

**БАЛЕТ ӨНЕРІ**  
**BALLET ARTS**  
**ИСКУССТВО БАЛЕТА**

МРНТИ 18.49.01

Д.Е. Шомаева<sup>1</sup>

<sup>1</sup>Казахская национальная академия хореографии  
(Нур-Султан, Казахстан)

**К ВОПРОСУ О «ЖЕНСКОМ ВЗГЛЯДЕ» В ХОРЕОГРАФИИ НА  
ПРИМЕРЕ СПЕКТАКЛЯ МУКАРАМ АВАХРИ «КАРМЕН»**

**Аннотация**

*В статье рассматриваются некоторые вопросы гендерной проблематики в балете в дискурсе истории репрезентации женского образа. Дается анализ спектакля «Кармен» молодого казахстанского хореографа Мукарам Авахри с позиции «женского взгляда». Автором приводятся приемы, используемые балетмейстером в попытке освободить зрительский глаз от традиционных патриархальных моделей видения.*

**Ключевые слова:** искусство, балет, женщина-хореограф, женский взгляд, Мукарам Авахри, Кармен.

Д.Е. Шомаева<sup>1</sup>

<sup>1</sup>Қазақ ұлттық хореография академиясы  
(Нұр-Сұлтан, Қазақстан)

**МУКАРАМ АВАХРИДІҢ «КАРМЕН» СПЕКТАКЛІНІҢ  
МЫСАЛЫНДА ХОРЕОГРАФИЯДАҒЫ «ӘЙЕЛ КӨЗҚАРАСЫ»  
ТУРАЛЫ**

**Аннотация**

*Мақалада әйел бейнесінің репрезентациясы тарихының дискурсындағы балеттегі гендерлік проблематиканың кейбір мәселелері қарастырылады. Жас қазақстандық хореограф Мукарам Авахридің «Кармен» спектакліне «әйел көзқарасы» тұрғысынан талдау жасалады. Автор көрермен көзін дәстүрлі патриархалдық көру үлгілерінен босату үшін балетмейстер қолданатын амалдарды келтіреді.*

**Түйінді сөздер:** Өнер, балет, әйел-хореограф, әйел көзқарасы, Мукарам Авахри, Кармен.

D.E. Shomaeva<sup>1</sup>

<sup>1</sup>Kazakh national academy of choreography  
(Nur-Sultan, Kazakhstan)

**TO THE QUESTION ABOUT “FEMALE LOOK” IN  
CHOREOGRAPHY ON THE EXAMPLE OF THE BALLET  
“CARMEN” BY MUKARAM AVAHRI**

### Annotation

*The article discusses some issues of gender in ballet in the discourse of the history of female image representation. The analysis of "Carmen" ballet performance by the young Kazakhstani choreographer Mukaram Avahri from the position of a "female look" is given. The author presents the techniques used by the choreographer in an attempt to free the spectator's eye from the traditional patriarchal models of vision.*

**Key words:** art, ballet, female choreographer, female look, Mukaram Avahri, Carmen.

**Введение.** В мировом культурном пространстве конца XX-начала XXI веков родились и продолжают развиваться новые направления искусствоведения. Необходимость изучения творчества женщин-хореографов в аспекте гендерной проблематики продиктована накопленным опытом и тенденциями в современной хореографии. Этим обусловлена актуальность настоящего исследования.

**Методы исследования.** В работе использованы историко-аналитический, эмпирический, описательный методы.

**Обзор литературы по теме.** Исторический опыт показывает, что часто новаторами танца становились именно женщины (А. Дункан, М. Грэхэм, П. Бауш и другие). Первые очерки западной феминистской художественной критики, возникшие на второй волне феминистского движения 1970-х годов, были направлены на освещение и представление публике имен авторов-женщин. В дальнейшем крупные исследователи Г. Поллок, К. Данкан, С.Л. Фостер, А. Дали, Д. Батлер, У. Оливер работали в ключе, который не сводит историю и теорию искусств лишь к биографическим описаниям жизни женщин-авторов. Путь дескриптивной деятельности не ставит под сомнение теоретические основы дискурса и оставляет в силе патриархальные модели интерпретации, которые изображали женщин в гендерных ролях как объект «мужского взгляда» (malegaze) [1, с.9].

**Результаты исследования.** Со времен становления сценического балета в XVI веке Людовиком XIV и до наших дней история женщин в этом прекрасном искусстве претерпела значительные, а порой малозаметные, но важные перемены. Как известно, вплоть до конца XVII века выходить на сцену с королевскими особами могли лишь мужчины, пока французская балерина Де Ла Фонтен не прервала эту традицию и не начала другую, в которой, согласно знаменитому выражению Дж. Баланчина, балет стал женским миром, в котором мужчина – лишь почетный гость [2]. Однако так ли это на самом деле?

Основоположник классической балетной традиции, неоспоримый авторитет хореографов и танцовщиков наших дней, Мариус Петипа вывел балерину на передний план перед партнером и представил словно изысканную драгоценность. В степенных высокопарных действиях, галантных подачах руки, блистательных адажио Петипа достигается апогей классицизма, в то время как балерина достигает верха совершенства. Но если посмотреть на данное утверждение в контек-

сте современных критических оценок, то мы не сможем отрицать историческое и идеологическое влияние того времени, которое может объяснить, что жизнь Авроры из «Спящей красавицы» и Никии из «Баядерки» подчинена мужчине – пусть в танцевальном плане они и первые. «Они живут только для брака и (даже за пределами измены их супруга и могилы) настоящей любви; и все же именно они правят пространством, временем, музыкой и драмой, как истинные монархи. Они являются объектом и оправданием романтического рыцарства в его наиболее хрупком и одновременно возвышенном проявлении» [3, с.17].

Возможность множественных отношений женщины с искусством подавляются властной позицией творца-мужчины. Объект почитания оказывается настолько репрессирован, что ему не остается больше ничего, кроме как заниматься любованием своим «нарциссическим изображением мужского эго» [4, с.467]. Такие сложившиеся традиционные патриархальные модели создали естественное для общества мнение о женском образе в искусстве или в рамках абсолютной положительности («идеала красоты», «нравственной чистоты»), или «порочности», «блудливого распутства» недостойных женщин. Неслучайно Гризельда Поллок считает, что понятие «женского образа» должно быть заменено на представление о «женщине как означающем в идеологическом ракурсе» [5, с.40]. Поэтому одним из главных проявлений гендерной проблематики в области искусства является стремление женщин-авторов создавать новые образы феминности за рамками уже существующих форм репрезентации [6, с.94].

В мировой истории хореографии это во многом удалось пионерам современного танца, косвенно защищавшим феминистские принципы стилями антибалетного движения [7, с.307]. В Казахстане данная тенденция продолжилась: пока стационарный академический театр официально придерживался классической и национальной традиции, на альтернативных площадках активно проявили себя смелые экспериментаторы, среди которых преобладающее число женщин-хореографов: сестры Габбасовы, Гульнара Адамова, Ирина Дубровина и другие.

Театр «Астана Балет», образовавшись в 2012 году, стал уникальным коллективом в виду его состава исполнителей, мультистилевой направленности и репертуарной политики. Основной состав труппы нового столичного коллектива составили 24 юные выпускницы и учащиеся предвыпускных классов АХУ им. А.В. Селезнева. Эта скорее вынужденная особенность поспособствовала тому факту, что театр эклектичного экспериментального направления в первые сезоны осуществил ряд авторских спектаклей и программ: «Алем» Н. Дмитриевского, «Наследие Анны Павловой» постановке А. Асылмуратовой,

«Клеопатра» Н. Маркелова, «Gaia» Р. Амаранте, «Жусан» и «Кармен» Мукарам Авахри, а также ряд национальных концертных номеров в хореографии Айгуль Тати, Александры Цой, Мукарам Авахри, Надежды Калининой, Пола Эмерсона и других.

Одним из наиболее удачных стал спектакль «Кармен» Мукарам Авахри на музыку Бизе-Щедрина. И с точки зрения нашего исследования, данная работа представляет большой интерес. По словам автора, труппа нуждалась в театральном спектакле, который бы действовал как солистов, так и кордебалет. Таким образом, сама идея спектакля родилась из двух факторов: выбора постановщика, умеющего находить нестандартные креативные решения, и неизбежной ограниченности в виду отсутствия мужского состава. Это в результате приводит к тому, что хореограф, в процессе интерпретации Кармен, демонстрирует другую «ментальность» [8, с.48]. Она делает попытку освободить свой и зрительский взгляд от традиционных закрепленных установок, навязанных многовековой идеологией репрезентации женщины в искусстве. Однако по мере углубления в вопрос мы можем сталкиваться с проблемой того, каким образом такой гендерный подход конструируется в произведениях искусства. Автор (в данном случае хореограф) словно говорит в два голоса: о том, что ему «навязано доминирующим в обществе штампом, и о том, что связано с мыслями и чувствами подавляемой социальной группы. То есть он представляет и «мужской» и «женский» взгляды на мир» (double-voice discourse) [9, с.204].

Кармен – вечный образ, классический текст культуры. Тем интересней, на наш взгляд, его использование для альтернативного прочтения: интерпретация может выявить его многослойность, противоречивость, амбивалентность. Что и происходит со спектаклем Авахри. Автор оригинальной новеллы Проспер Мериме в своем произведении представляет Кармен миру в 1845 году тремя повествователями. И все они мужчины, каждый из которых по-своему создает портрет Кармен. Побуждения, чувства и мысли от имени самой героини не упоминаются Мериме ни разу. Только с появлением через 30 лет оперы Жоржа Бизе сюжету придается более глубокий драматизм, в котором «дьявольская страстность, демонстративное разрушение регламентов..., обезоруживающая отвага перед лицом гибели» Кармен предвосхитили надвигающуюся феминизацию [10, с.61].

Молодой казахстанский хореограф смещает смысловой акцент внутри драматического действия и дает возможность Кармен раскрыть себя саму. Авахри пытается понять, что движет ее героиней, и приходит к решению буквально разложить личность титульной героини на составляющие. Таким образом на сцене появляются пять граней, «пять ипостасей» Кармен [8, с.48].

Желание раскрыть внутреннюю суть героини, саму сущность женского начала означало для хореографа отказаться от сюжетной линии. Драматические перипетии в данном случае излишни. Основу спектакля составляют танцевальные сцены, в которых то поочередно, то в ансамбле блистают пять балерин, составляющих единый образ Кармен. Многоликость ее представлена соответственно пятью чувственными константами: соблазн (красный), расчет (синий), игривость (розовый), нежность (желтый) и свободолюбие (черный). Тем самым автор избегает окрашивания в белое и черное как вневременного изображения добродетели и порока. Где заканчивается одно и начинается второе, решают сами балерины (даже не хореограф, который позволяет им проявить индивидуальность в использовании хореографического текста).

Олицетворение нравственной чистоты, Микаэла как противопоставление главной героини переосмысливается. Авахри признается, что стихотворение Гарсиа Лорки натолкнуло ее на размышления:

Танцует в Севилье Кармен у стен, голубых от мела, и жарки зрочки у Кармен, а волосы снежно-белы. Невесты, закройте ставни! Змея в волосах желтеет, и словно из дали дальней, танцую, встает былое и бредит любовью давней. Невесты, закройте ставни! Пустынны дворы Севильи, и в их глубине вечерней сердцам андалузским сняты следы позабытых терний. Невесты, закройте ставни! [11, с. 93].

Хрупкая отдельно стоящая фигурка в луче света открывает действие, по выражению автора, как «молитва всех несчастных женщин, чья жизнь заурядна и скучна» [12]. Первый кадр одетой в непримечательный серый костюм с длинной юбкой Микаэлы ассоциативно накладывается реципиентом на картину начала знаменитой «Кармен-сюиты» А.Алонсо. Невольно возникает ощущение несоответствия, увиденного ожидаемому: на кого мы смотрим, это ли Кармен? Далее, встречаясь в сцене дуэта, Микаэла и Кармен выступают как равнозначные по силе героини, различные и близкие одновременно, отрицающие друг друга и откликающиеся на боль и переживания каждой.

Мужские образы присутствуют на сцене номинально в виде манекенов. Ими управляют царствующие на сцене женщины. Но их главенство этим фактом не обеспечено, структура театрального действия срежиссирована таким образом, что мужчине не остается в нем места. Женщина становится его центром. И если, к примеру, Баланчин все-таки вводит в свои женские балеты мужчину, чтобы выделить балерину, то «Кармен» Авахри не оставляет такой возможности.

В визуальном оформлении хореограф и художник по костюмам Ольга Шайшмелашвили избегают нарочитой сексуальности, облачая

балерин в атласные простые по крою платья средней длины. Их голову одинаково аскетично украшает прямое черное каре. Внешний облик является скрепляющим элементом разных воплощений Кармен в единый образ. Лишь однажды по ходу спектакля мы видим изображение обнаженного тела, и эта сцена становится кульминационной точкой действия. Сцена откровения свободолюбивой Кармен в черном, по нашему мнению, выдвигает ее в центральную фигуру балета. Выразительное тело танцовщицы деэротизируется за счет использования наиболее драматичного музыкального фрагмента (в редакции Алонсо – сцена гадания) и художественного наполнения хореографического текста. Во время танца Кармен в черном снимает с себя парик и платье, чем приковывает взгляд зрителя, с этого момента четко слышащего «голос» балетмейстера. А именно: рассказ-исповедь о бесконечном одиночестве истерзанной души, звучащий с эмоциональным надрывом, отрицающий немоту обнаженного тела. Символичны задействованные в сценографии зеркала как многозначные символы женского начала. Как известно, можно спрятаться от толпы, но от себя убежать невозможно.

Значение символов в балетах Авахри трудно недооценить. В «Кармен» методом подбора символа обозначается обобщение «разнообразных пороков зрительной активности» реципиента [4, с.472]. К примеру, начало спектакля открывается видом на оригинальный занавес, украшенный черной бахромой, словно подол испанской юбки. При подъеме занавеса из-под него вырисовываются очертания оголенных изящных женских ног, что отсылает к эстетике вуайеризма. В финальном кадре после последней общей вариации пять Кармен вновь уходят вглубь сцены и, разворачиваясь спиной к зрителю, скрываются за ниспадающей тканью. В третьей картине (единственной поставленной на отрывок из оперы Бизе «La Tabernade Lillas Pastia») тема подглядывания поддержана уже чисто сценографическим приемом: в пространстве над серединой сцены вертикально подвешены ставни, за которыми скрываются и наблюдают за происходящим испанки, одетые на манер мах – молодых андалузских дев. Подобные инструменты срабатывают мгновенно и создают обволакивающую неоднозначную атмосферу.

Женская тема в балетах Мукарам Авахри всегда загадочна и будто не оговорена до конца. Хорошему хореографу всегда есть что сказать, и часто не в прямом очевидном смысле. Несмотря на то, что женщина-автор принимает большое участие в повествовании о самой себе, ее героини остаются загадкой как для зрителя, так и для хореографа. Понятия и их подмена, пересмотр сложившихся догм традиционного общества превращаются в своеобразную игру, в которой множество граней прекрасного женского образа все же являются одним целым.

Заключение. Подводя итог, скажем, что спектакль «Кармен» М. Авахри появился в момент, когда звучащий со сцены женский голос уже не шокирует общественность. Однако работа представляет собой богатый материал для понимания роли женского взгляда в казахстанском искусстве. Отраднo отмечать, что отечественный балет активно осмысливает такую сложную неоднозначную тематику.

**Фото 1.** *Сцена из балета «Кармен» М. Авахри.*



Из архива театра «Астана Балет». Фото А. Нурекина

**Фото 2.** *Сцена из балета «Кармен» М.Авахри.*



Из архива театра «Астана Балет». Фото А. Нурекина

**Список использованных источников:**

1. Daly A. The Balanchine Woman: Of Hummingbirds and Channel Swimmers //

- The Drama Review. – 1987. – №1(31). – С. 8-21.
2. Джордж Баланчин // Интернет ресурс: <https://citaty.info/quote/461178> (Дата обращения 07.04.2020, время 16:43).
  3. Macaulay A. *The Ambiguous Sexism of Marius Petipa, Ballet's Towering* // The New York Times. – 23.12.2018. – С. 17.
  4. Усманова А. Женщины и искусство: политики репрезентации // Гендерные исследования. Уч. пособие. ХЦГИ – СПб: Алетея. С. – 2001. – С. 465-492.
  5. Pollock G. *What's wrong with Images of Women?* // Looking On: Images of Femininity in the Visual Arts and Media, edited by R. Betterton–London and New York: Pandora Press. – 1987. с. 40-48.
  6. Van Rijnsingen M. *How purple can purple be? Feminist Art History* // Women's Studies and Culture. A Feminist Introduction, ed. by R. Buikema and A. Smelik. – Zed Books. – 1995. С. 94-105.
  7. Daly A. *Dance History and Feminist Theory: Reconsidering Isadora Duncan and the Male Gaze* // Critical Gestures writings on Dance and Culture. Middletown, Connecticut: Wesleyan University Press. – 2002. – 378 с.
  8. Алиева У. Кармен. Лики женщины // ASTANA BALLET. Алматы: TOO Brand Book. 2018. – 186 с.
  9. Showalter E. *Feminist Criticism in the Wilderness* // Critical Inquiry. Writing and Sexual Difference. The university of Chicago Press. – №2(8). – 1981. – С. 189-205.
  10. Косилкин М.Ю. Цыганская тема «Кармен» Ж. Бизе в контексте европейской культуры // Культурная жизнь юга России. – 2017. – №3(66). – С. 59-63.
  11. Лорка Ф.Г. Танец // Стихотворения. Проза. Театр. Серия: Библиотека всемирной литературы. Перевод А. Гелескула. – Москва: Эксмо. 2014. – 640 с.
  12. Из личного интервью с Мукарам Авахри. – Нур-Султан – 2020. – 08 апреля.

### References:

1. Daly A. *The Balanchine Woman: Of Hummingbirds and Channel Swimmers* // The Drama Review. – 1987. – №1(31). – S. 8-21. (In Engl.).
2. *Dzhordzh Balanchin* // Internet resurs: <https://citaty.info/quote/461178> (Data obrashheniya 07.04.2020, vremya 16:43). (In Russ.).
3. Macaulay A. *The Ambiguous Sexism of Marius Petipa, Ballet's Towering* // The New York Times. – 23.12.2018. – С. 17. (In Engl.).
4. Usmanova A. *Zhenshhiny i iskusstvo: politiki reprezentacii* // Gendernye issledovaniya. Uch. posobie. HCGI – SPb: Aleteja. S. – 2001. S. 465-492. (In Russ.).
5. Pollock G. *What's wrong with Images of Women?* // Looking On: Images of Femininity in the Visual Arts and Media, edited by R. Betterton–London and New York: Pandora Press. – 1987. с. 40-48. (In Engl.).
6. Van Rijnsingen M. *How purple can purple be? Feminist Art History* // Women's Studies and Culture. A Feminist Introduction, ed. by R. Buikema and A. Smelik. – Zed Books. – 1995. С. 94-105. (In Engl.).
7. Daly A. *Dance History and Feminist Theory: Reconsidering Isadora Duncan and the Male Gaze* // Critical Gestures writings on Dance and Culture. Middletown, Connecticut: Wesleyan University Press. – 2002. – 378 с. (In Engl.).
8. Alieva U. *Karmen. Liki zhenshhiny* // Astana Ballet. Almaty: TOO Brand Book. – 2018. – 186 s. (In Russ.).
9. Showalter E. *Feminist Criticism in the Wilderness* // Critical Inquiry. Writing and Sexual Difference. The university of Chicago Press. – №2(8). – 1981. – с. 189-205. (In Engl.).
10. Kosilkin M.Ju. *Cyganskaja tema «Karmen» Zh. Bize v kontekste evropejskoj*



*kul'tury* // Kul'turnaja zhizn' juga Rossii. – 2017. – №3(66). – S. 59-63. (In Russ.).

11. Lorka F.G. *Tanec* // Stihotvorenija. Proza. Teatr. Serija: Biblioteka vseмирnoj literatury. Perevod A. Geleskula. – Moskva: Jeksmo. – 2014. – 640 s. (In Russ.).

12. *Iz lichnogo interv'ju s Mukaram Avahri*. – Nur-Sultan – 2020. – 08 aprelja. (In Russ.).