

ТВОРЧЕСТВО ЭСТРАДНО-ХОРЕОГРАФИЧЕСКОГО АНСАМБЛЯ «ЧАРОВНИЦЫ»

Карчевская Н. В.

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

***Аннотация.** В статье рассматривается творчество эстрадно-хореографического ансамбля «Чаровницы». Выявляются жанрово-стилистические особенности наиболее ярких номеров из репертуара ансамбля, анализируются особенности исполнительской интерпретации.*

***Summary.** The article deals with the activity of the dance group «Charovnitsy». Genre and stylistic features of the most bright compositions from the repertoire of the ensemble are revealed, features of the performing interpretation are analyzed.*

Сорок лет назад на белорусской танцевальной сцене появился коллектив, творчество которого стало заметным явлением в хореографическом искусстве Беларуси – в 1976 году был создан эстрадно-хореографический ансамбль «Чаровницы». «Популярности этого самодеятельного ансамбля мог бы позавидовать не один профессиональный творческий коллектив» [1, с. 2]. Действительно, без участия «Чаровниц» не обходился ни один крупный концерт в Белоруссии, очень часто их можно было видеть и на телевидении, и в кино. Широка была география гастрольной деятельности коллектива. «Чаровницы» были лауреатами многих всесоюзных и международных фестивалей, а в 1984 году получили престижную в те годы премию Ленинского комсомола БССР. Тем не менее, творчество эстрадно-хореографического ансамбля «Чаровницы» ни разу не становилось предметом критического анализа – в многочисленных статьях об ансамбле, носивших скорее популярный характер, авторы акцентировали внимание в основном либо на внешней красоте девушек-участниц, либо на других деталях, не имевших отношения к творческому процессу. Нам представляется необходимым более подробно охарактеризовать репертуар коллектива.

В своих основных чертах «Чаровницы» напоминали знаменитый ансамбль «Березка», между тем имелись существенные отличия между этими двумя коллективами. «Березка» с 1965 года имела смешанный состав исполнителей – женский и мужской, в «Чаровницах» всегда танцевали исключительно девушки. Основой репертуара «Березки» стали русские девичьи лирические хороводы, а номера «Чаровниц» опирались на деми-классику и характерный танец. Кроме того, «Березка» была коллективом профессиональным, «Чаровницы» же до 1989 года имели статус самодеятельного ансамбля при Министерстве торговли БССР.

Основателями и руководителями «Чаровниц» стали заслуженные артисты БССР Раиса и Николай Красовские, которые решились на довольно рискованный творческий эксперимент: создать эстрадный коллектив, который бы основывался на элементах и принципах классического танца. Вот, что писали об ансамбле критики: «Самодеятельность с балетным уклоном? – сомневались скептики у истоков творческой биографии ансамбля. Опасения оказались напрасны – в искусстве «Чаровниц» органически соединилось, казалось бы, несоединимое: строгая классика балета и яркая раскованная зрелищность эстрады» [2, с. 2]. В творчестве ансамбля угадывались также некоторые черты эстетики танца в мюзик-холле.

Работа руководителей с исполнительницами начиналась с отбора девушек,

обладающих подходящими внешними данными. По ходу творческого процесса решалось множество задач. Первой из них было стремление не просто научить танцевать людей, не имеющих хореографической подготовки, а, максимально учитывая индивидуальность каждой, создать собственный стиль «Чаровниц». И это удавалось. Красовские выработали у исполнительниц особую выразительность верха тела, заключающуюся в специфической, несколько отличной от традиционной балетной, постановке корпуса, с сильно опущенными и раскрытыми ключицами; в чуть заниженных положениях рук в позициях, арабесках и других позах. Так, руки в малых позах никогда не поднимались выше груди, как бы подчеркивая красоту этой части тела, что напоминало французский стиль классического танца, с характерным ему изяществом и благородством. Лексика большинства номеров не отличалась сложностью: она строилась на различных формах *pas de bourée*, *pas de basque*, *pas balancé*, *renversé*, небольших прыжках, простых вращениях и в основном на разнообразных *port de bras*, – все это было обусловлено отсутствием у исполнительниц хореографического образования. Руководители обращали особое внимание на качество и культуру исполнения даже самых простых движений, на синхронность исполнения, на эмоциональность подачи. В достигнутом стилистическом единообразии, тем не менее, хореографы умели выявить и ярко подчеркнуть артистические индивидуальности, присущие исполнительницам.

Особое своеобразие танцам «Чаровниц» придавали костюмы. Ансамблю удалось избежать того, с чем часто ассоциируется эстрадный коллектив – крикливости, аляповатости, вульгарности в сценических костюмах. На эстраду были вынесены многовековые традиции балетного костюма, стилизованного с учетом современности. Всегда тщательно продуманные, благородные по линиям и расцветкам, стилистически законченные костюмы «Чаровниц» усиливали декоративность постановок, давали возможность создавать интересные красочные композиции танцевального калейдоскопа.

Отметим, что ни один номер ансамбля не имел сюжета. Это были миниатюры, передающие определенные настроения. По жанру их можно отнести к хореографическим картинкам. Драматургическая целостность в них достигалась за счет особого, продуманного расположения хореографического материала, который сам по себе создавал смысловое, эмоциональное и темповое нарастание номера.

Первой постановкой, с которой началась творческая жизнь нового ансамбля, стали «Русские узоры». Уже экспозиция – выход девушек, производила сильное впечатление на зрителей. Под стилизованную Джеймсом Ластом мелодию «Красного сарафана» на сцене появлялись 32 юные девушки. Для передачи лиризма походки девушек хореографами был найден особый сценический ход, который представлял собой видоизменный переменный русский шаг: девушки выходили на высоких полупальцах, на третьем шаге к опорной ноге приставлялась чуть присогнутая в колене работающая, левая рука была опущена вдоль корпуса, правая – лежала у сердца, верх корпуса и голова немного отклонены назад. Этот ход стал пластическим лейтмотивом номера. Эффектные и неожиданные для белорусской эстрадной сцены того времени были и костюмы. Исполнительницы были одеты в нежно-розовые укороченные (выше колена на 10 см) стилизованные русские сарафаны, расшитые камнями, сшитые из двойного слоя легкого тюля. Стройность ног подчеркивали серебристые сапожки до колена, а красоту лиц – воздушные розовые кокошники. Фигурки девушек все как бы светились. Далее следовала причудливая смена хороводных узоров, и перед зрителями возникали чудесные образы русских

сказочных красавиц в их подлинной музыкальности и поэтичности.

В следующем номере Р. и Н. Красовские решили обратиться к вальсу И. Штрауса «На прекрасном голубом Дунае». С первыми аккордами музыки из разных кулис выбегали 5 линий девушек в белых легких платьях, ажурных шляпках, с веерами и замирали в маленькой позе *epaulment croisée*. После паузы, как бы прислушиваясь к доносящимся издали звукам, они постепенно оживали – начинался вальс, вначале медленный, а затем все более радостный и живой. Вскоре на сцене появлялась солистка. В стремительной комбинации легких *pas jeté* она будто летела из правой верхней кулисы по диагонали к авансцене. Девушка торопилась навстречу своей любви, радости, торопилась поделиться со зрителями своим хореографическим монологом, монологом чистого, томительного ожидания первой любви. Постепенно танец, будто брызги шампанского, переходил в бравурное вальсовое кружение по кругу. В этом номере прослеживались традиции классических балетных постановок вальсов, где кордебалетные ансамбли перемежались выходами большой и маленькой четверок, вариациями солистки и заканчивались общим танцем.

Следующий номер открыл для Беларуси, в которой не было своего мюзик-холла, традиции танца этого жанра эстрады. Одной из отличительных черт танца в мюзик-холле является подчеркнутая эротичность исполнительниц. Это и продемонстрировали «Чаровницы» в номере, ставшем на долгие годы их визитной карточкой – в «Гусарах» на музыку марша А. Петрова. Лексика миниатюры базировалась всего на двух основных движениях: ход с высоким подниманием коленей (до угла 90°), стилизованный строевой шаг и *grand battements*. Девушки в белых, расшитых золотом гусарских колетах, в киверах на головах, в белых лосинах и белых, выше колена сапогах, подчиняясь командам своего командира – красотики с маршальским жезлом, перемещались по линейным рисункам. Юные девицы будто играли в забавную, пикантную игру – строевые упражнения своих героев – гусар. Номер, несмотря на достаточную двусмысленность переодевания девушек в мужские костюмы, был лишен налета пошлости, который зачастую присущ миниатюрам подобного рода.

Большое место в репертуаре ансамбля занимали номера, основанные на характерном танце. Среди них выделялись «Персидский марш», «Цыганский танец», «Болеро», «Индусский танец», «Танец с краталами», «Танец с саблями», «Русская невеста». Многие из этих миниатюр были уже не массовыми, а камерными и сольными. Возможность работы над такими номерами – следствие профессионального роста исполнительниц. Индивидуальность каждой танцовщицы очерчивалась яснее. Постепенно выработалось свойственное ансамблю сочетание единой манеры всех с индивидуальным почерком каждого.

Одной из ярких работ была «Русская невеста» на музыку вставного русского танца из балета «Лебединое озеро». Исполнительница этой партии (Т. Шевно, И. Гришук) представала перед зрителями в образе красной девицы то тоскующей по своей любви, то кокетливо-игривой, то робкой, то беззаботно веселой. Каждая модификация образа подчеркивалась изменением пластики. В начале номера лексика строилась на плавных, но быстрых *pas de bourée*, сдержанных поклонах, поворотах в *attitude*, затем танец становился все более динамичным, насыщенным стремительными вращениями, небольшими прыжками, резкими сменами позировок. В финале танцовщица, после диагонали *tours chaîné* ставила эмоциональную точку номера, резко вскинув над головой руку с платочком. Интересно варьировалась тема русской народной одежды в этом номере. Легкий по фактуре сарафан танцовщицы

придавал ее танцу полетность. Особую роль играли широкие рукава, которые иногда воспринимались как крылья птицы: у образа был и такой оттенок. В этом номере просматривалось определенное родство с идеей и выразительными средствами «Русской» в постановке К. Голейзовского. но в основном миниатюра Красовских была решена достаточно самобытно и ярко.

«Персидский марш» – это перенесение на эстраду вставного номера из балета И. Штрауса «Голубой Дунай», поставленного в ГАБТ БССР в 1958 году С. Дречиным. Сольная миниатюра в исполнении В. Раткевич, (Е. Селезневой, Л. Чистяковой) отличалась ярким восточным колоритом и высоким качеством исполнения довольно сложной техничеcки хореографии.

Своеобразную трактовку знаменитого «Танца с саблями» из балета А. Хачатуряна «Гаяне» предложили Р. и Н. Красовские. В балете этот номер танцевали мужчины и одна солистка. «Чаровницы» же создали в танце образ страстных девушек-воительниц. 8 исполнительниц и солистка, одетые в стилизованные мужские костюмы горцев, в кольчужные колеты, высокие сапоги-ботфорты, шлемы, с саблями в каждой руке танцевали неистовый танец свободы. Для этой миниатюры была характерна предельная степень динамичности. Лексика номера, строившаяся на курдском народном танце, была усилена синкопированными прыжками, стремительными поворотами и выпадами, резкими прогибами корпуса и, главное, виртуозным владением оружием – саблями.

Долгое время одним из самых популярных и любимых зрителями номеров «Чаровниц» был «Цыганский танец». Однако техничеcкое мастерство исполнительниц, их артистизм и выразительность были близки духу цыганского народа.

Самой крупной постановкой в жанре характерного танца стало «Болеро» М. Равеля. Немаловажную роль в успехе постановки сыграло то, что Р. Красовская была исполнительницей «Болеро» в постановке Н. Стуколкиной и А. Андреева в 1963 году. Н. Стуколкина по праву считалась лучшим знатоком характерного танца, в особенности испанского. Сама в прошлом прекрасная характерная танцовщица, Р. Красовская смогла передать исполнительницам как весь свой опыт, так и те стилистические особенности, которыми в совершенстве владела Н. Стуколкина.

«Болеро» было поставлено Красовским на 25 танцовщиц и достигало впечатляющего воздействия на зрителей. Из темноты зала луч света выхватывал неподвижную, одиноко стоящую спиной к зрителю фигуру. С первыми тактами музыки из двух верхних кулис выходили девушки, обогнув ее по двум полукругам, они скрывались в нижних боковых кулисах. Как бы разбуженная их мерной, настойчивой поступью героиня начинала свой размеренный пластичеcкий монолог, который строился на чередовании медленных *port de bras*, резких прогибов и характерных испанских позировок. Затем к солистке присоединялась сначала шестерка девушек, потом и остальная масса. Танец их становился все более страстным. Масса вновь уходила, и солистка оставалась одна, теперь уже ее танец не монолог, а диалог, но диалог с невидимым партнером. Девушка то манила его, то вдруг отталкивала, то растекалась в воображаемых объятиях, то гордо размыкала их, резко вскидывая вверх руки. Затем, будто влекомая его зовом, она уходила. И тут на сцене вновь появлялась масса. Как заведенный маховик, огромная карусель – карусель жизни, карусель страсти – кружила по сцене, перерастая постепенно то ли в огромную змею, то ли в нескончаемо текущую реку, затягивая за собой в омут солистку. Теперь это уже коррида. Коррида героини с миром, с самой собой, со своей

страстью. Выразительна лексика и рисунки финала – это и дробные переборы каблуков, и ритмичное покачивание бедер, одновременно изысканная и нервная пластика рук, и строгая линейность рисунков, и изощренность переходов между ними. Эффектность всего номера подчеркивалась костюмами: у солистки это традиционное испанское платье с воланами, тонированное сверху вниз от красного к черному, и такие же платья у кордебалета, тонированные в обратном порядке – от черного лифа к красному низу юбки. Солистка в своем костюме была как язычок пламени, как сгусток крови; масса – это и земля, и море огня одновременно. В кульминации «Болеро» – волны этого огненного моря, волны страсти неудержимо накатывали на солистку, она стояла спиной к залу, гордо подняв руку, словно принимая вызов массы и одновременно понимая свою обреченность. Затем движения солистки и массы сливались в порывистых *renversé*, на последний аккорд кордебалет поднимал напряженные руки с опущенными вниз ладонями, словно давя на девушку, на ее волю, и она падала замертво.

«Чаровницы» пробовали обращаться и к белорусской национальной тематике. Первым таким опытом стало «Купалле» на музыку Е. Глебова из балета «Избранница». Красовские попытались воссоздать в жанре эстрадного танца белорусский купальский обряд с его поэтикой плетения венков, пускания их по воде, с легендами о ведьмах и т.д. Удачно вплетены в ткань миниатюры были костюмы – девушки были одеты в короткие платья, стилизованные одновременно и под исподнюю рубаху, и под белорусский рушник, на ногах были онучи и лапти, голову украшала тонкая намитка. Композиция была поставлена для съемок телевизионного фильма («Белый сон», реж. Б. Бахтияров), а не для сценического исполнения. На экране «Купалле» было убедительным в силу того, что оператор и режиссер могли свободно монтировать наиболее яркие эпизоды, были найдены интересные планы, ракурсы. В номере встречались любопытные пластические находки, однако для сценического исполнения он был композиционно рыхлым. Кроме того, музыка Е. Глебова, ее сложное метроритмическое построение были тяжелы для исполнительниц, которые с большим трудом понимали и ее форму, и переменные размеры. Поэтому номер в репертуар так и не вошел.

Пожалуй, наиболее удачным воплощением белорусской темы стал номер «Каб любіць Беларусь нашу мілую...» на одноименную песню И. Лученка и А. Ставера. Н. Красовскому удалось создать масштабную, поэтически одухотворенную композицию. В ней были задействованы 80 танцовщиц (артистки «Чаровниц» и Государственного ансамбля танца БССР), хор им. Цитовича и оркестр им. Жиновича.

Словно тонкая линия появлялся из-за кулис клин журавлей, его сменял второй, затем – третий. Доходя до авансцены, каждый клин разбивался на небольшие стайки, сливался в большие девичьи хороводы, затем как бы превращался в огромное поле, засеянное льном, по которому шли ряды жниц, потом становился огромным снопом собранного урожая и т.д. Пространственная композиция номера была подвижной, словно ртуть – плавно и органично перетекала одна часть в другую, зритель будто видел пейзажи синеокой Беларуси с высоты полета журавлей. Созданию образа способствовали костюмы и световое решение. Танцовщицы были одеты в небесно-голубые длинные платья, расшитые по подолу и на груди тонким национальным узором синего цвета. Головы украшали воздушные, словно прозрачные венки. Плавные пастельные переходы сценического света от голубого к розовому, а затем к праздничному солнечному желтому создавали образ раннего утра на Полесье и

подчеркивали изящество и красоту линий танцовщиц. Хореограф пользовался полифоническими приемами: имитации и канона, номер изобиловал многоплановыми рисунками, сложными интенсивными переходами. Лексическую основу композиции составляли очень простые, но отточенные до совершенства движения: ход – мелкие, но стремительные по темпу шажки на высоких полупальцах (типа *pas de bourée*), *port de bras*, повороты вокруг себя. В финале номера три больших журавлиных клина, будто парящие в воздухе, на мгновение замирали. В созданной хореографом композиции отчетливо читалась поэтическая метафора: Беларусь – это журавлиная стая, плавно и величественно летящая к счастью. «Журавли...» прочно вошли в репертуар ансамбля и сохранялись в нем около 10 лет.

Одной из самых удачных работ «Чаровниц» стал номер, который можно отнести к жанру антуражного танца. Это «Майский вальс» И. Лученка в исполнении Я. Евдокимова и ансамбля. Обращение к военной тематике в этом номере было лишено всяческого официоза и штампов, которые стали обычными на эстраде к 1985 году. Искренность, праздничность и легкость песни подчеркивались «Чаровницами», которые создавали образ радостной Вены, счастья Победы, мирной, безоблачной жизни, фейерверка чувств. Справедливо, что номер стал одним из самых любимых у зрителей и постоянно включался в праздничные официальные концерты.

Круг тем, образов, музыкального материала, к которому обращались «Чаровницы», был очень широк. Критики писали, что каждый номер концертной программы «Чаровниц» был настоящим праздником на сцене, праздником грации, красоты, молодого задора и обаяния [1, с. 4]. Более всего удавались номера, построенные на деми-классическом, характерном танце с использованием классической музыки, трансформированные с учетом специфики эстрадной зрелищности. Большинство хореографических миниатюр ансамбля отличались тонким вкусом, эмоциональностью подачи и высоким уровнем исполнительства, что и позволило «Чаровницам» вписать яркую страницу в историю эстрадного танца Беларуси.

1. Бржозовский, А. Чаровницы / А. Бржозовский. – Минск : Польша, 1988. – 8 с.

2. Цімафеева, Л. Вучаніцы Тэрапіхоры / Л. Цімафеева // Беларусь. – 1991. – № 2. – С. 1–3.

К ВОПРОСУ ОБ ОСОБЕННОСТЯХ СТИЛЯ ФОЛЬК-МОДЕРН В ХОРЕОГРАФИИ

Кирилюк О.А.

*артист балета Государственного ансамбля танца Республики Беларусь,
магистрант кафедры белорусской и мировой художественной культуры
Белорусского государственного университета культуры и искусств (г. Минск)*

Аннотация. В статье раскрывается содержание понятия «фольк-модерн» в хореографии. Подчеркивается, что определяющую роль в формировании стиля фольк-модерн танца во многом сыграла эпоха постмодернизма. Рассматриваются особенности развития данного стиля на современном этапе.

Summary. The article deals with the concept of «Folk-Modern» in the choreography. It is emphasized that the era of postmodernism has played a crucial role in the formation of this style. The features of this style at the present stage have been considered.