

*И. В. Коновальчик, аспирант БГУКИ  
Научный руководитель – Н. В. Карчевская,  
кандидат искусствоведения, доцент*

## **РАСКРЫТИЕ ЖЕНСКИХ ОБРАЗОВ В НАЦИОНАЛЬНЫХ БАЛЕТНЫХ СПЕКТАКЛЯХ: К ПОСТАНОВКЕ ПРОБЛЕМЫ**

За 82-летний период творческой жизни Национального академического Большого театра оперы и балета Республики Беларусь было создано 14 хореографических спектаклей с образами национальных героинь. Анализируя балеты на национальную тематику, просматривается корреляция эстетических принципов сценических женских образов с доминантными философско-эстетическими направлениями, главенствующими в тот или иной отрезок времени.

Авторы балетных спектаклей, создавая образы своих героинь и наделяя их определёнными чертами характера, отражали, таким образом, дух и своеобразие определенной эпохи. Визуальные женские образы не просто отображали данную реальность под специфическим углом зрения, они конструировались в связи с господствующей в обществе идеологией, и их репрезентация являлась действенным идеологическим механизмом, с помощью которого предлагались идеалы и образцы для подражания.

Господствующий лозунг о том, что героическому народу нужно героическое искусство, явился программой действий всего творчества. Так, на протяжении 1920–1940 гг., при эмансипационной направленности советской политики в отношении женщин, доминантным визуальным образом выступала активная женщина, женщина-борец, строитель нового мира. Яркий пример такого прочтения – главная героиня балета В. Ермолаева – М. Крошнера «Соловей» (1939) простая девушка Зоська, наделённая героико-романтическим характером. «Талантливая А. Николаева создает в “Соловье” цельный и яркий образ белорусской девушки – весёлой, любящей и вместе с тем сильной, самоотверженной, способной на борьбу», – писала газета «Правда» [2].

В 1950–1960 гг. приоритетными задачами советской государственной политики были производственная и демографическая составляющие, что сказалось на отражении образа женщины в искусстве. Массовым становится изображение женщины-жены, труженицы и матери. Эти тенденции воплотились в образах, соз-

данных в спектаклях «Князь-озеро» В. Золотарева – К. Муллера (1949), «Подставная невеста» Г. Вагнера – К. Муллера (1958). Несмотря на разножанровость и различия в содержании балетов (действующие лица первого балета жили в мире фантастического фольклора, а персонажи второго – представляли реальных жителей провинциального губернского городка), определяющей характерной чертой главных героинь, Надейки и Насти, стали женственность и мягкость. Лирико-драматургическая трактовка Надейки и лирико-комедийная характеристика Насти выявляли иные грани в образе белорусской девушки. Можно сказать, что женские образы, создаваемые в балетных спектаклях, выступают как форма истолкования и освоения мира с позиции определенного эстетического идеала. Воплощенные в знаковых национальных балетах «Соловей», «Князь-озеро», «Подставная невеста» образы белорусских девушек являлись продуктом национального художественного мышления и отражали веяния своего времени: героизм Зоськи, лирико-драматический характер Надейки, житейская хитрость и смысленность Насти.

Образы Марии (балет «Мечта» (1961), созданный на музыку Е. Глебова балетмейстерами А. Андреевым и Н. Стуколкиной) и Анежки (балет «Свет и тени» (1963) Г. Вагнера – А. Андреева) были призваны продемонстрировать преимущества советской действительности, идеологическую непримиримость разных общественных систем, подчеркнуть различия в психологии людей двух противоборствующих сторон; оттенить нравственное превосходство советского человека на фоне образов-типажей верхушки буржуазного общества, где процветает культ насилия, крайнего индивидуализма и повсеместно бытует неспособность к чистым возвышенным чувствам. Не случайно центральными фигурами в балетах на современную тему выступили женщины. На фоне положительных качеств, присущих главным героиням, таких как искренность, доброта, нежность, скромность, гораздо ярче проявлялись агрессивность, жестокость, бессердечность, алчность и черствость представителей полярного мира. Стремление подчеркнуть преимущество всего социалистического – существенная черта создаваемых произведений того времени. Женщина-создательница ценностей нашего мира стала новым явлением на белорусской балетной сцене.

Героини балетов «Избранница» (1969) и «Курган» (1982), созданные на музыку Е. Глебова балетмейстерами А. Андреевым,

О. Дадишкилиани, Г. Майоровым, также были задуманы как образы, наделенные лучшими чертами национального белорусского характера.

С 1939 по 1995 г. на отечественной сцене в национальных спектаклях положительные героини становились центром балетного спектакля, так как они несли в себе элементы социальной активности, гражданственности и были наделены лучшими чертами строителя социализма.

Долгое время считалось, что хореографическое искусство в силу своей специфики и условно поэтической образности не может напрямую вмешиваться в философские споры о многогранности и неоднозначности бытия и его выразительные возможности ограничиваются лишь сферой прекрасного. «Точно следуя ограничению своего содержания кругом прекрасных объектов, сохранив нормативный характер образов, балет одновременно удержал и существенные черты классического искусства идеальных образов» [1, с. 45]. В этом высказывании литературоведа и эстетика В. Днепровы заключена суть консервативности балетного искусства советского периода.

С разрушением советской командно-административной системы были сняты, постоянно предъявляемые к хореографии, требования создавать образ положительной героини-современницы. Изменилась и сама трактовка женского идеала – на смену гражданским добродетелям пришли качества, ранее не отражавшиеся в характере главных героинь. В отличие от прошлых лет различные философские и эстетические направления, идейно подпитывающие хореографию, неожиданно обнажили в женщине эгоцентризм, агрессивность, сексуальность, индивидуализм и прочие «грехи». Кроме того, мир, в котором она жила, окрасился в темные тона и наполнился отчаянием, злом и одиночеством. Многоликость, многообразие, неоднозначность – вот ключевые слова для характеристики женского образа в эпоху постмодернизма. В соответствии с этим в пластике стали вырабатываться системы выразительных средств, способные отразить происходящие явления. Сцену заполнили «не парящие над землей в высоких прыжках, не гордо выпрямленные, как в академическом танце, а ползающие, сгорбленные, мучающиеся и корчащиеся люди» [3, с. 217].

Постепенно с балетной сцены стал уходить «парадный портрет», что достаточно убедительно продемонстрировали балеты

«Страсти» А. Мдивани – В. Елизарьева (1995) и «Круговерть» О. Залетнева – В. Иванова и Ю. Чурко (1996) представленными в них женскими образами. Идеально положительных героинь заменили другие, земные женщины со своими нерешенными проблемами и вопросами, с мучительными поисками своего «Я» в окружающем их мире. Эти балеты обнажили новые веяния в искусстве танца, с каждым годом набиравшие силу. Используя элементы танца модерн, не обремененного регламентациями соцреализма, балетмейстеры смогли в полной мере отразить многогранность и неоднозначность женского образа. В балетных спектаклях «Страсти» и «Круговерть» появляются жесткие, антиромантические отношения между мужчиной и женщиной, происходит определенное «заземление» женского образа в танце, и тем самым значительно расширяется круг тем, доступных хореографам, – тяжелая женская судьба, жизнь без любви, тоска по «сильному плечу», одиночество, агрессивность, неудовлетворенность.

В объективной реальности существует достаточно факторов (географический, экономический, социальный, религиозный и т.п.), влияющих на формирование женского образа в обществе и перенесение его в искусство. Однако, помимо влияния социальных, духовных и идеологических процессов, создание национального танцевального своеобразия, по мнению исследователя хореографии Ю. М. Чурко, связано с факторами, лежащими в сфере самого искусства: наследование традиций, личность творца и логика собственно художественного развития. Изменение хотя бы одного из этих слагаемых ведет к модификации исполнительского искусства и создаваемых в нем образов.

На сегодняшний день можно утверждать, что искусство танца способно размышлять о насущных проблемах по-своему и не только любовь становится темой балетных спектаклей. Хореография способна охватить самый широкий круг вопросов – от философского осмысления бытия до легкомысленной водевильной истории – и создать галерею многогранных, ярких женских образов – от всемирно почитаемой просветительницы Евфросинии Полоцкой до лимитчицы из села. Синтез модерна и классики значительно расширяет выразительные возможности танца, в котором сегодня рисуется рельефность и красочность женского образа.

### Список использованных источников

1. Днепров, В. Проблемы реализма / В. Днепров. – Л., 1961. – С. 45.
2. Газета «Правда». – 1940. – 11 июня.
3. Чурко, Ю. М. Линия, уходящая в бесконечность : субъективные заметки о современной хореографии / Ю. М. Чурко. – Минск: Полымя, 1999. – 224 с.
4. Чурко, Ю. М. Белорусский балетный театр / Ю. М. Чурко. – Минск: Беларусь, 1983. – 183 с.

*О. М. Кунцевич, аспирант БГУКИ  
Научный руководитель – Т. В. Карнажицкая,  
кандидат культурологии, доцент*

## СУБКУЛЬТУРА ГЕЙМЕРА КАК ЭФФЕКТ ТРАНСФОРМАЦИИ КУЛЬТУРЫ

Человек при рождении обладает биологическими признаками рода, но социальные и культурные признаки он приобретает в процессе жизни. При этом важно понимать, что каждая историческая эпоха создает свою матрицу типичного образа человека времени. Появление культурологии связано с возникновением новой парадигмы: мир начинает рассматриваться не только с позиций человека и его проблем, но и с позиций результатов его деятельности. Объектом исследования становится культура. Человеческое существование связано с разными сферами культуры. Происходит смена культурной среды, которая сегодня обозначена как техносфера. Интересную точку зрения высказывает М. Н. Эпштейн, утверждающий, что сегодня происходит смена самой природы человека, которая заключается в выходе за пределы своей биосоматической природы в область техносферы [5]. При этом структура техносферы включает в себя такие формы деятельности, которые были присущи человеку до появления техносферы. Примером тому является феномен игры.

Распространение игровой индустрии как части техносферы и увлеченность игрой большой массы людей привели к появлению новой субкультуры игровых сообществ. В связи с этим стал широко распространен термин «геймер» (от англ. *gamer* – постоянно играющий в компьютерные игры). В среде геймеров у каждого найдется свое определение, с помощью которого они так или иначе проводят классификацию. С появлением компьютер-