

ХАРАКТЕРНЫЕ ОСОБЕННОСТИ СОЗДАНИЯ ЖЕНСКОГО ОБРАЗА В ТВОРЧЕСТВЕ ВЕДУЩИХ БЕЛОРУССКИХ КОЛЛЕКТИВОВ НАРОДНО-СЦЕНИЧЕСКОГО ТАНЦА 1950 – 1990-х ГОДОВ

Коновальчик И. В.

*магистр искусствоведения, старший преподаватель кафедры хореографии
Белорусского государственного университета культуры и искусств (г. Минск)*

Аннотация. Рассматриваются характерные особенности создания женского образа в творчестве коллективов народно-сценического танца на различных этапах исполнительского искусства.

Summary. Characteristics of creation of a female image in creativity of collectives of national and scenic dance at various stages of performing art.

Интерпретация хореографического фольклора, начатая в начале XX века первыми белорусскими хореографами, повела народно-сценический танец через этапы цитирования, заимствования фольклорных форм, к их обработке и трансформации по законам сценического искусства, создавая на этой основе новые танцевальные произведения с новой образной системой. В истории исполнительского танцевального искусства и формировании его образной системы, основанных на фольклоризме, 1950–1960-е годы были обозначены «периодом установления стиля академической народности», 1970–1980-е годы характеризовались «началом стилистического обновления», а 1990-е годы проходили под эгидой «становления стилистического разнообразия» [1, с. 31]. Данная градация периодов белорусского музыкально-хорового искусства в полной мере применима и к искусству народно-сценического танца. Каждый из этапов исполнительского фольклоризма в хореографии привносил и отражал качественно новые изменения женского образа в сфере народно-сценической хореографии.

Деятельность профессиональных ансамблей, созданных ранее, и организация новых привели к следующему этапу в процессе эволюции женского образа. В 1952 году создается Национальный академический народный хор Республики Беларусь имени Г.И. Цитовича, 1959 год ознаменовался рождением ведущего коллектива республики в жанре народно-сценического танца – Государственного ансамбля танца БССР, ныне – Заслуженный коллектив Республики Беларусь Государственный ансамбль танца Беларуси.

В работе профессиональных коллективов устанавливалось время, специально отведенное для подготовки тела к постановочному и рабочему процессу – экзерсис у станка, который был призван развивать мышечный аппарат, и учил свободно и пластично управлять своими движениями. Данный комплекс упражнений менял эстетику фольклорного танца и приближал ее к балетной хореографии. Профессионализация народно-сценического танца привела к качественному изменению исполнения традиционной фольклорной лексики. Это выразилось в апломбе, вытянутости подъемов ног, подвижности корпуса, классической округленности рук, высоких полупальцах, более строгой манере исполнения, и т.п., что способствовало появлению особой формы изящества и академизма. Изменился и «телесный канон». Со сцены стал исчезать женский визуально крепкий тип, уступая место более утонченным формам. Данные видоизменения происходили в профессиональных коллективах, стоявших в авангарде народно-сценического искусства и определявших тенденции развития данного жанра. Многочисленные

ансамбли художественной самодеятельности подхватывали и интерпретировали новые веяния, исходя из своих художественных возможностей.

Новые жанры танцевальных номеров (сюиты, сюжетные и сюжетно-игровые танцы, хореографические зарисовки, хореографические сценки) продолжали рисовать образ советской женщины – строителя коммунизма, воспевая ее радостный труд и подчеркивая жизнеутверждающий оптимизм. Хореографические номера, такие как «Смаргонскія баранкі», «Ударніцы» (балетмейстер И. Хворост), «На колхозном поле» (балетмейстер А. Бураченко), «Урожайная» (постановка Н. Чистякова), «Даяркі» (балетмейстер Р. Левин), «На птушкаферме» (балетмейстер А. Воробьев), «Малацілачка», (обработка И.А. Серикова), «Кросны» и т.п., демонстрировали освобожденный женский труд, преломляя его сквозь призму традиционного лексического фонда.

Отражая производственную тему, на сцене главенствовал образ счастливой, сильной и уверенной в себе женщины, однако эстетическая составляющая образа постепенно менялась в сторону утонченности. Существенная смена женского образа коснулась и танцевальной лирики. Встречающиеся в фольклорном творчестве нотки безрадостного уныния и обреченности сменились отражением нежности, легкой грусти и любовного ожидания.

Показательным в этом плане является творческий подчёрк русского ансамбля «Березка» (созданный в 1948 г. Н.С. Надеждиной), который обозначил рождение нового исполнительского стиля женских хороводов, основанный на своеобразии синтеза танцевального фольклора и школы классического танца. «В центре любой нашей работы, будь то лирический хоровод или веселая пляска – поэтический образ русской девушки», – отмечала балетмейстер коллектива [4, с. 34]. Феномен русской «Березки» оказал существенное влияние на женский образ, создаваемый в белорусском танцевальном искусстве. И хотя жанр хоровода в отечественном творчестве был всегда востребованным, женская исполнительская манера белорусских хороводов стала тяготеть к «надежденской», в основе которой лежал особый очень мелкий шаг, исполняемый на чуть присогнутых коленях и предельно низких полупальцах. Корпус при шаге оставался максимально неподвижным, что создавало иллюзию гладкого скольжения по поверхности. Длинные в пол костюмы помогали достичь ощущения нереальной невесомости скольжения в исполняемых движениях, а девушки, подобранные по единому телесному канону, создавали поэтические образы «березок», «лебедушек», «сударушек», «кружевниц», «ожерелья» и т.п.

Большое распространение в белорусском танце получают сценические женские «веночные» хороводы, включавшие в себя различные декоративные заплетения рук, а так же танцы, воспевающие образы природы. Показательна в этом плане сюжетно-игровая хореографическая композиция «Чарот» в постановке А.В. Рыбальченко, показанная в 1951 году в Москве на всесоюзном смотре художественной самодеятельности рабочих и служащих. Группа девушек танцует старинный танец «Чарот». Эта часть танца идет в медленном темпе. Скрываясь от преследующих их юношей, появляется новая группа задорных девушек, которые прячутся среди танцующих девушек, изображающих «чарот». Темп танца ускоряется, и танец становится более оживленным. Девушки «чарот» как бы не участвуют в игре и продолжают свой танец, одновременно закрывая своих подруг от юношей, которые пытаются найти прячущихся девушек. Тогда сообразительные юноши скашивают «чарот» и находят своих подруг. Начинается веселая пляска молодежи [6, с. 15].

В эти годы балетмейстеры, при создании сценического женского образа, смелее стали использовать местный хореографический материал. В постановках «Дзвінскія ўзоры» (балетмейстер А. Серый), «Полечка-віцяблянчэчка» (балетмейстер И. Сериков), «Язвенскія ўзоры» (балетмейстер О. Портной), «Туровская круговая» (балетмейстер А. Иванов), «Груздаўская Гуся-Сюся» и т.д. в женских образах проявилось оригинальная местная манера исполнения, в результате чего лексическое разнообразие регионального фольклора существенно обогатило образную систему белорусского танца новыми красками и штрихами.

Однако при всем многообразии создаваемых женских образов народно-сценического танца в данный период их объединяла общая черта – они характеризовались определенной долей академичности, хотя и не выходили за рамки установленного лексического фонда белорусского народного танца.

Народно-сценический танец 1970–1980-х годов отмечен «началом стилистического обновления». К этому времени в профессиональных коллективах работают только люди со специальным хореографическим образованием. Выпускники училищ, воспитанные на принципах академической хореографической школы привнесли в народно-сценический танец благородство форм, мягкость линий, изменив в корне исполнительскую манеру традиционных народных танцев. Это веяние было мгновенно подхвачено самодеятельными ансамблями народного танца, так же приведшее к изменениям в сфере исполнительского мастерства. На фоне «продолжающейся академизации» в 1970–1980-х годах образная система народно-сценического танца развивается в сторону стилистического обновления, основанного на принципах авторской интерпретации. В репертуаре самодеятельных и профессиональных коллективов преобладал преимущественно авторский танец. Несомненно, балетмейстер, являющийся идейно-творческим лидером, определял репертуарную политику, и от его таланта и знания зависел творческий подтекст коллектива.

1974 год ознаменовался созданием фольклорно-хореографического ансамбля Хорошки (ныне Белорусский государственный заслуженный хореографический ансамбль, руководитель – В. Гаевая) с несколько иной, чем у других белорусских профессиональных коллективов эстетикой и творческим подтекстом, который оказал существенное влияние на исполнительскую манеру белорусских танцев и его содержательный уровень. В танцевальных произведениях коллектива стала проследиваться тенденция к более явному разграничению мужской и женской лексики, что повлекло за собой частичную потерю национального колорита. Во многих традиционных парно-массовых белорусских танцах, например, таких как «Лявониха», «Крыжачок», «Митусь» и т.п., появились мужская и женская партии, что в определенной мере разрушило структуру самих танцев, переадресовывая их в жанр перепляса. Это веяние было подхвачено в самодеятельной и профессиональной среде. В лексике многочисленных лирических танцев, создающих женский образ (перепелочка, пава, вербиченька и т.д.), перенесенных на сценические подмостки, стало наблюдаться явное влияние русского искусства: укрупненная широкая амплитуда движений, заимствование положений рук и корпуса, протяжная, чуть с задержкой, манера исполнения движений. Данная поляризация очень сближала белорусский танец с русским. С одной стороны, общепризнано, что лирика связана с темой любви, которая требует особых интонаций в абстрактно-универсальном хореографическом языке. Сила, удасть, размах и широта мужской лексики прекрасно контрастирует с мягкой, плавной деликатной речью девушки. Такая

противоположность, несомненно, помогала раскрыть в народно-сценическом танце и оттенить отношения полов, очертить некие несложные любовные перипетии, создать образ девушки, отвечающий былым представлениям о красоте и идеале. Но, с другой стороны, несохранение в движениях национального колорита и интонационной окраски исполняемых па, способны частично нивелировать лексический фонд народного танца. Такое заимствование обладало негативными последствиями, так как в результате – рождался универсально-усредненный хореографический язык, «своеобразное хореографическое эсперанто», в котором нивелировалась национальная самобытность [3, с. 339].

Показательным является группа поддержек, пришедшая в народно-сценическую хореографию из балетной среды и занявшая прочную нишу в лексическом фонде. Присутствующая в фольклорном искусстве только в качестве специального приема для создания определенного образа (например, образа «кобылки», «жабки» и преимущественно исполняемая в мужских танцах), поддержка очерчивала новую грань женского танцевального образа, привнося в него хрупкость, некую долю эфемерности и легкости. Поднятие девушки на воздух, ее оторванность от земли, сближало образную систему народно-сценического танца с интернациональным балетным языком, уводя от фольклорной основы. «Если случится наблюдать совместные танцы мужчины и женщины, то у нашего простолюдина они кажутся гораздо целомудреннее, чем танцы в других слоях общества. Так мужчина не берет здесь женщину за талию, женщина не кладет руки на плечи мужчине; те и другие держатся скромно за руки, а при турах только поддерживают под локти друг друга» [2, с. 1].

Область белорусской народно-сценической хореографии не исчерпывалась лирико-драматическими хореографическими постановками, в равной доли ей были свойственны веселье, юмор и гротеск. Однако группа «поддержек», применяемая практически во всех жанрах народно-сценического танца и способствовавшая созданию особой поэтичности, одухотворенности и изящества женского образа, при схематичном применении лишала образ национального своеобразия.

1990-е годы проходили под эгидой «становления стилистического разнообразия». В народном исполнительстве современная действительность обостряла эмоциональную яркость выражения, полнее выявляла контрастность, усиливала динамику, действенность и размах. Из белорусской народно-сценической хореографии шло вытеснение медленной, лирической стихии, заменяя ее быстрой и энергичной. Женский образ, создаваемый в хореографических произведениях, насыщался пластическими интонациями нового времени, утрачивая гармоническую гладкость и идеализацию, составлявшую ранее основу образа. Впитывая дыхание эпохи, женская танцевальная лексика закономерно усложнялась, становясь внутренне драматичной и противоречиво контрастной, адекватно усложняя и модифицируя свою структуру. Этому способствовали и практико-теоретические разработки балетмейстерского искусства, открывшие новые способы сочинения пластического мотива, его организацию в простых и полифонических приемах изложения хореографического текста.

Сегодня мы можем отметить, что в образной системе народно-сценического танца достаточно часто содержательная сторона представляет традиционное фольклорное творчество, а техническая – характеризует его современное прочтение, используя арсенал традиционной лексики в синтезе с различными техниками новых направлений современной хореографии.

1. Гурченко, А. И. Некоторые вопросы истории исполнительного фольклоризма в Беларуси / Алеся Гурченко // Аўтэнтычны фальклор: праблемы захавання, вывучэння, успрымання : зборнік навуковых прац удзельнікаў VIII Міжнар. навук. канф. (Мінск, 25-27 красавіка 2014 г.) / Беларус. дзярж. ун-т культуры і мастацтваў. – Мінск, 2014. – 216 с.
2. Никифоровский Н. Я. Очерки Витебской Белоруссии. Дударь и Музыка / Н. Я. Никифоровский // Этнографическое обозрение. – 1892. – № 2-3. – С. 197.
3. Устьянин, С. В. Фолк-модер танец в контексте современного культурологического знания / С. В. Устьянин. – М. : Планета Музыки, 2009. – 190 с.
4. Чицова, А. Поэт народного танца / А. Чицова // Советский балет. – 1983. – № 4. – С. 33–35.
5. Чурко, Ю. М. Линия, уходящая в бесконечность: субъективные заметки о современной хореографии / Ю. М. Чурко. – Минск : Польша, 1999. – 224 с.
6. Шесть белорусских народных танцев / Республиканский Дом народного творчества; [сост. К. Алина; рис. к танцам Н. Малец и Б. Козловского; костюмы худ. М. Блища]. – Минск, 1956. – 152 с.

КЛЮЧЕВЫЕ КОМПЕТЕНЦИИ И КОМПЕТЕНТНОСТЬ КАК НЕОБХОДИМОЕ УСЛОВИЕ ФОРМИРОВАНИЯ ЛИЧНОСТНО- ОРИЕНТИРОВАННОЙ ПАРАДИГМЫ ОБРАЗОВАНИЯ СПЕЦИАЛИСТОВ ДУХОВОГО ИСКУССТВА БЕЛАРУСИ ВЫСШЕЙ КВАЛИФИКАЦИИ

Коротеев А. Л.

*кандидат искусствоведения, доцент, профессор кафедры духовой музыки
Белорусского государственного университета культуры и искусств (г. Минск)*

***Аннотация.** Ключевые компетенции и компетентность специалистов высшей квалификации в сфере духового искусства рассмотрены как одно из условий формирования личностно-ориентированной парадигмы образования.*

***Summary.** The key competences and competence of specialists of the highest qualification in the field of wind art are considered as one of the conditions for the formation of the personality-oriented education paradigm.*

Духовое искусство, как одно из активно развивающихся направлений музыкального искусства, самым непосредственным образом включено в социокультурную деятельность. Социокультурная и социохудожественная значимость духового искусства весьма очевидна – среди других различных направлений музыкального искусства оно имеет свои специфические темброво-колористические и контрастно-динамические особенности, социокультурный престиж и социокультурную востребованность в обществе. Такое положение духового искусства в структуре художественной культуры и в системе социокультурной деятельности призвано осуществлять серьезные поиски подходов к выявлению оптимальных параметров, критериев и особенностей ключевых компетенций и компетентности как необходимых условий формирования личностно-ориентированной парадигмы образования специалистов духового искусства Беларуси высшей квалификации. Современные условия экономического и социокультурного развития общества выдвигают более серьезные и категоричные требования к качественно-содержательному уровню подготовки специалиста любой сферы, в том