

*Н. В. Карчевская,
кандидат искусствоведения,
доцент кафедры хореографии
Белорусского государственного
университета культуры и искусств*

ТЕМА ВЕЛИКОЙ ОТЕЧЕСТВЕННОЙ ВОЙНЫ В ХОРЕОГРАФИЧЕСКОМ ИСКУССТВЕ БЕЛАРУСИ

Тема Великой Отечественной войны является одной из приоритетных, особенно значимых для всего белорусского искусства. Однако если в таких видах художественного творчества, как кино, театр, изобразительное искусство, эволюцию этой темы можно проследить достаточно последовательно, то национальная хореография как бы выпадает из данного ряда: количество произведений на тему Великой Отечественной войны, вышедших на большую сцену, можно пересчитать по пальцам. В данной статье будет предпринята попытка выявления основных причин данной ситуации и проанализированы наиболее яркие произведения белорусской хореографии на военную тему.

Анализ развития хореографии второй половины XX – начала XXI в. показывает, что попытки воплощения военной темы были единичными даже в крупных центрах хореографического искусства, таких как Москва и Ленинград. Среди произведений крупной формы на тему Великой Отечественной войны можно вспомнить созданный еще в 1942 г. балет А. Хачатуряна «Гаянэ» и поставленный на музыку В. Гаврилина в 1984 г. балет «Дом у дороги». Не часты были постановки на военную тему и на хореографической эстраде. Настоящее потрясение вызвали одноактные балеты Е. Панфилова «Бабы. Год 1945», посвященный 55-летию Победы в Великой Отечественной войне на музыку В. Гевиксмана, В. Мэй, В. Агапкина, Я. Гарбарека, Ф. Гласса и «БлокАда» на музыку Седьмой симфонии Д. Шостаковича (2002 г.).

Как нам представляется, причины определенного «отставания» хореографического искусства в освоении этой темы кроются вовсе не в отсутствии патриотизма у балетмейстеров и артистов.

С одной стороны, у поколения постановщиков и зрителей, переживших войну, в первые годы после ее окончания, возникало вполне оправданное желание ощутить всю радость, всю полноту жизни, забыть об ужасах и тяготах военных лет. Возможно поэтому, главным хореографическим жанром в этом направлении

стал жанр военной пляски, в котором демонстрировались удаля, задор солдат-победителей. С другой стороны, причины осторожного отношения к теме войны 1941–1945 гг., могут скрываться в опасениях постановщиков, что им не удастся преодолеть разницу между искусством и жизнью, а рассказ о войне, изложенный хореографическим языком будет слишком упрощенным.

Пожалуй, первой и самой серьезной удачей в воплощении на белорусской сцене темы Великой Отечественной войны стал балет Е. Глебова – О. Дадишкилиани «Альпийская баллада», поставленный на сцене театра в 1967 г. (либретто Р. Череховской по мотивам одноименной повести В. Быкова). «В нем рассказывается о чувстве, рождавшемся между белорусским юношей Иваном (Л. Чеховский) и итальянской девушкой Джулией (К. Малышева), бежавшими из фашистского концлагеря. Но балет не явился еще одним вариантом трактовки вечной темы трагической любви. Скорее это была история человеческой стойкости, человеческого мужества» [3, с. 75]. Тщательно проанализировавшая «Альпийскую балладу», известный искусствовед Ю.Чурко, писала об удачном соединении признаков камерного, психологически углубленного балета, непрерывно разворачивающегося на сцене картины жизни человеческого духа и признаков балета героического [3, с. 78]. Как и В. Быков, постановщики впервые раскрыли тему войны не через официально принятую в те годы призму победного героизма, а через показ скрытой во внутреннем мире героя силы духа самого обычного человека, оказавшегося в трагических обстоятельствах.

Следующая попытка воплощения военной темы была предпринята белорусским балетным театром лишь в 1984 году, ею стал балет «Крылья памяти» В. Кондрусевича – Ю. Трояна. В основу либретто балета легла история жительницы города Жодино А. Ф. Куприяновой – матери пятерых сыновей, погибших за свободу и независимость своей Родины [2]. Однако этот балет продержался на сцене очень недолго – около трех сезонов (в отличие от «Альпийской баллады», сценическая жизнь которой была гораздо более продолжительной – спектакль выдержал свыше ста представлений). Кроме того, «Крылья памяти» оказались фактически за пределами внимания не только серьезной балетной критики, но и прессы.

В 1970–1980-е гг. мастерами, с именами которых впоследствии стало прочно ассоциироваться развитие разных видов национального хореографического искусства, был создан целый

ряд произведений на тему Великой Отечественной войны. Одной из них стала работа В. Елизарьева «Поэма» на музыку А. Петрова. В этой композиции хореограф в поэтически обобщенной танцевальной форме рассказывал о трагедии войны, о гибели и бессмертии павших героев. Известный исследователь танца на эстраде Н. Шереметьевская писала об особенной метафоричности финала миниатюры, в которой невесты-вдовы в белых костюмах, белых платках, и фигуры павших героев за ними образовывали группу, напоминавшую стаю летящих журавлей. Этот журавлиный клин символизировал бессмертие в памяти и душах тех, кто их любил и ждал [4, с. 208].

Желанием раскрыть средствами хореографии серьезные, значительные темы были отмечены первые экспериментальные балетмейстерские поиски Л. и А. Ефремовых. В великолепно трактованных ими «Колоколах Хатыни» (Ефремовы одновременно были и исполнителями, и хореографами, и художниками по костюмам своего номера) словно оживали облики людей из спаленных гитлеровцами белорусских деревень. В пластических образах миниатюры воплощались скорбь, ненависть, желание отстоять мир. Позы и движения как бы перенимали пластический рисунок архитектурных элементов всемирно известного мемориального комплекса. Как исполнители, Ефремовы щедро использовали доскональное владение техникой классического танца, сложных акробатических поддержек. Органичной чертой номера было также глубокое, эмоциональное, одухотворенное исполнение. Танец не иллюстрировал известную песню, а имел собственное драматургическое развитие. Через трагедию двоих показывалась глубина трагедии Хатыни. В постановке наступал момент, когда, казалось, угасали моральные и физические силы, но от самой Матери-земли черпались сила и воля к победе. За этот свой первый балетмейстерский опыт Л. и А. Ефремовы были удостоены в 1976 году звания лауреатов Всесоюзного конкурса балетмейстеров [1].

Еще одной работой Л. и А. Ефремовых был «Довоенный вальс», поставленный ими для ансамбля «Сэнс» в 1984 г. (впоследствии этот номер вошел в репертуар «Мастерской эстрадного танца Л. и А. Ефремовых»). В этом произведении постановщики сознательно ушли от героической патетики, тема войны вынесена «за скобки»: здесь нет боевых эпизодов, перед зрителями предстают сцены мирной жизни, первых встреч юных влюбленных. В «Довоенном вальсе» камерная тема зарождающейся любви, которая неизбежно

будет омрачена, загублена войной, вызывает щемящую боль от осознания глубины страданий, выпавших на долю поколения.

Отдельно следует отметить, что тема Великой Отечественной войны всегда волновала молодых балетмейстеров, о чем свидетельствует неоднократное обращение к ней студентов кафедры хореографии Белорусского государственного университета культуры и искусств. Впечатляющий пластический образ, передающий атмосферу боев в легендарной Брестской крепости, был создан в номере «Жажда» (1981 г., художественный руководитель В. Савин).

В таких работах, как «Без шанса на жизнь» (2002 г., художественный руководитель С. Гутковская) и «Луговая трава» (2007 г., художественный руководитель Н. Карчевская) связываются темы трагизма, героики Великой Отечественной войны и войны в Афганистане и создается обобщенный образ защитников Родины.

В работе «Славянское танго. Хроники тысяча девятьсот проклятого года» (2005 г., художественный руководитель Н. Карчевская) тема Великой Отечественной войны становится частью более широкого историко-этнического ракурса, «модулируя» не только лирико-патриотическую, эмоционально-экспрессивную тональность, но и перекликаясь с тематикой фатальности трагизма любых военных конфликтов. В «Славянском танго» постановщики стремились добиться эмоционального воздействия на зрителя приемом отстранения сюжета на некую пространственно-временную дистанцию. Здесь в единой художественной структуре были смонтированы разновременные эпизоды, отсылающие к «притчевым» моментам человеческого существования и интерпретирующие традиционное событийное изображение сквозь призму постмодернистского восприятия.

В постановке «Сошедшие с небес» (2010 г., художественный руководитель Н. Карчевская) как одно из направлений военной тематики раскрывается тема трагедии Холокоста, унесшего жизни миллионов людей. Действенным приемом, позволившим значительно расширить возможности ассоциативного обогащения прямого содержания произведения, стал прием художественного синтеза разных видов и жанров искусств. Так, пластическая ткань «Сошедших с небес» строилась из народно-сценическом танце в первых трех частях, условно названных «сцены мирной жизни», и *contemporary dance* в пятой части («уход на небеса»). Такой стилевой пластический контраст использовался намеренно, для того чтобы дать наиболее точную национальную характеристику

героев (жизнерадостность, тонкий юмор, нежность еврейского народа) и, наоборот, подчеркнуть общечеловеческое единство в страданиях. Четвертая часть полностью решалась с помощью мультимедийной проекции документальных кадров об ужасах фашизма. Своеобразными эпиграфом и эпилогом были чисто музыкальные эпизоды: мальчик, играющий на скрипке основную мелодию, лежащую в основе пятой части и тот же мальчик, исполняющий ту же тему на фоне звездного неба. Его образ возникал и в четвертой части: на последнем кадре был изображен испуганный мальчик с нашитой на пиджаке желтой звездой Давида и поднятыми вверх руками. Таким образом, мальчик, в «Сошедших с небес» символизировал одновременно и рассказчика, и молчаливого свидетеля, и потомка погибших. Особой образной экспрессии постановщикам удалось добиться в финале. На заднем фоне высвечивался абрис звезды, одна за одной души погибших поднимались к небу, как бы входя в звезду (использовался сцениграфический эффект невидимой на заднем фоне черного кабинета, черной же наклонной доски, установленной от планшета сцены до высоты 3,5 м), и вместо каждого исчезнувшего загоралась маленькая звездочка. Постепенно сцена пустела, загоралось звездное небо, под которым стоял играющий на скрипке мальчик. Казалось, что само небо каждый вечер наполняет нас осознанием трагической невосполнимости человеческих потерь.

В заключение отметим, что Великая Отечественная война является, на наш взгляд, неисчерпаемой темой и национальному хореографическому искусству предстоит еще многое сделать в осмыслении и сохранении в сознании не только наших современников, но и будущих поколений всей правды о героической борьбе белорусского и других народов в эти годы.

1. Карчэўская, Н. У. Аналіз творчай дзейнасці Л. і А. Яфрэмавых / Н. У. Карчэўская // Весн. БДУКМ. – 2004. – № 3. – С. 68–73.

2. Чурко, Ю. М. Белорусский балет в лицах / Ю. М. Чурко. – Минск : Беларусь, 1988. – 222 с.

3. Чурко, Ю. М. Белорусский балетный театр / Ю. М. Чурко. – Минск : Беларусь, 1983. – 183 с.

4. Шереметьевская, Н. Танец на эстраде / Н. Шереметьевская. – М. : Искусство, 1985. – 416 с.