

Смысловая характеристика хореографической постановки: фантазия и реальность

Научный руководитель – Рахимбаева Инга Эрленовна

Левина Екатерина Валериевна

Студент (магистр)

Саратовский государственный университет имени Н.Г. Чернышевского, Институт искусств, Саратов, Россия

E-mail: catherine1995@yandex.ru

Танцевальная действительность хореографической композиции «Айседоре Дункан...» (постановка Е. В. Левиной, консультант А. Г. Бурнаев), транслирует два уровня сценической трактовки известного образа танцовщицы, где жизнь - радость и гибель - горе. Основной задачей современного постановщика явилась пластическая трактовка своеобразности сценического образа, в котором был заложен инновационный текст свободного танца и трагедийный смысл легендарной личности. Айседора Дункан как знаковая фигура своего времени, являлась «танцовщицей-мифом», была одержима новыми открытиями, изучала исполнительскую технику Дельсарта, известную в конце XIX века как новаторскую (суть его теории заключалась в идее «телесного выражения»).

Рассмотрим танцевально-пластическую фабулу сценического действия. На середину сцены выбегает девушка в белой тунике (хитоне), ее талия, опоясанная золотистым поясом, подчеркивает строгость балетного костюма. Она оглядывается, как бы смотрит в прошлое, изображая руками текущую реку. Классические движения рук, сопровождающие группу *battements*, демонстрируют у исполнительницы Айседоры Дункан не отказ от классических канонов, а наоборот как бы неправильно исполненные танцевальные элементы (они продемонстрированы в перегибах корпуса, свободных движениях рук, ног и различных поворотах). Этим свободным приемом наша танцовщица показывает зрителю связующую нить танцевальных эпох, совершенно другой исполнительский стиль в хореографии («дискоординированный»), что демонстрировала и пропагандировала Айседора Дункан.

В миниатюре присутствует не только символический смысл хореографического образа. Перегибы корпуса, перекаты тела, перескоки и прыжки дополняют смысловую характеристику трагедийности образа. Ее страдания переданы танцовщицей различными говорящими движениями ломаных рук за голову, более сложными па, вращениями *chaines*, даже *battements developpes a la seconde, pas de chat, pas de bourree* и т. п., утверждают мысль о неминуемой гибели Айседоры Дункан. Вся напряженность танцевального момента сосредоточена в прыжковой диагонали, в движениях по кругу, в партерной части с падениями на пол, - все это выражает крайнюю степень отчаяния.

Отметим, что танец в культурном пространстве в силу своей универсальности является одним из множества жизненных проявлений человека. Танец и жизнь взаимно отражают друг друга, а танцевальная метафора воплощает один из изначальных аспектов формы [2]. В сценическом хореографическом искусстве пластический феномен смысла заменяет метафора чистого танца. Сценический танец по проявлениям, характеру, динамике есть основополагающая категория в концепции «Жизнь - это танец», причем даже не столько «танец Бога», сколько «танец с Жизнью» [3]. Таким образом, сценическая героиня, как и реальная «задушена судьбой». Она убегает за кулисы, берет белую шаль, от которой, в итоге и погибает.

Находясь во Франции (14 сентября 1927 г.), Айседора после концерта забросила на плечо красный шарф, с желтой птицей, иероглифами и лазоревыми астрами, села в автомобиль и поехала на свидание к своему возлюбленному. Взмахнув рукой, воскликнула «Прощайте друзья, я еду к славе» [1]. Ее красный шарф попал в ось колеса и сломал ей шею; смерть была мгновенной. Тот шарф как аллегория художественного представления спускался к земле в виде красной струи крови.

В нашем случае, исполнительница роли Айседоры Дункан выполняла на сцене свою задачу. Она выбегала из кулис с бесконечно длинным белым шарфом, развивающимся над ее телом поднятым высоко вверх руками. Она бежала в противоположную сторону, исчезала со сцены и появлялась вновь. Белый шарф как млечный путь, как дорога жизни, как облака небес действовал на зрителя гипнотически.

Сценическая смерть героини в финале хореографической композиции, связана с реальным фактом биографии танцовщицы-босоножки. Исполнительница Айседоры выбегает на середину сцены, она обмотана шарфом, который как струна затягивает ее в смертельную петлю и ломает ей шею. Она медленно опускается на сценическую площадку, вдохнув глоток чистого воздуха, последний раз бросает взгляд на этот бранный мир, вспоминает смерть своих детей, распластав руки с бездыханным телом, падает на пол и умирает.

Ее танец, своеобразная пластика с набором незамысловатых движений на сцене диктовали зрителю трагедийное действие реально соответствующее и обретающее мистическую силу некой духовной сути образа. Способность исполнителя вдохновлять публику, пробуждать ее чувства, мысли и волю становятся мощным духовным оружием нашей героини. В этой связи необходимо выделить концептуальные параллели.

Например, в детстве Айседора действительно занималась классическим балетом. Творческую карьеру танцовщица начала в 1896 году, исполняя небольшие роли в театральных постановках Августина Дейли [5]. Она импровизировала в танце, стремясь визуализировать абстрактные эмоции, соприкасаясь с музыкой Вагнера, Бетховена и других композиторов. Айседора писала, что пыталась добиться, чтобы источник духовного выражения проник во все излучины тела, наполняя его центробежной силой, отражающей духовный мир [4].

И все-таки жизнь сломала великую танцовщицу, но творческие концепции Дункан живут и сегодня. Она была убеждена, что ее танец имеет способность выражать не только всю гамму чувств и эмоций человека, через страсть и сдержанность, стремление и отчаяние, но и передавать радость, печаль, смирение и гнев.

Источники и литература

- 1) Блэйер Ф. Айседора: Портрет женщины и актрисы. Смоленск: Русич, 1997
- 2) Бурнаев А. Г. Культурная модель мордовского танца. Саранск : Изд-во Мордов. ун-та, 2007
- 3) Гришон А. Танец как метафора и не только // Танцевальная импровизация : теория, история и практика.- 1995. - № 1. - С. 4-5
- 4) Дункан А. Моя исповедь. Рига : Лиесма, 1991
- 5) Никитин В. Ю. Мастерство хореографа в современном танце: Учебное пособие. М. : Российский университет театрального искусства – ГИТИС, 2011