

Литература:

1. *Езерская, Е.* Время мюзикла? [Моск. премьеры – «Дракула», «Нотр-Дам де Пари», «Губы»] / Е. Езерская // Муз жизнь. – 2002. – № 8. – С. 4 – 7.
2. *Кампус, Э.* О мюзикле / Э. Кампус – Л.: Музыка, 1983. – 128 с.
3. *Ювченко, Н. А.* Музыка в драматическом театре Беларуси : XX – начало XXI века / Н. А. Ювченко. – Минск : Бел. наука, 2007. – 270 с.

**Карчевська Наталія Володимирівна,
(Білорусія)**

ОСОБЛИВОСТІ ПЛАСТИКО-ХОРЕОГРАФІЧНОГО РІШЕННЯ МЮЗИКЛІВ В СЦЕНІЧНІЙ ПРАКТИЦІ БІЛОРУСІ

Анотація: Аналізуються особливості пластико-хореографічного рішення мюзиклів в сценічній практиці Білорусії. Відзначається рівноправність хореографії серед інших компонентів синтетичної структури мюзиклу – музики і драми. Наводиться коротка ретроспектива розвитку мюзиклу. Розкриваються причини популярності мюзиклу в умовах постмодернізму. Дається короткий аналіз пластико-хореографічного рішення білоруських мюзиклів, поставлених в останні роки.

Ключові слова: мюзикл, пластико-хореографічне рішення, художній синтез, постмодернізм, балетмейстер, танцівник.

**Karchevskaya Natalya,
(Belarus)**

PECULIARITIES OF PLASTICO-CHOREOGRAPHIC SOLUTION OF MUSICALS IN BELARUS

Annotation: Peculiarities of the plastiko-choreographic solution of musicals in scenic practice of Belarus are analyzed. Equality of choreography among other components of synthetic structure of the musical - music and the drama is noted. The short retrospective of development of the musical is given. The reasons of popularity of the musical in the conditions of a postmodernism is revealed. The short analysis of the plastiko-choreographic solution of the Belarusian musicals put in recent years is given.

Keywords: Musical, plastiko-choreographic decision, art synthesis, postmodernism, ballet master, dancer.

УДК 793.31 (=161.3)

**Коновальчик Ирина Викторовна,
магістр искусствоведения,
старший преподаватель кафедры хореографии
Белорусского государственного
университета культуры и искусств
(Минск, Беларусь)**

ПРИЧИНЫ ТРАНСФОРМАЦИИ ЖЕНСКОЙ ХОРЕОГРАФИЧЕСКОЙ ЛЕКСИКИ В БЕЛОРУССКОМ НАРОДНО- СЦЕНИЧЕСКОМ ТАНЦЕ

Аннотация: Выявляются экзогенные и эндогенные факторы, влияющие на трансформацию женской хореографической лексики. На примере женского образа поднимаются проблемы развития белорусского народно-сценического танца. Приводятся примеры трансформации женской хореографической лексики в белорусском танце. Отмечается тенденция искажения фольклорных первоисточников. Обозначается угроза проблема потери национально-образности танца.

Ключевые слова: Народно-сценический танец, хореографическая лексика, женский образ, трансформация, хореография, балетмейстер, белорусский танец.

Исследуя причины трансформации женской лексики в белорусской народно-сценической хореографии можно выделить две группы факторов, существенно влияющих на данный процесс: экзогенные (внешние) и эндогенные (внутренние).

К экзогенным факторам относится процесс глобализации, сопровождающийся широким распространением массовой культуры, с характерным для него унифицированностью и шаблонностью. Снижению роли и значения традиционных ценностей содействуют также урбанизация, интеграция, миграция и информатизация общества. Все эти явления, несомненно, отражаются на становлении и развитии национального искусства танца. Но не в меньшей степени на изменения в сфере хореографического творчества оказывают влияние закономерности формирования народно-сценической хореографии, которые складываются и существуют по своим, определенным законам.

Данная статья затрагивает вопросы, связаны с внутренним развитием белорусского народно-сценического танца и выявления причинной связи эволюции женского хореографического текста.

Нам представляется, что во многом определяющим фактором изменения женской хореографической лексики явились постмодернистические тенденции, проникшие во все виды искусства, и хореографического, в том числе. Как подтверждает практика, ни одна из форм искусства не является вечной, и рано или поздно они исчерпывают свой созидательный потенциал. Так произошло и с жанром народно-сценического танца, упадок и определенная степень деградации которого в конце XX века заставили пересмотреть и трансформировать не только устоявшиеся традиционные формы народно-сценического танца, а также и его основные выразительные средства.

В народно-сценическом танце, традиционно относившемся к развлекательным жанрам и не связанном непосредственно с движением общественной мысли, на всем советском пространстве с течением времени нарастал клубок кризисных явлений. По мнению доктора искусствоведения Ю. М. Чурко «Среди них – почти всеобщий конформизм работающих в этой сфере хореографов (самодельное творчество не знало даже скрытой оппозиции, художественного диссидентства, которое существовало, скажем, в балетном театре), инертность мышления, использование старых форм» [1, С. 14]. Утвердилась порочная практика, в лучшем случае, буквального тиражирования чужих произведений, в худшем, их видоизменение «под себя», где утрачивались оригинальность и самобытность фольклорного первоисточника. В результате таких «преобразований» женская лексика белорусского народно-сценического танца приобрела множество штампов, переходящих из одного номера в другой. Простые, переменные шаги, припадание, шаги на полупальцах, шаги с поднятием ноги на *passé*; плавные движения рук, раскрывающиеся во вторую позицию и собирающиеся на талии или опускающиеся вниз; обязательно прямое положение спины «апломб», при небольшом наклоне головы – весь этот набор движений становится преобладающими для создания лирического женского образа, приводя его к некому шаблону.

Кризисные явления не обошли стороной и содержательный уровень народно-сценической хореографии – его тематическую, смысловую и сюжетные части. При создании хореографических номеров балетмейстеры «проводили строгую селекцию: на сцену допускался не весь фольклор, а специально отобранный, вобравший в себя лучшие черты национального характера» [1, с. 216]. На фольклорные образцы, в которых присутствовали элементы гротеска или эротики накладывалось строгое табу, так как народное фольклорное творчество было призвано отражать только идеальную сторону советского народа. Эмоциональная палитра была достаточно ограниченной. На сцене присутствовали – либо любовная лирика, где празднично одетые юноши галантно ухаживают за девушками, которые сравнивались с «паванькой», «лебедушкой», «ивушкой», либо весело пляшущая молодежь, демонстрирующая друг перед другом свою удаль и задор, хотя диапазон чувств в народном исполнительском искусстве гораздо шире.

В создаваемых постановках, основанных на народном танце, за время «социалистической народно-сценической хореографии» постепенно вырисовывался «женский парадный портрет», который, не смотря на жанровую принадлежность формировался по принципам социалистических идейно-художественных нововведений: «Лявоніха», «Вішанька», «Пава», «Арэлі», «Падушачка», «Полька Яны», «Рэчанька», «Лебядзіначка», «Як той Зосі, давялося» и т.д. Все эти номера обобщают идеализированный женский образ и соответствующий ему абстрактно-универсальный язык.

В 70-80-х годах XX столетия в белорусской народно-сценической хореографии повсеместно проявляется 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 «Лявоніха», «Крыжачок», «Мітусь» и т.п., появляются мужская и женская партии, что в определенной мере разрушает структуру самих танцев, переадресовывая их в жанр перепляса. В лексике многочисленных лирических танцев, создающих женский образ (перепёлочка, павербиченька и т.д.), перенесенных на сценические подмостки профессиональными коллективами, прослеживается явное влияние русского искусства: укрупненная широкая амплитуда движений, заимствование положений рук и корпуса, протяжная, чуть с задержкой, манера исполнения движений. Это заимствование имело негативные последствия, так как в результате такого взаимодействия создавался универсально усредненный хореографический язык, «своеобразное хореографическое эсперанто», в котором в определенной мере нивелируется национальная самобытность [2, с. 339].

Проникаясь постмодернистской идеей бриколажа, подразумевающей смешение, совмещение несопоставимых частей и элементов, женская танцевальная лексика закономерно усложняется. Синтез и смешение лексики различных стилей создают необычную танцевальную мозаику, деконструирующую традиционный лексический фонд. Поиски такого рода становятся достаточно распространенным явлением в народно-сценическом танце, когда сочетание фольклорного и современного приводит в традиционный лексический фонд особые

специфические очертания, некие гибридные формы для отражения эстетики и синтетической природы современного технологического общества.

В таком оформлении женский образ приобретает определенные нотки современности, не утрачивая и не разрывая связи с национальным лексическим фондом. Примером такого прочтения женского образа может служить хореографическая композиция «Лянок», созданная в Государственном ансамбле танца Республики Беларусь художественным руководителем В. Дудкевичем. Этот танец интересен тем, что при доминирующей мужской партии, построенной на сочетании фольклорной лексики с элементами нижнего брейк-данса, ярко насыщенной трюковыми движениями за короткий промежуток времени, женская лексика, основанная на традиционных белорусских ходах и притопах, сохраняя свой колорит, является как бы отголоском мужской. Ритмичная работа плеч при приставных шагах; более жесткое «припадание» с небольшим *leve*, широкая амплитуда движений рук, при смене положения платка – все женские движения кардинально отличаются от мужских по амплитуде, но абсолютно точно совпадают интонационно.

То, что сегодня при создании женского образа народно-сценический танец трансформирует, устоявшийся веками, традиционный лексический фонд, общепризнанный факт. Это продиктовано как эстетическим и философским запросам времени, так и законами внутри хореографического развития. Все меняется, в том числе и пластика.

На сегодняшний день несомненным лидером теоретико-практических исследований белорусского сценического искусства и его образной системы является кафедра хореографии Белорусского государственного университета культуры и искусств. Благодаря научно-аналитическим разработкам, ведущимся на кафедре почти 40 лет, в национальную сценическую хореографию прочно вошли понятия, ранее не применяемые и не используемые в искусстве народного танца. Практико-теоретический материал, прошедший сложный отбор, критические обсуждения и многочисленные апробации, стал складываться в определенную систему, знания которой позволяли по иному подойти к созданию художественного образа в жанре белорусского народно-сценического танца. Простые и сложные балетмейстерские приемы организации пластического мотива, такие как «зеркальное отражение», «буквальный и вариационный вопрос-ответ», «прием волны», «подголосочная полифония», «остинатный бас», «канон», «интонационная характеристика хореографического текста», «пространственные решения, при создании пластического образа» и т.д. обогатили содержательный и технический уровни народно-сценического танца при создании образной системы. Новые открытия в области создания и сочинения лексического текста привели к усложнению технического уровня создаваемых женских образов.

Нам представляется, что основной проблемой при создании женского образа в современном народно-сценическом танце является необходимость поиска способов интерпретации традиционных основ без искажения их сущности.

Литература

- 1 Чурко, Ю.М. Линия, уходящая в бесконечность: субъективные заметки о современной хореографии / Ю.М. Чурко – Минск: Полымя, 1999 – 224 с
- 2 Устьяхин, С.В. Фолк-модерн танец в контексте современного культурологического знания / С.В. Устьяхин – Издательство Планета Музыки 2009 – 190 с

Коновальчик Ірина Вікторівна
(Білоусь)

ПРИЧИНИ ТРАНСФОРМАЦІЇ ЖІНОЧОЇ ХОРЕОГРАФІЧНОЇ ЛЕКСИКИ В БІЛОРУСЬКОМУ НАРОДНО-СЦЕНІЧНОМУ ТАНЦІ

Анотація: Виявляються екзогенні та ендогенні фактори, що впливають на трансформацію жіночої хореографічної лексики. На прикладі жіночого образу піднімаються проблеми розвитку білоруського народно-сценічного танцю. Наводяться приклади трансформації жіночої хореографічної лексики у білоруському танці. Відзначається тенденція спотворення фольклорних першоджерел. Позначається загроза проблема втрати національної своєрідності танцю.

Ключові слова: Народно-сценічний танець, хореографічна лексика, жіночий образ, трансформація, хореографія, балетмейстер, білоруський танець.

Konovalkhik Irim
(Belarus)

THE REASONS OF TRANSFORMATION OF FEMALE CHOREOGRAPHIC LEXICON IN THE BELARUSIAN NATIONAL AND SCENIC DANCE

Annotation: The exogenous and endogenous factors influencing transformation of female choreographic lexicon come to light. On the example of a female image problems of development of the Belarusian national and scenic dance rise. Examples of transformation of female choreographic lexicon in the Belarusian dance are given. The tendency of distortion of folklore primary sources is noted. Threat a problem of loss of a national originality of dance is designated.

Keywords: National and scenic dance, choreographic lexicon, female image transformation, choreography, ballet master, Belarusian dance

УДК 739.3:101.1

Медвідь Тетяна Анатоліївна
кандидат мистецтвознавства
завідувач кафедри хореографії
Інституту мистецтв Київського
Університету імені Бориса Грінченка
(м. Київ, Україна)

ТАНЕЦЬ БУТО В КОНТЕКСТІ СУЧАСНОЇ ХОРЕОГРАФІЧНОЇ КУЛЬТУРИ

Анотація: в статті розглядається походження танцю було, його філософська основа. Велика увага приділяється стилістичним особливостям було-танцю, визначається взаємозв'язок рухів людського тіла із світосприйняттям. Проводиться аналіз використання даного напрямку поза межами Японії, в тому числі й на Україні. Наводяться імена хореографів, що працюють в техніці було.

Ключові слова: танець, Буто, японський, звільнення, філософія, синтезований мистецтва.

Серед великої кількості танцювальних напрямів постмодерного хореографічного мистецтва особливе місце займає танець було, або танець темряви, який наприкінці 50-х років виник в Японії і в кінці 70-х вийшов на міжнародну сцену. Буто народився на стику культур: загальносхідної філософії, японського класичного театру і різних західних течій танцю модерн. Він включає в себе пластику, пантоміму, драматичну виставу.