

мена “жаночага” на “мужчынскае”, маскарднае пераўвасабленне сацыяльных роляў без псіхалагічнага дэкадзавання? Прычым час 50–60 гадоў толькі стварыў умовы для сацыяльнай ідэнтыфікацыі “жаночага” і “мужчынскага”, для выяўлення сацыяльных ідэнтычнасцей і ролей, згодна з якімі за мужчынам замацоўвалася сфера палітычнага, грамадскага, а за жанчынай культурнага, прыватнага. На базе гэтага ў 70–80 гады ўстанаўліваўся ўмоўны сацыяльны кампраміс ва ўзаемадзеянні, калі мужчынскае сацыяльнае прэвалюванне было замаскіравана прапагандаванымі прынцыпамі роўнасці ўсіх членаў грамадства ва ўсіх сферах жыцця. Актualізаваныя Д.Бічэль-Загнетавай, Е.Лось гістарычныя вобразы жанчыны з актыўнай, дзейснай пазіцыяй як архетыповыя не адпавядалі культываванаму вобразу “статычнай” жанчыны-маці, жонкі, каханай.

Адзначым, што ў паззіі 50–60 гадоў жанчына паўстала не толькі прадметам закаханасці, а таксама той, якая кахае, і ў гэтым можам бачыць рэвалюцыйнае пераўтварэнне творчай свядомасці мастака. Названы фактар можа выступіць адной з псіхалагічных асноў пераасэнсавання жанчыны самой сябе як на ўзроўні ідэнтычнасці прапагандаванаму вобразу прыгожай жанчыны, так і на ўзроўні сацыяльнай запатрабаванасці (“што я ёсць?” і “што я магу?”). Часта пытанне “што я магу?” не выходзіла за межы прасторы сям’і. Т.ч., з дапамогай сацыякультурнага дыягназу аднаго гістарычнага зрэзу ў жаночай мастацкай гісторыі, прадстаўленай імем Дануты Бічэль-Загнетавай, выявілі адну з тэндэнцый у паззіі, звязаную з гендэрнай стратыфікацыяй сацыяльных роляў, вызваленых ад уціску маскуліннай улады і накіраваных на свабоду рэалізацыі асобы ў грамадстве.

*Карчевская Н.В.*

## **УПЛЫЎ ПОСТМАДЭРНІСЦКАЙ ПАРАДЫГМЫ НА СУЧАСНУЮ ЭСТРАДНУЮ ХАРЭАРГАФП**

У апошній трэці ХХ стагоддзя постмадэрнізм заявіў пра сябе як пра найбольш значную з’яву мастацкай культуры. Эстрадны танец як найбольш дэмакратычны і мабільны жанр харэаграфічнага мастацтва таксама апынуўся пад уплывам постмадэрнісцкай парадыгмы, тым больш што па шырыні свайго пранікнення ў раз настайныя сферы культуры постмадэрнізм можна параўнаць з рамантызмам, які ў час свайго росквіту стварыў асабісты стыль ва ўсіх відах і жанрах мастац-

тва. Але паколькі эстрадна харэаграфія як жанр з'явілася значна пазней, і найбольшы ўплыў на яе аказалі творчыя прынцыпы рэалізму (у прыватнасці, сацыялістычнага рэалізму ў былым СССР) і мадэрнізму (у краінах заходняй Еўропы і Амерыкі), то больш цікавым з'яўляецца даследванне змяненняў, якія адбываюцца ў постмадэрнісцкую эпоху ў гэтай галіне мастацкай творчасці. У параўнанні з папярэднімі часамі постмадэрнісцкая мастацкая культура вырасла на зусім іншым "культурным полі" — ва ўмовах постіндустрыяльнай цывілізацыі, дзе назіраецца "празмернасць" і "перасычанасць" культурнымі сімваламі, мастацкімі каштоўнасцямі, тэарэтычнымі пабудовамі. Так, у мастацкім мысленні дзеячаў сучаснай эстрадна харэаграфіі можна вызначыць такія характэрныя для постмадэрна рысы, як "прынцыповы плюралізм", адначасовая арыентацыя на "масу" і "эліту", зварот да забытых мастацкіх традыцый, стылёвы плюралізм, праграмны рэтраспектывізм, стабілізацыйная накіраванасць, зварот да гратэскных тыпаў мастацкай вобразнасці, іроніі, альязіі; пашыранае разуменне мастацтва (мастацкі экспансіянізм). Убіраючы ў сябе як мінулае, так і сёняшняе, постмадэрнізм атрымлівае нябачаныя дагэтуль магчымасці для творчай фантазіі. Гэта сувязь тлумачыцца тым, што постмадэрнісцкая свядомасць становіцца "мазаічна-цытатнай", "інтэртэкстуальнай".

Паспрабуем разгледзіць сучасны эстрадны танец з пункту гледжання тых інавацый, якія надаў яго прыродзе постмадэрнізм. Адзначым па-першае, што эстрадна харэаграфія, якая як асобны, самастойны жанр нарадзілася ў эпоху мадэрну, доўгі час была прызначана выключна дзеля патрэб "масавага", "простага" глядача, ніколі не прэтэндавала на элітарнасць і заўсёды лічылася "нізкім" жанрам. Але ў апошнія часы гэтыя межы паміж грамадскім статусам глядацкай аўдыторыі сталі відавочна больш празрыстымі, што адпавядае адной з найбольш характэрных асаблівасцяў постмадэрна — набліжэнню яго да практыкі масавай культуры. Паказальныя ў гэтым сэнсе змены, якія адбыліся ў самой структуры эстрадна харэаграфіі. Як і раней, эстрадны танец працягвае існаваць у форме канцэртнай мініяцюры, у вар'етэ, мюзік-холе, антуражнай харэаграфіі. Але калі раней на танцавальнай эстрадзе ўладарыў нумар (канцэртная мініяцюра), то зараз найбольшае распаўсюджванне набылі такія формы, як вар'етэ і, асабліва, антуражная харэаграфія. Адзначым, што ў большасці праграм вар'етэ і ў нумарах антуражнай харэаграфіі прыкметны вельмі характэрны для постмадэрна высокі ўзровень талерантнасці да ўседазволенасці. Узрасла цікавасць да эратычнага аспекту харэаграфіі, які пераўтвараецца ў агрэсіўную сэксуальнасць. Так, у антуражных нумарах вядомага балета

"Тодэс" шырока выкарыстоўваюцца лесбійскія і сада-мазахісцкія матывы. Наўмысная сэксуальнасць падкрэсліваецца касцюмамі, якія часцей за ўсё складаюцца з вельмі кароткіх топаў, шортаў, сукенак з высокімі разрэзамі і глыбокімі дэкальтэ і г.д.. Яшчэ больш постмадэрнісцкі настрой прыкметны ў канцэртных нумарах гэтага калектыва. Прааналізуем мініяцюру, якую А.Духава лічыць сваёй лепшай работай. У адrozenне ад іншых пастановак "Тодэса", гэты нумар — "Офіс" — не масавы, а камерны і надзелены сюжэтам. Гэта сапраўды найбольш удалая пастаноўка з пункту гледжання выразнасці і дакладнасці драматургічнага вырашэння. Сцэна падзелена своеасабліва светлай завесай на роўныя часткі — правую і левую, дзе працуюць дзве пары танцоўшчыкаў. Асаблівасць рэжысёрскага вырашэння заключаецца ў тым, што пары ніколі не танцуюць адначасова: калі светлая пушка накіравана на левую частку — у зацягненні правая, і — наадварот. У выніку ствараецца ілюзія адзінства часу, але рознасці месца дзеяння. У гэтым нумары святло з'яўляецца дзеючым элементам, і ў той жа час своеасаблівым дэкарацыйным момантам, і ў пэўнай ступені служыць мэтам стварэння вобразу і настрою мініяцюры. Яшчэ адным пастаноўчым ходам з'яўляецца выкарыстанне міні-дэкарацый: стала і стула ў левай частцы сцэны, і канапы - у правай. Трэба адзначыць, што гэтыя элементы абсалютна апраўданыя і функцыянальныя, стол і канапа не проста стаяць на сцэне - усё дзеянне адбываецца менавіта з іх удзелам.

Пры аналізе гэтай работы можна правесці паралель са знакамітымі ў 20-ыя гады XX-га стагоддзя "танцамі апашаў" (танец суценёра і прастытуткі), якія з'яўляліся своеасаблівымі харэаграфічнымі баевікамі. Як і "танец апашаў", "Офіс" — гэта своеасабліва разнастайнасць танга, але з пераасэнсаваннем рухаў, прадыктаваных сучаснасцю і вобразамі герояў. Жорсткасць мужчыны і напалоханая пакорлі васць жанчыны, моцна аздобленыя эротыкай, у "танцах апашаў" перадаваліся нечаканымі і грубымі танцавальнымі прыёмамі з выкарыстаннем акрабатычных падтрымак. Спачатку яны былі даволі прымітыўнымі, але потым становіліся ўсё больш вынаходлівымі і эфектнымі. У нашыя дні А.Духава знішчае пакорлівасць жанчыны і надае ёй пераважную ролю ў дуэце. Як і "танец апашаў" пастаноўка насычана шматлікімі падтрымкамі і акрабатычнымі трукамі. Але як "танцы апашаў", справядліва называлі ўпадніцкімі, так і да пастаноўкі А.Духавай магчыма прымяніць тое ж вызначэнне. Нумар, бяспрэчна, атрымаўся вельмі яркім, драматургічна цэласным па форме, знойдзены выразныя лексічныя сродкі харэаграфіі, пастаноўка вельмі музыкальная (музыка А.Гарнізава), умела і дакладна выкарыстоўваецца рэжысёрскі прыём

уклучэння святла ў залежнасці ад дзейнага і музычнага раду, акрамя таго - гэта амаль адзіны са шматлікіх нумароў "Тодэса", дзе ярка працяляюцца актёрскія здольнасці выканаўцаў. Але, па сутнасці, на сцэне паказаны два палавыя акты, дзе ў адным эмацыянальна актыўная жанчына і пасіўны мужчына, і наадварот. У фінале выяўляецца, што дзве пасіўныя паловы — муж і жонка. Такім чынам перад глядачом прэзентуюцца сцэны двойнога ад'юльтэру. У некаторым сэнсе такое мастацкае вырашэнне адказвае рэаліям нашага часу, які напоўнены халоднай разважлівасцю, прагматызмам і абьякавасцю да духоўнага боку жыцця. На прыкладзе нумару "Офіс" і іншых з рэпертуару балета А.Духавай выразна вызначаецца тэндэнцыя падмены пачуццяў пачуццёвасцю. Гэта тэндэнцыя, тэндэнцыя рыначнай эстэтыкі індывідуалізму, пошасці, адносінаў да жанчыны як да тавара, уласціва сённяшняй эстрадзе ўвогуле, а не толькі яе харэаграфічным жанрам. І у гэтым сэнсе эстрадная харэаграфія развіваецца ў рэчышчы постмадэрнізму. І на эстрадзе, і ў харэаграфіі, і ў тэатры акт кахання як вяршыні эмацыянальнага і духоўнага яднання двух асоб сёння падмяняецца злучкай. Гэта, як нам падаецца, — заканамерны вынік адлюстравання прэарытэтаў біялагічнага пачатку чалавека над яго духоўнымі каранямі. Стыль балета "Тодэс", які зараз надзвычай растыражыраваны і папулярны, імкнучца перахапіць і шматлікія калектывы эстраднага танца ў нашай краіне, якія, у адрозненне ад "Тодэса", дзе бяспрэчна працуюць професіяналы вельмі высокага кшталту, бываюць проста дылетантамі ў мастацтве.

У сувязі з выбарам тэм і формаў для пастановак, трэба зазначыць таксама, што на ўзроўні сцэнічных паводзінаў ступень падрабязнасці - гэта ступень мастацкай дакладнасці ўчынку артыста. Разгаданая ўобразная логіка служыць грунтам бесперапыннасці працэсу перажывання, і няма патрэбы падкрэсліваць гэту бесперапыннасць псіхалагічным натуралізмам. Вышэйшая арганіка на сцэне не ў падабенстве да жыцця, а ў непдабенстве да яго, у асаблівай паэзіі сцэнічнай непрадказальнасці. І таму сучаснай харэаграфіі трэба было б дабівацца не "апавядальных", а "паэтычных" падрабязнасцей. Выкарыстанне "шокавых" сродкаў, якія складаюць арсенал сучаснай сцэны ("смелас" ўвасабленне працэсу інтымных адносінаў, фізіялагічныя і іншыя падрабязнасці чалавечых паводзінаў) з'яўляюцца "лакмусавай паперкай", якая знаходзіць наяўнасць ці адсутнасць мастацкай задумы, моц ці нядужжа дзейнай логікі і, у рэшце рэшт, уладу мастацкага адбору, якую можна азначыць як "закон вобразнай неабходнасці". На сцэне важна паэтычная, а не "дэкартаўная" падрабязнасць. Можна казаць пра тое, што няма

забароненых тэм ў мастацтве, але трэба сказаць і пра тое, што ўсё ж такі ёсць забароненыя ў эстэтычным сэнсе спосабы выкладання гэтых тэм.

Аднак постмадэрнізму ўласцівы і іншыя рысы, такія, як большая філасафічнасць, камернасць мініяцюр, большая ўмоўнасць акцёрскай гульні. У эстрадным танцы Беларусі гэтую плыні прадстаўляе творчасць Людмілы і Аляксандра Яфрэмавых, якія робяць спробу гаварыць з глядачом мовай сусветнай культуры, выхоўваюць эстэтычную кампетэнцыю глядачоў, без чаго немагчыма паспяхова інкультурацыя індывідаў ва ўмовах сучаснага грамадства. Балетмайстры імкнуча забяспечыць патрэбу чалавека ў дарэфліксіўнай цэльнасці, супрацьпаставіць мову пластыкі, гуку, колера тым праявам, якія збядняюць і спрошчваюць унутранае жыццё людзей і іх самапаразуменне. Найбольшую ролю Л. і А. Яфрэмавы надаюць харэаграфічнай вобразнасці, што дае магчымасць звярнуцца да чысціні і інтуітыўнасці сэнсаў.

Узгадаем толькі адну з апошніх работ балетмайстраў — мініяцюру "Двое", якая прысвечана тэме дэзінтэграцыі сацыяльных сувязяў, таксама характэрных для ментальнасці постмадэрна. Пад замілавальна шчамлівую музыку Cris Sphiris бягуць насустрач адзін аднаму юнак і дзяўчына, кожны хоча пабачыць другога, адчуць яго, і, здаецца, вось-вось адбудзецца гэтая сустрэча, гэтае зліццё двух палоў у адно цэлае, але героі душэўна сляпыя, лініі іх жыцця не перакрэсліваюцца — яны паралельны. Толькі аднойчы іх позірк сустрэкаюцца — надыходзіць кароткае імгненне шчасця, даверліва, быццам дзеці, яны гуляюць, радуючыся набыццю кахання, але ў той момант, калі адзін з іх забывае на другога, ідылічная карціна знікае, героі зноў страчваюць, не бачаць адзін аднаго. Дарэмна ў адчаі яны мітусяцца па сцэне — пакуль кожны не стане думаць пра каханага больш за сябе, яны не змогуць знайсці гармонію і спакой. Здзіўляе, як у "прасторы" канцэртнага нумара Яфрэмавы здолелі раскрыць і дэталізаваць такія складаныя душэўныя працэсы герояў — пластыка іх надзвычай простая тэхнічна, але такая пераканаўчая, што выклікае эмацыянальнае ўзрушанне ў глядачоў.

Мастацкая культура постмадэрну актуалізавала цэлы шэраг праблем, якія ўяўляюць цікавасць для далейшых тэарэтычных даследаванняў у галіне эстраднай харэаграфіі.