

**ТРАНСФОРМАЦИЯ ФОЛЬКЛОРНОЙ ТАНЦЕВАЛЬНОЙ ЛЕКСИКИ
В СОВРЕМЕННОЙ СЦЕНИЧЕСКОЙ ПРАКТИКЕ
(на примере женских образов)**

Танец всегда был одним из самых социально-активных видов творчества. Закономерности развития искусства в целом, как формы общественного сознания, сказываются, естественно, и на эволюции хореографии, которая, вместе с тем, имеет свои специфические законы развития и опирается на условную, поэтически обобщенную природу.

Современная сценическая практика характеризуется стилевым разнообразием танцевального творчества, оригинальными формами хореографического мышления, которые открывают новые грани в отношении выразительной и технико-конструктивной сторон пластического образа, который, по сути, является художественным знаком своего времени. Для передачи содержания хореографического произведения и создания в нем определенного образа используется ряд выразительных средств таких как: пластика тела, танцевальное движение-действие, танцевальная поза и жест, динамика пластики(темп), музыкально-пластический ритм, пространственная амплитуда исполнения движения и т.п. Все эти компоненты системы выразительных средств имеют в сценической практике определенные знаковые функции, связанные с культурными и эстетическими установками конкретной эпохи и трансформируются вместе с ними.

Человеческое тело является выразительным материалом движения, и в танцевальной лексике изначально заложена естественная потребность человека в выражении своего внутреннего эмоционального строя, чувства сопричастности окружающему миру, в ней проявляются принятые обществом этика, мораль, нормы взаимоотношения и поведения людей.

По мнению доктора искусствоведения Кондратенко Юрия Алексеевича в основе одного из направлений современного искусствознания, социологии искусства, лежит понятие «телесного канона», которое описывает «закрепленный культурой эталон внешней формы человеческого тела, на основе которого конструируется художественный объект» [2, с 42]. Один из аспектов, связанный с рассмотрением изменения телесного канона – тема гендерных характеристик. Еще в конце XIX в известный русский критик К.Скальковский ратовал за отличие в использовании движений при создании мужского и женского образов в танце. «Уже эмпирически известно, что анатомические признаки, обуславливающие красивую внешность, неодинаковы по отношению к различным полам; другими словами, условия которым должно 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» [3, с. 23].

На протяжении многих веков творцов классических и неклассических форм хореографии объединяло общее – подход к пластике, в которой доминировал идеальный образ человека, и этот принцип сохранился при его сценической интерпретации. «Идеал всегда оставался основой аксиологии хореографического фольклора, придавая танцевальным образам ту или иную художественно – эмоциональную окраску» - отмечает доктор искусствоведения Ю.М.Чурко [4, с.15]. Кроме того, танцевальная условность всегда являлась отражением той действительности, в которой мужчина главенствовал в повседневной и социально - политической сферах жизни.

Говоря о характерных чертах белорусского народно-сценического танца, создающего образ «молодца» мы выделяем в первую очередь удаль, ловкость, силу, красоту, изящество, чувство собственного достоинства, передающиеся через основное средство художественной выразительности – танцевальную лексику. Танцующий – прежде всего молодец во всех отношениях, он не хочет казаться смешным, он желает выглядеть красивее, изящнее, чем в повседневном быту. Может быть именно потому, что в повседневной жизни достоинство простого человека часто унижалось, он с особенной привязанностью держался в своем искусстве за этот идеал, и эта тенденция сохранилась и в сценической трактовке.

В отличии от России, где существует явное различие между женским и мужским танцем, белорусская традиционная лексика характеризуется относительной схожестью. Движения, используемые при создании женского образа, в основных своих чертах, совпадают с мужскими, за исключением удалы и молодечества. Ловкость, сила, красота, грация, как и чувство собственного достоинства, в той же мере свойственны и женщине, и эта лексическая однородность является своего рода свидетельством относительно равного положения мужчины и женщины в обществе, и танец – как форма коммуникации, подтверждает это положение. Многочисленные лирические женские образы (девушка – перепелочка, пава, вербиченька и т.д), перенесенные на сценические подмостки, характеризуются плавными движениями рук, корпуса, мягкими поворотами головы и особым плавным шагом. Эти образы наделены лучшими человеческими качествами, такими как искренность, нежность, мудрость, трудолюбие, открытость, в них проявляется благородство и достоинство. Образ «зязюлі», в белорусском танцевальном творчестве, это своего рода прототип той же романтической девушки, но символизирующий женскую грусть и тоску. Особое положение рук, открывающие и закрывающие лицо, наклон корпуса вниз, мягкие переступания с одной ноги на другую подчёркивают эмоциональную сторону образа.

В разнообразных белорусских польках, традиционных народно – сценических танцах, переплясах таких как «Бранюшка», «Вишанька», «Круцельки», «Пацалунки», «Лявониха», «Крыжачок», «Весялуха» и т.д. сценический женский образной. Героиня сцены смелая, искренняя, проявляющая определенную инициативу в выборе партнера, но не переходящая грани общепринятой манеры поведения. В её открытости и игривости не существовало фривольности, и отсутствовало эротическое содержание. Весь арсенал традиционной фольклорной лексики был направлен на создание женского образа, основа которого базировалась на идеализации.

Являясь зримым выражением национального художественного мышления, хореографический образ закономерно изменяется вместе с ним, как и средства выразительности, создающего его.

Эпоха постмодернизма, с характерным для неё многообразием философских учений и новыми мировоззренческими универсалиями привнесла в развитие мирового искусства и понимания в нем человека радикально новые тенденции. Ментальная специфика новой эпохи ломает привычные представления о том, какими должны быть «настоящие» женщина и мужчина, между ними происходит своеобразный обмен качествами, атрибутами, профессиями. Эти тенденции не могли не отразиться и в белорусском хореографическом искусстве, которое включается в трансформационные процессы, ведущие к созданию новых направлений в хореографии, апеллирующих совершенно иными выразительными средствами. Откликаясь на эстетические идеалы своего времени, хореография начинает набирать новые выразительные средства, стремясь создать пластический образ современницы. Определяющими факторами становятся – полистилистика, антисистемность и отсутствие канонов. Как отмечает Карл Юнг, «современный человек не понимает, насколько его „рационализм“ (расстроивший его способность отвечать божественным символам и идеям) отдал его на милость психической «преисподней». Он освободил себя от суеверий (как он полагает), но при этом до опасной степени утратил свои духовные ценности. Его моральная и духовная традиция распалась, и теперь он расплачивается за это повсеместное распадение дезориентацией и разобщенностью». Женский образ, насыщенный пластическими интонациями нашего времени, утрачивает гармоническую жизнерадостность, гладкость, идеализацию. Впитывая дыхание эпохи, танцевальная лексика закономерно делается более сложной, внутренне драматичной и противоречиво контрастной, но, наряду с этим, при создании женского образа современная сценическая практика теряет близость и связь с традиционной фольклорной лексикой. Со сцены постепенно исчезает национальное своеобразие образа. Эта тенденция нашла подтверждение в итогах XXII фестиваля современной хореографии в Витебске, где обязательным условием для участия в данном фестивале определялось белорусское гражданство хореографа. На фестивале «не оказалось достойных номинации «Традиции и новаторство», присуждаемой за авторское, оригинальное обращение к истокам и традициям белорусской культуры, музыке, поэзии, литературе и фольклору. Национальная тема не звучала вообще» [1, с.47].

И если сегодня, при создании женских образов, белорусская фольклорная лексика остается основным выразительным средством в ансамблях народно – сценического танца, видоизмененная, адаптируемая под современную эстраду в коллективах, работающих в жанре фолк-модерн, то в группах современного танца, набирающих силу и популярность среди молодежи, она практически не востребована, что является проблемной тенденцией. Использование национальной лексики в новых направлениях современной хореографии, степень ее трансформации при создании образной системы – задача, стоящая сегодня перед отечественными балетмейстерами.

Список литературы:

1. Дониленко, З Камень, ножницы, бумага / З. Дониленко // Сов. балет. – 2010. – № 2. – С. 47.
2. Кондратенко, Ю. К проблеме художественного языка и материала танца / Ю. Кондратенко // Сов. балет. – 2010. – № 2. – С 42–43.
3. Скальковский, К. Балетоман. Балет. Его история и место в ряду изящных искусств / К. Скальковский. – СПб., 1882. – 125 с.
4. Чурко, Ю.М. Белорусский хореографический фольклор / Ю. М. Чурко. – Минск : Вышэйш. шк., 1990. – 415 с. : ил