

## Военные образы-символы в белорусском хореографическом искусстве

Гудей-Каштальян В.Г.<sup>1</sup>

**Аннотация.** Предлагаемый материал апеллирует к балетным произведениям белорусских авторов, созданным на военную тему в советский и постсоветский периоды. Важной составляющей этих произведений становится ряд признаков, среди которых: условная сюжетность, содержательная и образная обобщенность, метафоричность, символика. В центре внимания автора - определение характерных жанрово-стилевых принципов музыкально-хореографического воплощения символических образов в балетах Е. Глебова, В. Кондрусевича и Е. Корняга.

**Ключевые слова:** белорусское хореографическое искусство, образ, война.

### Military images-symbols in Belarusian choreographic art

Gudei-Kashtal'ian V.G.<sup>1</sup>

**Abstract.** The proposed material appeals to the ballet works of Belarusian authors, created on a military theme in the Soviet and post-Soviet periods. An important component of these works is a number of signs, among which are: conditional plot, informative and figurative generalization, metaphor, symbolism. The author focuses on the definition of the characteristic genre-style principles of the musical-choreographic embodiment of symbolic images in the ballets of E. Glebov, V. Kondrusevich and E. Kornyag.

**Keywords:** Belarusian choreographic art, image, war.

<sup>1</sup>*Гудей-Каштальян Вера Григорьевна, кандидат искусствоведения, доцент, член Белорусского союза композиторов, Белорусского союза музыкальных деятелей, Ассоциации белорусских исследователей музыки БСМД. г. Минск, Республика Беларусь.*

*Gudei-Kashtal'ian Vera Grigor'evna. Candidate of Science (Art history), Associate Professor, member of the Belarusian Union*

*of Composers, the Belarusian Union of Musical Figures, the Association of Belarusian Music Researchers of BUMF. Minsk, Republic of Belarus.*

*E-mail: vera-kashtaljan@rambler.ru*

© **В.Г. Гудей-Каштальян**

В белорусском балете тема Великой Отечественной войны впервые была представлена в 1960-е годы, получив развитие в *симфонической жанровой форме*, отвечая веяниям времени, периоду активных поисков новых тем и новых жанровых форм в балетном искусстве в целом. В большинстве своем произведения, созданные на военную тему, демонстрируют стремление авторов к содержательной и образной обобщенности, символике, метафоричности, что во многом было связано с утверждением поэчности и психологизма в хореографическом мышлении и значительной симфонизацией балетной музыки. Среди типичных символических образов в них фигурируют Юноша и Девушка, Любовь, Жизнь, Смерть, Память, Родина-мать; некоторые балеты имеют реальных героев-прототипов.

Именно в это время была написана симфоническая поэма *«Альпийская баллада» Евгения Глебова*, хореографическое постановочное решение которой на сцене Белорусского Государственного академического Большого театра оперы и балета было осуществлено Отаром Дадишкилиани в 1967 году. Балет был создан по одноименной повести Василя Быкова (либретто Р. Череховской), экранизированной к тому времени режиссером Борисом Степановым (1965 г.).

Примечательно, что в фильме история итальянской девушки Джулии и советского солдата Ивана из белорусской деревни Терешки, бежавших из немецкого плена, представлена как *воспоминания*. Этот мотив разработан в связи с литературным эпилогом – письмом, которое спустя много лет написала родным погибшего Ивана Джулия Новелли из Рима.

Именно в этой постфинальной части повести В. Быкова звучит и осмысливается тема *памяти о войне*, точнее, о кратком эпизоде военного времени – трех днях жизни беглых узников в экстремальных условиях, вместивших в себя страх быть пойманными и надежду на спасение, голод, холод и любовь! Эта

память звучит в каждой строчке письма Джулии, словно обращенного также и к нам, современникам, которые *не забыли то страшное время в мире – черную ночь человечества, когда с отчаянием в сердцах тысячами умирали люди.*

Три части «Альпийской баллады» Е. Глебова - «Бегство», «Перевал», «Любовь», обрамленные *темой-символом Родины*, позволяют концентрировать повествовательный фабульный ряд до уровня наивысшего обобщения. Этой теме, которая звучит во вступлении и в эпилоге балета (женский хор и ионика), интонационно родственны тема Ивана и тема любви Ивана и Джулии, что способствует пониманию центральной авторской идеи. Композитор восшел, таким образом, героический подвиг простого солдата, отдавшего свою жизнь во имя любви и Родины, которые сливаются в одно высокодуховное понятие — жизнь.

В соответствие с композиторским решением балетмейстером разработан пластический образ женского “хора”, который *символизирует образ Родины*. Этот прием позволяет выстраивать общую хореографическую драматургию в соответствии со сквозным симфоническим развитием музыкальной драматургии. При этом в классическую лексику балета органично вплетаются национальные и бытовые танцевальные элементы.

В белорусском искусстве было создано немало произведений, в которых центральным образом становится образ Родины. Это и известная оратория Д. Смольского «Моя Родина», трилогия И. Науменко «Сосна у дороги», «Ветер в соснах», «Сорок третий», монументальный скульптурный комплекс «Минск - город-герой» (скульптор В. Занкович, архитекторы В. Кромаренко, В. Евсеева, В. Романенко).

«Альпийская баллада» Е. Глебова в своем индивидуальном авторском решении как оригинальная, предназначенная для хореографического воплощения *симфоническая поэма*, по-своему дополняет и обогащает этот ряд. Но еще большего внимания заслуживает это произведение потому, что впервые в белорусском балете была *актуализирована форма симфонического балета*, разработанная композитором именно в связи с темой Великой Отечественной войны, в память о ней.

Второй белорусский балет на военную тему - «*Крылья памяти*» *Владимира Кондрусевича*, был создан спустя почти

двадцать лет и снова в симфонической жанровой форме, конкретизированной автором как *балет-симфония*. Его программной основой стала реальная история о белорусской женщине Анастасии Фоминичны Куприяновой, чьи пятеро сыновей погибли на войне, и в честь которой в г. Жодино в 1974 г. был возведен мемориальный памятник (скульпторы М. Рыженков, И. Миско, А. Заспицкий, архитектор А. Трофимчук).

Как следует из названия, центральной темой балета является *тема памяти*. Автор проводит ее через все произведение (воспоминания матери) и усиливает благодаря вокальному соло в прологе и в финале. Здесь звучит лирическая песня-плач «Ой, у садзе вішанька», прерываемая грозными туттийными фразами оркестра. Это обобщенный образ материнского горя, страдания, оплакивания. Косвенной характеристикой женщины-матери становятся идиллические светлые сцены воспоминаний – «Колыбельная», «Паровозик», «Воспоминания» и Дуэты. Контрастом к этому ряду выступают четыре военные картины, создающие действенно-драматургическую линию программно конкретизированных ситуаций: «Война. Нашествие», «Война. Гестапо», «Война. Дзот», «Война».

Условная сюжетность, преобладающее значение обобщенно-метафорической образности, продиктованные законами собственно музыкального симфонического мышления, наличие хореопластического элемента и театральности в музыке *симфонического балета*, оказались наиболее актуальными для воплощения данной темы.

На сцене Белорусского Государственного академического Большого театра оперы и балета постановку «Крыльев памяти» В. Кондрусевича в 1986 году осуществил Юрий Троян. В ней *символический образ Матери* (исп. В. Бржозовская) дополняет кордебалет девушек-птиц, чьи крылья становятся своеобразной пластической метафорой памяти. Подобно фреске в прологе балета на сцене появлялась вся семья - мать и пятеро ее сыновей, а в финале исполнялся лирический мужской хоровод, символизируя новое поколение, пришедшее на смену погибшим.

Сохраняя свою актуальность, тема Великой Отечественной войны и тема памяти о ней на определенной исторической дистанции обретают новые грани понимания, осмысления как тема экспансии тотального уничтожения

человечества, грубой варварской силы, агрессии и насилия. Именно в этом ключе создавалась *хореопластическая постановка Евгения Корняга «Не танцы»*. Примечательно, что ряд сцен, по признанию автора, был создан под впечатлением от посещения мемориального комплекса «Брестская крепость-герой». Сквозь призму военных событий, о которых он получил представления тогда, осмысливаются *темы смерти и насилия*, на первый план выдвигается личное отношение к событиям прошлого и эмоционально экспрессивное, психологизированное восприятие ужасов массового террора, противостоять которому и понять до конца не возможно!

Перед началом спектакля зритель предупреждают: «Даже не пытайтесь связать вместе то, что увидите. У вас все равно ничего не получится». Название спектакля ничего не говорит о его содержании. Действие в нем образуется из серии не связанных между собой номеров-сцен. Благодаря особым средствам пластического и музыкального решения автор создает ряд эпизодов, которые организуют условное действие на уровне восприятия. Они – эпизоды, *словно выхваченные из памяти события прошлого, спонтанно возникающие и исчезающие картины* - «Погребение живых», «Шествие в пекло», «В каменоломне», «Перед повешением»... Однако эта спонтанность цементируется четко продуманной конструктивной основой.

«Не танцы» стал самым громким спектаклем Белорусской Государственной академии искусств, показанным на сцене театра-студии имени Е. Мировича в 2007 г. И сегодня этот опыт остается единственным в своем роде воплощением военной темы в развернутой *хореопластической жанровой форме*. Сквозного сюжетного развития в нем нет, но есть множество мини сюжетов – историй, связанных между собой темой насилия. Нет главных и второстепенных персонажей, но есть одна броская «персона» - Война, воплощенное насилие, а также важный сценический атрибут – дверь. Это - *многозначный символический образ*, сохраняющий вопрос: то ли это - выход, то ли - вход? Что за этой дверью? Почему все стараются ее открыть, но когда дверь открывается, никто не хочет в нее войти? Дверь становится лейтмотивом спектакля, как и образ войны и насилия.

Обыгрывается и название этого необычного пластического действия, в котором нет танцев как таковых, ни

классических, ни народных, ни бытовых, ни даже эстрадных! Пластика создается из пантомимических и характерных кукольных движений, квазитанцевальных элементов, обычных известных всем простых действий, подчиненных либо музыкальным ритмам, либо иным звукоформам и звукомоделям. Мизансцены имеют точно разработанное композиционно-сценическое построение. Здесь актеры также и не поют, за исключением сцены «Пой!», хотя в спектакле звучит много именно вокальной музыки, где слова по смыслу обоснованы действием. Постановщик создает многоголосый языковой контекст, в котором звучит немецкая, французская, итальянская, английская, еврейская музыка, а также музыка современного белорусского автора Александры Даньшовой! Такой географический диапазон образует настоящее космическое пространство музыки мира, подчеркивая, что насилие не имеет национального лица.

Действие начинается еще до того, как зрители заняли свои места, разговаривают, заходят в зал, выходят и даже не замечают, что мимо них на сцену незаметно поднимаются актеры, пересекают ее и исчезают за большой дверью в глубине. И все это повторяется с определенным интервалом, сопровождаясь ритмизированной звукоформулой, подобной на азбуку Морзе. Тем самым автор разрушает знаменитую четвертую стену, потому актеры в спектакле не раз оказываются в зрительном зале, а в конце, почти ходят по головам зрителей, стоя на спинках кресел, освещаемые прожекторами, властвуют над всеми и надо всем.

Так, в белорусском балете были созданы уникальные произведения, характеризующие не только интерес их авторов к определенной теме, но соответствующие новым устремлениям музыкально-театрального искусства, а именно освоению *новых жанровых форм*: **симфонического балета** в 1960-80-е годы, который самоутверждался на фоне доминирования большого сюжетного балета академической традиции или балета романного типа и - **хореопластического балета** в 1990-2000 гг., как наиболее актуальной жанровой формы переходного периода.