

Коновальчик Ирина Викторовна
магистр искусствоведения, старший преподаватель
кафедры хореографии Белорусского государственного
университета культуры и искусства
(г. Минск, Беларусь)

ОСНОВНОЙ ВЕКТОР РЕПРЕЗЕНТАЦИИ ЖЕНСКОГО ОБРАЗА ПЕРВОЙ ТРЕТИ XX СТОЛЕТИЯ И ЕГО ОТРАЖЕНИЕ В БЕЛОРУССКОМ НАРОДНО-СЦЕНИЧЕСКОМ ТАНЦЕ

Аннотация Выявляются причинно-следственные связи, оказывающие влияние на развитие белорусского народно-сценического танца первой трети XX столетия. Раскрываются особенности создания и характерные черты женского образа в белорусской народно-сценической хореографии, а так же анализируется конструктивно-содержательная сторона женского образа в танцевальном творчестве. Рассматриваются новые критерии истинности искусства, приведшие к формированию «парадного портрета»

Ключевые слова: женский образ, художественный образ, хореографическое искусство, народно-сценический танец, танцевальное творчество.

В первые десятилетия советской власти была поставлена задача активизации участия женщин в политической и культурной жизни страны. Призыв «Раскрепощённая женщина – строй социализм!» конкретизируется в произведениях, указывающих на важную роль женщины на производстве, в кооперации, в выборах, в борьбе против «мировой буржуазии». В этот период феномен женской образности выходит за пределы сферы художественного творчества и становится своеобразным эффективным механизмом воздействия на людей. Образ свободной женщины из народа становится ключевым для первых десятилетий советской власти и пронизывает все сферы искусства. Идеи строительства социализма определяли тип женского образа, ориентируя его на социальную деятельность, и уже к 1930-м годам женщина становится героиней жизни и искусства. Страницы советских газет и журналов полны информации о знаменитых женщинах Советского Союза. Лица знатных ткачих, героических стахановок, первых трактористок и строителей становятся своеобразным символом нового мира. Композиторы создают песни о «девушках-красавицах с заботливыми руками и хозяйским глазом», о них слагаются поэмы и создаются художественные фильмы. «Таких женщин не бывало и не могло быть в старое время» – это утверждение Сталина выражали главную идею женского образа эпохи строительства нового общества. Женщина выступает активной и мощной социальной силой. Она не только призывает строить социализм, она его строит, принимая участие в решении важнейших проблем пятилетки.

Хореографическое искусство Беларуси в это время развивалось достаточно неравномерно и характеризовалось большим разрывом между качественными уровнями культуры города и сельской местности. После Октябрьской революции народное танцевальное творчество выходит на сценические подмостки и переживает период бурного развития и становления. По всей территории республики организовываются многочисленные любительские коллективы народного танца, которые осваивают и изучают белорусский хореографический фольклор. Примером массового увлечения народным танцевальным искусством

может служить первый в республике самодеятельный ансамбль танца под руководством К. А. Алексютовича, созданный в 1925–1926 году при минском Клубе комсомола, насчитывающий более 100 человек и ставший «эталонном белорусского национального стиля» [2, 380].

В основном на сцене были представлены белорусские танцы, которые ранее исполнялись труппой И. Буйницкого. Они практически не подвергались художественной обработке, кроме изменения пространственной композиции (отсутствие четвертой сцены), ограничение по времени и длительности исполнения номеров. Основные шаги и фигуры «Лявоніхі», «Юрачки», «Крыжачка», «Мяцеліцы» 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» [2, 328]. В такие минуты общего исполнения танцевальных номеров, подчас сложно было различить артистов и зрителей. Каждый номер имел свой пластический мотив и определенный рисунок танца, характерный непосредственно только данному образцу. Конструктивно-содержательная сторона женского образа фольклорных образцов танцевального творчества так же была достаточно проста, прозрачна и не отходила от фольклорных основ.

По мере развития и становления жанра в народно-сценический танец стали приходить иные темы, облаченные в новые формы, и женские образы подверглись существенному пересмотру. Создававшийся репертуар не имел аналогов в прошлом, сама форма представлений ансамблей танца так же была ранее незнакома зрительской аудитории. К этому времени руководителями ансамблей становились люди, имевшие танцевальный опыт артистов, и только немногие из них получили специальное хореографическое образование – К.А Алексютович был выпускником Петербургского театрального училища, А. А. Рыбальченко закончил театральную студию при Гомельском ТРАМЕ, Янка Хворост (Иван Маркович) получил образование в частной балетной школе Вильно.

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. Р. Ширма создает Белорусский ансамбль песни и танца (балетмейстер – И. Хворост) [1]. В зарождающиеся профессиональные коллективы шли наиболее способные самодеятельные артисты, но не обладающие специальным хореографическим образованием.

Визуально вся тематика народно-сценической хореографии была направлена на единение. Белорусские традиционные танцы такие как «Крыжачок», «Лявоніха», «Мяцеліца», «Верабей» и многочисленные варианты полек приобрели несколько иное звучание. Сочиненный балетмейстером танцевальный текст не позволял использовать в танце элементы импровизации, которыми характеризовалось фольклорное творчество. При определении качества номера на первый план выходят такие понятия как «синхронность», «отработанность» и «унисон», а индивидуальность уступает место массовости и слаженности. Исполнительниц на солирующие партии определяет балетмейстер, исходя из основной идеи номера, телесного канона и постановочных задач. В каждом коллективе появляется особая манера исполнения движений, вырабатывается стилевое единство, отражающее художественный подтекст и мировоззрение постановщика. При поисках новых форм интересовала не индивидуальность, а социальный тип, приведший к тому, что в женском образе возникает особая

форма плакатности. Демонстрация счастья, танцевальное изображение радости труда и народной силы красной нитью проходили через образы, царящие на сцене. Телесно крепкие, визуально сильные, румяные, с открытой улыбкой женские образы в танцевальном искусстве перекликались со своими прототипами в области живописи, кинематографа и литературы.

Художественное оформление танца, в виде одинаковых сценических костюмов и аксессуаров, головные уборы и танцевальной обуви, специально изготовленных для отдельно взятого номера, однотипных причесок, грима, подчеркивали идею единения, сплоченности и унисонности.

В этот период женский образ по своей сути не отходит от основных признаков аутентичности, однако достаточно явно прослеживается процесс формирования «женского парадного портрета» эпохи строительства коммунизма, за счет незначительного усложнения его лексической основы, синтеза элементами физической культуры с фольклорными движениями и придания ему, таким образом, нового временного звучания. Особенно это было характерно для постановок с новым революционно-тематическим звучанием, отражающим массовые действия и свободно-радостный труд. Обилие *pasglissade* трансформированные в маршеобразном характере; разнообразные подскоки и повороты, приобретающие иное смысловое звучание с вытянутой в диагональ рукой, как бы призывающие к победе; шаг традиционной белорусской польки, как и синкопированные подбивки, исполняющие в унисон, интонационно окрашенные в наступательно-мощный характер.

Еще одним шагом в сложном пути эволюции женского образа в зарождающейся народно-сценической хореографии стало проникновение азов академического классического танца в лексический багаж танцевального фольклора. Два вида хореографического искусства – народно-сценический и академический классический танец, получившие возможность для развития, формировали и совершенствовали свои выразительные средства, но при этом оставались в своих строгих жанровых ограничениях. Однако их взаимовлияние и взаимопроникновение с каждым годом становилось все более ощутимым и отразилось на образной системе. Выход на сценические подмостки и обретение зрителя диктовали новые эстетические нормы и правила, где маловажная роль начинает отводиться «телесному канону», приведенному к возрастным и весовым ограничениям. Внешний вид становится немаловажным, существенным фактором, для участия в деятельности коллектива. Входят в обиход такие понятия, как – вытянутая стопа, прямая осанка, опущенные плечи, умение держать голову на зрителя, сценическая улыбка и т.д.

Определенная доля театрализации, проникновение элементов физкультуры, новая содержательность традиционных движений, унисонность исполнения привнесла в женский образ первой трети XX столетия элементы «парадного портрета». Однако при этом структура женского образа в народно-сценическом танце сохраняла крепкую связь с эстетическими принципами национального фольклорного творчества, предполагающими определенную степень идеализации и ограниченность в строгих рамках лексической национальной системы.

Литература:

1. Хронология важнейших событий и дат Беларуси 1922-1940 года. [Электронный ресурс]. – 2017. – Режим доступа <http://www.istmira.com/istoriya-belarusi/220-xronologiya-vazhnejshix-sobytij-i-dat-4-stranica.html>. Дата доступа: 09.03.2017 2. Чурко, Ю.М. Белорусский хореографический фольклор / Ю.М.Чурко – Мн: Выш.шк. 1990. – 415 с: ил

Коновальчик Ирина Викторовна,
(Білорусь)

ОСНОВНИЙ ВЕКТОР РЕПРЕЗЕНТАЦІЇ ЖІНОЧОГО ОБРАЗУ ПЕРШОЇ ТРЕТИНИ XX СТОЛІТТЯ І ЙОГО ВІДОБРАЖЕННЯ В БІЛОРУСЬКОМУ НАРОДНО-СЦЕНІЧНОМУ ТАНЦІ

Анотація: Виявляються причинно-наслідкові зв'язки, що роблять вплив на розвиток білоруського народно-сценічного танцю першої третини XX століття. Розкриваються особливості створення та характерні риси жіночого образу в білоруській народно-сценічній хореографії, а так само аналізується конструктивно-змістовна сторона жіночого образу в танцювальній творчості. Розглядаються нові критерії виконавського мистецтва, що призвели до формування «парадного портрета».

Ключові слова: жіночий образ, художній образ, хореографічне мистецтво, народно-сценічний танець, танцювальне творчість.

Konovachik Irina,
(Belarus)

THE MAIN VECTOR OF THE REPRESENTATION OF WOMEN IN THE FIRST THIRD OF THE TWENTIETH CENTURY AND ITS REFLECTION IN THE BELARUSIAN FOLK-STAGE DANCE

Annotation: Identifies causal relationships that influence the development of the Belarusian folk-stage dance first third of the twentieth century. The peculiarities of the creation and the characteristics of women in the Belarusian folk-stage choreography and analysed structurally and content side of the female image in the dance work. Discusses new criteria for the performing arts, which led to the formation of a "ceremonial portrait".

Key words: female image, artistic image, choreographic art, folk stage dance, dance creativity.

УДК: 796.31(=353.1):7.03

Копієвський Олег Дмитрович,
викладач кафедри хореографії
Інституту мистецтв

Київського університету імені Бориса Грінченка
(м. Київ, Україна)

ДЖЕРЕЛА ВИВЧЕННЯ ГРУЗИНСЬКОГО НАРОДНОГО ТАНЦЮ

Анотація: В тезі досліджуються зразки грузинської народної хореографії та вивчається її генезис. Аналізується національна психологія, її прояв в різних формах народної творчості, особливо, в народному танці, який був відображенням національного світогляду. Висвітлюється походження грузинського танцю. Аналізується проблема термінологічної невизначеності, що стосується грузинської хореографії. Обґрунтовується подібність та відмінність грузинської танцювальної мови з танцями народів.

Ключові слова: Грузинське хореографічне мистецтво, танець, генезис, періодджерела історія хореографічного мистецтва, ентогенез, еволюціонування культури.

У всіх видах культурної спадщини будь-якого народу все взаємопов'язано. Це вказує на те, що буття грузинської нації є засобом і формою відображення дійсності, і мимоволі викликає бажання дослідника звернутися до першоджерела.

В наш час з'явилася можливість виявити історичні події, які зіграли головну роль в становленні хореографічної культури грузинського народу. Це відбувається завдяки археологічним джерелам, історико-архітектурним і літературним пам'яткам.