



# ТЭОРЫЯ І ГІСТОРЫЯ МАСТАЦТВА



УДК 792.82.09/097:94(470)"1941/1945"

*Н. В. КАРЧЕВСКАЯ, Д. А. МАТЮШКОВА*

## **ТЕМА ВЕЛИКОЙ ОТЕЧЕСТВЕННОЙ ВОЙНЫ В ХОРЕОГРАФИЧЕСКОМ ИСКУССТВЕ: СЦЕНИЧЕСКАЯ И ТЕЛЕВИЗИОННАЯ РЕПРЕЗЕНТАЦИЯ**

*Тема Великой Отечественной войны, несмотря на социальную значимость и повышенное внимание к ней деятелей культуры и искусства, не стала приоритетной у балетмейстеров при создании сценических и телевизионных хореографических произведений. В статье выявляются основные причины данной ситуации и анализируются наиболее яркие произведения отечественной хореографии на военную тему.*

Военная тема является одной из приоритетных, особенно значимых для отечественного искусства. Однако если в таких видах художественного творчества, как кино, театр, изобразительное искусство эволюцию этой темы можно проследить достаточно последовательно, то хореография выпадает из данного ряда – количество произведений о Великой Отечественной войне, вышедших на большую сцену и телевизионный экран, можно пересчитать по пальцам. Первую попытку хореографического воплощения военной темы в произведении крупной формы предпринял в 1942 г. М. М. Фокин в балете «Русский солдат» (музыка С. С. Прокофьева, сюита из музыки к кинофильму «Поручик Киже»). Несмотря на важность и многогранность темы Великой Отечественной войны, случаи обращения к ней в балетном театре оставались единичными. 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). Редки были постановки на военную тему и на хореографической эстраде. Попытки телевизионной репрезентации хореографических произведений на тему Великой Отечественной войны оставались единичными.

Вопросы хореографического воплощения военной тематики на сцене и телевизионном экране ранее почти не попадали в проблемное поле искусствоведения. Отдельные аспекты художественного решения темы войны, как части более широкой – современной темы в хореографии, затрагивались в статьях В. Ванслова [3], Б. Львова-Анохина [6], И. Ступникова [7]. К работам аналогичной направленности принадлежит книга М. Грищенко, подготовленная на белорусском материале [4]. Особенности

хореографічнай інтэрпрэтацыі тэмы Вялікай Айчыннай вайны ў творчасце асобных балетмайстэраў іссядываліся ў работах Л. Абызвой [1], Н. Карчэвскай [5], а такжэ ў фундаментальных творах Ю. Чурка [8, 9]. Некаторыя эстрадна-хореографічныя паставкі на военную тэматыку расматрываліся ў кнізе Н. Шэрем'еўскай [10]. Тэлевізійная рэпрэзэнтацыя хореографічнага іскусства застаецца малоіссядыванай областью іскусстваведэня. Ёдінствэннай работай, касаючайся даннай праблематыкі, ў каторой ўпамінаецца телебалет «Дом у дарога», яўляецца кніга Е. Беловой [2]. Вмесе с тэм сацыяльная значымась тэмы Вялікай Айчыннай вайны не ослабэвае, ў последние годы п'яўляецца все большэ хореографічных прайзвэдэнь, ў каторых по-новому осознаюцца сабытыя фронтowych лет. Неабходымась тэарэтычнага осмыслэня ідэйна-тэматычнага і художэственнага своеобразя хореографічных прайзвэдэнь, п'яўчэньных Вялікай Айчыннай вайне, адрэделэня мэта ітых прайзвэдэнь ў абычм кантэкстэ разв'ітыя нацыянальнай художэственнай культуры абуславлівае актуальность даннай статыі.

*Цель іссядываня* заклучаецца ў выявлэньі асобных хореографічнай практыкі ў сцэнічнай і тэлевізійнай рэпрэзэнтацыі тэмы Вялікай Айчыннай вайны.

Как нам прэдаставляецца, прычыны адрэделэнага «отставаня» хореографічнага іскусства ў освоеньі военной тэмы кроюцца вавсе не ў аотсуствыі патрыотызма ў балетмайстэраў і артывстаў. С адной стораны, ў поколэня паставочныкаў і зритель, прэжывшых вайну, ў првые годы послэ ея аоканчаня вознікало вполне оправданное жэланіе оощутыть радость, полноту жызн, забыть об ужасах і тяготах военных лет. Возможно, поэтому главному хореографічным жанром, воплощавшым тэму вайны, стал жанр военной пляскы, ў катором дэмонстрывалася удаль, задор солдат-победителй. С другой стораны, прычыны аосторожного отнoshэня паставочныкаў к тэме Вялікай Айчыннай вайны могуць скрывацца ў трудноты прэодоленя протыворечя мжду іскусством і жызнью, поскольку расказ о вайне, ізложэнный ввысоко эстетывзйрованным, условным хореографічным языком будэт слышком упроощэнным, ідушым вразрез с суровой правдой вайны.

На беларусскай сцэне првой і самой серъезной удачей ў воплощэньі тэмы Вялікай Айчыннай вайны стал балет Е. Глэбова – О. Дадышкыліані «Альпійская баллада», паставленны в 1967 г. (лывретто Р. Череховской по мотывам аодноименной повесты В. Быкова). «В нем расказываецца о чувстве, рождавшемся мжду беларусским юношей Иваном (Л. Чэховскый) і итальянской девушкой Джуліей (К. Малышева), бежавшымы із фашыстского концлагеря. Но балет не явллся ещэ аодным варывантом трактовкы вечной тэмы трагической лывбвы. Скорее, это была історыя чэловеческой стойкости, чэловеческого мужества» [9, с. 75]. Тщательно проаналывзйровавшая «Альпійскую балладу» ізвестный іскусствовед Ю. Чурка п'ясала об удачном соедывненьі прывзнаков камерного, психологически-углубленного балета, непрерывно развораывающэго на сцэне картывны жызн чэловеческого духа, і прывзнаков балета героического [9, с. 78]. Как і В. Быков, паставочныкы впрвые раскрывы тэму вайны не чэрез аофициально прывнятую прывзму победного героизма, а по-

средством показа скрытой во внутреннем мире героя силы духа самого обычного человека, оказавшегося в трагических обстоятельствах.

В 1976 г. на белорусскую сцену И. Бельским был перенесен один из лучших советских симфонических балетов – «Ленинградская симфония» на музыку первой части Седьмой симфонии Д. Шостаковича (первая постановка состоялась в Кировском театре в 1961 г.). И. Бельский, интерпретируя это великое произведение, в хореографии, новаторской по мысли и выразительным средствам, создал поэтически обобщенный образ, во многом созвучный музыке Д. Шостаковича, которая обладает потрясающей силой воздействия, воссоздавая не только картину героического противостояния народа фашистскому нашествию, но и поднимая вечную тему борьбы добра и зла, гуманизма и варварства.

В первой части спектакля на фоне мирной, счастливой, полной надежд жизни развивалась тема зарождающейся любви главных героев – Юноши и Девушки. Переход ко второй части балета-симфонии – «Нашествию» – подготавливался коротким тревожным стуком военных барабанов, на звук которых поочередно пластически откликнулись пары – кто горестным всплеском рук, кто жестами испуга, гнева, тревоги. Менялись пластические интонации юношей – движения, до этого легкие, мягкие, приобретали собранный, жесткий характер. Постепенно возникал впечатляющий по своей многомерности образ битвы против нашествия варваров. В последней части балета – «Реквиеме павшим», через безмолвный призыв оставшейся без любимого Девушки, визуально раскрывались трагизм и скорбь музыки Д. Шостаковича.

Следует отметить, что, поскольку в спектакле вражеские силы не обладали ярко выраженными немецкими или фашистскими признаками, то трактовка «Ленинградской симфонии» может быть достаточно широкой. В балете, как и в музыке Д. Шостаковича, проводится глобальная идея противоборства между добром и злом, жизнью и смертью.

Постановка И. Бельского оказала большое влияние на развитие хореографического искусства, внося огромный вклад в его симфонизацию [1]. До настоящего времени этот спектакль, поднимающий тему героизма, подвига и трагедии тех, кто пережил страшные военные годы, сохраняет свою актуальность, о чем свидетельствуют его неоднократные возобновления в разных театрах.

Следующая попытка воплощения военной темы была предпринята белорусским балетным театром лишь в 1984 г., ею стал балет «Крылья памяти» В. Кондрусевича – Ю. Трояна. В основу либретто легла история жительницы города Жодино А. Ф. Куприяновой – матери пятерых сыновей, погибших за свободу и независимость Родины [8]. Однако балет продержался на сцене 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 вне пределов 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 ряд произведений на тему Великой Отечественной войны. Одним 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, напомиравшую стаю летящих журавлей. Этот журавлиный клин символизировал бессмертие в памяти и душах тех, кто любил и ждал [10, с. 208].

Желанием раскрыть средствами хореографии серьезные, значительные темы был отмечен экспериментальный балетмейстерский поиск Л. и А. Ефремовых. В великолепно трактованных ими «Колоколах Хатыни» (Ефремовы были и исполнителями, и хореографами, и художниками по костюмам своего номера) словно оживали люди 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 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 первый балетмейстерский опыт Л. и А. Ефремовы были удостоены в 1976 г. звания лауреатов Всесоюзного конкурса балетмейстеров [5].

Еще одной работой Л. и А. Ефремовых был «Довоенный вальс», поставленный 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 – нет эпизодов боя, 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 этого 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, художественный руководитель В. Савин).

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

В работе «Славянское танго. Хроники тысяча девятьсот проклятого года» (2005, художественный руководитель Н. Карчевская) тема Великой Отечественной войны стала частью более широкого историко-этнического ракурса, модулируя не только в лирико-патриотическую, эмоционально-экспрессивную тональность, но и перекликаясь с тематикой фатальности трагедий любых военных конфликтов. В «Славянском танго» постановщики стремились добиться эмоционального воздействия на зрителя, используя прием отстранения сюжета на некую пространственно-временную дистанцию. 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, художественный руководитель Н. Карчевская) как к одному из направлений военной тематики постановщики обратились к трагедии Холокоста. Действенным приемом, позволившим расширить возможности ассоциативного обогащения содержания произведения, стал прием художественного синтеза разных видов и жанров искусств. Так, пластическая ткань «Сошедших с небес» строилась из народно-сценических танцев в первых трех частях, условно названных «сцены мирной жизни», и contemporary dance в пятой части («уход на небеса»). Такой стиливой 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 музыкальные эпизоды в исполнении мальчика, игравшего на скрипке основную мелодию пятой части. Образ ребенка находил подкрепление в четвертой части – на последней фотографии, где был запечатлен 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 заднике высвечивался абрис звезды, один за другим души погибших поднимались к небу, как бы входя в звезду (использовался сценографический эффект невидимой на фоне задника черного кабинета черной наклонной доски, установленной от планшета сцены до высоты 3-х метров), 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.

Тема Великой Отечественной войны репрезентируется не только на сцене, но и на телевизионном экране. Одно из самых значительных произведений на военную тему – телебалет «Дом у дороги» по одноименной поэме А. Твардовского (либретто А. Белинского) на музыку В. Гаврилина – было создано В. Васильевым в 1984 г. [2].

В последние годы хореографические постановки на военную тему транслируются на телеэкране все чаще. Одной из устоявшихся форм репрезентации хореографических номеров на тему Великой Отечественной войны являются тематические концерты, посвященные Дню Победы, Дню защитника Отечества и другим памятным датам. Номера для таких концертов обычно строятся на лексике, ассоциирующейся у зрителей с танцами военных лет, вальса, танго, народных плясок. Важно отметить, что концерты такого рода являются лишь экранными копиями тех мероприятий, которые происходят или происходили в концертном зале. Зрительскую аудиторию обычно составляют представители старшего поколения – ветераны войны, их дети и внуки, чьи представления о хореографии довольно консервативны, что несколько ограничивает балетмейстеров в выборе выразительных средств (обращение, например, к лексике современных танцевальных направлений может кардинально расходиться с общей стилистикой концерта, его торжественностью и академичностью). Особенностью хореографических номеров для таких концертов является активное использование мультимедийных проекций, например, кадров кино- и фотохроники, или своеобразных картинок-воспоминаний, или строк несказанных вслух мыслей, что помогает созданию необходимой атмосферы, создает дополнительные планы хореографического рассказа.

Другой формой, репрезентирующей хореографическое искусство, в том числе и произведения на военную тематику, являются телевизионные танцевальные проекты, активно завоевывающие мультимедийное пространство. В номерах для таких проектов постановщики также обращаются к классическим для военного времени танцам – танго и вальсу. Примером может служить танго, исполненное парой С. Соседов и А. Олефиренко в проекте «Танцы со звездами» украинского телеканала СТБ (2011) под музыку О. Строка «Утомленные солнцем», или «Случайный вальс» на музыку М. Фрадкина и слова Е. Долматовского пары М. Пекний и М. Туркменбаева в первом сезоне проекта «Танцуют все!» телеканала СТБ.

В рамках танцевальных проектов для воплощения темы войны хореографы обращаются и к тем выразительным средствам, которые близки современному зрителю. Так, в номерах на военную тему используется лексика танца модерн, джаз-танца и джаз-фанка, contemporary dance, street dances, социальных танцев (свинг, джайв) и т. д. Часто встречается сочетание современной хореографической лексики и мелодий военных лет. Такой подход обусловлен, с одной стороны, творческими интересами балетмейстеров, а с другой – форматом телепроектов, ориентированных на молодежную аудиторию, которая и делает рейтинги этим проектам.

Наиболее яркие примеры телевизионной репрезентации темы войны созданы в рамках танцпроекта «Танцуют все» (телеканал СТБ, Украина). Так, неклассический вариант сочетания музыкального и хореографического компонентов в номере на военную тему был предложен для пары А. Тесли и Е. Панченко – эпизод радостной встречи солдата с любимой был решен под песню «Смуглянка» из кинофильма «В бой идут одни старики» (музыка А. Новикова, слова Я. Шведова) с помощью лексики свинга. Динамичный, драйвовый характер движений полностью соответствовал идее номера и не ломал логику повествования.

Наиболее активно для воплощения военной темы в танцевальных проектах используется лексика contemporary dance. Так, в номере пары Н. Лигай и Р. Горбача на гала-концерте пятого сезона проекта (2012) с помощью contemporary dance и приема инверсии (солдата настигает пуля, и перед его глазами проходят наиболее яркие эпизоды жизни) рассказывалась история любви, прерванная войной. В номере В. Ракова и А. Семенова (6-й сезон) зрители видят историю двух солдат, сбежавших из немецкого плена. Почувствовавшие вкус свободы, они радуются каждому мигу, но одного из них настигает пуля. Номер поставлен на песню «Ходят кони к водопою» из кинофильма «Бумбараш», в аллегоричной форме в нем передано ощущение свободы, проведены параллели между движениями танцовщиков и лошадей, вырвавшихся на волю.

В заключение отметим, что хореографические произведения на тему Великой Отечественной войны создаются балетмейстерами, имеющими о ней уже не прямое, а «книжное» или «кинематографическое» представление. Это в значительной степени влияет на выбор идей для постановок – авторы преимущественно затрагивают околовоеенную тематику: дружба, любовь, женская доля в контексте военной обстановки и т. д.

На наш взгляд, тема Великой Отечественной войны является непреходящей и неисчерпаемой, а национальному хореографическому искусству предстоит еще многое сделать в осмыслении и сохранении в сознании не только современников, но и будущих поколений всей правды о героической борьбе белорусского и других народов в эти годы.

1. Абызова, Л. И. Творчество балетмейстера И. А. Бельского в контексте развития отечественного балетного театра 1950–1960 годов : дис. ... канд. искусствоведения : 17.00.09 / Л. И. Абызова. – СПб., 2006. – 229 л.

2. Белова, Е. Ракурсы танца: Телевизионный балет / Е. Белова. – М.: Искусство, 1991. – 222 с.

3. Ванслов, В. Новые черты музыки и хореографии в балетах о современности / В. Ванслов // Музыка и хореография современного балета : сб. ст. – Л.: Музыка, 1979. – Вып. 3. – С. 5–36.

4. Грищенко, М. М. Белорусский балет и современная тема / М. М. Грищенко. – Минск : Наука и техника, 1989. – 69 с.

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

6. Львов-Анохин, Б. Современная тема в балете. По поводу двух балетных либретто / Б. Львов-Анохин // Музыкальная жизнь. – 1960. – № 2. – С. 6–7.

7. Ступников, И. Терпсихора в солдатской шинели / И. Ступников // Советский балет. – 1985. – № 3. – С. 4–18.

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

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

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

N. KARCHEUSKAYA, D. MATIUSHKOVA

**THE THEME OF THE GREAT PATRIOTIC WAR  
IN THE CHOREOGRAPHIC ART:  
STAGE AND TELEVISION REPRESENTATION**

*The subject of the Great Patriotic war didn't become primary at ballet masters during scenic and television choreographic works' creation despite social importance and special attention of cultural art figures. Main reasons for the given situation are established and the brightest domestic choreographic works about the war are analyzed in this article.*

Дата паступлення артыкула ў рэдакцыю: 18.03.2015.

УДК 781.7(476):[78.031.4+780.6-027.542]

О. В. МАЗАНИК

**НАРОДНО-ИНСТРУМЕНТАЛЬНАЯ КУЛЬТУРА  
КАК ОБЪЕКТ ИССЛЕДОВАНИЯ  
В БЕЛОРУССКОМ МУЗЫКОЗНАНИИ**

*Народно-инструментальная культура рассматривается как самостоятельный объект изучения белорусского музыкознания. В конце XX в., в условиях развития государственной независимости, происходящих в обществе возрожденческих процессов создается благоприятная почва для изучения истории музыкальной культуры Беларуси, доминирующими становятся историко-теоретические исследования исполнительского искусства Беларуси (фортепианного, духового, хорового, дирижерского и др.). В XXI в. расширяется круг научных интересов белорусских исследователей. Белорусское музыкознание сегодня представляет собой разветвленную структуру со своими исследовательскими направлениями. Одним из направлений современной музыкальной науки является отрасль, объектом исследования которой стала народно-инструментальная культура Беларуси.*

*Цель статьи – анализ и обобщение накопленного за сравнительно небольшой период развития белорусского музыкознания материала в новой области исследования – народно-инструментальная культура Беларуси.*

Одними из первых работ, объектом исследования которых стала народно-инструментальная культура Беларуси, являются публикации И. Д. Назиной, посвященные белорусским народным музыкальным инструментам: струнным, духовым, ударным и самозвучащим, а также ее комплексные исследования, связанные с функционированием белорусских народных инструментов, раскрывающие тему традиционной народно-инструментальной музыки Беларуси [4–7]. По сути, это было новое направление белорусского музыкознания, которое впоследствии получило расширение тематики исследований. Таким образом стала форми-