

УДК 347.785.7+7.01

ФИЛОСОФСКИЙ КОНЦЕПТ В СОВРЕМЕННОЙ ХОРЕОГРАФИИ НА ПРИМЕРЕ СПЕКТАКЛЯ «ЧЕТЫРЕ ПЕРСОНАЖА В ПОИСКАХ СЮЖЕТА» БОЛЬШОГО ТЕАТРА РОССИИ

Ковель Е. Г.¹

¹ Российский институт театрального искусства — ГИТИС, Малый Кисловский пер., д. 6, стр. 1, Москва, 125009, Россия.

В данной работе рассматриваются сценические, художественные интерпретации философских концепций. Анализируется воплощение философского кода в пластическом, иконическом тексте. Рассматривается модель реализации на балетной сцене философского концепта. На примере спектакля «Четыре персонажа в поисках сюжета» Большого театра России раскрывается новый тип идейного содержания балетного представления в противовес классическому.

Ключевые слова: хореография, балет, новая драматургия, философская концепция, неоклассика

PHILOSOPHICAL CONCEPT OF MODERN CHOREOGRAPHY (ON THE EXAMPLE OF THE PERFORMANCE *FOUR CHARACTERS SEARCHING FOR A PLOT* OF THE BOLSHOI THEATRE OF RUSSIA IN 2020/2021)

Kovel E. G.¹

¹ Russian Institute of Theater Arts — GITIS, 6, build. 1, Maly Kislovsky lane, Moscow, 125009, Russian Federation.

This article tells us about the relationship between philosophical concepts and artistic interpretations. The author of this article analyzes the expression of philosophical code in plastic, iconic texts. She reveals a new type of “idea-content” of ballet performance on the example of the play *Four characters searching for a plot*.

Keywords: choreography, ballet, new drama, philosophical concept, ballet symphony

Сегодня на балетной сцене мы наблюдаем рождение постановок, в которых хореография перестает выполнять сюжетную функцию, становится языком воплощения чистых идей, обособленных от нарративного развития определенной темы. Создается ощущение, что хореограф берет за основу ту или иную философскую концепцию и воплощает ее на сцене исключительно через пластический дискурс. Здесь просматривается параллель с семиотической областью знания. Например, семиотик Ч. Пирс анализировал трактат по химии как художественное произведение, показывал, какую роль играет композиция в представлении научного знания. П. Фаббри (Paolo Fabbri) исследовал статью, посвященную открытию особого вещества «TRF» (подобно тому, как В. Пропп анализировал сказки). Семиотик, демонстрируя разные дискурсивные уровни, показал, как создается новый субъект действия. «Ученик Греймаса и Ролана Барта, преподававший вместе с Эко семиотику в Университете Флоренции в 1960, он продемонстрировал Б. Латуру применимость семиотической оптики к научным текстам. Б. Латур вспоминал: “Я до сих пор помню свой восторг, когда П. Фаббри (Paolo Fabbri) взял текст, выданный лабораторной машинерией — сплошные диаграммы и химические формулы, которые описывали открытие нейрпептида TRF, того самого, который вскоре прославился, — и высоким голосом с обаятельным итальянским акцентом, стал спокойно производить греймасовский анализ, как если бы он имел дело со сказкой... Я внезапно понял, что нечеловеческие персонажи переживают приключения, которые мы способны проследить, и потому можно расстаться с иллюзией, будто они онтологически отличаются от героев-людей”» (цит. по: [1, с. 79]).

Так и в балете: мы видим, как теория, религиозная мысль, философская идея пересказываются языком художественным, сценическим и становятся полноценными персонажами, героями спектакля. Происходит трансформация: для создания смыслов нужен не герой и его история, но сам смысл. Сама мысль становится героем.

Также важным пунктом в поиске воплощения философской концепции на балетной сцене является идея выделения единого начала в искусстве. Подобные идеи в области сценического искусства мы находим у представителей авангарда рубежа XIX–XX веков. Например, В. Кандинский в своем поиске синтеза искусств, прибегая к сценическому действу как к лучшему способу соединения искусств, выделял особое живописное движение, помогающее выйти за пределы холста для передачи идеи света ритмически, пластически. И. И. Крымская считает, что «Кандинский искал возможность представить художественные средства искусств (звук, цвет, движение), как он говорил, в чистом виде. Художник хотел “снять верхние слои” и добраться до самой сердцевины каждого искусства. Для этого из произведения искусства надо исключить сюжет, историю, “естественный” процесс, как называл это художник. Нет сюжета —

нет действующих лиц (предметов). Восприятию не мешает логика внешнего повествовательного действия. Остается только лишь непосредственное воздействие средства искусства — звука, цвета, движения, то есть “чистое звучание”» [2, с. 120].

Здесь следует обратиться к вопросу размывания границ, разделения искусств в процессе формирования нового типа идейного содержания художественного произведения. А. Ф. Лосев в работе «Строение художественного мироощущения» утверждает: «В так называемой музыке, т. е. в искусстве звуков, отнюдь не все чисто музыкально, но существуют и элементы, например, живописные, это ясно каждому, кто прослушает изумительную по своему гармоническому и метрическому складу музыку Стравинского в балете “Петрушка”. Живописание, как-то: изображение праздничного гула толпы, танцы медведя, песни Ухаря–Купца и пр., и пр. — все это до того органически усвоено этой музыкой, что отвлечься от живописности никак не возможно. Это, конечно, гораздо больше живопись, чем чистая музыка. Ясно одно: музыка может производить живописное впечатление» [3, с. 302–303]. Игра с границами, с выходом из привычного понимания положений искусства... Сегодня все это мы также наблюдаем на балетной сцене, когда танец подчиняется принципам не хореографии, но философии.

Вспоминаются в этом контексте постановки Международного фестиваля современного танца «DanceInversion» сезона 2021/2022 годов. Например, в описании спектакля «Марс. Вивальдиана» хореографа Мауро Астольфи сообщается: «... Марс олицетворяет не только античного бога войны, но и некую необитаемую планету, которую хочет занять группа беззаботных молодых европейцев. Идея постановки обнажает конфликт между индивидуумом и коллективом, между настоящим и будущим, между природой и технологией» [4]. В спектакле «Марс» отсутствует линейное развитие сюжета, особые отличия в костюмах, позволяющие увидеть разницу между персонажами (все герои постановки облачены в однотонные фиолетовые трико). Главный акцент сделан на игре света и цвета: от фиолетового полотна, заполняющего все пространство сцены, символизирующего коллективно-моллекульное единство, до полного затемнения сцены, в центре которой красный софит освещает мистирию единоличного бога войны. Создается ощущение, что на сцене ничего не происходит — перед нами воплощение чистой эстетики определенного вида хореографии. Точнее, языком хореографии объясняется определенная философская концепция. В данном случае человек предстает частью мира-машины или частью эволюционирующего мира-организма, в котором отсутствует духовная составляющая, и танец иллюстрирует проблему столкновения такого субъекта с живым миром.

В другом фестивальном спектакле («Союз») хореограф Омар Ражех стремится раскрыть идеи Циолковского, философию русского космизма, также

беря за основу не литературное произведение, историю жизни, а философскую концепцию. В бессюжетном «Союзе» отсутствует (что особенно интересно) музыка. Ее место занимает космическое звучание, записи движения планет. Все это нацелено на создание у зрителя не линейного восприятия сочинения, а определенного застывшего ощущения идеи космоса.

То же самое происходит и в недавней премьере Большого театра «Четыре персонажа в поисках сюжета». Премьера состоялась 10 сентября 2020 года. Четыре современных хореографа создали особый язык воплощения некоторых философских концепций.

Объединение четырех одноактных балетов в один вечер намечает параллель с формой классической симфонии: четыре разнохарактерные части сплетены между собой развитием определенного внутреннего содержания. Первую часть этой балетной симфонии («Девятый вал» на музыку Н. Римского-Корсакова и М. Глинки хореографа Брайана Ариаса) можно озаглавить *Agitato Maestoso*, указав тем самым на взволнованную величественность, страстную царственность, свойственные морской стихии, духу произведений И. Айвазовского, вдохновивших хореографа-постановщика. Использование музыки «Шехеразады» Н. Римского-Корсакова сразу отсылает к названию первой части симфонической сюиты «Море и Синдбадов корабль». Море задумано и композитором, и постановщиком. Также, благодаря партитуре, в сознании всплывает одноименный балет М. Фокина «Шехеразада». Это не случайное заимствование известного музыкального материала. Постановщик сознательно проводит параллель между историей души моря и восточной сказкой, воплощенными в знаменитом балете Дягилевских сезонов. Костюмы Брежье ван Бален своим силуэтом отдаленно напоминают костюмы Л. Бакста: создается ощущение, что за основу взяли персидское облачение, затем подвергли тщательному «вычищению», лишив костюм восточной выразительной сладости, красок, украшений. Бледно-бирюзовые, голубые, синие шаровары, балетки, топ (у женщин) — в таких облачениях видятся постановщикам жители Персии морского мира. В характере персонажей, как и в балете «Шехеразада», мы видим пульсирование страстных, стихийных начал. Герои «Девятого вала» — волны, духи вод, населяющие пространство моря (а не султан, одалиски и их любовники) движимы теми же пламенными порывами, влечениями, что и персы. Морская душа персонализирована во множестве персонажей. Появляется ассоциация с индийской идеей о брахмане — абсолютном мировом начале, сознании и атмане (индивидуальном аспекте брахмана). Душа-атман — словно капля, растворенная в божественном океане-брахмане. Однако постановщику балета не удалось преодолеть индивидуальность, разрозненность отдельно взятых «атманов» моря, из-за чего не произошло их слияние в единый морской «брахман». Хореография массовых сцен разъединила героев.

Графический рисунок линий, геометрические фигуры (квадрат, трапеция, ромб) стали основой, принципом движения и построения водяных колонн. Угловатые фигуры вызывают ощущение резкости, расчлененности. Психология же единства, сплоченности в общем величественном всеобъемлющем начале связана с образом круга. Кругового, хороводного начала не хватило в сценах, изображающих триумф морской стихии. Создается впечатление, что хореограф показывал не море, а по отдельности взятые морские единицы и физические процессы. Мир моря, природной стихии и древний персидский фольклор требуют целостности и единения, ибо это — обращение к первоначалам.

Древняя философия, рассуждающая о первоначалах, появляется на побережье Эгейского моря в городе Милет (в пограничном мире Востока и Греции). Фалес из Милета произнес, что первоначало есть вода, и мир произошел из воды. Он, побывав в Египте, вывел, что из всего диапазона умопостигаемых сущностей первооснова лучше всего отображается водой, ведь именно вода дает всему жизнь. Там, где нет дождя, высыхают посевы, приходит смерть. Поэтому именно вода — начало всего. Фалес утверждал: «Мир возник из воды, и все полно демонов» [5, с. 94]. Демоны — это и боги, и духи. Вода же — та субстанция, из которой божественный ум создал бытие. Милетский философ выражал идею древнего мироощущения, которая заключалась в следующем: человек есть частица единого, божественного, что дает бытие; тело — лишь оболочка для метафизической основы, которая есть в каждом. И в той степени, в которой человек эту оболочку воспринимает как себя, он отделен и от другого, и от первоначала; в той степени, в которой человек созерцает внутренность, он соединен и с праосновами, и со всем миром.

Спектакль же отражает современное миропонимание — расчленение единого целого на разобщенные индивидуальности, которые не ощущают себя единым солидарным истоком, родом. Если бы хореограф обратился к сегодняшним жизненным сюжетам, такой подход был бы имманентен, гармоничен, отражал бы действительность. В случае привлечения морской темы, темы природной стихии (в живописи), образов фольклора древних персов, индусов (в музыке), мотива поиска первоистока бытия (в танце) данный подход кажется неубедительным.

Душа моря, вызванная силой искусства, исчезает в естественнонаучном, расчлененном понимании воды и ее свойств. С другой стороны, такой подход мы можем трактовать не как акт обращения к первоистокам, древним и вечным темам, а как процесс адаптации данных тем к сегодняшнему дню: старые сюжеты пропущены через когнитивную сетку современного человека. Как ни странно, балет на рубеже веков отражает созвучность миропонимания эпохи рубежей XIX–XX и XX–XXI столетий. В чем это прослеживается? Приведем следующие слова Н. А. Бердяева: «Когда смотришь на картины Пикассо,

то думаются трудные думы. Пропала радость воплощенной, солнечной жизни. Зимний космический ветер сорвал покров за покровом, опали все цветы, все листья, содрана кожа вещей, спали все одеяния, вся плоть, явленная в образах нетленной красоты, распалась. Кажется, что после страшной зимы Пикассо мир не зацветет уже как прежде, что в эту зиму падают не только все покровы, но и весь предметный, телесный мир расшатывается в своих основах. Совершается как бы таинственное распластывание космоса. Все более и более невозможно становится синтетически-целостное художественное восприятие и творчество. Все аналитически разлагается и расчленяется. Таким аналитическими расчленением хочет художник добраться до скелета вещей, до твердых форм, скрытых за размягченными покровами» [6, с. 28]. Аналогичные ощущения передаются и от балета, посвященного морю Айвазовского: нет целостности, стихию воды пытаются расчленить, показать ее «скелет».

Вторая часть балетной симфонии¹, на наш взгляд, могла бы иметь обозначение *Rubato*. Хореограф подчеркивает, что атмосфера действия передает ощущения от «Песни Песней» Соломона. Особенность данного балета в следующем: современное вычищение, умышленное опустошение пространства культурного наследия различных эпох, лишение данного пространства всевозможных символов, параллелей, знаков и придание ему функции формочки для наполнения собственным, чистым, не обремененным соотношением с вытолкнутым материалом, содержанием, лишает смысла использование в спектакле «Песни Песней» Соломона. Это — игра со зрителем, его воображением, дотошностью: будет ли он в связи с использованием столь серьезного материала для основы балета, как «Песнь Песней», ожидать герменевтического перевода библейских смыслов на балетной сцене или поймет шутку автора, который на самом деле просто очищает пространство от временной пыли и дает возможность зрителю размышлять о том, о чем он размышлял до и будет размышлять после спектакля. Попытка уйти из театра, заполнить время внеатрактальным, индивидуальным шумом — суть творческого метода постановщика. Этому способствует и музыка, лишенная развития, всего музыкального в принципе, заключающаяся в монотонном повторении определенных фраз, и сценография, эксплуатирующая световые возможности сцены, лишенная какой-либо определенности, образности, и телесные, практически невидимые костюмы. Хореография синтезирует в себе современный уличный танец, классический танец, гимнастические этюды и, что интересно, эстетизирует бег. Бег в данном спектакле есть будто бы процесс оживления античных статуй, таких как «Дискобол». Динамика античных статуй атлетов проявляется в выверенном спортивном беге.

¹ Хореограф-постановщик Симоне Валастро, музыка Дэвида Лэнга (исполняется под фонограмму).

Возможно, в этой подмене одних философских кодов другими сокрыт ключ к пониманию впечатления хореографа от «Песни Песней».

Третьей части симфонического балетного вечера следует присвоить темп *Adagio*. Балет «Угасание» на музыку Энрике Гранадоса хореографа Димо Милева родился из размышлений о судьбе композитора Гранадоса, погибшего в годы Первой мировой войны на корабле, атакованном немецкой подводной лодкой, при попытке спасти жену. Хореограф настаивает, что ни в коем случае не пересказывает события. Он лишь пытается передать собственные ощущения от трагической истории. И мы видим уже знакомый по предыдущим балетам переход в мир вынутых смыслов и напластований, чистых единиц собственного сознания (предельно индивидуализированных). В некоторых местах в хореографии прослеживается кукольно-марионеточная пластика, напоминающая неуклюжую трагичную пластику Петрушки².

Четвертая часть — *Larghissimo*. Балет «Тишина» Мартина Шекса на музыку Арво Пярта отсылает нас к духовному содержанию православных песнопений. Хореограф также указывает на связь хореографии с идеей стихотворения «*Silentium*» Ф. Тютчева. Здесь уместна параллель с христианской мистической духовной традицией исихазма. «Древнегреческое слово “*(hēsychia)*” означает “покой”, “молчание”, “тишину”, “уединение”. Исихастская традиция есть выражение духовного опыта православного монашества. Понятие “исихасты” дословно переводится как “молчальники”, “безмолвники”, “пребывающие в покое» [8, с. 131]. Целью духовной практики является обожение, т. е. соединение человека с Богом, приобщение к Божественной жизни при помощи Божественной благодати и созерцание Божественных энергий — нетварного света. А. Ф. Лосев в «Строении художественного мироощущения» утверждает: «Трагедия произошла от музыки, или, чтобы не подумали, будто мы имеем здесь в виду реальные музыкальные произведения, трагедия произошла из духа музыки. Ибо настоящая музыка не состоит из звуков, но — из элементов духа» [3, с. 306]. Философ указывает на восхождение, иерархию в понимании образования музыкальной материи. Аналогичную модель образования хореографической канвы мы наблюдаем и в спектакле. В балете есть герои, на костюмах телесного цвета которых изображены узоры, напоминающие перья Жар-птицы. Герой спектакля в таком облачении символизирует надмирную сущность, проносящую через себя небесный свет, на что указывает узорный след жар-птицы. Над сценой виден круг, также, видимо, указывающий на мотивы (умудрение, наполнение, свечение) пребывания в молчании.

² Бенуа определял суть роли Петрушки следующим образом: «Выразить жалкую забитость и бессильные порывы в отстаивании личного счастья и достоинства» [6, с. 251]. В балете Димо Малева мы видим тот же доминирующий образ бессилия в отстаивании счастья перед лицом судьбы.

Хореография Мартина Шекса — птичья; линии рук всегда напоминают крылья подбитого лебедя. В финале героини приходят к подлинной тишине — отсутствию движения. Выстраивается параллель с прощальной Девятой симфонией Малера, в финале которой звук медленно замещается полной тишиной, мир реальный стремится к миру горнему. В процессе перехода мы понимаем, что тишина есть не разрыв, но продолжение звука. Молчание — путь к божественному слову, к божественной музыке. Так и в балете «Тишина» прекращение движения есть не окончание танца, но его продолжение...

На примере четырех балетов спектакля «Четыре персонажа в поисках сюжета» видно, что в современных постановках особое значение придается философскому содержанию, определенной идее, заменяющей собой сюжет. От психологии, нарративного развития, совершается переход к онтологии балета, продиктованному намерением представить на сцене теории, концепции, чистые идеи. Аналитические стремления преодоления тоталитарной целостности во имя индивидуализации, персонификации в балете «Девятый вал», очищение пространства культурного символа для наполнения новым смыслом в балете, поставленном по «Песни Песней» Соломона, рассмотрение архетипа шута через призму биографии композитора Энрике Гранадоса в «Угасании» и раскрытие идейного наполнения понятия «молчание» в балете «Тишина» — именно таким образом философские коды получили свое воплощение в пластическом, иконическом тексте.

В классическом балете, как правило, устанавливается паритет сюжетной составляющей с абстрактной формой: сюжетная линия может пересекаться сценами, представляющими балет как таковой, его чистую, отвлеченную основу (техническую). Сегодня мы видим, как хореографы, оказываясь от линейности развития сюжета, перемещаются в пространство чистой эстетики, превращая таким образом действие в отражение неперсонифицированной философской мысли на сцене. Создание образов, развитие характеров персонажей, сюжетная линия отступают на второй план.

Вспоминаются слова богослова и музыковеда Ганса Урс фон Бальтазара: «Рихард Вагнер разработал смелый план переложения философии на музыку. Он смог осуществить это в той мере, в которой философия является чувством и в которой это чувство может быть вновь преобразовано в музыку с помощью ассоциаций. Однако она сможет охватить лишь ничтожную часть философии, более значительная и глубокая часть останется нетронутой. Точно так же Рихард Штраус в своей поэме “Так говорил Заратустра” не мог и не стремился каким-либо образом передать идеи творения Ницше, а лишь богатство его чувств» [9, с. 32].

Насколько востребованы философские концепции в хореографии? Ответ на этот главный вопрос будет дан со временем.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Напреенко И. В.* Семиотический поворот в STS: теория референта Бруно Латура // Социология власти. 2013. № 1–2. С. 79–97.
2. *Крымская И. И.* Танцевально-пластическое движение в сценической композиции Василия Кандинского «Желтый звук» // Вестник Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой. 2017. № 1. С. 119–130.
3. *Лосев А. Ф.* Форма – Стиль – Выражение / сост. А. А. ТахоГоди; общ. ред. А. А. Тахо-Годи и И. И. Маханькова. М.: Мысль, 1995. 940 с.
4. Интернет-портал «Бинокль: театральное бюро путешествий» [Электронный ресурс]. URL: <https://www.binoculars-travel.ru/balety-mars-vivaldiana-danceinversion-2021/> (дата обращения: 05.10.2021).
5. *Лебедев А. В.* Фрагменты ранних греческих философов. М.: Наука, 1989. 576 с.
6. *Бердяев Н. А.* Кризис искусства [Репринт. изд.]. М.: Интерпринт, 1990. 47 с.
7. *Бенуа А.* Мои воспоминания: в 5 кн. М.: Наука, 1980. 743 с.
8. *Экономцев И.*, прот. Исихазм и восточноевропейское Возрождение // Богословский труды. М.: Изд-во Московской Патриархии, 1989. С. 59–71.
9. Богословие и музыка: три речи о Моцарте / предисл. А. Горелова; пер. с нем. М. Кузнецова, М. Паит. -2-е изд. М.: ББИ, 2011. 149 с.
10. *Бальтазар Г. У. фон.* Слава Господа. Богословская эстетика. Т. 1. Созерцание формы. Современное богословие. М.: ББИ, 2019. 659 с.
11. Семиотика и Авангард: Антология / ред. -сост. Ю. С. Степанов и др. М.: Культура: Академический Проект; Культура, 2006. с.
12. Патрис Пави // Словарь театра / пер. с фр. под ред. К. Разлогова. М.: Прогресс, 1991. 480 с.

REFERENCES

1. *Napreenko I. V.* Semioticheskij povorot v STS: teoriya referenta Bruno Latura // Sociologiya vlasti. 2013. № 1–2. S. 79–97.
2. *Kry`mskaya I. I.* Tanceval`no-plasticheskoe dvizhenie v scenicheskoy kompozicii Vasiliya Kandinskogo «Zhelty`j zvuk» // Vestnik Akademii Russkogo baleta im. A. Ya. Vaganovoj. 2017. № 1. S. 119–130.
3. *Losev A. F.* Forma – Stil` – Vy`razhenie / sost. A. A. TaxoGodi; obshh. red. A. A. Taxo-Godi i I. I. Maxan`kova. M.: My`sl`, 1995. 940 s.
4. Internet-portal «Binokl`: teatral`noe byuro puteshestvij» [E`lektronny`j resurs]. URL: <https://www.binoculars-travel.ru/balety-mars-vivaldiana-danceinversion-2021/> (data obrashheniya: 05.10.2021).
5. *Lebedev A. V.* Fragmenty` rannix grecheskix filosofov. M.: Nauka, 1989. 576 s.
6. *Berdyayev N. A.* Krizis iskusstva [Reprint. izd.]. M.: Interprint, 1990. 47 s.
7. *Benua A.* Moi vospominaniya: v 5 kn. M.: Nauka, 1980. 743 s.

8. *E`konomcev I.*, prot. Isixazm i vostochnoevropskoe Vozrozhdenie // Bogoslovskij trudy`. M.: Izd-vo Moskovskoj Patriarii, 1989. S. 59–71.
9. Bogoslovie i muzy`ka: tri rechi o Moczarte / predisl. A. Gorelova; per. S nem. M. Kuzneczova, M. Pait. -2-e izd. M.: BBI, 2011. 149 s.
10. *Bal`tazar G. U.fon.* Slava Gospoda. Bogoslovskaya e`stetika. T. 1. Sozerczanie formy`. Sovremennoe bogoslovie. M.: BBI, 2019. 659 s.
11. Semiotika i Avangard: Antologiya / red. -sost. Yu. S. Stepanov i dr. M.: Kul`tura: Akademicheskij Proekt; Kul`tura, 2006. s.
12. Patris Pavi // Slovar` teatra / per. s fr. pod red. K. Razlogova. M.: Progress, 1991. 480 s.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

Ковель Е. Г. — магистрант (ГИТИС), мл. науч. сотр. (Театр. музей им. А. А. Бахрушина); kovel.liza@yandex.ru

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

Kovel E. G. — Master's Student of GITIS, Ass. Researcher (Bakhrushin Theater Museum); kovel.liza@yandex.ru