб. ст. / З. Пунина [и др.]. – Л., 1926. – С. 37–54.

189. Фридан, Б. Загадка женственности : пер. с англ. / Б. Фридан. – М. : Прогресс. Литера, 1994. – 496 с.

190. Хангельдиева, И. Г. Взаимодействие и синтез искусств / И. Г. Хангельдиева. – М. : Знание, 1982. – 62 с.

191. *Хворост, И.* Белорусские танцы / И. Хворост ; ред. С. М. Гребенщиков. – Минск : Беларусь, 1974. – 86 с.

192. *Ховельянос, Г.* Записки относительно устройства полиции, ведающей зрелищами и общественными увеселениями, а также об их происхождении в Испании / Г. Ховельянос // Испанская эстетика. Ренессанс. Барокко. Просвещение : сб. / сост., вступ. ст. А. Л. Штейна ; редкол.: М. Ф. Овсянников [и др.]. – М., 1977. – Ч. II. – С. 598–623.

193. *Холопова, В.* Типы новаторства в музыкальном языке русских советских композиторов среднего поколения / В. Холопова // Проблемы традиций и новаторства в современной музыке : сб. ст. / сост. А. М. Гольцман. – М., 1982. – С. 158–205.

194. *Холфин, Н. С.* Опыт теории хореографии (виды хореографического искусства) / Н. С. Холфин // Балет. – 1998. – № 4. – С. 54–57.

195. Хронология важнейших событий и дат. 1922 год – 1940 год [Электронный ресурс] // IstMira.com. – Режим доступа: <https://www.istmira.com/istoriya-belarusi/220-xronologiya-vazhnejshix-sobytij-i-dat-4-stranica.html>. – Дата доступа: 01.02.2019.

196. *Худеков, С. Н.* Всеобщая история танца / С. Н. Худеков. – М. : Эксмо, 2010. – 606 с.

197. *Чабукиани, В.* Мой опыт – аргумент в дискуссии / В. Чабукиани // Совет. балет. – 1986. – № 5. – С. 6–8.

198. *Чернова, Н. Ю.* Балет 1930–1940-х годов / Н. Ю. Чернова // Советский балетный театр, 1917–1967 : сб. / Ин-т истории искусств М-ва культуры СССР, Ленингр. гос. ин-т театра, музыки и кинематографии ; ред. В. М. Красовская. – М., 1976. – С. 106–154.

199. *Чернова, Н. Ю.* От Гельцер до Улановой / Н. Ю. Чернова. – М. : Искусство, 1979. – 192 с.

200. *Чернявская, Ю. В.* Белорус: штрихи к автопортрету (этнический самообраз белоруса в сказках) / Ю. В. Чернявская. – Минск : Четыре четверти, 2006. – 244 с.

201. *Чижова, А.* Поэт народного танца / А. Чижова // Совет. балет. – 1983. – № 4. – С. 33–35.

202. *Чикалова, И. Р.* Гендерная система (пост)советской Беларуси: воспроизводство и трансформация социальных ролей / И. Р. Чикалова // Росс. и славянские исследов-я : ежегодник. – 2009. – № 4. – С. 51–66. – Режим доступа: <https://e.lanbook.com/journal/issue/295379>. – Дата доступа: 21.09.2021.

203. *Чурко, Ю.* Борис Эйфман: Восхождение = Boris Eifman. Ascendance / Ю. Чурко. – СПб. : Петербургский модный базар, 2005. – 287 с.

204. *Чурко, Ю.* Народно-сценическая хореография и фольклор: из вчера в завтра / Ю. Чурко // Совет. балет. – 1985. – № 1. – С. 10–16.

205. *Чурко, Ю. М.* Белорусский балет в лицах / Ю. М. Чурко. – Минск : Беларусь, 1988. – 219 с.

206. *Чурко, Ю. М.* Белорусский балетный театр / Ю. М. Чурко. – Минск : Беларусь 1983. – 183 с.

207. *Чурко, Ю. М.* Белорусский хореографический фольклор / Ю. М. Чурко. – Минск : Выш. шк., 1990. – 412 с.

208. *Чурко, Ю. М.* Диалоги, или Валентин Елизарьев: «Балет – искусство мысли» : размышления о творчестве хореографа / Ю. М. Чурко. – Минск : О. В. Лукашевич, 2017. – 191 с.

209. *Чурко, Ю. М.* Линия, уходящая в бесконечность : субъективные заметки о современной хореографии / Ю. М. Чурко. – Минск : Полымя, 1999. – 224 с.

210. *Чурко, Ю. М.* Хореография в зеркале критики : сб. ст. / Ю. М. Чурко. – Минск : Белорус. гос. ун-т культуры и искусств, 2010. – 355 с.

211. *Шейн, П. В.* Материалы для изучения быта и языка русского населения Северо-Западного края : в 3 т. / П. В. Шейн. – СПб. : Тип. Императ. Акад. наук, 1887–1902. – Т. 1, ч. 1 : Бытовая и семейная жизнь белоруса в обрядах и песнях. – 1887. – 2, XXVI, 585 с.

212. *Шереметьевская, Н.* Эстрада и балет: взаимосвязь и взаимовлияния / Н. Шереметьевская // Совет. балет. – 1987. – № 3. – С. 14–16.

213. Шесть белорусских народных танцев / Респ. Дом нар. творчества ; сост. К. Алина ; рис. к танцам: Н. Малец, Б. Козловский ; худож.: М. Блиц, В. Новиковский. – Минск : Гос. изд-во Белорус. ССР, 1956. – 152 с.

214. Шугайло, И. Метафизика танца / И. Шугайло // Миф. Музыка. Обряд : сб. ст. / ред.-сост. М. Катунян. – М., 2007. – С. 228–240.

215. Шумилова, Э. Зримая песня / Э. Шумилова // Совет. балет. – 1983. – № 5. – С. 29–30.

216. Щукина, Т. С. Теоретические проблемы художественной критики / Т. С. Щукина. – М. : Мысль, 1979. – 144 с.

217. Эльяш, Н. Многонациональная палитра / Н. Эльяш // Совет. балет. – 1982. – № 6. – С. 8–9.

218. Эльяш, Н. Ода незабываемому / Н. Эльяш // Совет. балет. – 1987. – № 5. – С. 33–34.

219. Эльяш, Н. И. Образы танца / Н. И. Эльяш. – М. : Знание, 1970. – 240 с.

220. Эпштейн, М. Постмодерн в России. Литература и теория / М. Эпштейн. – М. : Элинин, 2000. – 367 с.

221. Эстес, К. П. Бегущая с волками. Женский архетип в мифах и сказаниях / К. П. Эстес ; пер. Т. В. Науменко. – София, 2016. – 448 с.

222. Эстетика на переломе культурных традиций : сб. ст. / Рос. акад. наук, Ин-т философии ; отв. ред. Н. Б. Маньковская. – М. : ИФ РАН, 2002. – 237 с.

223. Юнг, К. Г. Душа и миф: шесть архетипов : пер. с англ. / К. Г. Юнг. – М. : Совершенство ; Киев : ПортРояль, 1997. – 382 с.

224. Яканюк, Н. П. Музыка беларускіх кампазітараў для народных інструментаў 1920–30-х гадоў : па матэрыялах архіўных росшукаў / Н. П. Яканюк // Народныя музычныя інструменты ў мастацкай культуры ХХ стагоддзя : зб. навук. арт. / Беларус. ун-т культуры. – Мінск, 1999. – С. 52–65.

225. Яконюк, Н. П. О жанровой эволюции белорусской народно-оркестровой музыки / Н. П. Яконюк // Вопросы культуры и искусства Белоруссии : респ. межвед. сб. науч. тр. / М-во культуры Респ. Беларусь, Минский ин-т культуры. – Минск, 1986. – Вып. 5. – С. 42–46.

226. Яконюк, Н. П. Переосмысление фольклора как основа народно-инструментальной культуры сценического типа / Н. П. Яконюк // Прырода, чалавек, культура: праблемы гармоніі : матэрыялы навук. канф., Мінск, 25–26 сакавіка 2003 г. :

у 2 ч. / Беларус. дзярж. ун-т культуры. – Мінск, 2003. – Ч. 1. – С. 479–484.

227. *Banes, S.* Dancing Women: Female Bodies on Stage / S. Banes. – London ; New York : Routledge, 1998. – XII, 279 p.

228. *Duncan, I.* Isadora Duncan, pioneer in the art of dance / I. Duncan. – New York : New York Public. Libr., 1958. – 15 p.

229. *Gommlich, W.* Wesen und Bedeutung, Aspekte, genrespezifische Möglichkeiten und Grenzen des Tanzes in der Unterhaltungskunst, Showtanz / W. Gommlich. – Leipzig : Zentralhaus-Publ., 1989. – 64 S.

230. *Lepecki, A.* Inscribing dance / A. Lepecki // Of the presence of the body : essays on dance and performance theory / ed. A. Lepecki. – Middletown, 2004. – P. 124–140.

231. *Liechtenhan, R.* Vom Tanz zum Ballett: Geschichte und Grundbegriffe des Bühnentanzes / R. Liechtenhan. – Stuttgart ; Zürich : Belser, 1993. – 223 S.

232. *Loupe, L.* Poetics of Contemporary Dance / L. Loupe ; transl. S. Gardner. – Alton : Dance Books, 2010. – XXIV, 285 p.

233. *Meinzenbach, S.* Neue alte Weiblichkeit: Frauenbilder und Kunstkonzepte im Freien Tanz: Loïe Fuller, Isadora Duncan und Ruth St. Denis zwischen 1891 und 1934 / S. Meinzenbach. – Marburg : Tectum-Verlag, 2010. – 399 S.

234. *Rebling, E.* Tanz der Völker: Folkloreballett heute / E. Rebling. – Berlin : Henschelverl., 1972. – 186 S.

235. *Schechner, R.* Performance Theory / R. Schechner. – Dutton : Routledge, 2015. – 432 p.

236. *Susan, A.* Ballet and Modern Dance / A. Susan. – New York : Thames a. Hudson, 1997. – 216 p.

237. *Taubert, K. H.* Höfische Tänze: ihre Geschichte und Choreographie / K. H. Taubert. – Mainz : Schott, 1980. – 200 S.

ПРИЛОЖЕНИЕ



Рис. 1.2.1. Сцена из балета «Па-де-катр» Ц. Пуни – А. Долина в исполнении солисток белорусского Государственного академического Большого театра оперы и балета (народная артистка Республики Беларусь И. Душкевич, артистка балета С. Горбунова, заслуженная артистка Республики Беларусь Н. Дадишкилиани, заслуженная артистка Республики Беларусь Т. Шеметовец). 1994 г.



Рис. 1.2.2. Фея Карабос из балета «Спящая красавица» П. Чайковского – М. Петипа в постановке В. Елизарьева в исполнении солиста белорусского Государственного академического Большого театра оперы и балета С. Манзалевского. 1983 г.
Фото из личного архива С. Манзалевского



Рис. 1.2.3. Картина народного художника СССР М. Савицкого «Лявони́ха». Холст, масло. 85х200. 1959 г.
Художественная галерея М. Савицкого



Рис. 1.2.4. Народный танец «Лядковская кадрыль» в исполнении танцевальной группы Государственного народного хора БССР. «Белорусский концерт», производство киностудии «Беларусьфильм», 1955 г. Режиссеры П. Василевский, В. Стрельцов, оператор И. Пикман



Рис. 1.2.5. Сцена из балета «Страсти (Рогнеда)» А. Мдивани в постановке В. Елизарьева. В роли Анны Багрянородной – заслуженная артистка Республики Беларусь Л. Кудрявцева. 1995 г.
Фото: <https://bolshoibelarus.by/rus/repertuar/balet-repertuar/item/70-strasti-rogneda.html>



Рис. 1.2.6. Сцена из хореографической миниатюры «Давай вспомним» (постановка В. Иванова) в исполнении участников ансамбля кафедры хореографии Белорусского государственного университета культуры и искусств. 2011 г.
Фото из личного архива руководителя коллектива С. Гутковской



Рис. 2.1.1. Танцевальная группа Виленской белорусской гимназии. 1927 г. Руководитель – Я. Хворост.
Фото: <https://pruzhany.net/551608-114-ghod-z-dnia-naradzhennia-ianki-ivana-khvorasta.html>



Рис. 2.1.2. Первая белорусская труппа Игната Буйницкого. 1910 г.
Фото: <https://ppt-online.org/233693>



Рис. 2.1.3. Участница самодеятельного коллектива Минского Дома народного творчества. Белорусский концерт «Родные напевы». Производство киностудии «Беларусьфильм», 1948 г. Художественный руководитель студии – В. Корш-Саблин. Режиссеры А. Шульман, С. Сплошнов



Рис. 2.1.4. Сцена из шуточного танца «Соперники» в исполнении заслуженного артиста БССР С. Дречина, Б. Розенблат, Н. Шехова. Белорусский концерт «Родные напевы». Производство киностудии «Беларусьфильм», 1948 г. Художественный руководитель студии – В. Корш-Саблин. Режиссеры А. Шульман, С. Сплошнов



Рис. 2.2.1. Сцена из балета «Стальной скок» С. Прокофьева – Л. Мясина, 1927 г., в исполнении Л. Чернышёвой (Работница) и Л. Мясина (Матрос в браслете).

Фото: https://ru.wikipedia.org/wiki/Стальной_скок

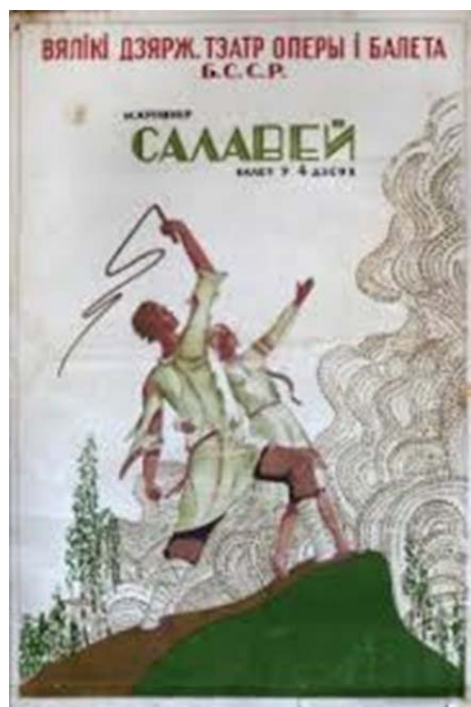


Рис. 2.2.2. Афиша к первому национальному балету «Соловей» М. Крошнера – А. Ермолаева, 1939 г.

Фото: <https://www.sb.by/upload/iblock/905/905ac431b1e95189401775b911843275.jpg>



Рис. 2.2.3. Сцена из балета «Соловей» М. Крошнера – А. Ермолаева.
Сымон – С. Дречин, Зоська – А. Николаева. 1939 г.
Фото: <https://www.sb.by/articles/5-noyabrya-den-rozhdeniya-natsionalnogo-belorussskogo-baleta.html>



Рис. 2.2.4. Сцена из балета «Князь-озеро» В. Золотарёва в постановке
К. Муллера. В роли Надейки – заслуженная артистка БССР
А. Николаева, в роли Князя – артист С. Павлов. 1948 г.
Фото: [https://be.wikipedia.org/wiki/Князь-возера_\(балет\)](https://be.wikipedia.org/wiki/Князь-возера_(балет))



Рис. 3.1.1. Танцевальная группа Государственного народного хора БССР. «Белорусский концерт», 1955 г. Производство киностудии «Беларусьфильм». Режиссеры П. Василевский, В. Стрельцов, оператор И. Пикман



Рис. 3.1.2. Белорусский танец – полька «Янка» в исполнении артистов Государственного ансамбля танца БССР, 1968 г. Фото из личного архива художественного руководителя, народного артиста Республики Беларусь В. Дудкевича



Рис. 3.1.3. Белорусский танец «Бульба» в исполнении женской группы народного ансамбля танца «Лявониха» ДК МТЗ, 1976 г.
Фото из личного архива автора, участницы ансамбля



Рис. 3.1.4. Сцена из хореографической сюиты «Суббота» в исполнении женской группы Белорусского государственного академического заслуженного хореографического ансамбля «Хорошки», 2002 г.
Фото из личного архива артистки ансамбля Л. Новик



Рис. 3.1.5. Сцена из хореографической композиции «Карагод» в исполнении артистов ансамбля танца музыки и песни «Белые росы» Гродненской областной филармонии, 1989 г.
Фото: <http://belyerosy.by/istoriya-ansamblya>



Рис. 3.1.6. Репетиция заслуженного коллектива Республики Беларусь Государственного академического ансамбля танца Беларуси, 2009 г.
Фото из личного архива художественного руководителя, народного артиста Республики Беларусь В. Дудкевича



Рис. 3.2.1. Сцена из балета «Повесть о любви» В. Золотарёва в постановке А. Ермолаева. В роли Маринки – заслуженная артистка БССР Л. Ряженова, в роли Янки – заслуженный артист БССР С. Дречин. 1953 г. Фото из личного архива доктора искусствоведения Ю. Чурко



Рис. 3.2.2. Сцена из балета «Избранница» Е. Глебова в постановке О. Дадишкилиани. В роли Избранницы – заслуженная артистка БССР А. Корзенкова. 1969 г. Фото из личного архива артистки балета Л. Ефремовой



Рис. 3.2.3. Сцена из балета «Мечта» Е. Глебова
в постановке А. Андреева и Н. Стуколкиной. В роли Мари –
И. Савельева, в роли Николая – В. Давыдов. 1961 г.
Фото из личного архива доктора искусствоведения Ю. Чурко



Рис. 3.2.4. Сцена из танца в стиле «апаш» (Aparche Dance).
Фото из личного архива автора



Рис. 3.2.5. Сцена из балета «Кармен-сюита» Ж. Бизе – Р. Щедрина в постановке В. Елизарьева. В роли Кармен – М. Вежновец. 1978 г.
Фото: <https://bolshoibelarus.by/rus/repertuar/balet-repertuar/item/51-karmen-syuita.html>



Рис. 3.2.6. Сцена из балета «Сотворение мира» А. Петрова в постановке В. Елизарьева. В роли Евы – заслуженная артистка Республики Беларусь И. Душкевич, в роли Адама – заслуженный артист Республики Беларусь В. Комков. 1979 г.
Фото: <https://bolshoibelarus.by/rus/repertuar/balet-repertuar/item/sotvoreniemira.html>



Рис. 4.1.1. Сцена из хореографической композиции «Соколиная охота» в исполнении артистов Белорусского государственного академического заслуженного хореографического ансамбля «Хорошки». 2017 г.

Фото: <https://khoroshki.by/ru>



Рис. 4.1.2. Сцена из хореографической композиции «Адажио» заслуженного коллектива Республики Беларусь Государственного академического ансамбля танца Беларуси в исполнении артистов О. Головач и М. Богатко. 2012 г.

Фото: <http://beladance.org>



Рис. 4.1.3. Сцена из хореографической миниатюры «Аве Мария» заслуженного коллектива Республики Беларусь Государственного академического ансамбля танца Беларуси. В роли Марии – артистка ансамбля О. Головач. 2012 г.
Фото: <http://beladance.org/>



Рис. 4.1.4. Сцена из хореографической миниатюры «Ефросинья» заслуженного коллектива Республики Беларусь Государственного академического ансамбля танца Беларуси. В роли Ефросиньи – артистка ансамбля Т. Ефременко. 2015 г.
Фото: http://beladance.org



Рис. 4.1.5. Сцена из хореографической миниатюры «Свадьба»
заслуженного коллектива Республики Беларусь
Государственного академического ансамбля танца Беларуси.
В роли Невесты – артистка ансамбля С. Медведева. 2013 г.
Фото: <http://beladance.org>



Рис. 4.1.6. Сцена из хореографической картинки «Ясь и Янина»
заслуженного коллектива Республики Беларусь
Государственного академического ансамбля танца Беларуси,
в исполнении артистов ансамбля О. Ларченко и М. Кашевича. 2016 г.
Фото: <http://beladance.org>



Рис. 4.1.7. Сцена из хореографической картинки «Весначуха»
заслуженного коллектива Республики Беларусь
Государственного академического ансамбля танца Беларуси.
Солистка Д. Янчина. 2013 г.
Фото: [http:// beladance.org](http://beladance.org)



Рис. 4.1.8. Сцена из хореографической феерии «Лянок»
заслуженного коллектива Республики Беларусь
Государственного академического ансамбля танца Беларуси, 2010 г.
Фото: <http://beladance.org>



Рис. 4.1.9. Сцена из балета «Страсти (Рогнеда)» А. Мдивани
в постановке В. Елизарьева. В роли Рогнеды – О. Гайко,
в роли Ярополка – Д. Климук. 1995 г.

Фото: <https://bolshoibelarus.by/rus/repertuar/balet-repertuar/item/strasti.html>



Рис. 4.1.10. «Мачеха и падчерица». Сцена из балета «Круговерть»
О. Залётнева в постановке В. Иванова, Ю. Чурко.

В роли Падчерицы – Е. Чередниченко. 1996 г.

Фото из личного архива заслуженной артистки
Республики Беларусь Ж. Лебедевой



Рис. 4.1.11. «Ревнивая мать». Сцена из балета «Круговерть» О. Залётнева в постановке В. Иванова, Ю. Чурко. В роли Сына – С. Мартинович, в роли Матери – Н. Фурман. 1996 г.
Фото из личного архива заслуженной артистки Республики Беларусь Ж. Лебедевой



Рис. 4.1.12. «Постылая жена». Сцена из балета «Круговерть» О. Залётнева в постановке В. Иванова, Ю. Чурко. В роли Жены – заслуженная артистка Республики Беларусь Ж. Лебедева, в роли Мужа – заслуженный артист Республики Беларусь В. Долгих. 1996 г.
Фото из личного архива заслуженной артистки Республики Беларусь Ж. Лебедевой



Рис. 4.1.13. Сцена из балета «Анастасия» В. Кузнецова
в постановке Ю. Трояна. В роли Анастасии – заслуженная артистка
Республики Беларуси И. Еромкина. 2018 г.
Фото: <https://bolshoibelarus.by/rus/repertuar/balet-repertuar/item/624-anastasiya.html>



Рис. 4.1.14. Сцена из балета «Князь Витовт» В. Кузнецова
в постановке Ю. Трояна. В роли Анны – заслуженная артистка
Республики Беларусь Л. Хитрова. 2013 г.
Фото: <https://bolshoibelarus.by/rus/repertuar/balet-repertuar/item/45-vitovt.html>



Рис. 4.1.15. Сцена из балета «Князь Витовт» В. Кузнецова
в постановке Ю. Трояна. В роли Ядвиги – заслуженная артистка
Республики Беларусь И. Еромкина. 2013 г.
Фото: [https://bolshoibelarus.by/rus/repertuar/balet-repertuar/item/45-
vitovt.html](https://bolshoibelarus.by/rus/repertuar/balet-repertuar/item/45-vitovt.html)



Рис. 4.1.16. Сцена из балета «Жизель» А. Адана
в постановке Р. Поклитару. В роли Жизели – А. Герус,
в роли Альберта – А. Чаплик. 2016 г.
Фото: [https://kyivmodernballet.com/resizer/w750-
h500/uploads/public/spectacle/giselle/1563538293237.jpg?zc=2](https://kyivmodernballet.com/resizer/w750-h500/uploads/public/spectacle/giselle/1563538293237.jpg?zc=2)



Рис. 4.1.17. Сцена из балета «Женщины в ре миноре» И. С. Баха
в постановке Р. Поклитару, 2014 г.
Фото из личного архива автора



Рис. 4.2.1. Хореографический перформанс «Краски».
Театр танца «Karakuli». 2011 г.
Фото: <http://labovkinaolga.com/karakuli-dance-theatre/kraski.html>



Рис. 4.2.2. Сцена из хореографической экспериментальной постановки «Бордо» в исполнении участников театра танца «Skvo's Dance Company», 2013 г.
Фото из личного архива автора



Рис. 4.2.3. Сцена из хореографической миниатюры народного театра-студии современной хореографии Дианы Юрченко «Времена года». 2015 г.
Фото А. Евдокимовой; из личного архива автора



Рис. 4.2.4. Хореографическая миниатюра «Потерянные и найденные»
С. Микеля. Проект С. Микеля «BGAM Company». 2013 г.
Фото: <http://artaktivist.org/theatre-news/?p=4025>



Рис. 4.2.5. Хореографическая миниатюра «Переход» Д. Беззубенко.
Исполняют Е. Подольская и Н. Дмитров. 2018 г.
Фото И. Гусакова; из личного архива автора



Рис. 4.2.6. Хореографическая миниатюра «Наедине с надеждой»
в исполнении С. Мунасыповой. 2015 г.
Фото из личного архива С. Мунасыповой



Рис. 4.2.7. Сцена из одноактного балета «Бабы. Год 1945»
Е. Панфилова. 2015 г. Исполняет Балет толстых Евгения Панфилова.
Фото: <https://news.vitebsk.cc/2015/11/20/balet-evgeniya-panfilova-otkryil-v-vitebske-festival-sovremennoy-horeografii-ifmc-2015-fotoreportazh>

Научное издание

Коновальчик Ирина Викторовна

**ЖЕНСКИЙ ОБРАЗ В ХОРЕОГРАФИЧЕСКОМ ИСКУССТВЕ
БЕЛАРУСИ XX – НАЧАЛА XXI ВЕКА**

Редактор О. М. Павлюченко
Технический редактор А. В. Гицкая
Дизайн обложки М. М. Чудук

Подписано в печать 02.03.2023. Формат 60x84 ¹/₁₆.
Бумага офисная. Цифровая печать.
Усл. печ. л. 13,75. Уч.-изд. л. 12,97.
Тираж 100 экз. Заказ 798.

Издатель и полиграфическое исполнение:
учреждение образования
«Белорусский государственный университет культуры и искусств».
Свидетельство о государственной регистрации издателя, изготовителя,
распространителя печатных изданий № 1/177 от 12.02.2014.
ЛП № 02330/456 от 23.01.2014.
Ул. Рабкоровская, 17, 220007, г. Минск.