



март-апрель
№2 (191) 2015

БАЛЕТ BALLET



ПЕРСОНЫ НОМЕРА:

Диана ВИШНЁВА

Светлана ЗАХАРОВА

Елена ЧАЙКОВСКАЯ

Борис ЭЙФМАН

БАЛЕТ

Журнал «Балет»

Информация о всех важных
событиях в хореографии

6 номеров в год



Линия.
Балет

журнал «Балет»
в газетном формате
10 номеров в год



Студия
Андре

детская версия
журнала «Балет»
6 номеров в год

Вниманию читателей журнала «Балет»!

Вы можете подписаться на 2015 год в любом почтовом отделении России
по Объединённому каталогу «Подписка на 2015 год»

«Пресса России» (зелёного цвета),

по каталогу **«Почта России»**,

а также непосредственно в редакции журнала «Балет».

Адрес редакции: 129110, г. Москва, проспект Мира, д. 52, строение 1
(станция метро «Проспект Мира»).

Телефоны: (495)688-24-01, 688-28-42, тел./факс:(495) 684-33-51, e-mail: mail@russianballet.ru

На издания можно подписаться:

ООО «Книга-сервис» тел.: (495) 680-90-88, e-mail: public@akc.ru

ООО «МК-Периодика», тел.: (495) 672-70-42

(для иностранных подписчиков) www.periodicals.ru



Когда танец ПЕРЕСТАЕТ БЫТЬ ТАНЦЕМ

Покажите, как вы танцуете, – предлагали первобытные племена, встретив незнакомых людей, и мы поймем кто вы.

Танец всегда был и продолжает быть информатором жизни, традиций и приоритетов народа, его нравственных установок, передаваемых из поколения в поколение.

Эту свою функцию он сохраняет и поныне. Правда, многие танцы у народов мира сохраняют память традиций на генном уровне, и потому танец – это генофонд народа, передаваемый в поколения. Это лучше всего просматривается на фольклорных (аутентичных) образцах.

К примеру, трогательное ведение женщины в танце северной России, рука в руке, не зажимая пальцев. Или парные танцы народов Северного Кавказа.

Но бессознательно эту информацию получает зритель от любого хореографического исполнительства.

Например, замкнутый или разорванный круг или движение исполнителей по солнцу (посолонь и просолонь).

Что же происходит, если движение группы или одиночек не несет в себе никакого содержательного и информационного начала. Подобное являет собой просто группу телодвижений, не ставшую танцем.

Подобного немало в сценической хореографии, потери глубины воздействия на зрителя в таком случае налицо.

Выходя из зрительного зала, зритель теряет нить впечатлений, оставляя профессионалам (или тем, кто себя таковыми считают) разбирать композиционные конструкции или судачить о том или ином исполнителе (его физической форме, удачном исполнении трюка или личной жизни – этим, к слову сказать, полон Интернет).

Сказанное, к большому сожалению, относится и к, казалось бы, образцовому классическому танцу. И происходит это время от времени. Тогда сами профессионалы начинают искать пути «против течения», представители других видов танца бороться с косностью («отстоем») в балете. И это происходит несмотря на то, сюжетный (имеющий фабулу) или бессюжетный этот спектакль или сценическая композиция.

Умертвление, а иначе это не назовешь, самого смыслового начала в самом языке танца делает одну героиню или героя балета похожими на других из совсем разных произведений. Особенно проявляется это в дуэтных сценах, призванных быть концентратом развития чувств и отношений героев в соответствии с ситуацией действия. Об этом неоднократно писали мэтры нашего искусства, стремясь сохранить высокий стиль и то, что обеспечивает «тонкость различения» при исполнении партий классического репертуара.

К.М.Сергеев, к примеру, показывая близость элементов классического танца в вариациях принцев из «Лебединого

озера», «Спящей красавицы», «Золушки», демонстрировал три кардинально отличающихся друг от друга образа принца Дезира, Зигфрида или из балета «Золушка». На первых конкурсах в Варне во время конференций другой мэтр классического танца П.А.Гусев сетовал, что при исполнении дуэтов из балетов «Корсар», «Спящая красавица» и «Дон Кихот» Медора, Аврора и Китри решаются одними красками и трудно отличимы друг от друга.

Именно отсутствие информационного смысла в дуэте, рождаемом общением двух героев, развитием их отношений, принадлежностью ко времени, стилю хореографа, адресностью действия, превращает дуэты в формальный поток отдельных движений классической лексики, ничего не содержащий, а в последние годы еще и перенасыщенный трюками технического характера, путешествующими из одного балета в другой.

Подобные явления можно отметить и в народно-сценических танцах, особенно при массовом исполнении, где каждый коллектив считает, что может диктовать другим свое понимание стиля исполнения того или иного национального танца, что на самом деле подменяет стилем хореографа подлинность народного происхождения танца.

Что же касается современных направлений хореографии, то картина выглядит разнообразно. Родившись как лидерное искусство, где автор хореографии сам исполнитель, а в случае необходимости группа исполнителей ему аккомпанирует (как кордебалет). Это определяло и стиль, и эмоциональную сферу, исходящую от автора-исполнителя, его субъективного самоощущения, вкладываемого в его исполнительскую манеру.

Постепенно происходит разделение на хореографа-автора и исполнителей его текста и замысла. Новое рождается из контакта, взаимодействия. В случае же инертного исполнения элементов текста и здесь выхолащивается как эмоциональность, так и тот заряд, который призван нести информационную нагрузку, делающий набор (даже самых удачных) движений искусством танца.

Подводя итоги сказанному, отметим, что хотим мы или не хотим, признаем или нет, танец сценический нередко изменяет природе самого феномена танца и перестает им быть. Превращаясь в некое другое движущее явление, так как не несет в себе исконно принадлежащих ему качеств информационного пласта, необходимого для контакта со зрителем, которому сообщает содержательные и эмоциональные моменты, живущие в нем, собственно и создающие его как танец.

Валерия УРАЛЬСКАЯ