

И. В. Коновальчик

Особенности воплощения женского образа в произведениях современной хореографии

На примере балетных спектаклей, созданных ведущими хореографами, рассматривается вопрос ретрансляции нового идейно-философского видения женского образа в хореографическом искусстве конца XX – начала XXI в. Раскрываются суть понятия «современный образ», особенности лексического текста, специфические средства и приемы, используемые при создании женского образа в произведениях современной хореографии.

В мировой практике существует специальное определение «искусство fin de siècle (конца века)», которое означает переходный этап, время кризиса старых форм и зарождение чего-то нового. Для каждого времени характерна определенная сценическая условность, своеобразный художественный код, который отражает основные эстетические и философские воззрения. В связи с этим бытующие хореографические образы отражают объективную картину мира рассматриваемой эпохи, позволяют сформировать представление о взаимосвязи идеологии, мировоззренческих установок и искусства.

Если говорить об исследовании женского образа в искусстве, то эта тема получила достаточно широкое распространение. Осмысление природы женского пола, сущность и предназначение женщины рассматривались в работах писателей, философов, таких как Д. Л. Андреев [1], Н. А. Бердяев [2], С. Н. Булгаков [3], Л. П. Карсавин [6], Д. С. Мережковский [8] и др. Интерпретацию женской субъективности в художественной литературе изучали И. Д. Воюш [4], Т. А. Фицнер [10] и др.

В современной искусствоведческой науке исследования женских образов в хореографии ограничиваются рамками рассмотрения исполнительского искусства. В работах Ю. М. Чурко [11], В. Г. Гудзей-Каштальян [5], Н. В. Карчевской [7] изучается динамика женской образности. Тем не менее сегодня нет исследований, непосредственно посвященных данной теме, где бы комплексно анализировалась рассматриваемая проблема.

Процесс трансформации выразительных средств искусства танца, произошедший в хореографическом творчестве на стыке XX–XXI вв., отразил новые грани действительности и субъекта, находящегося в ней. Цель данной статьи – выявить ретрансляцию идейно-философского видения женского образа в современном хореографическом искусстве.

Современный образ в хореографии – неоднозначное понятие, которое является темой дискуссий теоретиков и практиков искусства танца, о чем свидетельствует полемика, периодически разворачивающаяся на

страницах специализированного журнала «Балет». Однако при множественности дефиниций современный хореографический образ концентрирует в себе три ключевых момента.

1. Философское видение мира создаваемого хореографического образа, выраженное в поступках, должно волновать современника, при этом его отнесенность к той или иной эпохе не имеет значения. Здесь вступает в силу идейно-нравственная позиция создателя, особенность его мышления, отношение к происходящему сегодня, подкрепленные субъективным опытом и художественным знанием. От этих слагаемых зависят характер, действия и степень приближения героя к зрителю.

2. Музыкальный материал, используемый при создании хореографического образа, должен соответствовать уровню развития музыкальной культуры сегодняшнего дня.

3. Хореографические средства воплощения обязаны отвечать современной степени развития выразительных средств искусства танца в любой жанровой палитре.

Первая половина XX в. ознаменовалась созданием сугубо «женского балета» или «женского хореопластического театра» [5, с. 63]. Провозглашенный А. Дункан, М. Вигман, М. Грэхем и продолженный театрами танца П. Бауш, Т. Браун, труппой А. Сигаловой, балетом А. Духовой, театрами Л. Симакович, Д. Юрченко и т. д., этот феномен развивается достаточно активно и в настоящее время. Предметом женского творчества становятся общемировые вопросы, такие как трагизм жизни, одиночество, разлад человека с самим собой. Это значительно расширяет круг тем и дает почву для новых образов. Проблематика женской судьбы в современной хореографии, в том числе и на постсоветском пространстве – довольно распространенное явление. Возможно, это связано с тем, что авторство значительной части постановок, поднимающих эти проблемы – сами женщины. Внутренние переживания, связанные с тяжелой судьбой, жизнью без любви, тоской по «сильному плечу», одиночеством и неудовлетворенностью становятся содержанием многочисленных миниатюр. В то же время различные философские и эстетические направления, идейно подпитывающие современную хореографию, обнажают и выпячивают в образе представительниц слабого пола эгоцентризм, агрессивность, сексуальность, индивидуализм и прочие грехи. Мир, в котором живет современница, окрашивается в темные тона, наполняется отчаянием, злом и одиночеством. «Не парящие над землей в высоких прыжках, не гордо выпрямленные, как в академическом танце, а ползающие, сгорбленные, мучающиеся и корчащиеся люди» запленили сцену [11, с. 219]. Женский образ претерпевает определенное «заземление» в танце, усложняется его структура, и происходит наращивание «...культурно-стилистических слоев, образующих сложный пластический конгломерат стилей» [Там же, с. 47].

Лексический текст современницы изобилует чертами, ранее не свойственными традиционному искусству танца, – дискретностью (текст, основанный на прерывистости, скачках и замираниях), многолинейностью (одновременное сочетание лексических элементов разных направлений хореографического искусства), полипластикой (сочетание движений разных частей тела в разных ритмах), эклектичностью (синтез приемов, взятых из различных пластических систем). В хореографических произведениях современных авторов появляются жесткие, антиромантические отношения между мужчиной и женщиной. Широкую известность и множество растиражированных вариантов получила серия миниатюр американского хореографа У. Форсайта «Любовные песни», где в достаточно жесткой и агрессивной форме представлены взаимоотношения двух полов. В такой же манере создана часть миниатюр балета «Тодес» А. Духовой, заполонивших сценические подмостки постсоветского пространства.

Одной из черт современной хореографии является ее унифицированность с точки зрения гендерной принадлежности, которая обусловила соответствующее сценическое костюмирование. Одинаково условные купальники, топы и комбинезоны на все случаи в современном танце – безадресные. Они демонстрируют бытующие философские идеи о стремлении общества к андрогинности. Одним из первых, кто облачил своих артистов в унисонные сценические костюмы, был Д. Баланчин (хореограф, положивший начало американскому балету и современному неоклассическому балетному искусству в целом). Хотя в дальнейшем, и это достаточно известный факт, сам Баланчин признавался, что он одел исполнительниц в трико из-за материальных затруднений, а не по собственным художественным соображениям. Хореограф подсознательно уловил изменение в телесных концептах своего времени, и немного позже крупнейший хореограф XX в. М. Бежар озвучил мысль, что идеальное человеческое существо – это андрогин.

В мировой индустрии моды ярко выявляются тенденции, которые стремятся подчеркнуть внутреннюю бисексуальность субъекта. Это выражается в создании фасонов одежды, причесок и даже изделий парфюмерии, в равной мере предназначенных как для мужчин, так и для женщин, так называемый унипарфюм. Особую популярность приобрели пирсинг и татуировки, не имеющие гендерного отличия. В таких имиджевых проявлениях прочитывается тенденция слияния в одно целое мужского и женского начал. Сегодня акцентируются ростки нового явления, получившего название «...андрогинная молодежь, смысл которой выходит за рамки скоротечной моды и приобретает черты принципиально нового человеческого существования» [12, с. 105].

В живописи XX в. также существенно изменилось представление о теле – появилось множество экспериментальных течений, связанных

с деформацией человеческого тела (примером такого направления может служить кубизм П. Пикассо).

В современной хореографии интерпретация женских традиционных образов, основанных на понятии «идеализация», носит провокационное, временами скандальное прочтение. В качестве примера возьмем знаменитый женский образ из новеллы П. Мериме «Кармен», который в мировой балетной практике невероятно популярен. Целесообразно выделить ряд балетных трактовок знаменитой пьесы, чтобы выявить ретрансляцию нового идейно-философского видения женского образа в хореографии и процессы, происходящие с ним в мире.

В 1949 г. француз Р. Пети представил Кармен эмансипированной и гламурной француженкой, одетой в мини, носящей такую же вызывающе короткую стрижку. Во французской Кармен нет напористости или страстности, она женственная, кокетливая и игривая, обладающая большой долей шарма. Все эти черты проявляются в ее вкрадчиво мягкой пластике, в которой прочитывается ассоциация с кошечкой, которая всегда гуляет сама по себе. Кармен Р. Пети живет, как бы играя в любовь, хотя и не рассматривает это чувство как смысл своей жизни, это скорее метод получить желаемое. Ее месть за ограничение своей свободы также не носит открытого прямолинейного противостояния, и она действует исключительно как женщина, вовлекая Хосе в сомнительную авантюру, заканчивающуюся убийством.

Героиня А. Алонсо (1967) – бесшабашная, свободолюбивая испанка, не признающая правил приличия обольстительница, развязная, дерзкая и своенравная при общении с мужчинами. Автор наделил Кармен мужскими качествами характера, которые ярко подчеркнуты в танцевальной лексике: ее приземленность отмечается резкими взмахами рук, множеством *grand battements jete*; вызывающие жесты и позы; в ее хореографическом тексте нет полетности, легких прыжков, мягкой кантиленности. Она достаточно жестко подчиняет обоих мужчин, испытывая особое наслаждение от своей власти.

Версия В. Елизарьева открывала другую Кармен, страсти которой уходили во внутренний мир героини, без внешнего показа ее темперамента и борьбы (1974). Автор представил образ свободной и гордой, но одинокой и не понятой мужчинами в ее личностном видении любви и счастья женщины. Хосе не смог ее понять в силу собственнического характера, Эскамильо-тореадор – в силу завышенной самовлюбленности. Для нее в любви доминирует внутренняя гармония, а не броскость внешних отношений, и чтобы подчеркнуть эту особенность, автор намеренно меняет традиционно устоявшийся ярко-красный цвет в костюме Кармен на серые, пастельные тона, в то время как толпа, окружавшая ее, облачена в одежды с кричаще насыщенными цветовыми оттенками. Хореографический язык елизарьевской Кармен «...миновал балетную

“испанщину” и обрел сливающиеся академические формы танца со свободной раскрепощенной пластикой» [11, с 114]. В этом образе ощущается множество психологических светотеней, но не яркая контрастность. В образе Кармен присутствуют и воля, и сила, и жесткое сопротивление (она сбрасывает с себя руки Хосе, решительно идя навстречу обезумевшему мужчине). Однако в ней отсутствуют те качественные характеристики и нравственные установки просперовской Кармен, которые заставляют героиню провоцировать ссоры, расправляться со своими обидчиками, не брезгуя предательством и обманом.

Кармен М. Эка (балет создан в 1992 г.) – женщина «мужского типа», духовная ровня Хосе. Оба героя ведут себя не как мужчина и женщина, а как двое существ без явных гендерных признаков. Кармен не просто свободна, она сама прототип анархии, для которой характерно полное отсутствие морали, а также ограничений и рамок. Эта ретрансляция сближает героиню М. Эка и А. Алонсо. Активно выраженное мужское начало в Кармен позволяет ей с особым вызовом демонстрировать свое главенство над Хосе. Кармен и двигается по-мужски: в ее *pas esamble* присутствует исключительно мужская интонация, в *plie* она широко раздвигает ноги, как вприсядку, поднимается на высокие полупальцы, становится на четвереньки, выставляет грудь колесом и откидывается корпусом назад, обхватывает себя руками и обмахивается юбкой как веером, не стесняясь оголять себя; она кричит, дерется и занимается любовью. В костюмах также отражено противопоставление Кармен остальным героям: ярко-красное платье из натуральной ткани против серой униформы солдат и броских искусственных нарядов у дам и Эскамиллотореадора.

М. Борн (2000) интерпретирует само название спектакля – «The Car Man: An Auto-Erotic Thriller / Кар-мэн (автомобильщик): авто-эротический триллер». Добавляя к оригиналу Бизе – Щедрина музыку современного британского композитора Терри Дэвиса, он перемещает время и место действия – история происходит в США в 60-е гг. XX в. в грязном гараже и закусочной. У Мэтью Борна меняется сам сюжетный ход – его Кармен (мужчина) изменяет женщине с мужчиной, у которого есть женщина, и конфликт выражается в том, что женщины спят с мужчинами, а мужчины – и с теми, и с другими. Хореограф купается в эпатаже: на сцене – драки, кровь, безудержный секс, наркотики, мужеложство, пьянство, развязные пляски и вульгарные жесты.

Хореографы И. Килиан и режиссер Б. Павал Конен (копродукция Netherlands Dans Theater и чешского ТВ), представили миру свою Кар/Мен / Между входом и выходом. Прибегнув к жанру кино, они изобразили Кармен как женщину почтенного возраста, живущую вместе со своими подельниками на свалке старых автомобилей. И. Килиан продолжил развивать автомобильную тему со смещением акцента, начатую

М. Борном, но рассказывает не историю одного автослесаря, а историю людей и машин. Кармен не любит престарелого Хосе, она увлечена машинами. И в своей страсти она несет двойную нагрузку, выступая в качестве Кармен и пролетарского мачо Эскамильо. Хосе пытается убить Кармен не из ревности, а из-за обиды и оскорбленного самолюбия, так как она принародно отвергла его ухаживания. И. Килиан со свойственным ему чувством юмора трижды воскрешает Кармен из мертвых, и в финале позволяет ей уехать в голубую даль на машине своей мечты. Жестокость у И. Килиана – комична, персонажи не ходят, а бегают, Кармен мечет лассо и обнимает фары машины. Хореографии очень мало, но и она выступает не как основное средство выразительности, а, в большей степени, как характеристика Кармен: соблазняя машину своей мечты, она трясет шалью, как плащом перед быком, сексуально работает бедрами под ускоренный электронный саундтрек Хана Оттена [9].

Многомерность и многоликость Кармен стала основной мыслью спектакля балетной труппы «Астана балет», показанного на сцене Большого театра оперы и балета Беларуси. В одноактном балете-фантазии хореограф-постановщик и автор либретто Мукарам Авахри представила многоликую Кармен в прямом смысле этого слова. На сцене одна за другой появляются 5 Кармен – в желтом, розовом, голубом, красном и черном, каждая из которых имеет свою танцевально-пластическую характеристику. Голубой цвет рисует Кармен холодной и расчетливой; Кармен в розовом – игрива и кокетлива; Кармен в красном – страстная и роковая; Кармен в желтом предстает нежной, солнечной и искренней; Кармен в черном – мрачна и ранима. Все вместе они образуют портрет главной героини, где раскрываются и конкретизируются внутренние свойства и черты характера. Кармен в красном вступает в конфликт с другими: в розовом, желтом, голубом, черном и побеждает – сила любви всегда бессмертна. Прием множественных раздвоений героя был использован в свое время Дж. Ноймайером в балете «Пер Гюнт» (1989). Но, по всей вероятности, его истоки берут начало из пролога балета «Спящая красавица», когда феи выступают в качестве будущих свойств Авроры.

«Кармен TV» (2006), созданная балетмейстером театра «Киев модерн-балет» Радю Поклитару, также имеет свою особенную трактовку. «Кармен – не столько свобододлюбивая, сколько невоспитанная дикая кошка с минимальным набором эмоций: в основном они сводятся к сексу, который полностью ассоциируется с личной свободой», – пишет М. Крылова в «Новых Известиях» от 23 августа 2010 г. в статье «Секс и поножовщина». К этой характеристике целесообразно добавить еще одну немаловажную деталь. Кармен по своей сути провокатор, который обладает особой силой притяжения для мужчин, ощущает этот дар на уровне интуиции и с размахом пользуется им. В ней нет нравственных

границ и даже элементарной женской жалости и сострадания. В этом поклитаровская Кармен – прототип героини М. Эка.

Рассмотренные интерпретации образа Кармен позволяют сделать вывод: современный женский образ, воплощаемый хореографами, обладает довольно пестрой палитрой трактовок: от эмансипации до гламуризации; от внутренней духовной неутоленности до животного удовлетворения своих инстинктов; от стремления и битвы за свободное волепроявление до адаптации жизни в клетке; от пацифизма и полного безразличия до всплеска агрессии. Многоликость, многообразие, неоднозначность – вот ключевые слова для характеристики женщины в эпоху постмодернизма. Стремление современных хореографов отразить принципиально несовместимые с понятием идеализации качественные характеристики женского образа (с точки зрения представителей предыдущих художественных эпох) является отражением новых эстетических и философских воззрений эпохи и художественных систем. А попытки «...выхода хореографа за рамки строго регламентированного канона, с целью создания явления более значимого по своему масштабу, передают современную сложнейшую художественную картину мира» [7, с. 178].

1. Андреев, Д. Л. Роза Мира / Д. Л. Андреев. – М. : Иной мир, 1992. – 576 с.
2. Бердяев, Н. А. Эрос и личность : философия пола и любви / Н. А. Бердяев. – СПб. : Азбука-классика, 2008. – 221 с.
3. Булгаков, С. Н. Православие / С. Н. Булгаков. – М. : Терра, 1991. – 416 с.
4. Воюш, И. Д. Трансформация образа женщины в белорусской прозе XX века : дис. ... канд. филол. наук : 10.01.01 / И. Д. Воюш. – Минск, 2004. – 191 с.
5. Гудей-Каштальян, В. Г. Парадоксы балета сквозь призму гендерных репрезентаций / В. Г. Гудей-Каштальян // Гендер и проблемы коммуникативного поведения : сб. материалов IV Междунар. науч. конф., Новополоцк, 28–29 окт. 2010 г. – Новополоцк, 2010. – С. 63–67.
6. Карсавин, Л. П. Малые сочинения / Л. П. Карсавин ; сост. С. С. Хоружий. – СПб. : Алетейя, 1994. – 532 с.
7. Карчевская, Н. В. Межжанровый синтез и эклектика в хореографическом искусстве / Н. В. Карчевская // Навуковы пошук у сферы сучаснай культуры і мастацтва: інавацыйныя падыходы : матэрыялы навук. канф. прафесарска-выкладчыцкага складу, прысвеч. 40-годдзю заснавання Беларус. дзярж. ун-та культуры і мастацтваў, Мінск, 25 лістап. 2015 г. / М-ва культуры Рэсп. Беларусь, Беларус. дзярж. ун-т культуры і мастацтваў ; рэдкал.: Ю. П. Бондар (старш.) [і інш.]. – Мінск, 2017. – С. 174–178.
8. Мережковский, Д. Тайна Запада: Атлантида – Европа / Д. Мережковский. – М. : Эксмо, 2007. – 671 с. – (Антология мудрости).
9. Пархомовская, Н. «Кармен»: от оперы к contemporary dance / Н. Пархомовская, И. Розова // Театр. – 2015. – № 20. – С. 24–27.
10. Фицнер, Т. А. Эволюция белоруской жаночай паэзіі XX стагоддзя з пазіцыі гендарнага прачытання / Т. А. Фицнер // Гендер и проблемы коммуникативного поведения : сб. материалов Третьей междунар. науч. конф., Полоцк, 1–2 нояб. 2007 г. / Полоцк. гос. ун-т ; редкол.: А. А. Гугнин [и др.]. – Полоцк, 2007. – С. 419–423.
11. Чурко, Ю. М. Линия, уходящая в бесконечность: Субъективные заметки о современной хореографии / Ю. М. Чурко. – Минск : Польша, 1999. – 224 с.
12. Эстетика на переломе культурных традиций / отв. ред. Н. Б. Маньковская. – М. : ИФ РАН, 2002. – 237 с.

I. Konovalchyk

**Peculiarities of the embodiment of the female image
in the works of modern choreography**

On the example of ballet performances created by leading choreographers, the question of retransmission of a new ideological and philosophical vision of the female image in the choreographic art of the late XXth and early XXIst century is considered. The essence of the concept «modern image», peculiarities of the lexical text, specific tools and techniques used in creating the female image in the works of modern choreography are revealed.

Дата паступлення артыкула ў рэдакцыю: 09.02.2018.

РЕПОЗИТОРИЙ БГУКИ