

Об общих графических закономерностях восприятия живописи и балета: мнемоническая форма танца

Мария Гольцман

Dept. of Semiotics, University of Tartu
Tiigi 78, 50410 Tartu, Estonia
e-mail: mulika@hot.ee

Abstract. Maria Goltsman. On some graphic regularities of perception in painting and dance: Mnemonic form of dance. The present article handles some problems of the mechanisms of visual perception in painting and classical ballet. It proceeds from the assumption that the interaction between those arts is based on the similarity of their formal languages. The main attention focuses on the questions of how and why does the classical ballet use the code of painting? The interaction between pictorial art and ballet occurs through the theatre, which is considered to be *a picture coming alive* in European tradition. This principle is taken here as a main method of analysis of ballet art and it is used in two ways. The first handles a problem of composition of a ballet as a theatrical performance. The second analyses the movement itself — the language of the choreography as such. The last part of the article contains the answer to the question — why does the ballet need such aspects of pictorial code as frontal composition of *a picture coming alive*, *memory photo*, multiplication of the similar images and repeating movements. Dance is dynamic, picture is stable. To represent a movement, the painting uses the rhythm and visual repeating of lines and contours. It helps to construct an illusion of motion and brings the temporal aspect into a static piece of art. Whereas different stops, poses and fixations in ballet help it to visualize the movement, to capture the space. This is one of the ways for ballet to leave its trace in space as much as in the memory of the spectators, to become fixed in space, to prevent the dispersion of dance in the thin air and to surmount in such a way the ephemera characteristic of it.

1. Язык живописи и язык балета — общее и различное

В культурном сознании живопись и танец¹ традиционно связаны, что проявляется как в изображении танца на плоскости, так и в живописном оформлении танцевальных представлений. Но помимо этих общеизвестных моментов, существует и более глубокий уровень взаимных влияний живописи и танца — уровень общих возможностей языков этих двух видов искусств, когда можно говорить о взаимном переводе в семиотическом смысле. На этом уровне можно выявить принципы языка танца в живописных текстах, где он отсутствует сюжетно, а также читать спектакль по законам живописной композиции, даже если он поставлен на голой сцене без ухищрений декораторов и костюмеров. Своеобразное “сотрудничество” этих двух видов искусства базируется на некоторой общности их художественных кодов, анализу которой и будет посвящена настоящая статья. Основной задачей мы видим выявление функций применения живописного языка в языке классического балета.

Танец и живопись в своем историческом развитии постоянно соприкасаются и формально влияют друг на друга. Изначально, уже по самой своей природе, изображение и танец предполагают визуальное восприятие — и картину, и балетный спектакль *смотрят*. Это два пространственно-временных вида искусства, моделирующих свою художественную реальность при помощи изобразительных средств. Как живописью, так и балетом используются цветовые пятна и линии, пластика человеческого тела, мимика, жесты, костюмы, декорации, прически, грим, освещение и расположение тел в пространстве — композиция.

Взгляд на балет через призму визуального образа проходит яркой нитью сквозь всю историю классического танца. В XV–XVI веках, когда танец только начинал теоретизироваться и складываться в академическую науку с особым, присущим ей хореографическим метаязыком, правилами и классификацией движений, стали появляться первые учебники и трактаты, фиксировавшие нормы профессионального танца. Законы танца записывались, но так как одними словами доступно описать движение очень сложно, то наиболее адекватным пояснением к учебнику

¹ Здесь и далее речь идет о европейских традициях этих двух видов искусства.

являлись иллюстрации, изображавшие позы и движения. Из трактатов XV века примером может служить книга Гульельмо Эбрео “Трактат об искусстве танца” 1463г., из трактатов XVI века — “Танцовщик” Фабрицио Карозо 1581г. (Рис. 1), “Оркесография” Туано Арбо 1589г. Примером иллюстрированного учебника танца первой трети XX века может служить самый главный труд в теории классического танца — хрестоматия А. Я. Вагановой “Основы классического танца” 1934г., выдержавшая 4 издания, переведенная на многие языки и до сих пор считающаяся основой методики преподавания балета (Рис. 2). Изучение исторического танца непременно включает в себя знакомство с образами живописи и скульптуры различных эпох. На это обращает внимание основоположник методики преподавания историко-бытового танца Н. П. Ивановский (1948: 15–17) в предисловии к своей монографии о бальном танце XVI–XIX вв.



Рис. 1. В трактате Ф. Карозо перед началом словесного описания каждого танца предлагается гравюра, изображающая начальное положение танцовщиков относительно друг друга (Caroso 1581: 54).

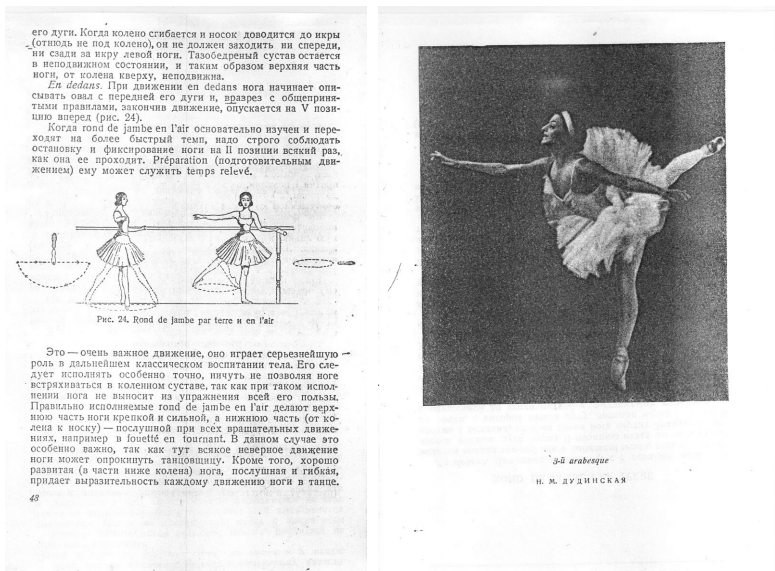


Рис. 2. Пример оформления учебника классического танца — странички с рисунками, фотографией и поясняющим текстом из *Основ классического танца* А. Я. Вагановой (1934: 48–49).

По определению живопись и балет — немые виды искусства, в них не присутствует звучащее слово. Ю. Слонимский в 60-х годах XX века определил балет как систему образов, воплощенных “бессловесными” средствами танца и пантомимы. (Слонимский 1965: 7) Соответственно, и живописи, и балету приходится решать определенную редукционную задачу по передаче той информации, которая традиционно выразима только вербальным языком, в виде образов. И то, и другое искусство апеллируют именно к иконическому, образному смысловозначению. Балет и живопись являются *пространственными* моделями культуры:

в отличие от других основных форм семиотического моделирования, они строятся не на словесно-дискретной, а на иконически-континуальной основе. Фундамент их составляют зрительно представимые, иконические тексты, вербализация же имеет вторичный характер. Такой образ вселенной легче протанцевать, чем рассказать, нарисовать, слепить или построить, чем логически эксплицировать. (Лютман 2000: 334)

Конечно, в силу того, что человеческая культура изначально строится на слове, вербальный элемент так или иначе все-таки присутствует как в живописи, так и в балете — он, согласно Ю. М. Лотману, появляется при первых же попытках самоописания этих структур (Лотман 2000: 334). Так, например, вербальны, названия работ и имена авторов, также каждое изображенное на полотне или на сцене событие может быть словесно интерпретировано, либо является интерпретацией уже существующего текста (произведение литературы; факт, описанный в исторических хрониках и т. д.). Не исключено и введение слова как такового в картину или балетный спектакль. В живописи примером может служить широко распространенная в эпоху Ренессанса иконографическая традиция “Благовещения”, где художники изображают фразы, которыми обмениваются Архангел Гавриил и Дева Мария.² В балете же слово присутствовало в эпоху формирования его как самостоятельного вида искусства. Во второй половине XVI – первой половине XVII веков балет был неотделим от поэтического слова и представлял собой пьесы с пением и диалогом, где танец не всегда имел преобладающее значение. Но главным выразительным средством как живописи, так и балета в его классической форме остается все-таки не слово, а образ.

Между живописью и балетом существует и важное отличие. Танец — это прежде всего динамика. Основа танца состоит в метаморфозах, постоянном перетекании, изменении и игре форм. В отличие от танца, изобразительное искусство не способно передавать физических перемещений и движений в пространстве, на живописном полотне могут присутствовать только неподвижные образы, которые закреплены на поверхности и по сути своей неизменны, то есть не могут производить реальные физические движения. Тем не менее, изобразительные искусства обладают свойством создавать иллюзию движения и даже иллюзию танца. Для передачи динамики на плоскости применяется, например, композиционный прием ритмического повтора линий и контуров, которые способны создавать зрительный эффект движения. Если

² См., например, композиции “Благовещения” Симоне Мартини (1333г., Флоренция, Галерея Уффици), Яна Ван Эйка (1432г., Гентский алтарь, Гентский собор Св.Бавона), Фра Беато Анджелико (ок. 1434г., Кортон, Музео Диочезано) и др. Подробнее о таком способе изображения “Благовещения” см., например, Майкапар (1998: 39–40).

живопись двумерна, статична и закрепляет на плоскости недвижимые образы, то балет — искусство трехмерное, динамичное, изменчивое и крайне эфемерное. В живописи преобладает пространство, в балете — время. Поэтому, применение в живописи таких приемов, как ритмика линий, а также пластика тел, мимика лиц, привносит сюда временной аспект, и повышает динамику. Тогда как контрастные динамике действия общие статичные композиции и фиксированные отдельные позы в балете уподобляют его живописи и помогают ему закрепиться в пространстве.

2. Театр как объединяющее звено

Объединяющим звеном между живописью и балетом является театр. Сценический танец — это часть театрального представления, а театр в том виде, который он получил в Европе — это в некотором роде (согласно распространенной метафоре) ожившая картина,³ имеющая даже реальную раму — так называемое “зеркало сцены” — проем в архитектурном портале, отделяющем театральную сцену от зрительного зала. Интерес к эффекту оживающей и вновь замирающей картины стоял у истоков зарождения классического балета и не угасал в течение всей истории этого вида искусства. Балет как система классического танца начал зарождаться во Флоренции эпохи кватроченто, но

подготавливался он издавна внутри различных зрелищ, как светских, так и церковных. Процесс уходил вглубь столетий, и начало его лишь условно может быть отнесено к XIV веку, откуда уже отчетливо прослеживается постепенное становление балета, кристаллизация которого завершилась к концу XVI века.⁴

Считается, что классический танец зарождался в городских и придворных театрализованных празднествах, во время которых, уже начиная с XIII века, одним из распространенных способов построения представления был упомянутый выше принцип

³ Очень подробно функциональную параллель *картина-театр* рассматривает Ю. М. Лотман в своей статье о восприятии театральной сцены через живописный код в культуре начала XIX века (Лотман 1998: 636–645).

⁴ Подробнее см. Красовская (1979: 25–28).

оживающей и вновь застывающей в начальной позе “живой картины”. Так, например, при праздновании дня Св. Иоанна, покровителя Флоренции, по городу проходили пышные процессии, во время которых из групп людей создавались фигуры — артистически составленные композиции на основе известных библейских сюжетов. Эти композиции размещались на колесницах, проезжавших по улицам на главную площадь, и по прибытии статичные картины оживали и развертывались в действенную игровую сценку: сюжет излагала пантомима под пение (Красовская 1979: 17). В Италии XV–начала XVI веков танец присутствовал как в уличных праздниках, так и в дворцовых пиршествах, в организацию и оформление которых вовлекались такие художники, как Леонардо да Винчи, Андреа Мантенья, Сандро Боттичелли, Рафаэль. Они участвовали как в создании декора — живописного фона для праздников, написанного темперой на холстах, расставленных вдоль пути следования властительных особ во время их торжественных выездов и в покоях герцогских дворцов, так и непосредственно в режиссуре и внешнем оформлении (костюмы, декорации, сценические эффекты) живых картин. В результате такого тесного взаимодействия, по словам М. Соколова, в этот период получила распространение *картинизация* театра, тогда как в живописи происходил обратный процесс — театрализации и режиссуры (Соколов 1999: 319). Здесь можно заметить интересный парадокс: художники создают работы, отражающие окружающую их действительность, (как известно, эпоха Ренессанса провозгласила принцип искусства как зеркала природы), тогда как сама эта действительность протекает на фоне театральных декораций, созданных этими же художниками. В результате, имеет место двойная кодировка — художник воспроизводит языком живописи действительность, построенную по законам театра.

В конце XVI века в Европе появились традиционные для сегодняшнего зрителя публичные театральные здания, предназначенные для просмотра представления на специально устроенной т.н. сцене-“коробке” — замкнутой с трех сторон площадке. Пространство такой сцены сделало балет искусством чисто фронтальным, чем еще больше сблизило его с живописью. Из расчета на взгляд с одной стороны, вся композиция балетного спектакля выстраивается по направлению к рампе. Это и делается главным отличием сценического танца от бального. На балах посетители

являлись одновременно и зрителями и танцовщиками. Танцующие могли быть окружены зрителями со всех сторон и находились они в том же самом пространстве, что и зрители — на полу бальной или пиршественной залы. Появление традиционной в сегодняшнем понимании театральной сцены внесло четкое пространственное разграничение зрителя и актера (в данном случае — танцовщика). Театральное представление стало происходить в отграниченном пространстве, устроенном из расчета на взгляд со стороны — как картина, отделенная от реальности рамой упомянутого выше зеркала сцены и заключенная в горизонт живописно оформленных кулис и задника.

Далее, по ходу истории балетного театра, эффект ожившей живописи можно обнаружить как в общих композициях спектаклей, так и в лексических элементах самого хореографического языка. В первом случае мы имеем дело с целым историческим рядом конкретных примеров непосредственного уподобления балетного спектакля живописной композиции. Картина здесь используется в качестве статического инварианта к динамической развертке движений в танце. Второй случай более сложен, он требует пристального внимания к самому языку балетного искусства. Здесь следует обратить внимание на специфику балетного движения — это пример того, что, при помощи доступных ему хореографических средств, танец способен рисовать в пространстве и создавать своего рода живую живопись.

3. Балетный спектакль как оживающая картина

Этот подход пропагандировал в своих рассуждениях балетмейстер и теоретик танца XVIII века Ж. Ж. Новерр. В своих «Письмах о танце» он пишет о том, что балет представляет собой картину или, вернее, последовательный ряд оживших картин, связанных в одно целое определенным действием и непрерывно сменяющих одна другую (Новерр 1965: 50, 79). Эти идеи оказали большое влияние на последующую историю балетного театра. Параллель *картина-балет* прошла сквозь всю историю вплоть до XX века. Примерами начала XX века могут служить живые картины, сочиненные М. Петипа в 1903 году для благотворительного спектакля в пользу Отдела защиты детей от жестокого обращения («Пир у Нерона», «Уголок заброшенного парка» и «Фрина»). Также важно

отметить знаменитый балет М. Петипа “Спящая красавица” (1890г.), зрелищную суть которого, по словам В. Гаевского, составляет картинность: “медленное передвижение из пролога в первый акт, затем во второй, затем панорама и, наконец, прибытие в третий акт напоминает движение по залам музея. И это особый музей — музей парадных портретов” (Гаевский 2000: 13). А в центре сюжетной композиции “Спящей красавицы” лежит все тот же популярный мотив оживления застывшей картины — королевство, погруженное злой феей Карабосс в летаргический сон, оживает спустя сто лет. Хорошим наглядным примером к первому случаю служит также балет-пантомима М. Фокина “Павильон Армиды” (1907г.), описание которого сохранилось в “Воспоминаниях” балетмейстера:

Балет начинался с грандиозной группы. Чаровница Армида сидела в своем саду, окруженная пышной свитой и массой рабов. Всю группу я прикрыл тюлями, стараясь создать иллюзию гобелена, в котором при отдельных ярких синих и малиновых пятнах все же доминируют обычно мутные серовато-желтые тона. Затем я увеличивал свет за тюлями. Они делались невидимыми и раздвигались. Краски оживали. Оживали и персонажи, “вытканые” на гобелене. Разворачивались группы, танцы. (Фокин 1962: 180)

В целом, можно отметить, что прием ожившей и вновь замирающей картины применяется чаще всего в качестве эффектных начал, кульминаций и концовок частей балета. Он плотно вошел в его композицию и даже получил неформальный термин для своего обозначения — “фотография на память”. Исполнители замирают в определенной позе, заданной балетмейстером и остаются неподвижными какое-то время. Если имеет место конец спектакля или одного из актов, то танцовщики держат позу до тех пор, пока не закроется занавес или не погаснет свет. Все позы и расположение танцовщиков на сцене четко определены балетмейстером из расчета на взгляд из зрительного зала — композиция фронтальна и разворачивается по направлению к зрителю. Этот прием дает балету дополнительный способ маркирования начала и конца, выступая в качестве временной рамы, делающей законченными следующие друг за другом во времени части спектакля.

4. Изобразительность хореографии

Изобразительность присутствует в самой хореографии, в движениях и позах. Это одна из основных особенностей классического танца, которая требует от танцовщиков умения чисто выполнять заданные балетмейстером движения, фиксировать в танце четкие позы и владеть всей лексикой строгого балетного языка. Танец — это постоянное движение. В танце, по точной метафоре Ф. Гарсиа Лорки, происходит борьба тела с незримым туманом, в котором оно тонет и поэтому должно мгновенно и непрерывно высвечивать свои контуры (Гарсиа Лорка 1971: 82). Это означает, что динамика в танце тесно взаимодействует со статикой. Классический танец строится по принципу разложения быстрого движения на фазы. Танцу необходимы мгновенные остановки, промежуточные фиксации и четко сделанные движения для того, чтобы он “смотрелся”, чтобы он смог изобразить. Танец живет только в движении, а стоит ему остановиться, замереть на месте, окончательно застыть в какой-нибудь позе, и он сразу же начинает напоминать живопись. Он, как живопись, начинает не совершать, но *изображать* движение. Можно сказать, что танец есть динамический переход от одного изображения движения к другому.

Движение в танце — это не просто перемещение в пространстве, но значимое передвижение, оно — носитель информации. Каждый шаг здесь должен быть семантически оправдан. Уже в эпоху кватроченто сценический танец основывался на демонстрации движения как такового и в этом сближался с живописью и графикой. Он строился на принципах фиксации статических положений, был малоподвижен и состоял главным образом из смены изящных поз, поклонов, реверансов. Как и живопись, сценический танец стремился не просто произвести движение, но изобразить его. Изображение движения подразумевает искусственность, неестественность — так, как ходят на сцене, не ходят в жизни и т.д. Эта неестественность послужила для отстранения факта движения самого по себе от факта изображения движения. Профессиональный танец стал *рисовать* движениями. М. Соколов считает, что в культуре Возрождения рисунку, основой которого является линия, как живому прочерку воображения, отводилось суверенное место, и, вместе с ним, самому принципу неоконченности, частным случаем которого

рисунок и можно считать. Понятие *disegno* использовалось во всех сферах деятельности — от эстетики до политики и несло в себе функцию *вырисовывания*, обнажения краешка идеи, как бы выглядывающей из материи (Соколов 1999: 59–61).

С течением времени, в результате своего исторического развития балет стал представлять собой строго урегулированное движение, в котором четко разработана система позиций ног, рук, корпуса, головы, совместно с ограниченным числом групп движений. Эта система обуславливает единое для всех танцовщиков правильное исполнение каждого движения (РБЭ 1997: 537–539). Даже самое простое движение — спокойный шаг, например, в балете совершается по правилам. И чем выше сложность движения, чем оно быстрее и стремительнее, тем больше правил действует при его исполнении. Теоретик и историк классического танца первой половины XX века Л. Д. Блок писала о том, что те движения, которые присущи танцевальным проявлениям человека, входят в систему классического танца не в их эмпирически данной форме, но в абстрагированном до формулы виде. Как пример, она приводит прыжок, который в отличие от беспорядочного прыгания в танцах первобытных народов, в балете схематизируется, исчерпываются все его возможности, и каждый из его видов разрабатывается до геометрически отчетливой схемы. При исполнении движения в балете, его форма зависит от того, как линии тела соотносятся друг с другом в момент совершения движения — положения головы, рук, спины, ног дают так называемую *линию танца* (Блок 1987: 25–26). Линия танца очерчивает своими контурами балетное движение, она создает графический рисунок танца. Это означает, что танцовщику необходимо уметь ощущать свое тело в пространстве, он должен суметь продемонстрировать то или иное движение, поймать и воплотить в своей пластике линию и фактуру той или иной позы так, чтобы она успела зафиксироваться в пространстве. Чем чище и графичнее может это сделать танцовщик, тем выше его мастерство. Отсюда закономерность сравнения Ж. Ж. Новерра, согласно которому балетмейстер — это тот же художник, только он рисует не кистью, а телами танцовщиков: “Сцена, если можно так выразиться, — это холст, на котором запечатлевает свои мысли балетмейстер” (Новерр 1965: 50).

5. Балетный спектакль как событие

Искусство балета, насчитывающее несколько веков истории, не говоря уже о танце вообще (народный, религиозный, бытовой и т.д.), имеет только единичные примеры надолго сохранившихся, да и то с большими изменениями, произведений.⁵ И если в XXI веке можно пойти в музей и увидеть там произведения искусства, созданные даже задолго до нашей эры, то в репертуаре современного балетного театра трудно найти (если допустить, что это вообще возможно), постановку XV или XVI веков, да еще и идентичную старинному оригиналу. Забытые и ушедшие из репертуара балетные спектакли восстанавливать необычайно сложно.

Одной из причин краткой жизни балетных представлений является отсутствие универсальной системы их фиксации. Для того, чтобы сохранить свои произведения, многие балетмейстеры более поздних эпох (А. Сен-Леон, В. И. Степанов, М. Петипа, М. Фокин и др.) стремились изобрести системы записи движений. Но, во-первых, к моменту создания этой системы прошло уже почти пять веков развития балетного искусства, а, во-вторых, эта система настолько индивидуальна у разных балетмейстеров, что расшифровать ее зачастую под силу только самому тому, кто ее создал.⁶ В XX веке появились средства видеозаписи, что во многом изменило и улучшило ситуацию. Многие балетмейстеры активно используют средства кино- и видеотехники, создают видео-копии своих постановок, вводят видеоряд и видеомонтажи в балетные и танцевальные спектакли. Можно говорить и о том, что возник новый жанр искусства — фильм-балет. Но то, что в течение предыдущих исторических эпох (с сер. XV в. и до начала XX в.) не закрепилось в традиции классического танца, навсегда исчезло из балетного театра. И, кроме того, разумеется, фильм-балет не идентичен спектаклю по целому ряду параметров.

Каждое балетное представление существует как событие, оно происходит для зрителей только здесь и сейчас, то есть обладает единством места и времени воспроизведения. Оно не закрепляется в пространстве, и при повторе не совпадает само с собой. В статичном искусстве живописи следы, оставленные кистью художника, сохраняются неизменными на годы, в балете

⁵ Подробнее, например, в Слонимский (1968: 119–127).

⁶ Подробнее о несовершенстве системы записи танца см. Лопухов 1972.

образы рождаются и умирают по ходу действия. За счет динамичного характера балет дает возможность показать больше живописных образов, но все они растворяются по окончании представления. Тем не менее, балет не был бы искусством, если бы вовсе не оставался в памяти. “Средний” зритель не может удержать весь спектакль в памяти целиком, но, безусловно, запоминаются какие-то отрывки, моменты, позы, движения. Кажется, что то, насколько полно зафиксировано в памяти балет, зависит именно от законов, общих для визуального восприятия живописи и балета. Итак, каковы формальные средства и инструменты фиксации танца в памяти?

6. Мнемонические приемы балета

Набор этих мнемонических приемов свидетельствует об архаичности исходной мнемонической задачи танца. Только, если реконструкции архаического ритуального танца скорее говорят о том, что при помощи ритмических движений закрепляется в культурной памяти сообщества некое правило, закон, регулирующий его бытие в мире, то в случае с классическим балетом эта мнемоническая функция направлена в первую очередь на сам танец.

6.1. Визуальные повторы

В первую очередь здесь следует указать на постоянное повторение пространственных элементов на разных уровнях, в том числе и на визуальном. Так, например, весь репетиционный процесс, как правило, строится на регулярном повторении заданного хореографом лексического материала. Реальная жизнь спектакля длится до тех пор, пока он держится в репертуаре и, как уже было сказано выше, восстановить забытый спектакль в оригинальном виде очень сложно. Для того, чтобы связать между собой следующие друг за другом во времени части, в балете (как, впрочем, и в танце вообще) в качестве композиционного приема широко используется повтор движений, компенсирующий однонаправленность исполнения (Арнхейм 1994: 85). Здесь балет в первую очередь следует за музыкой, с которой он тесно связан и которая во многом влияет на характер сцен и отдельных движений. Как

правило, классическая танцевальная музыка характеризуется четким ритмом и определенным темпом, в основе ее лежат ритмические фигуры, которые могут повторяться в неизменном или варьированном виде. По такому же принципу иногда строятся и танцевальные композиции, когда одинаковая или похожая комбинация движений повторяется в ходе представления.

Существует еще один широко распространенный в балете прием, построенный на принципе повтора и имеющий сильное влияние на восприятие. Речь идет о повторении визуальных образов — когда на сцене присутствует масса одинаково выглядящих исполнителей — кордебалет. Наиболее известными из кордебалетных сцен являются именно те, что строятся на принципе множественного ритмического повторения одной и той же фигуры в пространстве — танцы Вилис в “Жизели” (1841 г.), акт Теней из “Баядерки” (1877 г.), лебединые сцены из “Лебединого озера” (1877 г. — Москва, 1895 г. — Санкт-Петербург). Так, например, в балете “Лебединое озеро”⁷ в танцах лебедей второго акта задействовано 33 танцовщицы — кордебалет, корифейки и солистка — которые по внешнему облику не отличаются друг от друга (Рис. 3). Их единообразие достигнуто путем подбора костюмов, причесок, грима, а также за счет хореографии. Танцовщицы кордебалета располагаются в определенном, очень четком рисунке, на одинаковом расстоянии друг от друга и синхронно исполняют поставленные движения. Этим задается четкий визуальный ритм композиции танцевальной сцены. Корифеек и солистку отличает от кордебалета только расположение на сцене и повышенная сложность хореографии, корифейки находятся ближе к зрителю, солистка же, как правило, на самом первом плане и в центре. Но общий стиль, ритм, характер движений солистки совпадает с кордебалетом и корифейками, и за этот счет создается впечатление, что образ главной героини как бы отражается одновременно во множестве зеркал. Общеизвестное культурное свойство зеркала удерживать душу и жизненную силу отражающихся в нем людей, когда отражение и отражаемое имеют между собой магическую связь (Бидерманн 1996: 95), нашло применение в балете, где кордебалет, как правило, вы-

⁷ В данном случае речь идет о версии К. Сергеева (1990 г., Мариинский театр), которая опирается на оригинальную хореографию М. Петипа и Л. Иванова.

ступает выразителем душевного состояния главного действующего лица — группа лебедей как зеркало души Одетты. За счет множественного повтора, мультиплицированности визуального образа в пространстве, происходит многократное усиление эмоционального состояния, оказывающее мощное воздействие на зрителя. Этот же прием мультиплицированности главного персонажа присутствует в знаменитом акте теней в “Баядерке” (Рис. 3), когда на сцену одна за другой выходят 32 одинаково выглядящих и совершающих одно и то же движение танцовщиц. Здесь, по словам В. Гаевского, происходит

постепенное и сверхчеловечески мерное нарастание количественных впечатлений — сам выход “теней”, наводняющий арабесками пустую сцену. Затем нарастание напряжения в долгих [...] паузах-позах, выдерживаемых тридцатью двумя танцовщицами в унисон, и деликатное, без судорог и суеты, снятие этого напряжения последовательными эволюциями четырех рядов кордебалета. А в целом — медленное и неотвратимое, как судьба, но математически точно измеренное нарастание темы: от шага на плие до бега из глубины к авансцене. [...] сцена “теней” — сон Солора [богатый кшатрия, возлюбленный Никии — М. К.], которого преследует, множась, словно в невидимых зеркалах, видение смерти Никии-баядерки. (Гаевский 2000: 80)

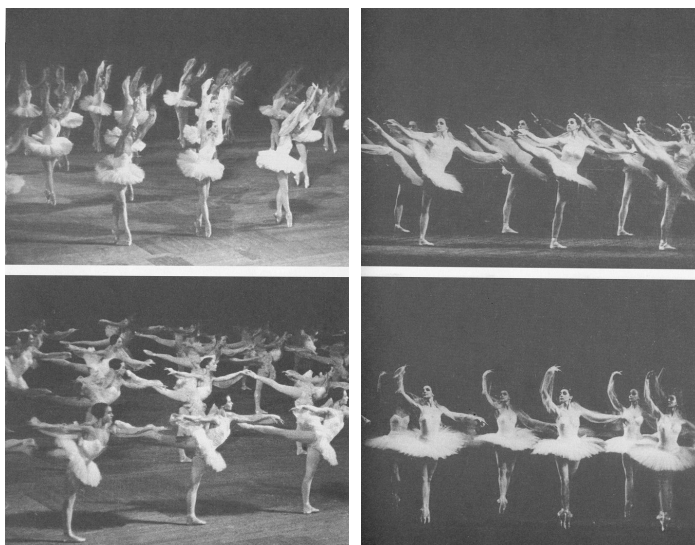


Рис. 3. Акт Теней из постановки балета “Баядерка” 1970-х годов. Воспроизведено в: Гаевский 2000: илл. 41–44.

6.2. Фиксация фаз движения

Другим важнейшим мнемоническим приемом в балете следует считать фиксацию фаз движения, о чем уже упоминалось выше. Сформировавшаяся упорядоченная система классического балета говорит на своем конкретном языке. Каждое движение в функциональности своего эталонного воспроизведения здесь идентично слову естественного языка. И как неясен слушателю смысл слов того, кто говорит нечетко, размазано, без выражения и интонации, так и образ танцующего, выполняющего заданные па неумело, неуверенно, не доводя их до конца и не разделяя их четкими переходами, не замечается зрителем и не остается в его памяти. Следует отметить, что танцовщик должен уметь вырисовывать идею через танец. Любое движение в балете раскладывается на фазы — дискретные единицы, составляющие общий континуум балетного спектакля. И здесь его можно сравнить с более поздним явлением культуры — кинематографом: “воспроизводя зримый и подвижный образ жизни, кинематограф расчленяет его на отрезки” (Лотман 1998: 307). Иллюзия движения персонажа в кино создается за счет проекции на экран покadroвых изображений последовательных фаз его движения. Кино дает возможность проследить развитие движения в каждый отдельно взятый момент времени. Балет изображал движение, производя его на сцене по такому же принципу еще задолго до появления кино. Он еще не мог быть зафиксирован на видеопленке, но стремился фиксировать себя в пространстве. И этим методом расчленения движения балет как бы предугадал рождение кино. А появление кино в свою очередь повлияло на переосмысление балетом своих принципов так же, как и многими другими видами искусства.

Конец XIX начало XX веков — время становления киноискусства. Начало XX века — зарождение авангардистских течений, одной из характерных черт которых является размывание границ между видами и жанрами, тесное взаимодействие и взаимопроникновение различных видов искусств. Анализируя основные принципы авангарда, Я. Мукаржовский отмечает, что “искусства развивались не параллельно друг другу, а перекрещивались, взаимопроникали, в определенные моменты просто подменяли друг друга” (Мукаржовский 1994: 573–574). В связи с темой изображения последовательных стадий движения, особое внимание хотелось бы обратить на основные принципы футури-

тического искусства (зародилось в 1909г. в Италии), где неразрывно слились движение, кино и изображение. Опыты футуризма тесно связаны с попытками изображения движения. Известно, что вдохновленные первыми шагами кинематографа, футуристы пытались передать в своих работах одновременность различных моментов движения, а также искажение формы объектов, вызванное самим процессом движения. В результате, зрителю предлагаются визуальные образы, содержащие множество линий, изображающих части тела на различных стадиях движения.⁸ Для передачи динамики, футуристы прорисовывают те следы, которые оставляет тело в процессе движения. Динамика оказывается наглядно составленной из отдельных статичных состояний. Таким образом, опыты кино и изобразительного искусства начала XX века — это ни что иное, как результат их тесного взаимодействия, проявившегося и в балете.

Примером этому может служить одноактный балет “Послеполуденный отдых фавна” В. Нижинского (1912г.), где балетмейстером применены одновременно приемы живописи, скульптуры и киноискусства по изображению движения. Начало балета оформлено как огромная картина (за счет декораций и костюмов Л. Бакста), на которой в глубине уже присутствует фавн, но он настолько сливается со всем ярким и буйным ландшафтом декораций, что становится заметным только тогда, когда он начинает двигаться. Затем появляются нимфы, хореографический рисунок которых копирует движения античных барельефов, изображающих взявшихся за руки танцовщиц. Стилистика всей пластики Фавна — смена неподвижных поз, фиксирующих фазы движения. Каждое движение и каждый жест фиксируются танцовщиком, при помощи пауз акцентируя внимание на прерывности, искусственности движения. Таким образом, если в живописи прием разложения движения на фазы применялся футуристами с целью повышения динамики образа, то в балете — наоборот, для фиксации движения в пространстве.

Свойственное балету стремление овладеть пространством путем оставления следов движения прочитывается и в специфике одного из видов балетного костюма. Речь идет о женской тю-

⁸ М. Дюшан “Обнаженная, спускающаяся с лестницы” №1 и №2, 1911–1912гг., Дж. Балла “Динамика собаки на поводке” 1912г. (Рис. 5), Дж. Северини “Голубая танцовщица” 1912г., К. Карра “Красный всадник” 1913г. и мн.др.

нике — платье с длинной пышной многослойной юбкой из легкого тонкого материала, применяемое чаще всего в романтических балетах. Длинные тюники помогают балету создать эффект движения, разложенного на фазы — их складки образуют линии, расходящиеся к краю юбки как лучи и вторящие линиям ног (Рис. 4). В момент совершения какого-либо движения, тюника взлетает выше, чем идет нога, и после завершения движения опускается позже. В результате, она оказывается следом только что совершенного движения, она прорисовывает в пространстве фазы движения ног за счет складок, образуемых юбкой. При высоком прыжке, тюника повторяет не только линии ног, но и линии рук. Она создает тот же эффект, что и многорукие и многоногие фигуры на картинах футуристов. Она показывает, прорисовывает, фиксирует фазы движения. Повторяя траекторию ноги с небольшим опозданием, тюника оставляет в пространстве видимый след только что совершенного движения.



Рис. 4. Пример женского балетного костюма романтической эпохи — тюника. На фото — солисты из балета “Шопениана” М. Фокина. Фотография любезно предоставлена театром “Ванемуйне”, Тарту, Эстония (фотограф Р. Урбель).

6.3. Универсальные графические схемы

Третьим условием долгой жизни балета в культуре можно считать введение в текстуру спектакля таких художественных элементов, которые играют роль ярких визуальных акцентов и воздействуют на зрительское восприятие по принципу мнемонических фигур. И здесь балет обращается к живописи: в построении динамического события используются законы, действующие в искусстве статичном, относительно неизменном, закрепленном на холсте. Это, в первую очередь, применение таких композиционных приемов, в основе которых лежат двухмерные (линия, круг, квадрат, овал, крест, треугольник) и трехмерные (конус, пирамида) геометрические фигуры. Эти геометрические фигуры являются основой так называемого *рисунка танца* — того рисунка, который получается, если проследить все те линии, по которым идет передвижение танцовщиков на полу и в воздухе, то есть, в горизонтальном и в вертикальном направлениях. В связи с тематикой статьи, важно отметить, что эти геометрические фигуры появляются и исчезают по ходу действия представления в силу динамического характера этого вида искусства.



Рис. 5. Балла Дж. Динамика собаки на поводке. 1912г. Художественная галерея Олбрайт-Нокса, Буффало. Фото любезно предоставлено официальным интернет-сайтом Albright-Knox Art Gallery.

Можно выделить два основных варианта геометрического моделирования в балете: в индивидуальном танце и в массовых сценах. В первом случае имеется в виду то, что в каждом движении, в каждой классической позе присутствует четкая геометрия. При исполнении балетных па, все тело танцовщика обрисовывает в пространстве круги, полукружия, квадраты, кресты и треугольники. Но особенно широко различные геометрические фигуры применяются в построении массовых сцен и танцах кордебалета. Так, например, балетный кордебалет представляет собой, как уже упоминалось выше, строго урегулированную массу одинаковых танцовщиков и танцовщиц, передвигающихся по сцене четкими линиями, рядами, колоннами, танцующих в кругу, квадрате, прямоугольнике, по овалу, крестом, звездой и составляющие трехмерные группы, в основе которых — пирамида или конус (Рис. 6).

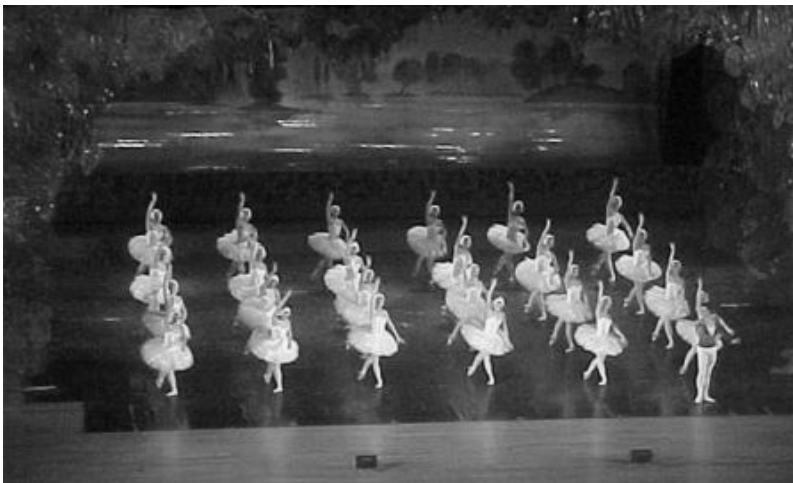


Рис. 6. Пример построения композиции кордебалетной сцены на основе прямоугольника. “Лебединое озеро” Красноярского Государственного Театра Оперы и Балета. Фотография любезно предоставлена официальным интернет-сайтом Красноярского Государственного Театра Оперы и Балета:
<http://www.opera.krasnoyarsk.ru/swanlake.php3>

Как известно, геометрические фигуры лежат в основе самых распространенных символов культуры и являются графическими образами, выражающими архетипические понятия коллективного бессознательного: “Константы вращения земли (движение солнца по небосклону), движения небесных светил, временных природных циклов оказывают непосредственное влияние на то, как человек моделирует мир в своем сознании” (Лотман 2000: 257).⁹ Каждую из групп танца, построенную на основе одной из таких универсальных графических форм, можно определить как своеобразный прижизненный памятник — пространственную отметку, призванную запомнить то, что еще происходит, но скоро должно исчезнуть. В культурной традиции памятник “всегда является фиксированным, то есть мнемоническим, каналом соотнесения единичного, случайного события с универсальным (божественным, космическим, природным, историческим) миропорядком” (Григорьева 2000: 70). При помощи приема соединения уникального события с некоей универсальной схемой, балет получает возможность выйти за отведенные ему временные границы, то, что происходит здесь и сейчас — явление временное, приобретает черты явления универсального и закрепляется в памяти зрителя неким мнемоническим блоком, своеобразным монументом, созданным средствами балета. Круг, треугольник, крест, пирамида, конус, входящие в состав того или иного *живого памятника*, являются фигурами, репрезентирующими абстрактное понятие времени (это выражается в самой форме часов — соединенные вершинами пирамиды песочных часов или круглый циферблат со стрелками). Применение этих элементов дает балетному искусству возможность овеществить время в пространстве, создать его пространственный знак. Путем сочетания законов статичного искусства живописи с динамичной изобразительностью, балету удается на какой-то момент победить время и подчинить его своим целям. Балет как бы сам становится видимым временем.

Помимо того, что в культуре время репрезентируется в геометрических фигурах, основополагающим свойством архетипического понятия времени является взаимообратимость его дробности и непрерывности. Время в метафорике культурного созна-

⁹ Подробнее о значении квадрата, круга и креста в культуре см., например, МНМ (1997).

ния складывается из неисчислимых одинаковых мельчайших частиц — песчинок, минут, капель и т.д. Эти маленькие частицы представляют собой течение времени, выраженное через пространство (Григорьева 2000: 97). В балете в качестве таких частиц выступают именно танцовщики кордебалета — они работают как хорошо налаженный часовой механизм, симметрично располагаясь на сцене и синхронно совершая одинаковые движения. Как правило, главной качественной характеристикой хорошего кордебалета является умение выполнять движение по принципу “*все как один*”. По ходу действия, танцовщики кордебалета то собираются в группы, создавая *живые монументы*, то рассыпаются по сцене.

Например, в случае, когда танец кордебалета строится по кругу, он репрезентирует поступательное движение времени внутри цикла — танцовщики как минуты или секунды проходят по окружности, перемещаясь в четком ритме. Известно, что сакрализация жизненного пути, замыкающегося в круг и смыкающего рождение и смерть, является одной из важнейших составляющих мифологического сознания:

В народной культуре (обрядности, верованиях, фольклоре) модель человеческой жизни накладывается на материю природы всего окружающего мира, сакрализуя и годовой круг времени (мифология календаря), и вегетативный цикл (“жития” культурных растений), и производственную деятельность человека (ткачество, гончарство и т.п.), преобразующую природу в культуру. (Толстые 1992: 130)

Круг, как наиболее удобная форма массового танца, был известен еще традиционному человеческому обществу, а с развитием абстрактного мышления, он стал наделяться астральными символическими значениями. Танец, исполняемый в кругу, считался оберегом от злых сил, гарантировал благополучный исход охоты, в земледельческих обрядовых танцах символизировал плодородие, в кругу совершались обряды исцеления и бракосочетания. (Еремичева 1998: 21–22) Магическая функция кругового танца перешла и в классический балет. Один из примеров — сцена из второго акта “Жизели”, где вилисы преследуют Иллариона, лесничего, заколдовывают его, заставляя танцевать с ними, окружают, замыкая его в свой хоровод, и кружатся вокруг него, взявшись за руки. Лесничий изнемогает от непрерывного танца, теряет способность сопротивляться, и вилисы убивают его.

На примере одного из самых популярных концертных номеров классического балета — хореографической миниатюры М. Фокина “Умиравший лебедь” на музыку К. Сен-Санса (1907 г.), можно рассмотреть, каким образом в балете отразилась мифологическая функция креста. Общая схема движений балерины в “Умиравшем лебеде” строится на лейтмотиве мелкого перебора ног (па сюиви) на пуантах и распротертых в стороны рук, имитирующих движения крыльев. Общий образ балерины (см., например, фотографию первой исполнительницы этого номера Анны Павловой — Рис. 7) может быть схематично соотнесен с крестом. Вертикальная линия образуется соединенными ногами, корпусом, шеей и головой, тогда как распротертые в стороны руки и пачка создают две параллельные горизонтали, пересекающие эту вертикаль. Крест в основе хореографического образа лебеда относит первую очередь к телу летящей птицы с раскрытыми крыльями и вытянутой шеей.¹⁰ Крест — это мощный мифологический знак, главная идея которого состоит в разграничении внутреннего и внешнего пространства и подчеркивании идеи центра и основных направлений, ведущих от центра (изнутри вовне). При этом, основная мифологема, связанная с крестом, подчеркивает двоякую ориентированность идеи креста:

человек (или божество), висящий на кресте и раскинувший руки по сторонам креста [иногда эта схема дублируется птицей с распротертыми крыльями (ср., с одной стороны, соответствующий образ мирового древа, а с другой — голубя, в которого воплотился дух святой в христианской символике)], умирает, чтобы через крестные мучения и крестную смерть возродиться к новой (вечной) жизни. [...] Человек мифопоэтического сознания стоит перед крестом как перед перекрестком, развилкой пути, где налево — смерть, направо — жизнь, но он не знает, где право, где лево в той метрике мифологического пространства, которая задается образом креста. (МНМ II, 1997: 12–13)

Крест, перекресток, как выбор между жизнью и смертью присутствует и в мифологеме умирающего лебеда как существа, находящегося в момент исполнения номера между двумя мирами — миром живых и миром мертвых.

¹⁰ Примечательно, что созвездие Лебеда представляет собой фигуру в виде креста из ярких звезд в северном Млечном Пути.



Рис. 7. Анна Павлова в хореографической миниатюре М. Фокина “Умиравший лебедь” (Фокин 1962: 389).

Кульминацией же многих балетных представлений (“Лебединое озеро”, “Дон Кихот”, “Корсар”, “Легенда о любви”) является исполнение прима-балериной тридцати двух фуэте в центре сцены. Согласно энциклопедическому описанию, это движение исполняется следующим образом: “во время поворота работающая нога, замахиваясь за икру опорной, сгибается в колене, ее носок сзади переводится вперед, затем нога резко выпрямляется в сторону” (РБЭ 1997: 549), руки при этом разводятся в стороны и вновь собираются при каждом новом вращении.¹¹ Это виртуозное вращение на пальцах на одном месте стало уже самым узнаваемым в широкой публике знаком балета как такового. По всей видимости, успех этого приема заключается, в переводе мифологической метафоры в регулярно работающий механизм, по тому же принципу, как это происходит в механических часах, которые ритмично воспроизводят фуэте. В этом движении, как и в традиционных часах, оказываются соединенными крест и круг — руки и ноги танцовщицы как стрелки бегут по циферблату описываемого при вращении круга. Круг при этом подчеркивается костюмом танцовщицы — классической балетной пачкой.

¹¹ Виртуальную реконструкцию этого движения см. [http:// www.troyettes.com/ DanceInfo.html](http://www.troyettes.com/DanceInfo.html).

Комбинация круга и креста означает собой, согласно Т. Бургхарту, начало, конец и вечный центр (Бургхарт 1999: 54–56). Тридцать два фуэте оказываются воронкой времени в балетном спектакле. Вращающийся в быстром темпе в центре сцены крест, превращается в круг и концентрирует все внимание зрителей на себе за счет многократного повторения движения, визуализирующего время.

Ритмическое повторение одного и того же движения в быстром темпе — это трюк, но этот трюк имеет сильное эмоциональное воздействие на подсознание зрителя. Здесь имеет место тот же эффект, что и в случае с выходом теней в “Баядерке”. Только если в первом случае одно и то же движение исполняется тридцатью двумя танцовщицами, то здесь одной танцовщице исполняется одно и то же движение тридцать два раза. И в первом, и во втором случае имеет место нанизывание одинаковых движений с целью усиления воздействия. Происходит внедрение самодовлеющего механического ритма в визуальную ткань балетного представления, который, персонифицируясь в определенном образе (или образах), воспринимается как автономно-активный элемент или механизм, “заведенный” некоей запредельной силой. Сила влияния такого приема велика. При этом он способен воздействовать на два разных уровня человеческого восприятия. В случае, когда одно и то же движение выполняется кордебалетом, воздействие происходит на уровне коллективного сознания аудитории. В случае же с сольным танцем происходит частное, тонкое, индивидуальное воздействие на каждого отдельного зрителя. Кордебалетные танцы, таким образом, выступают как объединяющая структура, а сольные — воздействуют на личностном уровне восприятия каждого отдельно взятого зрителя.

В заключение следует сказать, что балету необходимы приемы, заимствованные из живописи для того, чтобы закрепиться в пространстве и преодолеть присущую ему эфемерность. Балет использует визуальные повторы, фиксации фаз движения, абстрактно-геометрические формулы и схемы в своем урегулированном движении в качестве мнемонических фигур. Уподобляясь живописи и графике, он стремится сохранить память о совершенном движении. В живописи — визуальный образ — это след оставленный рукой, двигавшейся в процессе создания изображения. Живопись — это застывшее движение. В балете следы от движения не могут быть закреплены надолго, но, тем не

менее, он стремится сохранить память о каждом совершенном шаге, станцованном номере, сыгранном акте и целом спектакле как визуальном событии. При помощи тех изобразительных приемов, которые выделены в данной статье как общие для визуального восприятия живописи и балета, классический танец преодолевает законы времени, овладевает пространством и фиксируется в культурной памяти.

Литература

- Арнхейм, Рудольф 1994. *Новые очерки по психологии искусства*. Москва: Прометей.
- Бидерманн, Ганс 1996. *Энциклопедия символов*. Москва: Республика.
- Блок, Любовь Д. 1987. *Классический танец: история и современность*. Москва: Искусство.
- Бургкхарт, Титус 1999. *Сакральное искусство Востока и Запада: принципы и методы*. Москва: Алатейя.
- Ваганова, Агриппина Я. 1934. *Основы классического танца*. Москва: ОГИЗ.
- Гаевский, Вадим 2000. *Дом Петина*. Москва: Артист. Режиссер. Театр.
- Гарсиа Лорка, Федерико 1971. *Об искусстве*. Ленинград: Осповата, Москва: Искусство.
- Григорьева, Елена 2000. *Эмблема: структура и прагматика*. Тарту: Tartu Ülikooli Kirjastus.
- Еремина, Мария 1998. *Роман с танцем*. Санкт-Петербург: Танец.
- Ивановский, Николай П. 1948. *Бальный танец XV–XIX вв.* Ленинград: Искусство.
- Красовская, Вера 1979. *Западноевропейский балетный театр: очерки истории. От истоков до середины XVIII века*. Ленинград: Искусство.
- Лопухов, Федор 1972. *Хореографические откровения*. Москва: Искусство.
- Лотман, Юрий М. 1998. *Об искусстве*. Санкт-Петербург: Искусство.
- 2000. *Семьсфера*. Санкт-Петербург: Искусство.
- Майкапар, Александр 1998. *Новый Завет в искусстве: очерки иконографии западного искусства*. Москва: Крон-Пресс.
- МНМ 1997 = Токарев, Сергей А. (ред.) 1997. *Мифы народов мира. Энциклопедия*. Т 1, 2. Москва: Российская Энциклопедия.
- Мукаржовский, Ян 1994. *Исследования по эстетике и теории искусства*. Москва: Искусство.
- Новерр, Жан Жорж 1965. *Письма о танце и балетах*. Ленинград: Искусство.
- РБЭ 1997 = Белова, Е. П.; Добровольская, Г. Н.; Красовская, В. М.; Суриц, Е. Я.; Чернова, Н. Ю. (ред.) 1997. *Русский Балет: Энциклопедия*. Москва: Согласие.
- Слонимский, Юрий 1965. Жан Жорж Новерр и его «Письма». In: Новерр 1965: 7–36.
- 1968. *В честь танца*. Москва: Искусство.

- Соколов, Михаил Н. 1999. *Вечный Ренессанс: лекции о морфологии культуры Возрождения*. Москва: Прогресс-Традиция.
- ТЭ 1961 = Мокульский, Стефан С. (ред.) 1961. *Театральная энциклопедия*. Москва: Советская Энциклопедия.
- Толстой, Николай И.; Толстая, Светлана М. 1992. *Жизни магический круг*. In: Мальтс, Анн (ред.) 1992. *Сборник статей к 70-летию профессора Ю. М. Лотмана*. Тарту: Тартуская типография, 130–142.
- Фокин, Михаил 1962. *Против течения: воспоминания балетмейстера, статьи, письма*. Ленинград: Искусство.
- Caroso, Fabritio M. 1581. *Il Ballarino*. Venezia: Appresso Francesco Ziletti.

Maalikunsti ja balleti visuaalse tajumise üldistest graafilistest seaduspärasustest: tantsu mnemooniline vorm

Artiklis käsitletakse maalikunsti ja klassikalise balleti visuaalse tajumise mõningaid aspekte. Teema tuleneb sellest, et nende kahe kunsti põimumine toimub formaalse keele tasandil. Vaadeldakse klassikalise balleti ja maalikunsti koodide sarnasust, pöörates tähelepanu kõigepealt sellele, kuidas ja millise eesmärgiga klassikaline ballett kasutab maalikunsti koodi. Balletti ja maalikunsti ühendab teater, mis on Euroopa traditsioonis kujunenud nagu *elav pilt* (või *elav maal*). Näidatakse, kuidas nn. *elava maali* printsiipi kasutatakse balletikunstis erinevatel tasanditel — nii etenduse kompositsioonis, kui ka koreograafia keeles. Kui maalikunstis on kujundid staatilised ja fikseeritud, siis ballett on efemeerne, ta eksisteerib ruumis ainult kindlas ajaraamis ja kaob siis, kui etendus lõppeb. Artikli viimane osa on pühendatud küsimusele: miks ballettikunst vajab selliseid visuaalseid võtteid nagu pidev kordamine erinevatel tasanditel, liikumise faaside fikseerimine ja mnemooniliste figuuride kasutamine. Kui tants on kõigepealt dünaamika, pidev liikumine ja muutumine, siis maalikunst on staatiline, muutumatu, tasapinnal kinnitatud kujund. Tants domineerib aeg, maalikunstis aga ruum. Ballett kasutab maalikunsti printsiipe selleks, et kinnistuda ruumis ja ületada oma efemeersust ehk temporaalsust. Ballett kasutab oma kõrgelt struktureeritud keeles ka abstraktseid-geomeetrilisi vorme, et jäädvustada vaataja ning kultuuri mälus.