

УДК 792.8(476)

И. В. Коновальчик

Актуальные вопросы развития белорусской народно-сценической хореографии

Рассматривается проблема развития народно-сценического танца на современном этапе. Раскрываются причины утраты интереса к данному виду хореографического искусства как со стороны специалистов-теоретиков, так и любителей народного танцевального творчества. Выявляются основания возникновения новых танцевальных форм, создания авторского театра народного танца. Анализируются приемы и методы изложения лексического материала, ранее присущего только балетному искусству; новый пластический язык, базирующийся на принципе слияния традиционной лексики с пластикой других систем; современное прочтение традиций, способствующих новому витку в развитии белорусской народно-сценической хореографии начала XXI в.

Ключевые слова: *народно-сценическая хореография, пластический язык, белорусский танец, новые формы танца, современное прочтение традиций.*

I. Konovalchuk

Topical issues of the development of the Belarusian folk stage choreography

This article discusses the state of folk stage dance at the present stage; reveals the reasons for the loss of interest in this type of choreographic art in the traditional state, both on the part of theoreticians and on the part of lovers of folk dance art. The reasons for the emergence of new dance forms, the creation of the author's theater of folk dance are revealed. Techniques and methods of presentation of lexical material, previously inherent only in ballet art, are analyzed; a new plastic language based on the principle of merging traditional vocabulary with the plasticity of other systems; a modern interpretation of the traditions that contribute to a new round in the development of Belarusian folk stage choreography at the beginning of the 21st century.

Key words: *folk stage choreography, plastic language, Belarusian dance, new forms of dance, modern interpretation of traditions.*

К концу XX в. белорусская народно-сценическая хореография под влиянием социокультурных трансформаций претерпевает глубинные изменения, однако в искусствоведческой литературе о кризисных явлениях в народно-сценическом танце практически не упоминается. Это вызвано рядом причин, из которых основная – ограниченный круг специалистов-теоретиков в области отечественной народно-сценической хореографии. Следует отметить, что такая тенденция характерна для всего постсоветского пространства. Статьи, содержащие критический

анализ конкретных танцевальных номеров конкретного ансамбля народно-сценического танца, публиковались редко. Такое положение вещей можно объяснить, тем, что на определенном этапе развития народно-сценический танец перешел в разряд развлекательных жанров и выполнял роль «сувенирной» продукции народного искусства. Он отражал национальную идентичность, но не являлся выразителем проблем современной действительности. И если на первом этапе развития кроме национального своеобразия присутствовал революционный пафос, то к 60–70 гг. XX в. народный танец прочно утвердился в качестве ведущей национальной достопримечательности, памятника культуры, имеющего историко-этнографическую ценность и не подлежащего критике. Народно-сценический танец оценивался преимущественно хвалебно-патетически, крайне редко искусствоведы подвергали критике деятельность балетмейстеров, раскрывая просчеты и недостатки. Ю. М. Чурко, анализируя состояние народно-сценической хореографии конца XX в., отмечала, что в среде хореографов, работающих в этой сфере, «царил почти всеобщий конформизм, инертность мышления, использование старых форм и самодеятельное творчество не знало даже скрытой оппозиции, художественного диссидентства, которое существовало, скажем, в балетном театре» [8, с. 14].

В официальных документах и постановлениях коллегии Управления по делам искусств при Совете Министров БССР с 1944 г. по 1956 г. в отношении репертуарной политики подвергались критике все виды творчества – изобразительное, театрально-драматическое и музыкальное, литература, содержание печатных изданий. И только о репертуаре в сфере народно-сценического танца не было сказано ни единого отрицательного слова [7]. Не последнюю роль в таком положении вещей играли этические нормы. Пространство белорусского хореографического искусства достаточно ограничено, и все, кто принадлежит к этому кругу – хореографы, исполнители, критики, знакомы друг с другом.

Сегодня проблема развития белорусской народно-сценической хореографии также не является центральной, однако отдельные ее аспекты анализируются в монографиях и критических статьях искусствоведов Ю. Чурко [7; 8], Н. Карчевской [3; 4], С. Гутковской [1; 2], И. Коновальчик [5].

Потеря интереса к данному виду танца обусловлена возрастающей популярностью современных направлений хореографического искусства. Новые формы, приемы и средства выразительности повлияли на его трансформацию. Устоявшиеся традиции подверглись кардинальным изменениям, и одной из закономерностей художественного развития хореографии становится постоянное усложнение структуры произведе-

ния: использование сочетания стилей, дающее неограниченную свободу для творчества.

Самодеятельное и профессиональное направления народно-сценического творчества были тесно связаны. Имея общие тенденции развития, к началу XXI в. они пришли с разным уровнем проблем.

Цель статьи – рассмотреть проблемы развития народно-сценического танца на современном этапе.

Следует отметить, что в самодеятельной сфере произошло резкое сокращение коллективов народно-сценического танца. Утратив финансовую поддержку государства, практически перейдя на полную самокупаемость и потеряв возможность выезда за рубеж, многие ансамбли народного танца прекратили свою деятельность. Это особенно видно в сравнении.

В 1970–1980-е гг. только в Минске существовало более 15 ведущих «народных» ансамблей танца, возрастной ценз которых составлял от 16 до 60 лет, а также множество взрослых коллективов, не имеющих почетного звания «народный», но работающих непосредственно в цехах, на предприятиях и т. д. Ведущими коллективами Минска в жанре народно-сценического танца по праву считались ансамбли «Лявониха» (ДК МТЗ), «Радуга» (ДК профсоюзов), «Мітусь» (ДК БелОГ), «Веснянка» (Минский педагогический институт им. А. М. Горького), «Экспресс» (ДК железнодорожников), «Зорка» (ДК текстильщиков), «Вязанка» (Минский моторный завод), «Карагод» (ДК тонкосуконного комбината), «Крыніца» (ДК МАЗ), «Купалінка» (ДК бытового обслуживания) и т. д., не говоря уже о множестве детских коллективов. Это были масштабные ансамбли, насчитывавшие до 100 участников, имеющие свои оркестры, несколько танцевальных программ, хорошо костюмированных и обеспеченных всем необходимым. Просмотр представленных программ коллективов, имеющих почетные звания «народный» и «образцовый», на IX Минском городском смотре-конкурсе народного творчества длился с 10.00 до 18.00 на протяжении четырех дней.

Сегодня в Минске функционируют 3 коллектива, относящихся к категории «взрослых», в них участвуют преимущественно студенты в возрасте от 15 до 23 лет. По мнению Ю. М. Чурко, «главное, что подорвало существование когда-то многочисленных самодеятельных коллективов – это утрата общества высоких идеалов, пусть даже прокламируемых, которые подспудно питали поэтику народно-сценического танца. Казенные и неизменные бодрость и веселье, царившие на сцене, стали контрастировать с атмосферой реальной жизни общества» [8, с. 19].

В профессиональной сфере народно-сценического танца также произошли ощутимые изменения. Для Государственного академического ансамбля танца Беларуси, Белорусского государственного хореографического ансамбля «Хорошки» (Минск), ансамбля песни, музыки и танца «Белые Росы» (Гродно), ансамбля танца, музыки и песни «Талака» (Витебск), танцевальной группы Национального академического народного хора Республики Беларусь им. Г. И. Цитовича наступил сложный и в чем-то переломный период.

Смена приоритетов привела к тому, что идеологическая составляющая исчезла, уступив место художественной функции. Профессионалы вновь обратились к белорусскому танцевальному фольклору, но уже на ином уровне. Они пробуют синтезировать устоявшуюся традиционную лексику с пластикой других хореографических систем; воссоздают древние языческие обряды, разрабатывая глубинные пласты фольклора; создают театрализованные представления, перенимая приемы балетного театра.

Невзирая на то, что у каждого профессионального коллектива, работающего в жанре народно-сценического танца, к этому времени сформировались свой стиль и манера, в их творчестве присутствовала общая тенденция – создание авторского театра народного танца, что позволило расширить горизонты народно-сценического танца. Хореографические композиции объединяются в театральные спектакли со своей драматургией и главными героями, с ярко выраженной сюжетной линией.

Например, хореографический спектакль «Зубр» повествует о жизни и быте древних племен (Государственный академический ансамбль танца Беларуси); в театрализованном спектакле «Туровская легенда» отражены переход от языческих верований и традиций в христианскую веру, а также уклад жизни славянского народа; театрализованная хореографическая программа «Времена года» («Белорусы») построена на обрядах и календарных праздниках, сохранившихся с древнейших времен до наших дней (ансамбль «Хорошки»); программа «Сямён день» отсылает зрителя к празднованию сбора урожая (ансамбль песни, музыки и танца «Белые Росы») и др. Для театральных спектаклей часто пишется авторская музыка, шьются специальные костюмы, создается сценическое оформление.

Происходят изменения в репертуарной политике коллективов. Тематика произведений становится многогранной, проявляются экзистенциальная и психологическая направленность хореографических произведений. В качестве примера можно привести хореографи-

ческие миниатюры Государственного академического ансамбля танца Беларуси – «Куранта, или Ожившие портреты», адажио «Барбара», «Ефросинья» и др.; ряд пластических новелл «Полоцкой тетради», созданной балетмейстером ансамбля «Хорошки» В. Гаевой – «Вечер в замке» (хореографическая композиция в двух частях), «Соколиная охота» (торжественный танец), «Вариации придворного театра» (хореографическая зарисовка по мотивам шкловского балетного театра магната Зорича) и др.

Яркой чертой в развитии белорусской народно-сценической хореографии становится использование приемов полифонии, свойственных балетному театру, причем как в лексической составляющей номера, так и в рисунке танца. Разработка глубинных пластов фольклора, погружение пластических мотивов в полифонические формы изложения придают хореографическим композициям новое звучание. Такой способ работы был применен при создании номеров историко-этнографической тематики – «Ятвяги», «Лютичи», «Весначуха», «Кривичи» (постановка В. Дудкевича на музыку В. Гинько, Д. Пенкрата, И. Мангушева).

Для развития народно-сценической хореографии начала XXI в. свойственны также современное прочтение традиций и новый пластический язык. Примерами могут служить хореографические композиции «Свадьба», «Яблонь моя», хореографическая феерия «Лянок», созданные Государственным академическим ансамблем танца Беларуси (хореографы В. Дудкевич, М. Филатова, музыка О. Елисеенкова, Д. Пенкрата, И. Кирчука), в которых традиционная хореографическая лексика соединена с элементами модерна, эстрадного танца, хип-хопа. В таком оформлении белорусский танец приобретает нотки современности, не разрывая связи с национальными истоками.

В. Дудкевич, работая над хореографической феерией «Лянок», уловил суть молодежного стиля и соединил мужские народно-сценические присядки с элементами брейк-данса. Новизна пластической идеи сделала этот номер интересным, современным и востребованным. В «Лянке» при доминирующей мужской партии с яркими насыщенными трюковыми движениями интересно подана женская партия, основанная на традиционных белорусских ходах и притопах. Сохраняя лексический колорит, она является отголоском мужской. Интенсивная работа плеч при приставных шагах, более жесткое припадание с небольшим подъемом на полупальцы (*releve*) при смене положения платка – все женские движения кардинально отличаются от мужских по амплитуде, но точно совпадают интонационно и ритмически.

В пластическом языке народно-сценической хореографии все чаще используется гротеск. Это выразительное средство хореографическо-

го искусства появилось давно, но в жанре народно-сценического танца использовалось достаточно редко. Венгерский драматург И. Эркенё сформулировал сущность гротеска, заметив, что это реакция XX ст. на предшествующие времена, и суть противоречий нашего времени лучше всего сформулировать языком гротеска. В конце XX – начале XXI в. гротеск в народно-сценической хореографии получил новое развитие, с его помощью могла решаться практически вся хореографическая композиция. В таком ключе созданы хореографические картинки «Ясь и Янина» и «Свадьба» (Государственный академический ансамбль танца Беларуси).

Профессия артиста-танцовщика в современных реалиях утрачивает привлекательность, в том числе из-за невысокой заработной платы и отмены льготной пенсии. Однако вести речь об исчезновении жанра народно-сценического танца преждевременно. Сегодня о нем говорят как о народно-сценической хореографии, в которую плавно перешли многие компоненты балетного театра: лексика, рисунок, драматургия, сюжет, балетмейстерские приемы и др. Это яркое свидетельство того, что все перемены обоснованны и закономерны, и ни одна из форм культуры не является величиной постоянной. У каждой культурной формы свои этапы существования: восхождение – кульминационная точка – нисхождение – кризис – трансформация. Народно-сценическая хореография находится сегодня на новом витке развития, а осмысление динамических процессов будет более точным в исторической перспективе.

1. Гутковская, С. В. Создание хореографической композиции в стиле фольк-модерн / С. В. Гутковская // Хореографическое образование на стыке веков : сб. докл. и тез. Всерос. науч.-практ. конф., Москва, 25–28 апр. 2003 г. / Моск. гос. ун-т культуры и искусств. – М., 2003. – С. 48–51.

2. Гутковская, С. В. Сценическая хореография Беларуси на современном этапе: состояние и проблемы / С. В. Гутковская // Весн. Беларус. дзярж. ун-та культуры і мастацтваў. – 2008. – № 10. – С. 54–59.

3. Карчевская, Н. В. Влияние синтеза искусств на развитие современной белорусской хореографии / Н. В. Карчевская // Педагогика и психология, культура и искусство: проблемы общего и специального гуманитарного образования : материалы VII Междунар. науч.-практ. конф., Климовск, 3 дек. 2013 г. / Рос. ун-т (РосНОУ), Климовский филиал ; Белорус. гос. ун-т культуры и искусств. – Климовск, 2014. – Т. VII. – С. 238–241.

4. Карчевская, Н. В. К вопросу о необходимости переосмысления художественной традиции народно-сценического танца на современном этапе / Н. В. Карчевская // Беларуская культура ва ўмовах глабалізацыі : матэрыялы навук. канф., прысвеч. 35-годдзю БДУКМ, 3 снеж. 2010 г. : у 2 т. / Беларус. дзярж. ун-т культуры і мастацтваў ; рэдкал.: М. А. Мажэйка (старш.) [і інш.]. – Мінск, 2011. – Т. 1. – С. 359–364.

5. Коновальчик, И. Фолк-модерн танец как направление жанра народно-сценической хореографии / И. Коновальчик // Аўтэнтычны фальклор: праблемы захаван-

ня, вывучэння, успрымання : памяці антраполага З. Мажэйкі : зб. навук. прац / М-ва культуры Рэсп. Беларусь, Беларус. дзярж. ун-т культуры і мастацтваў, Мінск, 27–29 крас. 2018 г. / Беларус. дзярж. ун-т культуры і мастацтваў ; рэдкал.: В. Языковіч (старш.) [і інш.]. – Мінск, 2019. – Вып XIII. – С. 57–58.

6. *Смиловицкий, Л.* Цензура в БССР: послевоенные годы, 1944–1956 = *Censorship in postwar Belorussia, 1944–1956* / Л. Смиловицкий. – Иерусалим : [б. и.], 2015. – 359 с.

7. *Чурко, Ю. М.* Белорусский хореографический фольклор / Ю. М. Чурко. – Минск : Выш. шк., 1990. – 412 с.

8. *Чурко, Ю. М.* Линия, уходящая в бесконечность : субъективные заметки о современной хореографии / Ю. М. Чурко. – Минск : Полюмя, 1999. – 220 с.

Дата паступлення артыкула ў рэдакцыю: 16.05.2022.

РЕПОЗИТОРИЙ БГУКИ