

КОНОВАЛЬЧИК И. В., аспирант Белорусского государственного университета культуры и искусств

Содержание понятия «женский образ» в хореографическом искусстве

В статье рассмотрены понятие «женский образ» в искусстве танца и его характерные особенности. Выявлены причины, оказывающие воздействие на конструкт «женского образа» в хореографическом искусстве. Проанализированы выразительные средства хореографии, в которых заложен определенный интонационный строй, обладающий неограниченными возможностями образного выражения художественного содержания. Проведена аналогия между гендерными стереотипами, бытующими в обществе, и формированием лексического фонда искусства танца, а также затронуты вопросы, связанные с понятиями «идеализация», «телесный канон» и «андрогинность».

The article discusses the concept of «female image» in the art of dance and its characteristic features. The reasons, which affect on the construct of «female image» in the choreography. Analyzed the expressive facilities of the dance, which have specific tonal system. It has unlimited possibilities of demonstration of the artistic content. The author is searching for an analogy between gender stereotypes, which existed in society and the lexical fund of the art of a dance. Also he examine the questions of «idealization», «solid canon» and «female androgyny».

Введение. О природе художественной образности танцевального искусства написано много, так как через художественный образ, выступающий в роли основной единицы творчества, проявляется художественное мышление с характерными для него методами отражения существующей действительности. Особенности художественного образа в хореографическом искусстве анализировали К. Я. Голейзовский [1], И. О. Дубник [2], Р. В. Захаров [3], В. В. Мангатов [4], И. В. Смолянинов [5], В. И. Уральская [6], Ю. М. Чурко [7], Н. И. Эльяш [8]. В данных трудах рассматриваются специфика хореографии как самостоятельного вида искусства и природа художественного образа, как центральная категория, но не акцентируется внимание на отличительных особенностях создания женского образа.

Специфика хореографического искусства заключается в отражении многогранных сторон жизни особыми выразительными средствами, которые формируют и

создают определенные образы, несущие в себе некое социальное значение и идеологическую окраску. «Создать художественный образ – значит суметь в конкретном облике, в живом индивидуальном факте выразить общую идею, смысл события, дух времени и эпохи» [4, с. 128].

Социально-экономические изменения характеризуются качественными изменениями в жизни, и эти процессы привносят в искусство танца новые темы, которые, в свою очередь, вызывают к жизни обновленную образную систему. Для создания образов с преобразованными характеристиками появляется необходимость изменения выразительных средств. В результате эволюционных процессов вся цепочка приводит к созданию художественного образа, отвечающего основным эстетическим воззрениям конкретной эпохи. Вследствие этого художественный образ в танце рассматривается как своеобразный отпечаток типичного и цельного жизненного явления, а хореографическое

искусство с его структурой выразительных средств в данном случае выступает в качестве демонстранта основных культурных и эстетических доминант эпохи.

Практически все стороны жизни общества получают отражение в танцевальном творчестве в специфически условной форме. Общественное разделение мужского и женского труда также проявилось в форме создания особых областей женского и мужского танца с различными функциями, содержанием и образами.

Цель статьи – раскрыть содержание понятия «женский образ» в хореографическом искусстве и охарактеризовать его особенности.

Основная часть. Традиционно понятие «женский образ» употребляется для обозначения анатомо-биологического пола (gender). Но кроме биологических особенностей общество определяет по отношению к женщинам определенный социокультурный конструкт, выраженный в разделении социальных ролей, форм деятельности, отличительных особенностях поведения, ментальных и психолого-эмоциональных характеристик. Гендерные стереотипы базируются на принятых в социуме представлениях о «мужской» и «женской» роли и их иерархии. Достаточно долгий период на территории Беларуси главенствовал патриархат (специальный термин, указывающий на принцип политического, экономического и культурного доминирования мужчин). Невзирая на различный статус мужчины и женщины в обществе, действовало одно правило: мужское маркируется обществом как приоритетное и доминирующее; а все, что считается женским, признается вторичным и подчиненным. По мнению О. А. Ворониной, гендерные роли и нормы не имеют универсального содержания, но быть мужчиной или женщиной означает выполнять предписанную тебе определенную роль и соответствовать определенным стандартам [9]. Гендерные стереотипы, распространенные во всех сферах жизнедеятельности человека, оказывают существенное влияние на образную систему

искусства танца, если не сказать больше – диктуют. Именно они конституируют особую модель поведения женщины в танце, сообразно бытующим в обществе представлениям о маскулинном и феминном. Этот конструкт в той или иной степени присутствует во всех хореографических произведениях традиционных жанров искусства танца посредством танцевальной лексики, поз, рисунка танца, в которых заложен определенный интонационный строй. Через качественные характеристики женского образа, отраженные в хореографическом искусстве, транслируется культурно-значимая информация, которая, в свою очередь, объективирует культурные смыслы определенных эпох.

Основным критерием, который формирует представление о женском поле, является понятие «женственности». При множестве дефиниций этот термин обозначает совокупность качеств, традиционно приписываемых женщинам или ожидаемых от них. Он вбирает в себя черты характера, определяющие женский образ «...как некое метафизическое начало, принцип мироздания, изначальное природное качество мира, таинственное и, в то же время, соотношенное с абсолютным и идеальным» [10]. Женскому образу присущи чувствительность, верность, нежность, жертвенность, сострадательность – все те черты, в которых сосредоточена духовная красота во всех ее проявлениях, и которые характеризуют идеал. Не менее важной в женском образе представляется неутилитарная категория физической «красоты», которая может обернуться как положительным свойством образа, так и отрицательным.

В танцевальном творчестве идеализация выражается в лексическом багаже женского танца, который направлен на создание соответствующего образа. Во всех традиционных видах хореографического искусства танцующая девушка – это красавица, которая наделена лучшими человеческими качествами. Она не хочет казаться смешной, напротив, она желает выглядеть изящнее и краше, чем в повседневном быту. В этой связи театральные критик

В. П. Ивинг отмечал огромный спектр эмоций, заложенный в женском танце и основанный на стремлении преподнести себя с лучшей стороны. «Тут кокетство и застенчивость, ласка и гордость, лукавство и нега, бодрость и истома, робость и обещание, и желание, чтобы ее полюбили, и страх какой-то перед неведомым будущим, и даже растерянность пороку» [11, с. 51]. Многогранность эмоциональной палитры базируется на женских движениях, построенных по законам симметрии и гармонии. Система поз и положений определяет и характеризует женский образ в танце с позиции понятия «прекрасного»: величественная осанка (*aplomb*) при исполнении многообразия шагов и бега; определенное положение головы по отношению к подтянутому корпусу; раскрытие и движения рук, сохраняющих округлость и мягкость.

Женский танец отличается от мужского особой интонационной окраской. Рассматривая метафизику танца, И. Шугайло отмечает, что в женских танцах преобладает стихия воды и воздуха, легкость, текучесть, надземность, влажность, податливость. Мужские же танцы отмечены земным и огненным началом, характеризующиеся разнообразными присядками, прыжками, поддержками партнерши, острыми движениями [12, с. 237].

Хореография, как ни одно из искусств, базируется на зависимости образа от телесного канона. Перефразируя Мориса Бежара, можно сказать, что невозможно танцевать Богиню грации с фигурой Сатира. По мнению доктора искусствоведения Ю. А. Кондратенко, в основе одного из направлений современного искусствознания, социологии искусства, лежит понятие «телесного канона», которое описывает «...закрепленный культурой эталон внешней формы человеческого тела, на основе которого конструируется художественный объект» [13, с. 42]. К примеру, балерину Тамару Карсавину, признанную в начале XX в. одной из величайших балерин и красавиц, сейчас сочли бы слишком полной для сцены, так как женский телесный облик современного балета тяготеет к астеничности.

Одним из аспектов, связанных с изменением телесного канона, является тема гендерных характеристик. Еще в конце XIX в. известный русский критик К. Скальковский ратовал за отличия в использовании движений при создании мужского и женского образов в танце. «Уже эмпирически известно, что анатомические признаки, обуславливающие красивую внешность, неодинаковы по отношению к различным полам; другими словами, условия, которым должно удовлетворять мужская красота, иные, чем те, которым должна удовлетворять женская красота. Если танцовщик танцует так же, как танцовщица, то получается манерное исполнение, весьма противное для глаза» [14, с. 23].

Анализируя характер женских качеств, проявляющихся в манере исполнения движений, форме подачи и взаимодействия с партнером, отраженных в искусстве танца, обнаруживаются определенные изменения, происходящие в сфере самого хореографического искусства, тесно связанные с механизмом идеализации, с изменением самого понятия «женский идеал» и с термином «андрогин». Говоря о тенденции к андрогинности в хореографии, необходимо отметить, что если в отечественном народно-сценическом танце, базирующемся на фольклорной системе, она встречается не так часто, в балетном искусстве это не столь редкое явление, то в современных направлениях хореографии это проявление не просто значимо, а подчас является базовым понятием образной системы.

Разнообразие телесных канонов XX в. привело к понятию андрогинности, подразумевающей единство мужского и женского начал. Древние греки рассматривали данное явление как симбиоз мужских и женских признаков в одном организме. В античности андрогинный телесный канон выражен в культуре трагедии. По рассуждению М. Бежара, «Трагедия – основа театра, в первую очередь, безусловно, японского, но не только. Шекспир доводит это до предела, у него мужчины – переодетые женщинами, играют роль женщин, которые переодеваются мужчинами» [15,

с. 134]. На определенном этапе своего развития в балетном искусстве возникла потребность в эстетической нейтрализации чувственности тела, которая привела к появлению феномена женской балетной травести. Ранее традиционно мужское амплуа травести относилось к комическим жанрам искусства танца, и в исполнении мужественных и взрослых мужчин образы юных ангелов и богов выглядели смешно и нелепо, а исполнение девушками-подростками ролей юных богов или ангелов делали эти образы серьезными и благородными. Не выражая ничего земного, «...техническая виртуозность их партий лишалась чувственной составляющей», но, при этом, создавался образ положительных и возвышенных героев [13, с. 42].

Проявление качеств андрогинности в искусстве танца имеет еще один вектор. Образы злых старух, ведьм, нечистой силы, наводящих порчу на людей или не дающих влюбленным соединиться, воссозданные в хореографическом искусстве (как в балете, так и в танцевальном фольклорном творчестве) создавали, как правило, мужчины. В фольклорных танцах примером могут служить образы Ератницы (в белорусской и русской мифологии – колдуны, обреченные после смерти возвращаться упырями, чтобы вредить людям или друг другу), Кикиморы (злбный женский дух дома), Росомахи (женщины-звери, обитающие в ржаном или конопляном полях) и т.п.

Исполнение мужчинами женских ролей и факт переодевания несли свою смысловую нагрузку и акцентировали или комедийно-ироничный смысл, или крайне негативные аллюзии бытующих женских образов. В том случае, когда отрицательные персонажи исполнялись женщинами, в хореографическом тексте доминировала жесткая мужская интонация.

В классическом танце негативные женские роли также являлись прерогативой танцовщиков. В ряде случаев создание отрицательных женских персонажей мужчинами было продиктовано производственной необходимостью. Среди балерин трудно было найти танцовщицу, которая могла со-

ответствовать нужному для танцевального произведения отрицательному образу (речь идет о телесном облике). Перевоплощение мужчины в женщину при демонстрации негативных черт, граничащих с уродством, служило усилению комичности и ироничности образа, отрицанию женственности и красоты. Примером такого прочтения женского образа в балетах может служить образ фермерши Марцелины или мамыши Симон из балета Ж. Доберваля «Тщетная предосторожность». В редакции Ш. Дидло (1848) его исполнил Ж. Перро, а позднее эту традицию продолжили танцовщики во многих театрах мира – Э. Чеккетти, В. Гельцер, Н. Цискаридзе и т.д. В Большом театре оперы и балета Республики Беларусь эту роль исполняли А. Римашевский, Е. Минин, С. Манзалевский. Балетмейстер Ю. Григорович в первой редакции «Спящей красавицы» (ГАБТ, 1963) отдал партию феи Карабосс балерине, решив этот образ средствами классического танца. Одев исполнительницу в черную пачку, сочинив вариацию и поставив ее на «пальцы», балетмейстер не достиг желаемого результата. Прочтение образа оказалось неубедительным, и в постановке 1973 г. был восстановлен прежний вариант, когда партию злой феи исполнял мужчина.

Иное философско-эстетическое содержание андрогинности содержит искусство танца, воспроизводящее на сценических подмостках современную проблематику. Вопросы женской независимости, самостоятельности, эмансипированности, однополый любви детерминируются иным стилем исполнения, который содержит в себе жесткие, подчас мужские интонации. На сцене царит абсолютное хореографическое равенство исполняемых женских и мужских партий. Не только унифицированный сценический костюм исполнительниц – одинаковые майки, топы, шорты – дает ощущение гендерного единообразия. Весь лексический багаж направлен на стирание граней мужского и женского начал.

Ярким примером лексической унифицированности служит группа «поддержек», широко используемая в сценической

хореографии. Практически отсутствующая в фольклоре, она достаточно широко применяется в народно-сценической хореографии. Мужчина бережно поддерживает девушку или поднимает ее на руки, демонстрируя свою силу и ее хрупкость. В академическом классическом танце группа друзей поддержки является доминантной, так как на ней строится танец, избоблюющий партерными или воздушными положениями. В балете царит танцовщица, и она требует к себе соответствующего отношения. Совершенно иной контекст приобретают поддержки в современных направлениях хореографического искусства, таких как модерн-танец и джаз-танец. Поднятие женщинами мужчин или представительниц своего пола апеллирует к понятию абсолютного равенства, что идет вразрез с эстетикой традиционных видов хореографии.

Говоря об отрицательных женских гендерных стереотипах, воспроизведенных в хореографическом искусстве, необходимо отметить общее между их отражениями в системах фольклорного и академического искусства танцев – эти образы разоблачаются, подвергаются осмеянию и осуждению через гротеск, шарж и сатиру.

Заключение. Таким образом, можно отметить, что в содержании понятия «женский образ» отражены гендерные стереотипы модели поведения женщин определенной эпохи. Создание «женского» образа в хореографическом искусстве всегда напрямую зависит от эстетической основы составляющей категории образа с характерными для него выразительными средствами искусства танца и определенной интонационной основой, заложенной в лексическом фонде.

1. Голейзовский, К. Я. Образы русской народной хореографии / К. Я. Голейзовский. – М., 1964. – 363 с.
2. Дубник, И. О. Специфика художественной образности в хореографическом искусстве : дис. ... канд. филос. наук : 09.00.04 / И. О. Дубник. – М., 1984. – 191 л.
3. Захаров, Р. В. Записки балетмейстера / Р. В. Захаров. – М. : Искусство, 1976. – 351 с.
4. Мантатов, В. В. Образ, знак, условность : Монография / В. В. Мантатов. – М. : Высш. школа, 1980. – 158 с.
5. Смольянинов, И. Ф. Природа художественного образа / И. Ф. Смольянинов. – М. : Знание, 1982. – 64 с.
6. Уральская, В. И. Природа танца / В. И. Уральская. – М. : Сов. Россия, 1981. – 109 с.
7. Чурко, Ю. М. Белорусский хореографический фольклор : традиции и современность / Ю. М. Чурко ; вступ. ст. С. В. Гутковской. – Минск : Четыре четверти, 2016. – 388 с.
8. Эльяш, Н. И. Образы танца / Н. И. Эльяш. – М. : Знание, 1970. – 240 с.
9. Воронина, О. Свобода слова и стереотипный образ женщины в СМИ [Электронный ресурс] / О. Воронина // Знамя. – 1999. – № 2. – Режим доступа: magazines.russ.ru/znania/1999/2/voronina.html – Дата доступа: 03.10.2016.
10. Лосев, А. Ф. Владимир Соловьёв и его время / А. Ф. Лосев. – М. : Молодая гвардия, 2009. – 650 с.
11. Ивинг, В. Узловое звено – образ в танце / В. Ивинг // Советский балет. – 1985. – № 2. – С. 49-52.
12. Шугайло, И. В. Метафизика танца / И. В. Шугайло // Миф. Музыка. Обряд : сб. статей / ред.-сост. М. Катунян. – М. : Издательский дом «Композитор», 2007. – С. 228 – 240.
13. Кондратенко, Ю. А. К проблеме художественного языка и материала танца / Ю. А. Кондратенко // Советский балет. – 2010. – № 2. – С. 42-43.
14. Скальковский, К. Балет. Его история и место в ряду изящных искусств / К. Скальковский ; [Соч.] Балетомана. – СПб., типография А. С. Суворина, 1882. – 125 с.
15. Бежар, Морис. Мгновения в жизни другого : Мемуары / Морис Бежар ; пер. с фр. Л. Зониной. – М., В/О «Союзтеатр» СТД СССР, 1989. – 238 с.

Статья поступила в редакцию 16.05.2017