

УДК 791.6; 792.8

Д. Д. Уразымбетов

СЕМИОТИЧЕСКИЕ АСПЕКТЫ ХОРЕОГРАФИИ

«Музыкальное и поэтическое искусства становятся понятными... лишь через танцевальное искусство».

Р. Вагнер

«Обращаться с языком кое-как — значит и мыслить кое-как: неточно, приблизительно, неверно».

А. Толстой

Корнями танцевального искусства принято считать пластические ритмы, в которых древнейшие выражали свои чувства и мысли. Эти ритмы, несомненно, облегчали, а, возможно, и украшали трудовые будни, охотничьи или ритуальные пляски.

Современные исследователи предлагают более глубокое осмысление этого вопроса: от самого естества природы, в которой можно найти ритмопластические узоры, от гармонии, восходящей к космосу, организующей ритмический процесс в живой и неживой природе. Общеизвестен факт существования в животном мире специфического языка, посредством которого природные субъекты (животные, рыбы, птицы, насекомые) контактируют друг с другом, передавая из поколения в поколение «закодированные» бессознательные «танцы» и звуки. Безусловно, у животных есть гаптические, кинетические, ольфакционные и др. методы общения. У человека же существует система восприятия действительности, сложившаяся на генетическом, историческом и культурном уровнях. При этом именно «в движении выявляются все недостатки и достоинства» человека [1, с. 9]. Движение и жест (пластическая реакция на окружающий мир), помимо физики тела, определяются особенностями характера и чувственного восприятия, таким способом человек говорит о себе. Эти коммуникации, которые Р. Захаров называет «пластическими интонациями»¹, и становятся истоками художественности в танцевальном искусстве.

Жест — это праязык, возникший задолго до письменности и музыки. Сегодня язык как таковой представляет собой одну из основных тем философии. Хотя, вспоминая античную историю о Ксанфе и Эзопе, когда Эзоп доказал своему хозяину что язык лучшее на свете, но и худшее на свете, можно говорить, что он всегда подчинял и заключал в себе существенную роль в повседневной жизни человека. Выделяя из многообразия проявлений этого феномена художественные языки, С. Махлина констатирует, что, как и все другие, они имеют двойную

¹ См.: Захаров Р. Записки балетмейстера. М.: Искусство, 1976.

функцию: 1) воплощать результаты мышления и 2) сообщать их людям. При этом «язык каждого искусства — это набор не готовых знаков, а лишь определенных типовых форм, от которого отталкивается автор при создании собственного языка, состоящего во многом из оригинальных элементов» [2, с. 686]. Применительно к хореографии правомерно утверждать, что таких «языков» ровно столько, сколько есть художников танца.

Форма хореографического искусства, таким образом, имеет знаково-коммуникативный характер, причем художественные знаки в танце организуются по законам, схожим с музыкальными — ритма, гармонии, контраста, консонансов, диссонансов и т. д. С. Махлина подразделяет художественные знаки на три группы: художественные изображения (аналогичные иконическим знакам вне искусства), средства экспрессии или выразительные приемы и символические средства [2, с. 372–374]. Таким образом, выделяются три основных свойства художественной формы — изобразительности, выразительности и условной знаковости. К изобразительным в этой классификации относятся живопись, скульптура, графика, актерское мастерство. К выразительным — архитектура, музыка, танец, прикладные искусства. Балет, как становится очевидным, использует художественные знаки всех групп, при том, что танцевальная композиция (ее характер, темп, метр, ритм) опирается на музыкальное изложение.

Как известно, термин *хореография* имеет два древнегреческих корня, означающих «танец, хоровод» и «пишу». Таким образом, искусство танца с полным правом можно отнести к семиотическим категориям дискурса, текста, термин «хореография» приобретает коммуникативный характер, выраженный графически, «одновременно метафорически и материально» [3, с. 293]. Опираясь на мысли Жюль Делеза по поводу его манеры философского письма, которое было тождественно кроению ткани, А. Сокольчик хореографию определяет как танцевальное письмо, где материалом для выражения мысли является человеческое тело. С. Малларме танец называет физическим письмом. По его словам танцовщица не танцует, а рассказывает или подсказывает своей пластикой, сокращениями мышц и различными порывами тела, то есть телесным письмом в короткий отрезок времени то, что требовало бы длинного описания в прозе: «стихотворение, полностью отделившееся от каких бы то ни было приспособлений скрибаписца» [4, р. 304].

* * *

Язык танца обобщает и отражает действительность. Он выступает функционалом знаковой системы, поэтому *нельзя не* исследовать и *не* рассматривать его с позиции семиотики. Как культурное явление он представляет собой своеобразный текст, отражающий культуру народа, в котором человеческое тело «возвышается до величия знака» [5, с. 102]. Пока репрезентант (танцовщик) не вложит в движение или позу настроение, смысл, чувство, текст не будет ничего значить.

Семиотик Ю. М. Лотман рассматривает конструкцию языка как «смыслопорождающий механизм», у которого имеются три основные функции: **коммуникативная** (передача текста интересующимся зрителям), **креативная** (не только

трансляция, но и источник новых текстов) и **функция памяти** (текст конденсатор культурной памяти) [6, с. 56]. Исследовательница Ю. Гевленко в статье «Семиотический анализ танца» вторит Ю. Лотману, связывая семиотические механизмы «во-первых, с хранением языков и текстов, во-вторых, с их циркуляцией и преобразованием и, в-третьих, с порождением новых знаков и новой информации» [7, с. 87]. Механизмы хранения отвечают за сохранность культуры, ее связь с традицией, механизмы циркуляции и преобразования определяют и переводят внутри- и межкультурную коммуникации, последние механизмы вводят инновации. Язык танца, по мнению Ю. Гевленко, содержит три группы знаков — знаки-изображения (иконические), знаки-признаки (симптомы, индексы, индиксаторы) и условные знаки (символы). «**Знаки-изображения** — статические позиции и положения, система классических движений, выработанная в процессе исторического развития; **знаки-признаки** — спонтанные, произвольные выразительные движения и жесты; **условные знаки** — жесты, искусственно разработанные движения, контролируемые заданным эмоциональным состоянием — актерство в жизни и на сцене» [7, с. 88]. Танец как феномен культуры заключает в себе многочисленные аспекты: обряд инициации, интерпретация кодов этнической, национальной или космополитной культуры, социокультурное послание, акт самовыражения личности, форма межкультурной коммуникации [8, с. 155]. Профессиональный танец, рождавшийся при дворах и в музыкальных салонах, «когда европейская архитектура уже перешла от романского стиля к готике, когда великая венецианская живопись уже плодоносила наряду с Рембрандтом, когда Монтеверди, Вивальди уже скончались» [9, с. 91], завоевав статус искусства, со временем восстанавливал связь со своими корнями, приобретал новые качества. Сегодня танец выступает также как и часть спорта, как танцтерапия, как социальная самоидентификация.

* * *

В балетном спектакле не обязательна сюжетная линия, но в нем всегда существует необратимая последовательность повествования. Ж.-Ж. Новерр писал о том, что хореография не может выразить действие в прошлом или в будущем. Танец — это сиюминутный живой акт. Танец нельзя остановить, как, к примеру, можно отложить книгу или отвернуться от картины. Трансляция танца происходит именно в момент его передачи реципиенту и совпадает с ритмом смысла, в котором растворяются его участники в коммуникационном канале. Исходя из пластических мотивов и интонаций, хореограф отбирает движения и организует их по законам ритма и симметрии, образно выявляя в фантазийном рисунке человеческую мысль.

Одним из первых западных исследователей-хореографов, попытавшихся систематизировать основы движения, был Дорис Хамфрис. В своей работе «Искусство постановки танцев» [10] он пишет, что движение зависит от произвольного и непроизвольного ритма, в том числе психического, эмоционального и инстинктивного характера (у людей, а также и у животных), который выстраивается, исходя

из отношений объектов друг к другу, и имеет свои рисунки в пространстве. Это в итоге объединяется в *мотивацию*. Основа танца, который является движением, складывается по Д. Хамфрису в четыре элемента: *дизайн пространства* (рисунок, пластика), *динамика*, *ритм* и *мотивация*. Все это является «сырьем», из которого образовывается танец [10, р. 46].

Карен Беннетт в своей статье «Язык танца» [11] пишет о «дизайне» пространства, где может участвовать само тело человека и его позы в пространстве, коммуникация между несколькими телами, использование сценического пространства, пластические узоры и т. д. По мнению автора, угловатость или мягкость хореографии, направление движения, симметричность и асимметричность рисунка, использование различной бутафории становятся слабыми или сильными точками с семиотической точки зрения [11, р. 58–59]. То есть, в зависимости от концептуального решения спектакля и задач его автора, в восприятии зрителя усиливается или ослабевает та или иная точка сценического пространства.

Пластический язык потенциально способен транслировать универсальные идеи, такие как Хаос, Творение, Становление (так, В. Нижинский интуитивно транслировал понятия пракультуры в «Весне священной» на музыку И. Стравинского). Хореография, являясь пластическим дискурсом, «детерминируется средствами пространственной динамической экспрессивности, не тождественной вербальному диалогу, и выходит за границы слова, довольно жестко воздействуя на трансцендентное эстетическое в человеке» [3, с. 294]. Практики балета М. Фокин и К. Голейзовский в своих теоретических трудах отмечали способность танца выражать мысли более глубокие, чем слово, а подчас и неподвластные ему. Конечно, такое случается редко и не обязательно в исполнении больших профессионалов. Доводится иногда и начинающим хореографам выйти на тот уровень, когда движение затмевает слово. Такое может происходить в самодеятельных ансамблях, где порой отсутствует сама претензия на профессионализм — и при этом хореографы способны придумать лексику и идею, содержащую глубокий психологизм или философскую мысль (правда, в таких условиях идея часто оказывается незавершенной, затронутой лишь поверхностно).

* * *

Для Джорджа Баланчина в спектакле первостепенными были красота и чистота движения тела, симфонизм движений с помощью рисунка музыки. Однако, как отмечает Р. Зарипов, отсутствие содержания «влечет безразличие к человеческому характеру» [1, с. 34]. Тем не менее, симфонизация танца имеет долгую историю, ее первые достижения были связаны с французской балетной школой XVII–XVIII вв., начиная с реформ Ж.-Ж. Новерра. Мощным импульсом развития танцевального симфонизма было творчество М. Глинки, симфонические произведения которого («Вальс-фантазия», «Камаринская», «Арагонская хота», «Ночь в Мадриде»), а также балетные фрагменты его двух опер «являются образцами переосмысления характерности в русле симфонизма» [12, с. 34]. Традиции балетного симфонизма развивались П. Чайковским — в его произведениях музыкальный

и балетный симфонизм находятся в гармоничном равновесии «с принципами хореографичности и зрелищности театрального представления» [12, с. 40]. Немаловажную лепту в утверждение симфонизма балета внесли М. Петипа и М. Фокин.

Школа Марты Грэм — официально признанной основательницы современного танца, предполагает умение артистов доносить мысль до зрителя без помощи мимики, выражая эмоционально предельные состояния, образы, идеи линиями рук, ног и корпусом тела (нечто подобное можно наблюдать и в индийских храмовых танцах — изгибы пальцев, группы движений выражают определенное содержание). Однако одно из главных условий постановок Грэм — нахождение зрителей рядом со сценой. В противном случае большая доля смыслов постановки будет ему недоступна.

В своих постановках («Тропический лес», «Байпд», «Кроссовер» и др.) Мерс Каннингем создавал некий хаос в действиях и в изображении чувств, напомиравший о тютчевской формулировке «хаос шевелится». Язык его хореографии экспрессивен и импульсивен. Не без помощи современных технологий Каннингем исследовал возможности человеческого тела в своих спектаклях.

У Роберта Джоффри балет сочетался с гимнастикой и акробатикой, он чрезмерно увлекался возможностями человеческого тела. Родоначальниками подобной поэтики танца были в 20-х гг. XX века российские хореографы Ф. Лопухов, К. Голейзовский, М. Фореггер.

Морис Бежар «искал ситуации, в которых персонажи бежали от себя, Бежар создавал композиции, в которых человек переставал быть собой, выходил за пределы своей личности, своего опыта, своих интересов» [13, с. 227]. Бежар ставил синтетические спектакли, он изучал философию востока, в своих балетах сочетая музыку, слово, цирковые трюки. О стилистике Бежара Гаевский пишет: «Он строит новое целое из отдельно отобранного элемента. Он симфонически развивает, перестраивая... на новый лад простую пластическую идею» [13, с. 231].

Балеты Бориса Эйфмана отличаются серьезной и сложной драматургией, динамикой сюжета, в них огромное количество ассоциаций и аллегорий, истории героев драматичны и даже трагичны, они не делятся на хороших и плохих, а их дуэты страстны («Красная Жизель», «Анна Каренина», «Роден» и др.). Это театр высокой экспрессивной эмоции и психолого-философских идей, спектакли разработаны в приподнято-романтическом стиле, характерном для творчества хореографа. Эйфман «стремится в динамике передать самые тайные движения человеческой души» [14, с. 3]. В хореографическом языке Эйфмана, как и у Бежара, можно заметить свободное смешение различных пластических школ (классика, модерн, акробатика, брейк и т. д.). Но при этом стили мастеров совершенно не схожи, у каждого свой путь в искусстве.

Таким образом, хореография большинства «классических» современных авторов танца достаточно экспрессивна, насыщена трюками и технологическими элементами, а подчас подчинена исключительно выразительности тела и насыщенной лексике. Думается, это ярко демонстрирует эпоху изощренной хореографической формы и лексики. Зачастую неоправданная художественно

изошренность становится помехой восприятию хореографического произведения. Зритель — участник сложного аналитико-синтетического процесса соотношений и интерпретаций, «включиться в него может только человек, владеющий языком хореографии, т. е. обладающий культурным опытом, некоей суммой знаний, понятийным аппаратом и терминологией» [7, с. 89]. Сознавая всю важность проблемы восприятия, мы не можем полностью согласиться с этим мнением, потому что, по нашему убеждению, художественная сила искусства может иметь доступ во все слои общества и его разума. Вопрос заключается только в качестве освоения произведения зрителем. Он ждет от искусства душевных потрясений, катарсиса. Но интересен для него не только эффектный результат, а также и процесс движения хореографической мысли.

Для качественного восприятия реципиентом любого спектакля или представления важны архитектоника и семантика сценического пространства. Парадигма сценического пространства предполагает существование границы между смотрящим и смотрящим. Сценическое пространство — это не только физическая величина, но и психологическая, оно, существуя по физическим законам, предназначено для воплощения иллюзии. Здесь контаминируются несколько видов пространств, среди которых текстовое, драматическое, сценическое и сценографическое, как производное сценического.

Балет не приемлет чрезмерно усложненных образов. Л. Д. Блок пишет о двух аспектах образа: первый отвечает за создание его средствами танца, второй — за создаваемое приемами драматическими [15, с. 461]. Внешний облик исполнителя в балетном спектакле важен как ни в каком другом виде искусств: М. Бежар отметил, что с фигурой Сатира нельзя танцевать Аполлона; Л. Дьяконова пишет: «В танце телесный, внешний образ исполнителя, выраженный в движении, во многом изъясняет суть художественного образа» [8, с. 156]. Уместно здесь будет замечание Л. Жуйковой по поводу создания образов М. Мусоргским, музыкальный язык которого пластичен и многогранен. В своих операх и романсах композитор стремился не давать зрителю возможность однобокой трактовки образов, предпочитая маскировать, скрывать истинную сущность (как хороший режиссер-драматург), тем самым «призывая слушателя вдумчиво, пытливо, подходить к разгадке образа, к угадыванию “истинного горизонта”» [16, с. 84].

Образ в балете — всегда знак. Распознавание образа реципиентом происходит на двух уровнях — сознательном (мышление стереотипами) и бессознательном (мышление архетипами). Подчеркнем: архетипы биполярны, способны к удваиванию и колеблются между позитивным и негативным значениями [17, с. 37]. Г. Лебедева выделяет три группы: образы-знаки, образы-функции и образы-категории. Элементы балетного спектакля — солисты, группы миманса и кордебалета, то есть все действующие лица — являются образами-знаками. Из образов-знаков выделяются образы-функции. Высший уровень — образы-категории, пронизывающие и структурирующие все слои системы. Они не персонифицированы и воспринимаются через построения кордебалета, рисунок, композицию и лексику танца.

Образы-знаки — выразители любых этических понятий в их эстетической парадигме.

Образы-функции должны заключать в себе какое-либо действие, то есть персонажам, которыми могут быть любые образы-знаки, следует находиться в фазе активности. Акты их действий могут вызываться разнородностью потенциалов, возникающей из-за амбивалентности пары образов-знаков или из-за проникновения сферы влияния носителей образа-знака, наделенных качествами более низкого уровня или порядка, в сферу носителей высоких категорий.

К образам-категориям относится неперсонифицированный архетип, выражающийся через этические и эстетические категории, дух-антитеза высокого и низкого, противостояния добра и зла. Это зрительный эквивалент эстетической категории, которая может как выражать сама себя, так и быть аналогом этической категории.

В балете, как и в других видах искусства, «этические категории выражаются через эстетические» [17, с. 35]. Эстетическое начало, заложенное в искусстве танца, тесно связано с возвышенными этическими образцами, которые будут иметь ценность только при сравнении со своими антиподами. Амбивалентная природа архетипов является, скажем так, эталонной, на которую массовый зритель ориентируется. Например, в балете «Сильфида» главной героине Сильфиде (духу воздуха) противопоставляется Мэдж (колдунья); в спектакле «Спящая красавица» антиподом Феи Сирени является Фея Карабос и т. п.

Таким образом, язык танца рассматривается как трехчастная конструкция, схожая с мифологической картиной строения мира — реальное (земное), высшее (трансцендентное) и низшее (хтоническое). В иерархической шкале Г. Лебедевой модерн, гротеск и пантомима отнесены к низшему уровню; характерный (народный), бытовой танец, шествие, иногда модерн, гротеск, пантомима — к среднему; классический танец — к высшему (заметим, что не все балеты охватывают три уровня). Нам представляется правомерной такая стратификация.

* * *

В современном бытовании хореографического искусства нередки примеры, когда классика оказывается острее, свежее, актуальнее в проекции на реальную жизнь, потому что «не всегда современно то, что сочинено сейчас» [18, с. 60]. В то же время, при трактовке уже известного материала «старой партитуре следует привить новые чувства» [9, с. 52]. Неизменно вызывает споры исследователей и постановщиков вопрос: следует ли классическое наследие воспроизводить в первоизданном виде? Потенциально обладающий универсальными, вненациональными и внесоциальными средствами выразительности язык хореографии может быть скучным, безынтересным. Что в нем главное? Как построить драматургию, чтобы танец не казался бессмысленным «кривлянием»? Вопросы эти всегда будут открыты. Универсального рецепта нет. Но несомненно, что «пластический язык должен стремиться к эталону высокой художественности, режиссеры и хореографы призваны создавать «театр высоких эмоций через новые возможности танца»².

² См. Аловерт, Н. Борис Эйфман: вчера, сегодня... СПб.: Балтийские сезоны, 2012.

Рассмотрев язык танца с семиотической точки зрения, его возможности как коммуникационного канала и «архитектора» драматургии сценического представления, можно утверждать, что пластический язык или хореографическая пластика в сценическом пространстве является *важнейшим драматургическим звеном* и несет функцию коммуникации между режиссером, артистом и зрителем. *Использование этих знаний в процессе создания сценического текста может стать значительной, а подчас и стержневой частью художественного замысла любого сценического представления.*

ЛИТЕРАТУРА

1. Зарипов Р. С. Драматургия и композиция танца: взгляд из зрительного зала / Р. С. Зарипов. Новосибирск, 2008. 344 с.
2. Махлина С. Т. Словарь по семиотике культуры. СПб.: Искусство, 2009. 752 с.
3. Сокольчик А. Н. Танцующее тело как идеальная материя для выражения мысли // Известия Российского государственного педагогического университета им. А. И. Герцена. № 130. СПб., 2011. С. 291–295.
4. Mallarmé Stéphane. Euvres complètes, P. 304
5. Арто А. Театр и его двойник: Театр жестокости / Пер. с фр. и коммент. С. Исаева. М.: Мартис, 1993. 192 с.
6. Лотман Ю. М. Структура художественного текста / Ю. М. Лотман. М.: Искусство, 1970. 384 с.
7. Гевленко Ю. А. Семиотический анализ танца // Вестник Томского государственного университета. № 320. Томск, 2009. С. 87–89.
8. Дьяконова Л. Т. Танец как феномен культуры // Общество. Среда. Развитие (Terra Humana). № 3. СПб., 2003. С. 155–158.
9. Бежар М. Мгновение в жизни другого. М.: В/О «Союзтеатр СТД СССР», 1989. 238 с.
10. Humphries Doris. The Art of Making Dances. 1959. P. 46
11. Bennett Karen. The Language of Dance., Lisbon, 2008 // URL: <http://repositorio.ul.pt/bitstream/10451/5852/1/Language%20of%20Dance.pdf>. (дата обращения: 20.04.14.).
12. Жуйкова Л. А. Художественный поиск казахстанской хореографии и проблемы формирования репертуара балетных спектаклей на сцене ГАТОБ им. Абая // Рукопись. Алматы, 2013. 80 с.
13. Гаевский В. Автопортрет Мориса Бежара / Бежар М. Мгновение в жизни другого. М., 1989.
14. Аловерт Н. Борис Эйфман: вчера, сегодня... СПб.: Балтийские сезоны, 2012. 144 с.
15. Блок Л. Д. Классический танец: История и современность / Вступ. ст. В. М. Гаевского. М.: Искусство, 1987. 556 с.
16. Жуйкова Л. А. Музыкальная эстетика М. П. Мусоргского. СПб.: Композитор, 2015. 200 с.
17. Лебедева Г. Д. Балет: семантика и архитектоника. СПб.: Лань; Планета музыки, 2007. 160 с.
18. Вагабов Р. Ю. Танец во времени и пространстве // Вестник Санкт-Петербургского государственного университета культуры и искусств. № 1. СПб., 2004. С. 60–61.