



Искусствоведение

УДК 793.3

Д.А. Залевская

В.Н. Карпенко

Залевская Диана Анатольевна, магистрант кафедры хореографии Краснодарского государственного института культуры (Краснодар, ул. им. 40-летия Победы, 33), e-mail: zalevskaya_di@mail.ru

Карпенко Виктор Николаевич, профессор кафедры хореографии Краснодарского государственного института культуры (Краснодар, ул. им. 40-летия Победы, 33), e-mail: nikita-61@mail.ru

ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ ОБРАЗ В КОНТЕКСТЕ ТРАНСФОРМАЦИЙ ХОРЕОГРАФИЧЕСКОГО ИСКУССТВА

В статье затрагиваются проблемы хореографического искусства ушедшего столетия, которые нередко становились репрезентативными в различных научных исследованиях в контексте трансформаций балетных спектаклей. Изменения художественных направлений, стилевых тенденций, хореографического текста и языка, темпо-ритмических решений и другие не могли не отразиться на эстетике художественного образа современного балетного искусства.

Ключевые слова: художественный образ, хореографическое искусство, трансформации в хореографическом творчестве, танцевальная культура.

D.A. Zalevskaya

V.N. Karpenko

Zalevskaya Diana Anatolievna, master student of department of choreography of the Krasnodar state institute of culture (33, im. 40-letiya Pobedy st., Krasnodar),

e-mail: zalevskaya_di@mail.ru

Karpenko Viktor Nikolaevich, professor of department of choreography of the Krasnodar state institute of culture (33, im. 40-letiya Pobedy st., Krasnodar),

e-mail: nikita-61@mail.ru

ARTISTIC IMAGE IN THE CONTEXT OF TRANSFORMATIONS OF CHOREOGRAPHIC ART

The article touches upon the problems of the choreographic art of the past century, which often became representative in various scientific studies in the context of transformations of ballet performances. Changes in artistic directions, stylistic trends, choreographic text and language, tempo-rhythmic solutions, and others could not but affect the aesthetics of the artistic image of modern ballet art.

Key words: artistic image, choreographic art, transformations in choreographic creativity, dance culture.

Очевидно, что становление, формирование и развитие любого вида искусства не может проходить без движения вперед, без изменений и без трансформаций. С точки зрения общепринятого толкования с латинского языка категория «трансформация» представляется как переход из одной формы в другую, который необходим, если сформировались все условия, т.е. старые условия существования изменились.

В настоящей статье мы опирались на базовый исторический подход, который позволил рассмотреть феномен трансформации балетного искусства в важнейшем научном аспекте – эволюционном, который обусловлен

сочетанием методов следующих областей научного знания – культурологии, истории балета, искусствоведения.

В современном научном знании, к сожалению, еще недостаточно научных трудов, затрагивающих тематику балетных трансформаций.

Отдельные вопросы изучения проблем трансформации хореографического искусства рассмотрены в трудах Г.В. Варакиной, Н.А. Догоровой и др. [1; 2].

Собственно сами процессы хореографической трансформации в контексте исторической последовательности ее формирования и развития не нашли полного отражения в современной научной среде. Таким образом, проблематика настоящей статьи актуальна.

Одним из первых профессиональных балетных коллективов, на примере которого ярко выражались трансформационные перемены в творческой деятельности, был Русский балет Сергея Дягилева. В начале XX в. наблюдалась громадная волна балетного взлета. И это было связано с большим успехом «Русских сезонов», продемонстрировавших всему хореографическому миру уникальные балетные спектакли.

Одной из главных трансформационных тенденций, нашедших реальное отображение в балетах «Русских сезонов», стали «Половецкие пляски» (1909 г.). Из истории русской оперы мы знаем, что постановка с самого начала являлась частью оперы «Князь Игорь» на музыку известного композитора и участника «Могучей кучки» А.П. Бородина. Хореограф и артист балета М.М. Фокин по-новому создал «Половецкие пляски», ничего не позаимствовав из оперной постановки русского Императорского театра.

Современники, видевшие «Половецкие пляски», отмечали костюмы танцовщиков, созданные художником Н.К. Рерихом. Реквизит для постановки был собран во всех восточных магазинах, лавочках, комиссионках и уличных базарах Санкт-Петербурга. Европейцы, как зрители, так и критики, с восторгом отзывались о «русских варварах», а танцовщиков сравнивали с их художественными образами. Необычная для

Европы восточная тема была одной из главных составляющих «Русских сезонов» С.П. Дягилева, вызывала азарт и упоение публики художественными образами «Половецких плясок».

Выбор хореографической постановки для анализа в контексте рассматриваемой проблемы обусловлен ее принадлежностью к тематике настоящей статьи.

Итак, хореографическая постановка «Половецкие пляски» испытала на себе широкий спектр исторического и художественного существования. В частности, к ее воплощению и авторской редакции обращались ведущие мастера отечественного хореографического искусства, такие как К.Я. Голейзовский (1943 г. – Донецкий театр оперы и балета, г. Донецк; 1953 г. – Большой театр, г. Москва; 1955 г. – театр им. Кирова, г. Ленинград); И.А. Моисеев (1971 г. – Ансамбль народного танца СССР; Дворец спорта у Версальских ворот, г. Париж; Концертный зал Чайковского, г. Москва); А. Лиёпа (2008 г. – Московский государственный академический Детский музыкальный театр имени Н.И. Сац, г. Москва) и др.

Как отмечают исследователи творчества знаменитого отечественного балетмейстера К.Я. Голейзовского, создавая хореографическую постановку, он очень подробно изучил русскую историю периода неудачных походов князей Игоря и Всеволода на половцев, запечатленных в «Слове о полку Игореве». Появление половцев на Руси относится к 1061 г. Русские историки отмечали: иноземные племена, участвовавшие в половецких походах, постепенно вливались в половецкие орды, срастались с ними, что не могло не сказаться на своеобразии плясовых приемов половцев. Вот почему К.Я. Голейзовский, создавая художественный образ своей постановки, применил смешение стилей. Кроме того, рисунки танцовщиков и танцовщиц строились в соответствии с ритмом, мелодией и тембром музыки.

Вот какие изменения внес К.Я. Голейзовский в постановку «Половецкие пляски», как отметили исследователи: синкопа подчеркивала дикую пляску мужчин, пляску мальчиков, чаги (удары ногой); мелодия в

пляске девушек стала по требованию балетмейстера окутывающей и таинственной; гармония музыки А.П. Бородина эффектно подчеркивала общий рисунок хореографической постановки; изменился темп – от *moderato* до *presto*; удачно и точно были использованы нюансы в изменении силы звука, акцентах и паузах [3].

Постановка в 2008 г. «Половецких плясок» Андриса Лиепы отличалась тем, что балетмейстер не только стремился сохранить тенденции новаторства М.М. Фокина, но и найти современные формы во взаимодействии характеров героев и исполнителей, рисунках танцев, актерской работе танцовщиков, декорациях и костюмах. В целом хореографическая работа А. Лиепы – это новое воплощение «Половецких плясок», мощная современная и интересная балетная постановка.

Современные изменения хореографического текста также связаны с процессами трансформаций в искусстве танца. Сегодня мы знаем, что хореограф-постановщик самостоятельно создает хореографический текст. Его творческо-профессиональные компетенции заключаются в том, чтобы сочинить для исполнителей текст, который способствует точному выявлению характеров действующих лиц и раскрывает идею хореографической постановки.

Трансформация художественных образов действующих лиц заключается в том, что не всегда он раскрывается только в танцевальном тексте, но и во всей композиции танца. Детали, отдельные жесты, позы, характерные движения придают действующему лицу индивидуальные черты. Важную роль играет костюм, грим, осанка, манера поведения.

Трансформации танцевального языка, безусловно, повлияли на создание художественного образа в хореографическом искусстве. Говоря о хореографическом языке, необходимо добавить, что балетмейстер должен знать, на основе какого национального танцевального языка будет создаваться хореографическая лексика действующих лиц. Поэтому танцевальный текст, раскрывающий хореографический образ, должен

создаваться хореографом исходя из основ народной хореографии, в том числе и народного танца.

Трансформации в контексте темпо-ритмического решения художественной образности балетного спектакля определяются скоростью движения, быстротой перемещения танцовщиков по сцене, характером хореографической постановки. Динамика и темп являются средствами выразительности танца и оказывают большое влияние на замысел и воплощение художественного образа.

Законы драматургии оказывают значительное влияние на трансформацию художественного образа в хореографии, поскольку он не может создаваться без учета законов драмы. В художественном образе всегда должны присутствовать экспозиция, завязка, кульминация и развязка.

Сюжет современного балетного спектакля приобрел картинную выразительность, а стремление к сюжетной завершенности и логически сконструированной драматургии принесло пользу в создании выразительных художественных образов.

В трансформациях хореографического искусства важная, если не главная роль, прослеживается в исполнительском творчестве танцовщиков. Активная позиция исполнителя воспроизводит хореографический текст балетмейстера, создает свое понимание характера героя, одухотворяя его и проявляя тем самым индивидуальность художественного образа.

Рамки научной статьи не позволяют нам сделать более обширный анализ трансформационных тенденций в отечественном хореографическом искусстве. Однако мы считаем, что трансформации в балете в целом заключались в создании единства балетного действия, передаче исторической и художественной целостности образов, стремлении к естественности пластики танцовщиков, оправданному отрицанию хореографической эклектики и изживших балетных стилей.

Таким образом, необходимо сделать следующие выводы: в современной танцевальной культуре хореографические трансформации стали

органичной частью мирового и российского танцевального искусства; современный хореограф обладает большим арсеналом средств, прошедших глубокие трансформационные изменения: танцевальный язык, пластика исполнителя, мимика, индивидуальность танцовщика, рисунок танца, композиция, законы драматургии и многое другое. Обладая этими средствами, хореограф-постановщик сегодня может ставить и решать любую художественно-творческую и эстетическую задачу художественного образа, постоянно обогащая духовный мир танцовщиков и зрителей, формируя и развивая лучшие качества современного человека.

Список источников

1. *Варакина, Г.В.* Игорь Стравинский и «Русский балет» Сергея Дягилева в контексте трансформации культуры рубежа XIX–XX веков / Г.В. Варакина, Т.А. Литовкина // Вестн. Моск. гос. ун-та культуры и искусств. – 2009. – № 1. – С. 57-61.
2. *Догорова, Н.А.* Пластическое и этнопластическое мышление в хореографическом искусстве: становление и трансформации: автореф. дис... д-ра искусствоведения: 5.10.1. / Н.А. Догорова. – Саратов, 2023. – 39 с.
3. Половецкие пляски // Имперский Русский Балет: [сайт]. – URL: <https://ballet-imperial.ru/polovetskie-plyaski/> (дата обращения: 15.04.2024).