

# ХАРЭАГРАФІЧНАЕ МАСТАЦТВА БЕЛАРУСІ

*О. П. Беляева,*

*доц. каф. хореографіі БГУКИ*

## ПРОБЛЕМЫ СОЗДАНИЯ ХОРЕОГРАФИЧЕСКОГО ОБРАЗА СРЕДСТВАМИ НАРОДНО-СЦЕНИЧЕСКОГО ТАНЦА

Народно-сценический танец, как известно, в художественной форме отражает реальную действительность. Постигая ее, танцевальное искусство в процессе своего формирования обладает определенными специфическими закономерностями. Прежде всего, это особый художественный способ переосмысления мира, свойственный только хореографическому искусству и объективно заложенный в системе его изобразительно-выразительных средств. Народно-сценический танец более чем другой вид искусства, чужд натуралистической подробности и житейской повседневности. Он диктует свои собственные формы отражения действительности, основанные не на буквальной адекватности достоверного жизненного материала, а на обобщенном, художественно-поэтическом принципе отражения реальности, выражающимся, через условную, специфически образную модель потенциальной хореографической композиции. Отражая объективную действительность, балетмейстер творчески преображает ее, создает как бы новую реальность, своеобразный «субъективный образ объективного мира» [2, с. 260]. Образное преобразование действительности в этом процессе осуществляется через определенную модель, структурную категорию танца, так называемый хореографический образ. Образ – это та «клеточка», «ячейка», из множества которых состоит ткань произведения искусства, структура, свойственная художественному мышлению. Потому В. Белинский называл искусство «мышлением в образах» [1, с. 97].

Проведем морфологическую диагностику хореографического образа, определим его сущность и структуру. Образ в хорео-

графической композиции представляет собой сложное диалектическое единство объективного и субъективного. В постановочном процессе отношение балетмейстера к тому, что он реализует, выражается как важнейшая и необходимая функция его образного мышления. Воплощает ли постановщик явления действительности или жизнедеятельность человека, он всегда выражает свое миропонимание и оценку, морально-этические нормы и убеждения. Рембрандт подчеркивал, что все его творчество – это автопортрет художника, поскольку творец, отражая объективную действительность, выражает, прежде всего, свое отношение к реальности с помощью субъективной специфической формы художественного образа. Образ в народно-сценическом танце является и «портретом» реальной действительности, и автопортретом самого постановщика. Так, образы Микиты, Купалинки, Перепелочки, Лявонихи, Юрочки – это воплощение реальных действующих персонажей, и в то же время это – носители художественного мировоззрения балетмейстера, его нравственной и гражданской позиции. Очевидно, что в отражении объективного и субъективного эти понятия не должны функционировать в отрыве друг от друга. Полное «очищение» объективного от субъективного ведет сценический образ либо к натуралистическому объективизму, либо к бескрайнему субъективизму, нередко приводит к дискредитации образа, а иногда и к его полному разрушению.

Полноту воспроизведения действительности обеспечивает также диалектика взаимодействия в хореографическом образе безусловного и условного. Народно-сценический танец, также как и другие жанры танцевального искусства, отражает явления природы и сферы жизнедеятельности человека с известной степенью отступления от реальной действительности. Образ в композиции, с одной стороны, безусловен, поскольку объект его отражения – человек и его отношение к окружающей реальности, а с другой стороны, условен, так как в процессе его воплощения средствами выразительности является условная специфически пластическая модель субъективного содержания. Искусствовед Ю.М. Чурко по этому поводу пишет: «Бесконечно разнообразный язык танцевального образа содержит в себе множество различных уровней взаимодействия безусловного и условного. Не утрачивая своей реалистичности, образ то возвышается до поэтического обобщения, то снижается до бытового наблюдения, становясь более или менее «прозрачным»

в зависимости от того, в какой мере сквозь его символику «просвечивает» жизненная реальность» [5, с. 14]. Большую роль в создании сценического образа играет творческая компетенция балетмейстера, его умение сопрягать выразить правду и фантазию, истину и вымысел. Как бы ни был правдив в композиции танцевальный персонаж, скажем образ Зязюли, он всегда выдуман и иллюзорен, а часто фантастичен и сказочен, но эти качества ни в коей мере не умаляют его художественной значимости. «Основа танцевального образа не может характеризоваться фактической достоверностью изображенного, она должна являться художественной истиной, так как определяется адекватностью законов духовной жизни людей, а не законами материального мира» [3, с. 117]. Истину, добываемую искусством, В. Белинский называл «поэтической истиной», чтобы подчеркнуть ее отличие от физиологической или психологической. Именно такая истина содержится в балетах «Тиль Уленшпигель» и «Страсти (Рогнеда)» В. Елизарьева, «Избранница» О. Дадишкилиани и др. В то же время условность танцевального образа может проявляться в композиции либо его силой, либо его слабостью. Если правдивость в танце доминирует над условной пластической формой или условная хореографическая форма превалирует над достоверностью, то сценический образ превращается либо в голую пантомиму, лишенную поэтического обобщения, либо в заумную художественную фальшь. Другими словами, поэтическую природу танцевального образа нецелесообразно приспособлять к «прозе жизни», поскольку она теряет свою художественную значимость и условность образа оборачивается ее слабостью.

Хореографический образ представляет собой также диалектическое единство общего и единичного. Образ в композиции обладает функцией выразить общее через единичное. Так, образы народно-сценической хореографии Павы, Кокетки, Пчелки, Тетерки, Соловья – это конкретные персонажи и одновременно обобщенные символы чистоты, красоты, верности, одиночества. Обобщение в сценической композиции представляет собой форму познания объективного мира, которая воспроизводит единичное и в нем постигает общее, описывает случайное, выявляя стоящую за ним закономерность. Создать «художественный образ – значит суметь в конкретном облике, в живом индивидуальном факте выразить общую идею, смысл события, дух времени, эпохи» [4, с. 128]. В случае, если образ

наполнен воспроизведением только единичного и не содержит обобщения, иносказания или типизации, то он тяготеет к натуралистическому изображению жизни, и наоборот, если персонаж отвлечен от конкретности и передает только общее и закономерное, то он аккумулирует в себе черты абстрактного и надуманного схематизма. И только синтезируя воедино общее и единичное, образ в композиции находит свою органичную форму хореографического воплощения.

Сложная структура хореографического образа обнаруживается также при анализе составляющих его национальных и интернациональных элементов. Являясь искусством общечеловеческим, танцевальное творчество предполагает определенную национальную окраску. Подобно тому, как музыка несет в себе определенный колорит, так и хореографическое искусство приобретает у того или иного народа неповторимую этническую окраску, будь то русский хоровод «Березка» Н. Надеждиной, украинская кадриль «Девятка» П. Вирского или белорусская «Полька-Янка» С. Дречина. Проявление национального характера наблюдается и в классических балетах: русская тема – в «Каменном цветке» Ю. Григоровича, армянская – в «Гаянэ» В. Вайнонена, белорусская – в «Князе Витовте» Ю. Трояна. Национальное начало проявляется в жанрах хореографического искусства по-разному. В народной хореографии этническая природа танца раскрывается более выпукло и наглядно, академический же танец отмечен этой печатью в значительно меньшей степени. «Художественное творчество не может быть вне-национальным, истинный художник народен и национален без усилия, он чувствует национальность, прежде всего, в самом себе и поэтому невольно налагает ее печать на свои произведения...» [1, с. 302]. Однако образ в танцевальной композиции способен, выйдя из национальных рамок, стать явлением интернационального значения. В нем утверждается общечеловеческое стремление личности к творчеству и совершенству.

На основании выше изложенного можно сделать следующие выводы: образ в народно-сценическом танце представляет собой сложное, диалектически противоречивое явление: он отражает действительность и преображает ее; синтезирует в себе объективное и субъективное; выражает достоверное через условное; представляет общее через единичное; выявляет национальное и в нем постигает общечеловеческое, интернацио-

нальное. И при всей своей многоплановости и внутренней противоречивости образ является целостной гармонично-пластической моделью сценической композиции, все структурные элементы которой, взаимно дополняя друг друга, способствуют более глубокому воплощению хореографического замысла.

---

1. *Белинский, В. Г.* Собр. соч. т. 5 / В. Г. Белинский. – М. : Сов. писатель, 1954. – 327 с.

2. *Каган, М. С.* Морфология искусства / М. С. Каган. – Л. : Искусство, 1972. – 440 с.

3. *Каган, М. С.* Лекции по марксистско-ленинской эстетике / М. С. Каган. – Л. : Знание, 1964. – 288 с.

4. *Мантатов, В. В.* Образ, знак, условность / В. В. Мантатов. – М. : Высш. шк., 1980. – 312 с.

5. *Чурко, Ю. М.* Белорусский хореографический фольклор / Ю. М. Чурко. – Минск : Высш. шк., 1990. – 415 с.

*И. И. Бодунова, ст. преподаватель  
каф. хореографии БГУКИ*

## **ЕВРОПЕЙСКИЙ БЫТОВОЙ БАЛЬНЫЙ ТАНЕЦ В СОЦИАЛЬНО-КУЛЬТУРНОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ**

Достаточно многоплановый и последовательный научно-практический интерес к перцепции европейского бытового бального танца в контексте современной культуры обязывает определить и рассмотреть сферы социально-культурной деятельности его теоретического изучения и практического применения.

Анализ организации досуговой деятельности с позиций прикладной культурологии дает основание утверждать, что увлечение танцевальным искусством, как одним из видов художественной самодеятельности «з'яўляецца састаўнай часткай духоўнай культуры грамадства, якая спрыяе яе ўзбагачэнню і дэмакратызацыі, а таксама фарміраванню сістэмы вытворчасці і распаўсюджванню эстэтычных каштоўнасцей» [1, с. 130].

Современное восприятие европейского бытового бального танца способствует нахождению оптимального компромисса между элитарностью танцевальной культуры, почерпнутой из жизни высших кругов общества в прошлом и объективными