

ТРАНСФОРМАЦІЯ ЖІНОЧИХ ОБРАЗІВ У СВІТОВОМУ БАЛЕТНОМУ СПЕКТАКЛІ «ВЕСНА СВЯЩЕННА»

Розглядаються значення жіночого образу та його трансформація у світовій хореографічній культурі на прикладі балету І. Стравінського «Весна Священна», корелятивно до провідних тенденцій розвитку світової цивілізації ХХ — поч. ХХІ ст.

Ключові слова: жіночий образ, гендерні ролі, «Весна Священна», хореографічна культура.

Рассматриваются значение женского образа и его трансформация в мировой хореографической культуре на примере балета И. Стравинского «Весна Священная», коррелятивно к ведущим тенденциям развития мировой цивилизации ХХ — нач. ХХ в.

Ключевые слова: женский образ, гендерные роли, «Весна Священная», хореографическая культура.

In the article has been considered an important female character and its transformation in the global choreographic culture for example I. Stravinsky ballet «The Rite of Spring» correlations of the leading trends in world civilization ХХ — early ХХІ th cen.

Key words: female image, gender roles, «Rite of Spring», choreographic culture.

На початку ХХІ ст. світова культура ввібрала надзвичайно широкий спектр культурних надбань тисячоліть, серед яких — релігійна, економічна, мовна, етнонаціональна, мистецька складові тощо. Третє тисячоліття потребує від наукової спільноти узагальнення здобутків соціального і культурно-мистецького розвитку людства. Культура під впливом соціальних змін зазнала суттєвої трансформації. Тож актуальними є визначення основних важелів культурного процесу сучасності й з'ясування наявних у цьому процесі мистецтвознавчих і культурологічних проблем. Тому нові форми культури та мистецтва — тема для наукових досліджень.

Хореографічний образ — явище складне. Його зримі компоненти (рух, міміка, пози) є не лише матеріалом для створення внутрішньої структури, в якій головну роль відіграють емоційність, чуттєве сприйняття певної життєвої ситуації, дії. Він відбиває зовнішній соціокультурний контекст. Хореографічне мистецтво як складова культури загалом визначає тип та її особливості в певну культурно-історичну епоху за допомогою художніх засобів, пластичної мови й самої балетної вистави.

Таким чином, танець стає відображенням певного соціокультурного процесу. Трансформація художніх образів у світовій хореографічній культурі ХХ — поч. ХХІ ст. надає змоги уточнити, доповнити та розширити уявлення про загальні тенденції, закономірності розвитку світової цивілізації в означений період.

Незважаючи на наявність у вітчизняній культурології наукових досліджень щодо фемінізму та гендерних студій (С. Павличко, В. Агеєва, О. Забужко, А. Усманова, І. Жеребкіна та ін.), доводиться констатувати брак праць, які б створювали цілісну картину формування цих явищ у світовому хореографічному мистецтві. В означених студіях вивчається гендерна проблематика в теорії культури, подано історичний опис створення та методологію поняття «гендер», проте в мистецтвознавчих науках, воно є малодослідженим. О. Забужко, С. Павличко, В. Агеєва — літературознавці, публіцисти, котрі у своїй творчості надають значної уваги осмисленню української культури, використовуючи методологію фемінізму та гендера.

І. Жеребкіна досліджувала різні аспекти соціальних проблем статі [3, с. 1]. Сфера наукових інтересів А. Усманової — методологія візуальних досліджень та аналізу фільму; семіотична теорія; гендерні репрезентації у візуальних мистецтвах; репрезентація й історія в радянському кіно (1920–60-і рр.) [2, с. 698].

Існують лише декілька праць, у яких частково розглядаються образ жінки в хореографічному мистецтві та його роль у загальнокультурних процесах. Серед них можна виокремити дисертаційні дослідження О. А. Мерлянової «Роль і місце жіночого танцю в історичному розвитку української народно-сценічної хореографії» та О. М. Шабаліної «Модерний танець жінок-балетмейстерів Заходу ХХ століття: культурологічний аспект».

О. А. Мерлянова вивчає жіночий танець із позиції впливу на український фольклор та як невід'ємну складову українського народного хореографічного мистецтва. Основним питанням є розвиток народно-сценічної хореографії [7, с. 1]. Дисертаційна праця О. М. Шабаліної більше стосується проблематики фемінізму, вона розглядає питання гендера в хореографічному мистецтві, не з точки зору образності, а з позицій самих жінок-балетмейстерів, котрі ці образи створювали. Специфікою її дослідження є актуалізація на тенденціях жіночого руху, які на певному етапі розвитку культури зумовили певні зміни життєвих завдань людської діяльності й способів художнього існування танцю. Таким чином, танець — це спосіб вираження цих зразків у конкретних сферах людської діяльності. Тема її дослідження загалом обґрунтовує активну роль людської особистості (зокрема жінки) в організації відносин у суспільстві та створенні продуктів культури [1, с. 3].

Мета — розкрити трансформаційні жіночі образи у світовому балетному спектаклі «Весна Священна» в контексті провідних тенденцій розвитку світової цивілізації.

Один зі спеціальних методів дослідження — гендерний. Гендерні дослідження (англ. — «gender studies») — міждисциплінарна дослідницька практика, що використовує пізнавальні можливості теорії соціальної статі (гендеру) для аналізу суспільних явищ та їх змін

[6, с. 1]. У сучасній теорії гендер — це соціокультурна і символічна конструкція статі, яка зафіксована в суспільній свідомості й несвідомому, а також у політичних, правових та економічних практиках. В означеному дослідженні гендер розглядається через жіночі образи в хореографічному мистецтві, де за допомогою виразних засобів та самого задуму балетмейстера розкривається не лише роль жінки в танцювальній виставі, а її гендерний статус відповідно до особливостей історико-культурного періоду та соціокультурного середовища, в яких було поставлено танцювальну виставу.

У загальнофілософському сенсі образ — суб'єктивна копія об'єктивної реальності. Художній образ — це образ мистецтва, тобто феномен, спеціально створений у процесі особливої творчої діяльності за специфічними законами суб'єктом мистецтва — художником [5, с. 3].

Хореографічний образ — це певний характер людини, який виявляється в її ставленні до оточення. Характер героя проявляється на сцені в його поведінці, діях засобами хореографічного мистецтва (пози, міміка, жести). Оскільки мистецтво хореографії найтісніше пов'язане з розвитком культури, це теж відбивається на хореографічному творі, від нього залежать ідейно-тематичний та образний зміст балетного спектаклю, відтак, — особливості сприйняття хореографічного номера глядачем.

Джерельною базою дослідження є балетний спектакль І. Стравінського та В. Ніжинського «Весна Священна». Саме цей балет увібрав у себе найхарактерніші тенденції століття й зазнав трансформацій у зв'язку з культурно-історичними змінами, які передаються через призму хореографічних образів постановок різних років.

Основа задуму «Весни Священної» — сон І. Стравінського, в якому він побачив стародавній ритуал — молода дівчина в оточенні старців танцює до знемоги, щоб пробудити весну, і гине. Працював над музикою І. Стравінський одночасно з М. Реріхом, який писав ескізи до декорацій та костюмів. Сюжету, як такого, в балеті немає. Зміст «Весни священної» композитор викладає таким чином: «Світле Воскресіння природи, яка відроджується до нового життя, воскресіння повне, стихійне воскресіння зачаття всесвітнього» [4].

Світанок. Плем'я збирається на свято Священної весни. Починаються розваги, танці. Ігри збуджують усіх. Дійство викрадення дружин змінюється хороводами. Далі відбуваються чоловічі ігри, що демонструють силу й завзятість. З'являються старці на чолі з Найстаршим-Мудрим. Обряд поклоніння землі з ритуальним поцілунком її Найстаршим-Мудрим завершує шалений «Танок землі». Глухої ночі дівчата обирають велику жертву. Одна з них, Обраниця, поставши перед богом, стане заступницею племені. Старці починають священний обряд, прирікаючи на загибель молоду дівчину. Композитор і хореограф створили балет, у якому відображені картини життя

язичницької Русі. Втоптуючи в землю свої енергію, поцілунки, ор-газм, а потім і кров Обраниці як жертви священного ритуалу, язичницьке плем'я прагнуло збудити землю від зимової сплячки.

Жіночий образ у цьому балеті постає як образ слабкої, зломленої стереотипами дівчини, що віддала себе в жертву заради пробудження нового життя, суспільного блага.

Означений образ цілком відповідає домінуючій ролі чоловіків у суспільстві та культурі. У балеті головну соціальну роль відіграють чоловіки, — вони сильніші за жінок (у другій частині балету показують свою силу та мужність), вони розумніші — постають в образі мудрих старців. Жінки роблять те, що їм дозволено, або те, що скаже чоловік.

Інша постановка «Весни» відбувається в 1959 р. Разом із балетом виникла і легендарна труппа Моріса Бежара «Балет ХХ століття». Він відразу ж відмовився від лібрето І. Стравінського, вважаючи, що весна не має нічого спільного з російським язичництвом, до того ж йому зовсім не хочеться закінчувати балет смертю. Коли М. Бежар уперше приїхав до СРСР і здійснив постановку балету, що вже став на той час програмним твором майстра, радянські громадяни сприйняли «Весну» як порнографію. Відверті дотики, чуттєві жести і пози артистів — усе це викликало шок. А саме жертвопринесення було актом священного злягання юної дівчини і молодого чоловіка [10, с. 52].

Процеси, які охопили західні суспільства в 1950-х — на початку 1960-х рр., були вибуховими, масовими, швидкими, майже всі сфери суспільства. У цей час відбулося «сексуальне звільнення» [1; 2, с. 21] або навіть «звільнення тіла» (на противагу «поневоленню тіла» в попередні епохи історії Заходу) [8, с. 15], сексуальна поведінка і справді стала відповіднішою до традиційної біологічної природи людини: позбавлення впливу асексуальності біблійної культури, виник цілий спектр норм та форм активності, більшість із яких у західній культурі й донині залишаються напрямками сексуальної поведінки [2, с. 28]. Відбулося звільнення тіла як жінки (від обов'язкових репродуктивних стосунків з чоловіком та його сексуального панування над тілом жінки), так і чоловіка (від традиційно маскулітних форм сексуальної поведінки, зокрема визнання нормальними суто репродуктивних гетеросексуальних відносин), людина змогла вільніше розпоряджатися власним тілом у сексуальній та гендерній поведінці.

Змінилися гендерні ролі чоловіка та жінки, традиційні уявлення про роль чоловіка як агресивного захисника й годувальника, а жінки — як пасивної домогосподарки та служниці, соціальні гендерні ролі переважно зважали на індивідуальні потреби кожної людини, посилилася гендерна конвергенція. Зміни надали жінкам і чоловікам більше свободи обирати спосіб життя, який відповідає їхнім прагненням.

Отже, якщо гендерний аспект у постановці В. Ніжинського був певною мірою прихованим, то надалі постановники надавали йому пріоритетності. Явище емансипації, що почало актуалізуватися, відбилося в сучасному балетному спектаклі й хореографічній культурі загалом. Якщо в лібрето балетного спектаклю «Весна Священна» 1913 р. більшою мірою розкрито тему язичництва та тілесності, то починаючи з вистави М. Бежара жіночий образ набуває нового обрамлення, відображає статус жінок і чоловіків у суспільстві. Жінка вже не є безпомічною та поступливою, не дотримує сліпо суспільної думки. Згідно з версією М. Бежара, акт сексуального злиття в кульмінації, а не загибелі головної героїні свідчить про рівність чоловіка та жінки. Змінилися гендерні підходи до професійної активності, розпочаті першим поколінням феміністок. Сексуальна революція сприяла збільшенню кількості жінок, котрі обіймають посади й набувають професії, які традиційно вважали чоловічими (зокрема й у сфері політики). Відбулося зближення гендерної естетики та поведінки: чоловіче тіло стало майже нарівні з жіночим. Імідж жінок майже не відрізнявся від чоловічого.

Надалі «Весна» стала улюбленою постановкою і для багатьох інших провідних хореографів світу. Свої трактування спектаклю створили Джон Ноймайер, Джон Тарас, Глен Тетлі, Піна Бауш. Свою «Весну» створила й гранд-дама модерного танцю Марта Грем, причому в дев'яносто років.

Подальший розвиток феміністичного руху як боротьби за рівноправність у шлюбі, можливість здобуття освіти та вибору професії, а також за виборчі права жінок і їхню економічну самостійність у шлюбі мав у середині ХХ ст.

Означені тенденції відображалися в балетах П. Бауш, чию «Весну Священну» називали феміністичною. Як хореограф П. Бауш спробувала себе ще в середині 60-х, але перші її роботи не були прийнятні ні публікою, ні критиками. Справжнім проривом у її творчості стала «Весна священна» на музику І. Стравінського, що поставлена 1978 р. у Театрі танцю Вупперталь (Tanztheater Wuppertal). Доробок П. Бауш — одне з найвизначніших культурних надбань сучасної Німеччини. І хоча вона відмовлялася від статусу феміністки та заперечувала будь-яке соціальне або політичне підґрунтя своїх робіт, П. Бауш можна поставити поряд із такими видатними представниками жіночого руху, як А. Дункан, М. Грехем, а в Німеччині — М. Вігман, Г. Палука, М. Вогельсанд, Д. Хойер, С. Лінке, котрих турбувала доля жінок у буденному стані й водночас екзистенціальні проблеми й суспільна мотивація [9, с. 2].

У балеті «Весна священна» П. Бауш повернулася до оригінальної концепції композитора: Обраниця, принесена в жертву язичницьким божествам, танцює, доти, поки не розірветься серце. Босі танцівниці рухалися і танцювали на сцені, покритій торфом. П. Бауш

спантеличувала публіку незвичайними й зухвалими постановками, руйнувала всі канони класичного балету. Костюми, що ледве прикривають тіла танцівниць, надають образам більшої природності та безпорадності.

У постановці П. Бауш виконавці танцювали босоніж, із забрудненими землею ногами, якою була засипана вся сцена. Це була люта і феміністська «Весна», в якій відбувалася справжня війна між чоловіками й жінками, котрі прагнули вирватися з-під влади чоловіків, утекти від їх грубої сили. Фінальний танець обраної дівчини висвітлював усю трагічність обряду, його несправедливість, так, що глядачеві хотілося негайно припинити дійство. Така відвертість у балеті П. Бауш вражає. До того ж своєю творчістю вона не відповідала нормам, що склалися в суспільстві. Її мало не звинувачували в радикалізмі, а у виставах шукали політичний підтекст.

На думку дослідника сучасного танцю Романа Арндта, таке ставлення пов'язане з тим, що на той час рівень емансипації був ще не таким великим, жінка в суспільстві не мала стільки прав, скільки чоловік. П. Бауш у своїх роботах урівнювала чоловіка і навіть «міняла їх місцями», як, наприклад, у «Семи смертних гріхах», одягнувши чоловіків у жіночі сукні.

І вже у 2001 р. А. Прельжокаж зображує своїх героїв «Весни Священної» в контексті сучасного пермесивного суспільства з його надмірним етичним релятивізмом, якщо не вседозволеністю. А. Прельжокаж — хореограф і художній керівник балету Прельжокаж Національного Хореографічного Центру в Екс-ан-Провансі, лицар Ордена Почесного легіону. А. Прельжокаж поєднує класичну техніку з експресіоністською пластикою сучасного танцю й елементами архаїки, далекосхідної культури тіла. Він часто звертався до постановок балетних корифеїв ХХ ст. (М. Фокіна, Л. Мясін, В. Ніжинський та ін.), надаючи їм нового трактування. Візитна картка Прельжокаж-хореографа — дуети, повні брутальної еротики, шокуючої фізіології й естетично доречного (як це не парадоксально) насильства. Ці сакральні сутички чоловічої та жіночої субстанції відтворені в танцювальній виставі. Хореографія А. Прельжокажа в балеті І. Стравінського також додала своєрідності сюжетній лінії твору. «Коли я слухаю музику Стравінського, — писав він, — відчуваю, що вона одночасно гіпнотизує і вселяє космічний жах. «Весна Священна» нагадує нам, що як би далеко чоловіки та жінки не зайшли у своїх духовних і культурних шуканнях, вони засуджені на те, щоб щоразу повертатися до проблем статі».

Свою «Весну Священну» А. Прельжокаж показав без натяків та спрощень. Дехто вважає його балет занадто епатажним, шокуючим. Проте саме це приваблює розбещеного глядача. А. Прельжокаж змінив декорації на шмати зеленої трави, повислі в просторі (на відміну від П. Бауш, котра використовувала справжній торф). Костюми

виконавців також змінилися на такі, які люди носять у повсякденному житті (для сприйняття вистави як буденності). На відміну від П. Бауш, яка деякою мірою прикрила тіло, балетмейстер узагалі залишив без одягу головну героїню. У кульмінації з героїні зривають одяг, залишивши її на самоті з природою. Це більше нагадує не дань природі, а жорстоке згвалтування. Нагота дівчини шокує. Проте, залишившись голою, «обраниця» продовжує свій священний обряд.

Трансформація жіночих образів у світовому балетному спектаклі «Весна священна» безперечно пов'язана з провідними тенденціями розвитку світової цивілізації. Саме від них залежав образ головної героїні, а від цього — і розвиток сюжетно-драматичної лінії.

Кожен балетмейстер вкладав у свою версію балету важливі для нього питання, і його кульмінація та доля «Обраниці» залежали від актуальних проблем певного часу. Для В. Ніжинського — це язичницький обряд, де на долю молоді дівчини покладається велика місія, можливо, лише пошук найслабшого і найпокірнішого створіння. Для Моріса Бежара «Весна» — це кохання та пристрасть, а жіночий образ є символом родючості. П. Бауш звертається до феміністичних теорій, у яких жіночий образ постає перед глядачем як вільна, войовнича жінка, що позбавляється соціальних стереотипів чоловічого домінування. А. Прельжокаж намагався перенести балет у сучасність, де люди поводяться як зомбі, втратили свої власні думки і без вагань приносять у жертву юне створіння.

Балет «Весна Священна» є унікальною виставою, що не втрачає своєї актуальності протягом уже ста років. Балетмейстери вклали в балет свій оригінальний ідейно-тематичний зміст, не порушивши автентичної цілісності спектаклю. Трансформація спектаклю та головних образів у ньому зумовлювалася змінами у світовій культурі (фемінізм, сексуальна революція), що досліджено в статті.

Інші особливості інтерпретації жіночих образів у найзначущіших світових балетних виставах різних років можуть бути досліджені на основі їх порівняння з українським балетним надбанням радянської доби та сучасності.

Список літератури

1. Allyn D. Make Love, Not War: The Sexual Revolution: An Unfettered History. Allyn D. — Boston, Mass.; London, 2000.
2. Sexual Revolution / J. Escoffier (Ed.). — Philadelphia, PA, 2003.
3. Введение в гендерные исследования. Ч. I: Учеб. пособие / под ред. И. А. Жеребкиной — Х. : ХЦГИ, 2001; СПб.: Алетейя, 2001. — 708 с.
4. Весна священная [Электронный ресурс]. Режим доступа: http://ru.wikipedia.org/wiki/Весна_священная. — Заглавие с экрана.
5. Глазюк Л. М. Естетика: навч. посіб. для гуманітар. спец. / Л. М. Глазюк, С. В. Могильова, Н. О. М'яснікова, Н. М. Салтан; за ред. Л. М. Глазюк. — К. : Кондор, 2011. — 124 с.

6. Кислюк К. В. Сучасна культурологія : навч. посіб. для студ. вищ. навч. закл. / К. В. Кислюк, В. А. Суковата, З. І. Алфьорова, О. В. Титар, Г. П. Ковальова ; за заг. ред. К. В. Кислюка. — К. : Кондор, 2013. — 377 с.
7. Мерлянова О. А. Жіночі танці в українській народній хореографії: автореф. дис. ... канд. мистецтвознав.: 26.00.01 — теорія та історія культури / Ольга Анатоліївна Мерлянова; Київ. нац. ун-т культури і мистецтв. — К., 2009. — 19 с.
8. Фуко М. Воля к истине: по ту сторону знания, власти и сексуальности. Работы разных лет / Мишель Фуко; пер. с фр., сост., комм. и послесл. С. Табачниковой. — М. : Касталь, 1996. — 448 с.
9. Шабаліна О. М. Модерний танець жінок-балетмейстерів Заходу ХХ століття: культурологічний аспект: автореф. дис. ... канд. мистецтвознав.: 26.00.01 — теорія та історія культури (галузь наук — мистецтвознавство) / О. М. Шабаліна ; Харк. держ. акад. культури. — Х., 2010. — 18 с.
10. Яценков П. «Бежар Балет» взошел над Мариинкой [Електронний ресурс]. Режим доступа: <http://www.mk.ru/culture/article/2012/03/30/687503-bezhar-balet-vzoshel-nad-mariinkoy.html>. — Заглавие с экрана.

Надійшла до редколегії 21.11.2013 р.