

Тартуский Университет
Социальный факультет
Отделение семиотики и культурологии

Мария Гольцман

**Танец как визуальная репрезентация времени: о некоторых
общих закономерностях восприятия живописи и танца.**

Магистерская работа

Научный руководитель:
Елена Григорьева

Тарту
2005

*танец — это " искусство чистых метаморфоз,
получившего определенную форму времени,
будущности, воплощенной в пластическом настоящем"*
Э. Сэлден (Alter 1991: 58)

Содержание.

Введение.

<i>Задачи и цели работы</i>	5
<i>Некоторые теоретические уточнения</i>	7

1. Язык живописи и язык танца – общее и различное.

<i>1.1 Танец и живопись как иконические виды искусства</i>	13
<i>1.2 Вербальный элемент в танце и живописи.</i>	14
<i>1.3 Театр как объединяющее звено между живописью и профессиональным танцем</i>	15
<i>1.4 Фронтальная ориентированность живописи и классического танца</i>	21
<i>1.5 Различия языков живописи и танца.</i>	23

2. Танец в живописи: хоровод как визуальная репрезентация времени.

<i>2.1 Описание хороводного танца.</i>	27
<i>2.2 Хоровод как репрезентация времени в картине Сандро Боттичелли Мистическое Рождество</i>	
<i>2.2.1 Формальный анализ</i>	29
<i>2.2.2 Семантический анализ</i>	33

3. Танцевальный спектакль.

3.1 Танцевальный спектакль с точки зрения семиотики.

<i>3.1.1 Мультимедийность.</i>	45
<i>3.1.2 Парадигматика и синагматика</i>	51
<i>3.1.3 Семиозис</i>	52

3.2 Живописный код балета.	
3.2.1 <i>Метаописание классического танца через изображение.</i>	55
3.2.2 <i>Балетный спектакль как оживающая картина.</i>	58
3.2.3 <i>Изобразительность хореографии.</i>	60
3.3 Мнемонические приемы балета.	
3.3.1 <i>Балетный спектакль как событие.</i>	63
3.3.2 <i>Визуальные повторы</i>	64
3.3.3 <i>Фиксация фаз движения</i>	66
3.3.4 <i>Универсальные графические схемы.</i>	69
3.3.5 <i>Мнемонические приемы в балете Б. Эйфмана Карамазовы.</i>	74
Заключение	81
Цитируемая литература	84
Приложение 1: Каталог произведений живописного искусства, содержащих мотив хоровода	87
Приложение 2: Иллюстрации.	92
Приложение 3: Схемы	105
Summary	113

Введение.

Задачи и цели работы.

Данное исследование предпринимает попытку параллельного рассмотрения некоторых общих законов визуального восприятия двух языков, выработанных европейской культурой — живописи и танца. Основное внимание обращается нами на изображение танца в живописи и изобразительность хореографического языка. Анализ танца ведется с точки зрения восприятия спектакля как, условно говоря, *готового продукта*, практически не затрагивая ни репетиционный процесс подготовки, ни взгляд изнутри, то есть исполнительский аспект. Метод настоящего исследования — визуальный анализ живописного и танцевального искусств на стыке пересечения сфер их взаимного влияния. Еще раз подчеркнем, что анализ предполагается извне, с точки зрения внешнего интерпретатора – зрителя.

В европейском культурном сознании живопись и танец традиционно связаны, что проявляется как в изображении танца на плоскости (танец как сюжет, тема, инспирирующая художника), так и в живописном оформлении танцевальных представлений (декорации, костюмы, грим и их эскизы). Но помимо этих общеизвестных моментов, существует и более глубокий уровень взаимных влияний — уровень общих возможностей языков этих двух видов искусств, когда можно говорить о взаимном переводе в семиотическом смысле. Такое своеобразное "сотрудничество" базируется на некоторой общности художественных кодов, анализу которой и будет посвящена большая часть настоящего исследования.

Первая часть работы предлагает краткий сравнительный анализ языков живописи и танца. С одной стороны, нами выделены такие общие черты, как изобразительность и преимущественная невербальность этих двух видов искусства. Мы выделяем театр как сферу встречи и взаимодействия живописи и танца и рассматриваем такие формальные приемы, как рама, фронтальность, картинизация театра и театрализация живописи. В качестве примера мы подробнее останавливаемся на взаимодействии

языков живописи и танца в Италии эпохи кватроченто. С другой стороны, с точки зрения различия, мы отмечаем оппозицию статика — динамика. Живопись — статичное искусство, стремящееся при помощи ритма линий и контуров, положений тел и одеяний, композиции или сюжета передать динамику, тогда как танец — искусство динамичное, исчезающее в прямом смысле этого слова "на глазах" у зрителя. Для того, чтобы завладеть пространством и закрепиться в нем, танец обращается к живописным приемам фиксации линий, движений, поз. В этой части работы мы также вкратце упоминаем об отсутствии универсальной системы фиксации танца на плоскости.

Вторая часть работы предлагает иконографический обзор и визуальный анализ картины Сандро Боттичелли *Мистическое Рождество* (1501г., Лондон, Национальная Галерея, *илл. I*) с точки зрения репрезентации в ней культурологического понятия времени через хороводную форму танца. Здесь мы обращаем внимание на культурологический контекст, в котором было создано это изображение и рассматриваем формальные принципы передачи танца на плоскости. Изобразительное искусство вообще и живопись в частности — это один из главных источников, сохраняющих наглядное и доступное современному исследователю описание танца ушедших эпох. Дополнением к этой части выступает *Приложение I* настоящей работы, в котором нами приводится краткий каталог европейского живописного наследия, содержащего мотив хороводного танца.

Третья часть работы, начинается с попытки семиотического определения танцевального спектакля. Данная сфера еще очень мало изучена, но при помощи уже существующих исследований П. Пави (1982), В. Престон–Данлоп и А. Санчез–Колберг (2002), Дж. Альтер (1991) — пока что не очень многочисленных, но довольно содержательных, мы пытаемся вкратце рассмотреть проблему мультимедийности танцевального представления, многосоставности таких понятий, как автор и исполнитель, а также виды значений означающих, составляющих многоуровневый танцевальный текст. Дальнейшая часть исследования, опираясь на просмотренные автором представления, а также на сохранившиеся фото и видеоматериалы, посвящена анализу графических закономерностей восприятия танцевального спектакля. Здесь производится попытка чтения танцевального

спектакля по законам живописной композиции, даже если он представлен на практически пустой сцене без явно выраженного художественного оформления. Основной объект исследования последней части нашей работы — классический балет, а главная задача — выявление функций применения живописного языка в сфере классического балета.

Некоторые теоретические уточнения.

Для того чтобы по ходу работы не уходить далеко в сторону от основной линии исследования, во введении следует остановиться на некоторых теоретических определениях и уточнениях. В первую очередь необходимо указать на различные виды танцевального искусства и выделить среди них те, которые представляют наибольший интерес для настоящего исследования. Основные виды танца, о которых пойдет речь в данной работе, являются классический балет, поздний модернизм¹ и хоровод как разновидность фольклорно-бытового жанра. Такая видимо фрагментарная выборка обусловлена оперативным удобством, поскольку в задачу нашей работы входит теоретическое и типологическое осмысление семиотического взаимопроникновения двух языков культуры, а не историческое повествование.

Мы исходим из определения классического балета как жанра танцевального театра, приведенного в *Оксфордском словаре танца* (Crane 2000: 40, 108). Согласно этому источнику, классический балет является формой Западного академического театрального танца, основанной на технике, известной как *danse d'ecole* (классическая школа), обычно представленной с элементами музыки и дизайна. Получивший начало во времена спектаклей эпохи Ренессанса, быстро перенесшийся во Францию, где были заложены основы классического балета в том виде, в котором он известен на сегодняшний день, этот вид театрального танца эволюционировал в течение последних 300 лет. Балетная техника была кодифицирована к началу XIX века. Классический балет высоко академичен в своей подготовке и технически требователен в представлении. От других форм танца его отличает основное требование выворотности, согласно которому ноги выворачиваются на 90 градусов в бедрах, а также использование техники танца на пуантах. Строго говоря, термин

¹ Термин Н. Рейнольдс и М. МакКорник, см. (Reynolds 2003: 605–674)

"балет" следовало бы применять только к произведениям, основанным на *danse d'ecole* и исходящих из нее изменениях академической формы. Но в силу сильного обогащения различных форм танца в XX веке, термин обрел более широкое значение и теперь зачастую используется при описании широкого спектра таких танцевальных представлений, которые не основаны на классике. (Crane 2000: 40, 108)

По ходу данного исследования, классический балет чаще всего сравнивается с наиболее поздними явлениями танцевального театра, объединенными нами в категорию позднего модернизма. Вслед за Н. Рейнольдс и М. МакКорник (Reynolds 2003: 605–674), мы ограничиваем танцевальный театр эпохи позднего модернизма историческим периодом начиная с 1960-х годов, заканчивая началом нового тысячелетия. Историк искусства Д. Каспит² характеризует эту эпоху как эру *коллажного видения*, четко отсылая к информативной революции с ее недифференцированной коммуникацией неограниченного количества необработанного материала и использованием концептов нелинейного гипертекста. (Reynolds 2003: 605) С. Бэйнс (Banes 1996: 30) пишет, что когда в начале 1960-х годов Ивонн Райнер впервые применила термин "постмодернизм", она использовала его в чисто хронологическом смысле — чтобы категоризировать танцевальное творчество того поколения, которое пришло на смену танцу модерн. Это поколение осознавало себя одновременно как носителем, так и критиком двух основных течений европейского танца того времени — модерна и классического балета.

Танцевальные явления позднего модернизма характеризуют следующие черты: плюрализм и мультикультурность, увеличение количества стилей и стирание границ между высокой и массовой культурами. Здесь переплетаются вновь возрожденный стиль модерн³, классический балет, более поздние явления массовой культуры и этнических явлений, такие, как, например, цирковое искусство, акробатика, атлетика, брейк, хип-хоп, афро-американская и латиноамериканская танцевальные культуры и многое другое. Широко распространилась предпосылка, что любое физическое

² Kuspit, Donald. 1988. *The New Subjectivism: Art in the 1980s*. (Ann Arbor, Mich., XV–XVI) p. 837. Цит. по: (Reynolds 2003: 605)

³ Термин *танец модерн* широко применяется в Америке и Великобритании для обозначения театрального танца, который не основан на академической школе классического балета. Строгой иерархии балета, модерн противопоставляет свободный стиль движения, технике танца на пуантах — босые ноги. (Crane 2000: 328)

движение может быть рассмотрено как танец. Танцовщики стали получать разностороннее образование, специализируясь одновременно в нескольких дисциплинах, что позволило им работать в сфере их взаимопроникновения. В силу того, что глобальные географические расстояния перестали быть так значимы, хореографы стали сводить в единое целое ранее отдаленные друг от друга традиции. (Reynolds 2003: 606) С. Бэйнс (Banes 1996: 32) отмечает, что так же как и в постмодернистской литературе, композиция постмодернистского спектакля стала содержать огромное количество цитат, копий, отсылок к другим культурным текстам из различных сфер. Ход создания произведения получил доминирующее положение по сравнению с финальным продуктом. Спектакль стал рассматриваться как постоянный, текущий, изменчивый и бесконечный процесс. (Banes 1996: 31)

Во второй части работы мы затрагиваем репрезентацию хороводного танца в картине Сандро Боттичелли *Мистическое Рождество* (1501г., Лондон, Национальная Галерея). Здесь мы рассматриваем хоровод как разновидность фольклорного и ритуального танца (эти категории объединены нами в силу того, что не предполагают наличия зрителя и, зачастую, хореографа). Согласно *Оксфордскому словарю танца* (Crane 2000: 187), термин "фольклорный танец" обозначает любой вид танца, который был скорее развит в традиционном обществе, чем создан хореографом или учителем. Шаги и рисунки его передаются из поколения в поколение, постепенно претерпевая текущие изменения. Многие фольклорные танцы берут начало из ритуалов плодородия, женитьбы, религии или войны и выражают характер того общества, которое их исполняет. Термин "фольклорный танец" был введен в употребление в XVIII веке с целью отделения так называемого "крестьянского" танца от тех форм, которые исполнялись высшими социальными классами, но различие как таковое датируется XV веком, когда балльные танцы стали появляться впервые как самостоятельная форма. (Crane 2000: 187)

Ритуальный танец, согласно В. Раффе (Raffe 1964: 293), представляет собой ритмическое движение в/по квадратам или кругам, эксплицируя этим схематические основы религиозного мифа конкретной доктрины или религиозной космической схемы в ее абстрактной доктрине. Принцип, объединяющий эти доктрины и их части лежит в фундаментальной равнозначности их "жизни и формы", и подтверждает

необходимость объяснения функции через отношение, так же, как и использования через форму. Тем самым ритуальные танцы, и мифические или драматические содействуют только состоянию группового самовыражения. Индивидуальное знание, пишет В. Раффе, приобретается после этого опыта посвящения мифом, путем вычленения динамического значения из явно *статичных* форм, другими словами, из фигур божеств, их специфических орудий и доспехов, их домов и их приключений. В. Раффе выделяет следующий набор форм религиозного танца: Волшебный Круг, Волшебные Квадраты, Волшебные Восьмиугольники, и Волшебные Крест и Звезда. Так, например, Круг может появиться как Щит (Аполлон, Ахиллес, Геркулес и др.), или как *Мандала* (Индийская, Тибетская культуры). Здесь, по мнению В. Раффе, имеет место явный союз конкретного/абстрактного символа, когда эти Магические Круги или Квадраты сконструированы в полномасштабном размере, так, чтобы поклоняющиеся могли бы в них войти. По этой причине в культуре существуют Лабиринт, Пирамида, Индийский и Египетский храмы и другие сооружения с последовательным набором секций и ритуальный представлений, относящихся только к каждой конкретной их фазе. (Raffe 1964: 293)

Исследовательницы В. Престон–Данлоп и А. Санчез–Колберг (Preston–Dunlop 2002: 35) отмечают различия в построении композиции трех вышеупомянутых видов танца. Они пишут о том, что балету, как и модерну свойственно следовать Аристотелевской структуре, с драматической дугой, включающей предисловие, введение, развитие, конфликт, кульминацию и развязку. Ритуальные танцы предпочитают циклическую линию, возвращение к началу, усиливая идею бесконечной, спиральной эволюции. Танец же постмодерна предпочел структуры непосредственного соседства и *контраконтекстуальности*⁴, а также произвольные методы, которые принуждают зрителей вступать в различные взаимоотношения восприятия и материальности танца (Preston–Dunlop 2002: 35). Другими словами, можно сказать, что для классического танца, также, как и для танца модерн, характерно линейное развитие композиции, для ритуального танца — циклическое, а для танца эпохи постмодернизма близко стремление к разорванности, неструктурированности и случайности.

⁴ термин В. Престон–Данлоп и А. Санчез–Колберг.

Если хоровод в той его форме, в которой он рассматривается нами в настоящем исследовании, относится к категории непрофессионального танца, то классический балет и танцевальные явления позднего модернизма являются категориями профессионального, или сценического танца. Главной отличительной чертой профессионального/сценического танца, является то, что он изначально предназначен для показа, демонстрации зрителю. По словам Сьюзан Лангер, именно танец, адресованный зрителю, становится, по сути, спектаклем (Langer 1983: 41). Робин Коллингвуд в своей теории эстетики, отмечает важную роль аудитории в разделении искусства от неискусства:

Все искусства, утверждает Коллингвуд, являются исполнительными видами, следовательно, они несовершенны без аудитории. Артисты, утверждает он, вовлекают идеи искусства во внешнюю форму для того, чтобы разделить их с другими людьми, которые не задействованы в художественной деятельности. Члены аудитории сотрудничают с артистом; они активно участвуют путем повторения действия в своих сознаниях. Такая взаимозависимость публика — исполнитель особенно истинна для танца, потому что танец, вид исполнительского искусства, завершённый только после того, как все процессы постановки, обучения, репетиции, сценических репетиций совершены (Alter 1991: 27).⁵

Джон Мартин (Alter 1991: 75) выделяет различные функции у разных танцевальных форм: танец как искусство он относит к разряду коммуникации, народный и социальный танец — к разряду игры и отдыха, функцией эротического танца он называет ухаживание, а театральный танец он определяет как развлечение. Д. Мартин считает, что в религиозном ритуале аудиторией для танцовщика являются боги и духи. В социальном танце — как народном, так и бальном, — группы или

⁵ *All arts, Collingwood argues, are performing arts, thus they are incomplete without an audience. Artists, he claims, externalize art ideas to share with other people who do not choose to engage in art activity. Audience members collaborate with the artist; they participate actively by doing it over again in their minds. This audience — artist interdependence is especially true for dance, because a dance, a performing art, is complete only after all the processes of choreographing, teaching, rehearsing, staging, and performing are accomplished. (Alter 1991: 27)*

партнеры танцуют для самих себя или друг для друга. Тогда как театральные постановки предназначены, по мнению Д. Мартина, для аудитории.

Профессиональный танец — это не движение в себе и для себя, а движение наружу, демонстративное, оно идейно наполнено и направлено на аудиторию. В момент исполнения каждого движения танцовщик выражает замысел автора, а также эмоции и переживания того или иного персонажа, исполняемого им. Танцовщик сконцентрирован на форме выражения, ограничен рамками того или иного стиля, хореографического текста, тогда как, например, в экстатическом танце внешняя форма его проявления не важна, главное — те внутренние ощущения, которые испытывает исполняющий. Конечно, и в профессиональном, как и в экстатическом танце присутствуют эмоции, но если в первом случае они задаются хореографом и ролью, направлены наружу, на зрителя, то во втором случае они сугубо индивидуальны, спонтанны, интровертны и часто неконтролируемы. Содержание здесь доминирует над формой.

Во введении мы обрисовали круг вопросов, которые мы предполагаем рассмотреть в настоящем исследовании. За рамками работы остаются многие проблемы и нюансы, подробный и качественный анализ которых мог бы помочь раскрыть другие интересные проблемы визуального восприятия живописи и танца. К ним относятся сравнительный анализ репрезентаций хороводного танца в различные исторические эпохи; полный и подробный разбор всех остальных танцевальных сюжетов в живописи, таких, как, например, портреты танцовщиков и танцовщиц, древнегреческие ритуальные танцы, танец как часть этрусской картины загробного мира, представления и закулисные сцены балетных театров; живописное полотно как претекст для танцевального спектакля, различные системы фиксации танца при помощи плоскостных визуальных знаков и многое другое. Эти и другие темы могут служить в качестве объектов дальнейших исследований в сфере взаимодействия визуального восприятия живописи и танца.

1. Язык живописи и язык танца – общее и различное.

1.1 Танец и живопись как иконические виды искусства.

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 со стороны адресата — и картину, и танец *смотрят*. Это два пространственно – временных вида искусства, моделирующих свою художественную реальность при помощи изобразительных средств. Как живописью, так и танцем (а особенно, балетом) используются цветовые пятна и линии, пластика человеческого тела, мимика, жесты, костюмы, декорации, прически, грим, освещение и расположение тел в пространстве — композиция.

Живопись и танец являются невербальными видами искусства и апеллируют в первую очередь к иконическому, образному смыслоразличению. Процесс коммуникации этих видов искусства состоит в решении задачи по перекодировке и передаче информации из иных знаковых систем в систему визуальных образов. Танец 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 (Лотман 2000: 334).

1.2 Вербальный элемент в танце и живописи.

Но здесь надо отметить следующее — в силу того, что слово играет большую роль в человеческой культуре, вербальный элемент так или иначе все-таки присутствует как в живописи, так и в танце. Так, например, слово, согласно Ю.М. Лотману, появляется при первых же попытках самоописания этих структур (Лотман 2000: 334). Вербальные названия работ и имена авторов, каждое изображенное на полотне или в танце событие может быть словесно интерпретировано, либо является интерпретацией уже существующего текста (произведение литературы; факт, описанный в исторических хрониках и т.д.). Не исключено и непосредственное введение слова как такового в картину или танцевальный спектакль. В живописи примером может служить широко распространенная в эпоху Ренессанса иконографическая традиция "Благовещения", где художники визуализируют на полотне словесные фразы, которыми обмениваются Архангел Гавриил и Дева Мария.⁶ В профессиональном же танце слово играло важную роль в эпоху формирования классического балета 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 даже не всегда имел преобладающее значение. Но если классический балет был определен Ю. Слонимским (1965: 7) в 60–х годах XX века как система образов, воплощенных "бессловесными" средствами танца и пантомимы, то относительно более поздних по сравнению с балетом явлений профессионального танца — таких, как, например, танец эпохи позднего модернизма, нужно учитывать, что в них очень распространено звучащее слово. Очень часто слово здесь выступает как дополнительный смыслообразующий компонент, максимум — равный движению. Главное, что оно не должно доминировать над движением, так как в таком случае следует говорить уже не о танцевальном, а драматическом жанре.

⁶ 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., Кортоне, Музео Диочезано) и др. Подробнее о таком способе изображения *Благовещения* см., например, (Майкапар 1998:39–40).

1.3 Театр как объединяющее звено между живописью и профессиональным танцем.

Объединяющим звеном между живописью и профессиональным танцем является театр. Сценический танец — это часть театрального представления, а классический театр в том виде, который он получил в Европе — это в некотором роде (согласно распространенной метафоре) ожившая картина,⁷ 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, например, у истоков зарождения классического балета и не угасал в течение всей истории этого вида искусства. В связи с важностью данного этапа для развития и взаимных влияний живописи и классического танца, хотелось бы подробнее рассмотреть именно эпоху итальянского Ренессанса.

Как система классический танец начал зарождаться в городских и придворных театрализованных празднествах 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 (Красовская 1979: 25–28).⁸

Театрализованные зрелища, дорогостоящие костюмированные шествия сопровождали многочисленные флорентийские празднества. Свадебные пиры, календарные праздники, приемы почетных гостей города, дни чествования христианских святых служили поводом к устройению очередного карнавала или представления, во время которых, уже начиная с XIII века, одним из распространенных способов построения представления был принцип оживающей и вновь застывающей в начальной позе *живой картины (tableau vivant⁹)*. Так, к

⁷ 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)

⁸ См. также (Crane 2000: 40).

⁹ Термин М. Баксандалла (Baxandall 1972: 71).

примеру, 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 разворачивались в действенную игровую сценку: сюжет излагала пантомима под пение (Красовская 1979: 17).

Второй сферой культуры эпохи кватроченто, где тесно пересекались языки театра и живописи, являлась сакральная драма. Этот вопрос рассматривает М. Баксандалл в своей монографии *Painting and Experience in Fifteenth-Century Italy (Живопись и впечатление в Италии пятнадцатого века)* (Baxandall 1972). Принимая во внимание тот факт, что представления сакральной драмы не были распространены по всей Италии — например, Флоренция переживала расцвет этого театрального жанра в течение XV века, тогда как в Венеции такие представления были запрещены, М. Баксандалл (Baxandall 1972: 71) отмечает, что там, где они существовали, они обогащали способности людей к визуализации событий, репрезентируемых в сакральных драмах, и в то же самое время наблюдалось определенное взаимодействие театрального события с живописью. Исследователь выделяет такие параметры объединяющий живопись и театр времен кватроченто, как внешнее подобие театральных образов живописным, постановка живых картин, а также особый способ расположения фигур на полотне, повлиявший на компоновки групп артистов на сцене:

Фигура играла свою роль в историях путем взаимодействия с другими фигурами, в группировках и позициях художник говорил о взаимоотношениях и действиях. Не только художник практиковал в сфере искусства группировок: в частности, эти же предметы были представлены в священной драме того или иного типа. <...> Например, пьесы представлялись хоровой фигурой, festaiuolo, часто в образе ангела, которая оставалась на сцене в течение всего действия пьесы в качестве медиатора между очевидцем и изображаемыми событиями: схожие хоровые фигуры, ловящие наши взгляды и отсылающие к центральному действию, часто

используются художниками. <...> или еще, пьесы игрались фигурами, которые обычно не покидали сцену между своими появлениями; вместо этого он садились в свои sedie на сцене, поднимаясь для того, чтобы произнести свои строфы и двигаться в своих действиях (Baxandall 1972: 71–73).¹⁰

Помимо уличных праздников и сакральной драмы, танец присутствовал также и в дворцовых пиршествах Италии XV — начала XVI веков. Любые уличные праздники во Флоренции эпохи кватроченто, так же, как и дворцовые пиршества, включали в себя танцы. Так, например, в день наступления весны, первого мая, на площади перед церковью Санта Тринита танцевали девушки с зелеными ветками в руках (Кустодиева 1971: 21). Часто устраивались джостры — своеобразные турниры, целью которых было продемонстрировать блеск костюмов, оружия и эмблем. Каждый раз после турнира был праздничный ужин, который заканчивался танцами, продолжавшимися допоздна (Виолле-ле-Дюк 1997: 294). Во время свадебных пиров также устраивались представления, содержащие танец и пантомиму. Наиболее знаменит свадебный пир 1489 года при дворе в Тортоне, поставленный танцмейстером Бергонцио ди Ботта, где каждая подача блюд сопровождалась танцем.¹¹

М. Баксандалл (Baxandall 1972: 77–81) сравнивает ренессансные принципы передачи взаимоотношений между действующими лицами на полотнах мифологического жанра с одной стороны и расположением исполнителей относительно друг друга в спокойном размеренном танце типа *bassa danza*, получившем широкое распространение в Италии в первой половине XV века, с другой. Приводя в пример картину Сандро Боттичелли *Рождение Венеры* (1485 г., Флоренция, Галерея Уффици), он сопоставляет ее с описанием танца *Венера*, сочиненным кузеном Лоренцо де Пьерфранческо де Медичи, Лоренцо ди Пьеро де Медичи, или

¹⁰ *A figure played its part in the stories by interacting with other figures, in the groupings and attitudes the painter used to suggest relationships and actions. The painter was not the only practitioner of this art of grouping: in particular, the same subjects were often represented in sacred drama of one kind or another. <...> For instance, the plays were introduced by a choric figure, the festaiuolo, often in the character of an angel, who remained on the stage during the action of the play as a mediator between the beholder and the events portrayed: similar choric figures, catching our eyes and pointing to the central action, are often used by painters. <...> Or again, the plays were acted by figures which did not normally leave the stage between their appearances; instead they sat in their respective sedie on the stage, rising to speak their lines and move through their actions (Baxandall 1972: 71–73).*

¹¹ Подробные описания этого пира см. (Красовская 1979: 34–35) и (Карп 1986: 30).

Магнифико в 1460–х годах.¹² Исследователь отмечает, что форма танца "Венера" предполагает троих исполнителей, двое из которых всегда расположены по краям от центрального и находятся от него в зависимости. М. Баксандалл не утверждает прямого влияния данного конкретного танца на *Рождение Венеры* Боттичелли, но он пишет о том, что оба эти произведения были созданы для такого зрителя, чей глаз привык видеть художественные группы определенного рода:

Чувствительность, которую репрезентирует танец, вовлекала способность публики к интерпретации рисунков фигур, общий опыт полу-драматических мероприятий, которому следовали Боттичелли и другие художники, предполагая сходную готовность публики интерпретировать их собственные группы. Когда у художника был новая классическая тема, не имевшая установленной традиции композиции и уверенности в том, что история широко или детально известна, он мог дать фигурам возможность станцевать свои взаимоотношения, как это сделал Боттичелли в своей картине Паллада и Кентавр. <...> Не имеет значение, знаем ли мы содержание, картина может быть рассмотрена в духе ballo in due, танца для двоих (Baxandall 1972: 80–81).¹³

В. Франкетти Пардо считает, что целью всей культурной политики Медичи было представить жизнь герцогского двора как спектакль (Франкетти Пардо 1979: 154). Эту тенденцию можно проследить на примере того, как оформлялись места жизни флорентийских правителей – палаццо, загородные виллы и улицы городов. М.

¹² Bassa danza called Venus, for three persons, composed by Lorenzo di Piero di Cosimo de' Medici (Baxandall 1972: 78). Описание танца см. там же.

¹³ *The sensibility the dance represents involved a public skill at interpreting figure patterns, a general experience of semi-dramatic arrangements that followed Botticelli and other painters to assume a similar public readiness to interpret their own groups. When he had a new classical subject, with no established tradition for the arrangement and no assurance that the story was very widely or intimately known, he could let the figures dance their relationship out, as Botticelli lets them in his Pallas and the Centaur¹³ <...> It does not matter much if we are not familiar with the story: the picture can be taken in the spirit of a ballo in due, a dance for two (Baxandall 1972: 80–81).*

Тарасова считает, что все устройство пространства домов и улиц города подчинялось происходящим там зрелищам (Тарасова 1997: 157).

Покои герцогских дворцов оформлялись по случаю праздников при помощи соответствующих теме шпалер и других приспособлений, составлявших с ними ансамбль, например, тканей для завешивания сидений и спинок. Такой способ украшения парадных залов был очень удобен и позволял заменять один цикл другим, с приличествующим случаю сюжетом, чего невозможно было сделать с росписями (Тарасова 1997: 153). Он представлял собой своеобразный набор тематических декораций к тому театральному представлению, которое планировалось разыграть во время пира:

Декорация Большой залы почти неотделима от самого праздничного ритуала. Постановка классических пьес, шествия и танцы превращали пребывание в Большом зале в общее театрализованное действо. Помосты и балюстрады для гостей трансформировали в архитектурное пространство. Иерархия занимаемых мест подчеркивалась размещением ковров и балдахин. В сущности, Большие залы во время праздников становились театрами (Тарасова 1997: 157).

Но театр этот не ограничивался стенами дворца, он захватывал также и улицы города, пространство которого организовывалось в соответствии с разворачивавшимися в нем праздничными церемониями, характеризовавшими быт и деятельность двора и дававшими представление о придворной жизни (Франкетти Пардо 1979: 151–152). Во времена правления Медичи в городе отмечалось около 40 праздников, и каждый раз улицы украшались так, что Флоренция как бы превращалась в "грандиозную декорацию для драматических действий на тему античной истории или триумфальных шествий", а сами флорентинцы становились участниками или зрителями театрализованных действий и костюмированных процессий (Данилова 1994: 18). М. Тарасова в связи с этим описывает случай свадьбы Лоренцо Великолепного с Клариче Орсини (1469г.), когда в единое праздничное пространство были превращены часть улицы, внутренний дворик, сад и зал палаццо Медичи. Исследователь отмечает, что произведения ренессансной живописи часто

интерпретируют городское пространство как интерьер — гигантскую залу, в которой строения уподоблены предметам мебелировки, а площади образуют свободные поля для пиршественных столов, процессий, танцев. Один из характерных примеров — *Свадебное шествие* мастера кассони Адимари¹⁴ (илл. 2). Здесь интерьером, "облекающим" церемониальный танец, становится площадь перед Баптистерием (Тарасова 1997: 155).

В организацию и оформление флорентийских празднеств вовлекались такие художники, как Леонардо да Винчи, Андреа Мантенья, Сандро Боттичелли, Рафаэль.¹⁵ 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, с одной стороны, в этот период получила распространение *картинизация* театра, тогда как с другой, происходил обратный процесс — театрализации и режиссуры в живописи (Соколов 1999: 319). Здесь можно заметить интересный парадокс: художники создавали работы, отражавшие окружающую их действительность, (как известно, эпоха Ренессанса провозгласила принцип искусства как зеркала природы), тогда как сама эта действительность большую часть времени протекала 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

¹⁴ Флорентийский мастер. *Сцена городского гуляния. Роспись кассона Адимари*. (Середина XVв. Флоренция, галерея Академии).

¹⁵ Известно, что Леонардо да Винчи рисовал костюмы танцовщиков и изобретал сценические эффекты для представления, данного герцогом Лодовико Моро в Милане в 1496 году (Красовская 1979: 35). См. также (Бояджиев 1973: 45).

становится 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, приподнятом над уровнем пола 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.

1.4 Фронтальная ориентированность живописи и классического танца.

И картина, и балетный спектакль фронтальны. Мы не останавливаемся на доказательстве фронтальности живописи, но необходимо затронуть подробнее этот аспект в связи с танцем. Особое внимание мы хотели бы обратить на такую свойственную классическому танцу черту, как *выворотность*, определяемую следующим образом:

способность танцовщика к свободному разворачиванию ног наружу от бедра до кончиков пальцев (стопа параллельно линии плеч). Выворотность — необходимое условие исполнения классического танца, так как освобождение движения ноги в тазобедренном суставе значительно расширяет выразительные возможности человеческого тела (ЭРБ 1997: 535–536).

Пять основных позиций ног в классическом танце строятся на развернутости. В первой и второй позициях стопы ставятся на одну линию, в третьей, четвертой и пятой — на параллельный прямые (различие здесь только в разной степени удаленности их друг от друга). Как заметила Л.Д. Блок (1987: 27), выворотность обогатила выразительность тела новой плоскостью для свободного движения ноги — плоскостью фронтальной; нормально же движения ног свободны лишь в сагиттальной. Выворотные ноги (от бедер до стоп), за счет которых появилась

возможность применять боковые движения, придают балету визуальный эффект распластанности на плоскости — к зрителю обращены их внутренние стороны ("пятки вместе, носки врозь"). Так исполнители стоят, ходят, бегают и танцуют. Танец оказывается в прямом смысле обращенным лицом к зрителю — основными визуальными направлениями движения оказываются именно боковые стороны, так как таким образом движение становится наиболее выразительным с точки зрения сидящего в зале зрителя.

Для сравнения, очень важно отметить, что в связи с развитием танца модерн и современного танца, именно выворотность профессионального танца подверглась резкой критике. Так, например, Э. Сэлден (Alter 1991: 56) описывая понимание пространства в творчестве представительницы экспрессивного танца Мэри Вигман (1886–1973) отмечает, что последняя противопоставляет разнообразие уровней и направлений в пространстве танца модерн более ограниченному, по ее мнению, использованию в балете только вертикальных и горизонтальных линий. Фронтальное направление отрицается модерном и современным танцем — ноги специально заворачиваются, стопы, колени и бедра ставятся параллельно. В связи с развитием отличных от классического танца тенденций и течений, в XX веке появились иные пространственные концепции — не столько плоскостные и фронтальные, сколько многомерные, предназначенные для обзора не только с одной стороны. Например, в спектакле *Fluxus* (хор. Теэт Каськ, 2002 г., Эстония, Театр Ванемуйне) пространство сцены было организовано квадратом, фокусивной точкой которого выступал один из его углов, а задник располагался по двум сторонам противоположного угла, а не по одной, как привычно для классического театра. В другой постановке этого же театра — *Outbound* (хор. Маттео Молес, 2003 г., Эстония, Театр Ванемуйне), сцена также представляла собой квадрат, но публика располагалась по всему его периметру, кулисы и задник отсутствовали, а танцовщики отдыхали сидя в первом ряду аудитории.

Помимо изменения фокусировки представления относительно зрителя, в XX веке аудиторию стали пытаться разместить как можно ближе к выступающим, постепенно происходит тенденция стирания пространственной границы между сценой и зрительным залом, редуцирование оппозиции *публика — танцовщик*, максимального

вовлечения зрителя в спектакль. Этим танец отличается от живописи, где зритель и объект четко разграничены пространственно; границу эту можно осязать физически, но пересечь невозможно. Тогда как в танце материальной границы как таковой не существует, есть только ее маркеры — оформленная рампа сцены, освещенное пространство сцены и темный зрительный зал. Примечательно, что иллюзия перемещения зрителя в картину является очень популярным мотивом в театре вообще и в танце в частности.

1.5 Различия языков живописи и танца.

Теперь следует рассмотреть очень важное отличие, существующее между живописью и танцем. 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 того, чтобы передать ощущение танца на плоскости при создании картины, художником могут быть использованы некоторые такие свойства танца, которые поддаются выражению с помощью средств, доступных изобразительному искусству.

Так, например, для передачи динамики на плоскости применяется композиционный прием ритмического повтора линий и контуров, которые способны создавать зрительный эффект движения. Линия и контур, создаваемый ею — это такие элементы танца, которые доступны плоскостному изображению. Танец — это движение тела в пространстве, при движении тела "всегда описывают в воздухе ту или иную линию... Линия получается в воздухе от движения любой предполагаемой точки на конечности, или от части тела и конечности, или всего тела целиком" (Хогарт 1987: 197). Описывая в воздухе линию, тело создает рисунок танца, оно рисует при помощи самого себя и при помощи своих линий. В изображении, так же, как и в танце, линия заключает в себе движение. Любая видимая линия — это след,

оставленный в пространстве тем, кто ее провел. Например, линия краски на полотне — это пространственный и фиксированный след от движения, оставленный рукой художника, прошедшего кистью по поверхности холста. Помимо этого, линия несет на себе функцию создания силуэта, очертаний границ объекта, а также передачи движения: "общее понятие движения, так же, как и позы, может быть передано карандашом очень немногими линиями" (Хогарт 1987: 197). Таким образом, линия в изображении служит одним из средств передачи танца. Для передачи динамики на плоскости применяется композиционный прием ритмического повтора линий и контуров, которые способны создавать как определенный зрительный эффект движения, так и, наоборот, эффект максимальной статичности.

Тема танца в изобразительном искусстве требует максимальной передачи ощущения движения. Но не каждое изображенное движение будет выглядеть как танец. Необходимо отметить, что танец — это прежде всего *ритмически упорядоченное* действие, "подобно музыке он живет в повторении" (Хейзинга 1997: 161). Танец, так же, как и музыка, вид временного искусства, и для того, чтобы связать между собой следующие друг за другом во времени части, здесь в качестве композиционного приема широко используется повтор, компенсирующий однонаправленность исполнения (Арнхейм 1994: 85). Это свойство танца передается на плоскости путем применения ритмических линейных повторов через определенные расстояния. При небольших изменениях на каждом отдельном участке изображения (разнообразие при сохранении ритмичности необходимо для того, чтобы изображение не выглядело застывшим), линии все же должны сохранять общий характер, свойственный данному изображению (Руубер 1985: 228).

Если живопись двухмерна, статична и закрепляет на плоскости недвижимые образы, то танец — искусство трехмерное, динамичное, изменчивое и крайне эфемерное. В живописи преобладает пространство, в танце — 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 танце уподобляют его живописи и помогают ему закрепиться в пространстве:

Танец — это завоевание пространства. Деятельность, заключенная в грамматической форме глагола продолжительного действия — таких, как "танцевание", "становление" и "завоевание", наиболее значительна для понимания объяснения [Элизабет] Селден танцевального динамизма. Танцующий танцовщик — это не объект, фиксированный в пространстве, но средство, которое несет в себе рисунок танца во время представления (Alter 1991: 60).¹⁶

Еще одним важным отличием живописи от танца является способность первой закрепляться в культурном наследии на долгое время, тогда как второй, имеет только единичные примеры надолго сохранившихся, да и то с большими изменениями, произведений.¹⁷ И если в XXI веке можно пойти в музей и увидеть там произведения искусства, созданные даже задолго до нашей эры, то, например, 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 танцевальных представлений является отсутствие универсальной системы их хранения. Теоретик танца Джудиф Альтер (1991: 14) отмечает в своей книге два способа фиксации танца — символический и механический. В первом случае помочь запомнить танцевальный текст может аккуратная запись движений в одной из нескольких систем танцевальной нотации. Во втором — запись происходит с помощью современной видео техники. Здесь следует отметить, что символический способ фиксации возможен, скорее всего, только для хореографов и исполнителей — они могут применить к танцевальному тексту систему медленного чтения и записывания, так как он им известен заранее. Эта система никак не работает для зрителя, который обычно не знаком заранее ни с

¹⁶ *Dancing is the conquering of space. The action embedded in the "ing" of the word "dancing", "becoming" and "conquering" is crucial to comprehending [Elizabeth] Selden's explanation of dance dynamism. A dancer dancing is not an object fixed in time but is the vehicle that carries around the dance design while performing (Alter 1991: 60).*

¹⁷ Подробнее см., например, (Слонимский 1968: 119–127).

текстом, ни с его составляющими, а иногда даже и со спецификой языка танца. Для того, чтобы сохранить свои произведения, многие балетмейстеры и теоретики (А. Сен-Леон, В. И. Степанов, М. Петипа, М. Фокин, Р. Лабан и др.) стремились и стремятся изобрести специальные системы записи движений. Но, во-первых, к моменту создания одной из первых систем прошло уже почти пять веков развития танцевального искусства, а, во-вторых, каждая из них настолько индивидуальна у разных балетмейстеров, что расшифровать ее зачастую под силу только самому тому, кто ее создал или относительно узком кругу специально обученных этому специалистов.¹⁸ В XX веке появились средства видеозаписи, что во многом изменило и улучшило ситуацию. Многие балетмейстеры активно используют средства кино- и видеотехники в процессе создания спектакля, создают видео-копии своих постановок, вводят видеоряд и видеоинсталляции в текстуру произведений. Можно говорить и о том, что возникли новые жанры в искусстве — фильм-балет и танцевальный фильм. Но то, что в течение предыдущих исторических эпох (с середины XV в. и до начала XX в.) не закрепились в традиции классического танца, навсегда исчезло из балетного театра. Кроме того, видеозапись далеко не идентична спектаклю, идущему на сцене, по целому ряду параметров.

¹⁸ Подробнее о несовершенстве системы записи танца см. Лопухов, Федор. 1972. *Хореографические откровенности*. Москва: Искусство.

2. Танец в живописи: хоровод как визуальная репрезентация времени.

2.1 Описание хороводного танца.

Одним из самых распространенных танцевальных мотивов в живописном искусстве на протяжении многих веков является сюжет хоровода. Хоровод — это древнейший круговой массовый танец или песня–танец, нередко с инструментальным сопровождением, распространенный у многих народов и исполняемый взявшись за руки. Хороводы очень разнообразны в своих построениях, но изначальной формой большинства из них является круг (Васильева 1997: 284). Любой танец, в котором танцовщики держатся за руки и движутся по кругу, может быть определен как хоровод в широком его понимании.

Сразу же следует отметить, что изначально хороводный танец принадлежит к категориям культового или народно–бытового танца, исполнялся непрофессиональными танцовщиками, не на сцене, и не был рассчитан на взгляд со стороны, то есть, наличие зрителя не было обязательным. Как часть архаической культуры, как один из распространенных фольклорных элементов, хоровод изначально выступал в качестве обряда, в котором пассивный зритель отсутствовал: "Находиться в некоторых пределах обряда (временных, то есть календарных, или пространственных, если обряд требует некоего условного места) — означает быть участником" (Лотман 2000: 135).

Историк танца Курт Закс (Sacks 1937: 139) считает, что все виды танца изначально были моторным рефлексом сильного возбуждения и повышенной активности. Но он также предполагает (там же), что постепенно происходило замещение импульсивного и инстинктивного чем–то спланированным и организованным.

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 (Еремина 1998: 21–22).

В свою очередь, С. Лангер (Langer 1953: 39), считает, что круговой танец символизировал самую важную реальность в жизни примитивного общества — священную сферу, магический круг. Она полагает, что хоровод как форма танца уже не имел ничего общего со спонтанным танцеваньем; по ее мнению, он исполнял святую обязанность, возможно, одно из первых священных служений танца — разделял сферы сакрального и профанного существования.

К. Закс (Sacks 1937: 144) также отмечает спиритуальное значение круговой формы танца. Он пишет о том, что заключение объекта в круг означает получение его в свое владение, соединение с ним, оковывание и проклятие ("круг анафемы") его. Предполагается, что захваченные и окруженные голова или скальп должны передать силу своего прежнего владельца; кружение шамана изгоняет дух болезни из заболевшего; это делает половозрелую молодежь полноценными членами общества; это направляет растительную силу живого дерева во все жизненные силы и велит истекающему кровью жертвенному животному умереть за них всех (Sacks 1937: 144). Таким образом, во время исполнения кругового танца или экстатического вращения, энергия переходит от тех, кто находятся снаружи на тех, кто находятся внутри и наоборот.

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).

Как одна из древнейших форм танца вообще, хоровод сохранялся на протяжении истории человеческой культуры и, несомненно, был перенят и трансформирован профессиональным танцем. Перейдя из сферы фольклора или обряда в сферу искусства, он стал исполняться профессиональными танцовщиками и для аудитории: "Зритель в искусстве одновременно не—зритель в реальной действительности: он видит, но не вмешивается, соприсутствует, но не действует, и при этом он не участвует в сценическом действии" (Лотман 2000: 135).

В живописном наследии мотив хоровода встречается в произведениях практически всех исторических эпох. Совершенно очевидно, что обзреть весь корпус в рамках настоящей работы не представляется возможным, поэтому в дальнейшем мы подробно останавливаемся на анализе только одного произведения — *Мистического Рождества* Сандро Боттичелли.

2.2 Хоровод как репрезентация времени в картине Сандро Боттичелли "Мистическое Рождество".

2.2.1 Формальный анализ

В качестве объекта пристального анализа из всех вышеперечисленных примеров мы решили выбрать сюжет *Рождества Христова* и подробно рассмотреть картину Сандро Боттичелли *Мистическое Рождество* (1501г., Лондон, Национальная Галерея, илл. 1). В иконографической схеме сюжета Рождества Христова¹⁹ часто

¹⁹ Часто в западноевропейском искусстве под названием *Рождества Христова* подразумеваются также сцены поклонения пастухов и волхвов. Подробнее см. (Майкапар 1998: 59).

присутствует сонм молящихся и поющих хвалебную песнь ангелов — так называемый *концерт ангелов*. Ангелы возвещают и славят рождение Иисуса Христа:

(8) В той стране были на поле пастухи, которые содержали ночную стражу у стада своего. (9) Вдруг предстал им Ангел Господень, и слава Господня осияла их; и убоялись страхом великим. (10) И сказал им Ангел: не бойтесь; я возвещаю вам великую радость, которая будет всем людям: (11) ибо ныне родился вам в городе Давидовом Спаситель, Который есть Христос Господь; (12) и вот вам знак: вы найдете Младенца в пеленах, лежащего в яслях. (13) И внезапно явилось с Ангелом многочисленное воинство небесное, славящее Бога и взывающее: (14) слава в вышних Богу, и на земле мир, в человеках благоволение! (Лк., 2: 8–14)

Изредка, но что очень важно в связи с данной темой, эти небесные вестники в человеческом облики изображаются танцующими в хороводе.

Такое решение предложено, например, Сандро Боттичелли в *Мистическом Рождестве* (1501 г., Национальная Галерея, Лондон, *илл. 1*). Данная композиция построена художником вертикально и разбита на пять горизонтальных поясов. Как и во многих других работах Сандро Боттичелли, перспективное построение здесь практически отсутствует, и все действие разворачивается на первом плане. При рассмотрении снизу вверх, первый горизонтальный ряд составляют три пары фигур — ангелы, обнимающие людей. Второй уровень — центральный — сцена Рождества Христова. Третий — три ангела, сидящих на крыше хлева, устроенного в пещере. Четвертый — хоровод славословящих ангелов. Пятый уровень — не живописный, а вербальный, он содержит три строки греческого текста. Все пять уровней чередуются по ширине — первый, третий и пятый узкие, второй и четвертый — широкие.

Из всех живописных поясов, тот, что с ангелами, расположен в самой верхней части полотна. Ангелы изображены держащимися за руки. Они движутся по кругу по ходу часовой стрелки. В руках у них оливковые ветви — символы мира, а также свитки со словами славословия ангелов из Евангелия от Луки: "и на земле мир, в человеках благоволение" (Swinglehurst 1994: 75). Визуально, хоровод ангелов подчеркнут

изображением небесной сферы, раскрывающейся над ними²⁰. Эти два овала, полученные путем перспективного сокращения круговой формы, являются верхней границей живописной композиции, ее своеобразным венцом. Геометрически и отчасти семантически хоровод ангелов и расположенная над ними небесная сфера повторяются ниже в венках пришедших на поклонение волхвов (слева от центра) и пастухов (справа от центра), наверху в венцах, расположенных между ангелами и привязанных к лентам, которые они держат, а также в нимбах Богородицы и младенца Христа. Символы венка, венца или короны присутствуют здесь, очевидно, в качестве отсылки к идеям долговечности, победе над тьмой и грехом, вечной жизни, воскресения и радости²¹, а также, несомненно, цикличности и круговой замкнутости.

Для того, чтобы изобразить танец, который являет собой ритмическое движение, Сандро Боттичелли были применены визуальные повторы похожих фигур. Хоровод ангелов *Мистического Рождества* состоит из образов, которые почти в точности копируют друг друга. Между ними — почти одинаковое расстояние, за исключением краев, где применено перспективное сокращение. Положение рук, направление стоп, наклоны голов, одеяния в целом и характер их складок в частности — все повторяется в каждой фигуре. Ритмизованные повторы присутствуют также и в цветовой окраске. Двенадцать ангелов можно разделить на две равные группы — на тех, что движутся к зрителю спиной и на тех, что движутся за ними, лицом к зрителю. В этом случае цветовые повторы в одеждах ангелов будут составлять следующий ритм (справа налево и спереди назад по ходу движения хоровода):

ближний край: розовый—белый—зеленый / розовый—белый—зеленый

дальний край: розовый—белый—розовый / зеленый—белый—зеленый

Несмотря на то, что часть ангелов расположены спиной, а другие лицом, и два по краям — почти в профиль, они изображены совершающими одно и то же движение — шаг по кругу друг за другом. Для создания ритмизованного движения, Сандро Боттичелли применил принцип чередования шагов через одну фигуру (*схема 1*). Определить характер движения, совершаемого ангелами, можно исходя из того, на

²⁰ Ср. одной из функций ангелов является распоряжение, управление и хранение небесными сферами (МНМ I 1997: 77).

²¹ Подробнее о значении венца (а также короны) см., например (Бидерманн 1996: 37).

какой ноге у них расположена тяжесть тела. То есть, та нога, на которую ангел как бы ступает, является его опорной ногой, а та, которая свободна — отведена назад, согнута в колене за счет чего оказывается приподнятой в воздух. Стопа свободной ноги больше вытянута, чем та, на которую совершается шаг. У половины ангелов правая нога слегка согнута в колене, у другой половины она вынесена вперед и вытянута. И эти фигуры чередуются. Здесь мы сталкиваемся с приемом разложения движения на фазы. Это один из общих принципов изображения движения для живописи и танца. В следующей главе мы рассматриваем его с точки зрения функционирования в танце. А в связи с живописью необходимо отметить, что в XV веке Сандро Боттичелли, стремясь передать танцевальное движение, применил принцип, который спустя пять веков, в начале XX века под влиянием открытия кинематографического разложения движения на фазы, футуристы поставили в основу своих динамических композиций.

В этом принципе присутствует существенная черта искусства Боттичелли в подходе к изображению движения. Он еще не использует основной прием композиции Высокого Возрождения — прямую перспективу — в ее чистом виде, но уже и не применяет средневековый сукцессивный рассказ, когда с целью показать движение на одной и той же плоскости изображается не один, а несколько этапов события. Боттичелли создает свои работы именно в тот период развития итальянского искусства, когда, по мнению Б. Виппера (1970: 320), оба эти метода существовали рядом друг с другом, и художники пытались найти между ними какой-то компромисс. В *Мистическом Рождестве* Боттичелли решает эту проблему при помощи чередующегося повтора двух идентичных фигур, изображенный в двух фазах одного и того же движения — перемена ног для создания впечатления шагающих фигур.

Раскладывая движение на его составляющие и изображая эти составляющие попеременно, Боттичелли идет здесь по тому же пути, что и профессиональный танец его эпохи. Во времена кватроченто, танец стал подходить к движению аналитически — именно этот период дает европейской культуре первые попытки его теоретического осмысления. Анализ и разложение движения на составные части стимулировал генерирование новых танцевальных шагов и приводил к обогащению

танцевальной лексики, а также к ее классификации и категоризации. Постепенно танец стал превращаться в знак определенного рода движения, он начал обозначать движение грациозное, легкое, построенное по правилам теории. Танец стал опираться на демонстрацию движения как такового — он стремился не столько произвести движение, сколько изобразить его. И именно в этой сфере произошло в XV веке пересечение кодов живописи и танца.

Так, танец XV века и живопись Боттичелли стали конструировать не просто движение, но изображение одного, другими словами, искусственно сделанное, неестественное движение. Эта неестественность послужила для отстранения факта движения самого по себе от факта его изображения, демонстрации. Аналитическая рефлексия на то или иное явление культуры начинается тогда, когда происходит попытка описать это явление со стороны. В процессе как описания, так и самоописания выявляются определенные закономерности и особенности, свойственные этому явлению. Подобного рода описанием может служить и попытка передать то или иное явление на языке другого вида искусства. Так, в данном случае, когда живопись изображает танец, она делает в буквальном смысле *видимыми* его характерные особенности, функционируя в сфере пересечения и взаимного взаимодействия живописного кода с танцевальным. Сандро Боттичелли теоретизирует движение так же, как это делает современное ему искусство танца, он отделяет изображение движения от движения как такового, прослеживает элементы, его составляющие и применяет их в композициях своих картин.

2.2.2 Семантический анализ.

Переходя от формального анализа к семантическому, следует рассмотреть взаимосвязь сюжета Рождества с культурологической функцией хора. В первую очередь, сюжет "Рождества" повествует о приходе в мир нового человека, новой жизни. Радостное событие рождения человеческого существа относится к сфере линейного времени в христианской культуре: день рождения как точка отсчета. Циклическая модель времени, свойственная мифологическому и фольклорному сознаниям, сменяется в историческом сознании линейной (Лотман 2000: 139). Жизнь

человека в христианстве располагается на линейной шкале, в которой основными, наиболее ярко маркированными событиями, являются, как правило, рождение, свадьба, появление собственных детей и смерть. При этом, на протяжении жизненного пути как линии или вектора, отметками, задающими периодичность и ритмизованность, являются традиционные ежегодные ритуалы празднования даты рождения с поздравлениями, подарками, а также с отсчетом количества прожитых лет — своеобразных упорядоченных зазубринок на шкале линии жизни. Интересно отметить славянскую традицию исполнения вокруг именинника хороводного песни-танца "Каравай" — такого рода круговращение вокруг ежегодного события, располагающегося на линейной шкале времени является своего рода атавизмом, указанием на влияние архаического сознания на историческое.

Рождение нового человеческого существа неразрывно связано с идеей плодородия и жизненной силы. Плодородие как животворящая сила земли находит свое отражение в сезонных ритуалах, связанных с земледелием — например, празднование начала весны как возвращения жизни на землю, а проводы лета и наступление зимы как смерть природы. Как и празднования дня рождения, земледельческие ритуалы совершаются со строгой периодичностью, принося в жизненный устой ритмичность и повторяемость. Но если взглянуть на это с другой точки зрения, то становится явным, что таким образом происходит слияние двух культурных концепций времени — линейной и цикличной.

Ежегодное умирание природы замыкает цикл внутри одного года. Регулярная повторяемость задает идею вечного возвращения. Оппозиция жизнь и смерть тесно соседствует и неразрывно связывает начало и конец в кольцевую схему. Эта идея присутствует в таком способе репрезентации времени в культуре, как механические часы, на циферблате которых линейная последовательность номеров замкнута в круг. Стрелки часов, двигаясь по этому кругу, отсчитывают периоды на линейной шкале, превращенной в цикл. И так, круг за кругом, цикл за циклом, время постоянно возвращается к исходному пункту — началу, но каждый раз при этом исходная точка в линейном измерении находится уже на период дальше.

Далее, развивая анализ, от рождения как такового следует перейти к Рождеству Христову и его функции в культурологическом понимании времени. Данное событие связано в христианской культуре с установлением нового времяисчисления, так называемой, *нашей эры*. Момент рождения Иисуса Христа является точкой отсчета, нулевым пунктом в линейном времени и связывает исторические события, произошедшие до и после:

То, что с точки зрения христианства дает времени смысл и онтологическое основание, входит в конкретный момент времени (как Бог вошел в мир) и из этого момента структурно организует временную протяженность ("до рождества Христова", "после рождества Христова") (МНМ II 1997: 600).

Но при этом, праздник Рождества является маркером начала нового года. Празднование этого события в христианской культуре имеет большое значение (это второй по значению праздник после Воскресения Христа, Пасхи) и ежегодно отсылает к началу христианского летоисчисления.²²

Схема цикличной повторяемости культурного времени присутствует в мотиве хоровода ангелов *Мистического Рождества* Сандро Боттичелли. С точки зрения культурологического анализа, хоровод вообще является одним из самых сложных и семантически самых нагруженных танцев. Он включает в себя такие глобальные концепты культуры, как круг²³, бесконечность, замкнутость, цикличность, объединение с одной стороны, и раздробленность, дискретность, деление на множество идентичных элементов — с другой. Здесь мы имеем циклическое движение по замкнутому кругу. Такое движение с одной стороны, бесконечно, а с другой — дискретно. Бесконечность хороводного танца заключена в его замкнутости в кольцо — все шаги исполняются по кругу и, теоретически, могут длиться бесконечно. Начало и конец пространственно не маркированы. Дискретность же присутствует в делении круга на отдельных участников, которые держат друг друга

²² Примечательно, что, особенно в русском православии, строго соблюдаются каноны празднования церковных дат. Ежегодные ритуалы веками совершаются по одной и той же схеме и это привносит в православную культуру некий момент остановки времени, постоянного возвращения к истокам.

²³ Подробнее о значении круга в культуре см., например, (МНМ II 1997: 18–19), (Бидерман 1996: 136–137).

за руки, а также в шагах, исполняемых ими. Набор шагов расчленяет непрерывность круга, задает ритм. Повторяемость же — круг за кругом танцовщики вновь и вновь проходят то место, с которого начали свой танец, — задает цикличность, в ней присутствует идея вечного движения, возвращающегося к одной и той же исходной точке и вновь отталкивающегося от нее.

Хоровод ангелов *Мистического Рождества* круговой формой отсылает к идее циферблата часов, двенадцать ангелов по количеству соотносимы с двенадцатью часовых отметок на нем, а движение ангелов задано по ходу часовой стрелки. Двенадцать ангелов соответствуют не только двенадцати часовым отметкам, но и двенадцати месяцам года. Замкнутый хоровод ангелов может быть соотнесен с визуальной репрезентацией циклической концепции времени. Круговое движение потенциально бесконечно, оно либо не имеет ни начала, ни конца, либо замыкает их между собой, объединяя в единое целое — конец одного становится началом чего-то другого. Разложение движений ангелов на чередующиеся шаги задает визуальные ритмические повторы, соотносящие данный хоровод с делениями на часовом циферблате.

В интерпретации сюжета "Рождества Христова" Сандро Боттичелли присутствует видение начала как конца и, одновременно, конца как начала. Написание *Мистического Рождества* происходило после гибели на костре в мае 1498 года доминиканского проповедника фра Джироламо Савонаролы. Фактически, не существует прямого исторического подтверждения тому, что Боттичелли был последователем монаха и его движения. Согласно мнению Дж. Аргана (1957: 8), самое большое, что может быть сказано с уверенностью, это то, что проповеди и мучения Савонаролы глубоко повлияли на религиозное мировоззрение художника и характер его поздних работ, в числе которых стоит и *Мистическое Рождество*. К. Закс в своей *Мировой Истории Танца* (Sacks 1937: 148) вслед за Я. Буркхардтом приводит следующий интересный для настоящего исследования факт. Он пишет, что во Флоренции в 1974 году после проповедей Савонаролы самые воодушевленные слушатели танцевали в трехсоставном кругу на площади перед собором Сан Марко: во внутреннем кругу монахи этого монастыря чередовались с мальчиками из хора, во втором кругу находились молодое духовенство и мирянин, и, наконец, снаружи —

пожилые люди, граждане и священники.²⁴ Таким образом, круговой танец выступал фактическим историческим сопровождением проповедей Савонаролы.

После смерти в 1492 году правителя Лоренцо Медичи Великолепного во Флоренции были широко распространены эсхатологические настроения:

Его кончины ждали со страхом; предчувствие конца было разлито в воздухе: конца республики, конца века, конца времен. <...> Тревожную, даже истерическую обстановку усугубляли проповеди Савонаролы, его призывы ко всеобщему покаянию, его пророческие видения. В год смерти Лоренцо Савонароле явился в небе Флоренции черный крест с надписью: "Крест гнева господня" (Данилова 1994: 15–16).

Отношение к личности Савонаролы было двойственным. С одной стороны, как пишет А. Шастель (2001: 399), Савонарола был харизматик и нарочно создавал себе репутацию пророка и чудотворца, наполняя Флоренцию духом визионерской поэзии Ветхого Завета и Апокалипсиса. Он был духовным лидером, проповедником новой, очищенной жизни, и появление в 1500 году *Мистического Рождества* показало, по мнению А. Шастеля (2001: 403), что и без Савонаролы, как и при нем, чистыми душами владели чаяния нездешнего блаженства и мира. Но, с другой стороны, его отлучили от церкви, плачевная неудача "испытания огнем" разочаровала в нем, в промежутке после его смерти и до появления картины Сандро Боттичелли для многих жителей города он представлял ипостасью Антихриста (Шастель 2001: 403). Текст признания Савонаролы, вырванный под пыткой и прочитанный на площади, был воспринят большинством флорентинцев трагически:

Это было крушение их веры не только в самого проповедника, но и в высокое предназначении Флоренции как модели совершенного города—мира, которым жили флорентинцы на протяжении всего XV века. Это было осознанием конца эпохи (Данилова 1994: 17).

Написанное в контексте таких настроений, *Мистическое Рождество*, очевидно, совершенно не случайно содержит такие полярные символы начала и конца, как

²⁴ Burckhardt, Jacob. 1899. *Die Cultur der Renaissance in Italien*. Leipzig. p. 203, цит. по (Sacks 1937: 148).

хоровод, венцы, пещера, по своей семантике отражающие взаимообратимость времени как культурологической категории. Мы уже вкратце упомянули о функции венца и подробно рассматривали хоровод. Теперь хотелось бы подробнее остановиться на значении пещеры.

В композиционном центре картины располагается группа Марии с Младенцем, помещенная под навесом у входа в пещеру (илл.3). Образ пещеры (наряду с домом, лачугой, навесом, хлебом) в изобразительной интерпретации сцены Рождества является одним из вариантов места действия. Такое решение присутствует, например, в алтарной пределле *Мадонна с младенцем на троне со сценами Рождества и жития святых* Маргарито из Ареццо (1260–е гг., Лондон, Национальная галерея), в мозаике П. Каваллини *Рождение Христа* (1291г., Церковь Санта Мария ин Трастевере, Рим), на полотне А. Мантеньи *Поклонение волхвов* (1461г., Галерея Уффици, Флоренция), а также в более раннем, чем *Мистическое Рождество, Поклонении Волхвов* Сандро Боттичелли и Филиппино Липпи (примерно 1470г., Лондон, Национальная галерея). По мнению А. Майкапара (1998: 61), это связано с упоминанием у Иустина Мученика в его *Диалоге с Трифоном* (II век) о том, что Мария и Иосиф нашли укрытие в пещере.²⁵ Первые изображения рождения Иисуса Христа в пещере относятся к VI—VII векам. Такое решение А. Майкапар (1998: 61–62) расценивает как приемлемое с той точки зрения, что на самом деле, на Востоке, "дом" и "пещера" могли объединиться в понятии гостиницы — "хана", которые пристраивались к многочисленным в тех местах пещерам и объединяли в себе как комнаты для жилья, так и двор для скота.

Помещая в сцену Рождества Христова образ пещеры, художники тем самым подключают богатый культурологический комплекс значений этого символа. Тогда как момент Рождества внес в христианской культуре разделение событий на до и после нашей эры, на Ветхий и Новый Завет, так топика пещеры содержит разделение на свое и чужое, светлое и темное, внутреннее и внешнее. В контексте репрезентации времени²⁶, мифологическая функция пещеры включает в себя комплекс жизнь—смерть—плодородие, она выступает одновременно как место зачатия, рождения и погребения, источник и конец. Этим пещера вливается в общий контекст тематики

²⁵ См. также и в других источниках: Исайя (33:16), Протоевангелие Иакова (17–18).

²⁶ Подробнее см. (МНМ II: 311).

рождения, плодородия, земли как материнского начала и животворящей силы женщины, а также включается в основной семантический комплекс смерти и возрождения, когда, рождение и смерть отождествляются: "Гроб есть материнское лоно и небо... Смерть есть рождение" (МНМ II 1997: 385). В христианской символике пещера выступает как одна из версий места рождения Иисуса Христа, так и как места его погребения:

(57) Когда же настал вечер, пришел богатый человек из Аримафеи, именем Иосиф, который также учился у Иисуса; (58) он, придя к Пилату, просил тела Иисусова. Тогда Пилат приказал отдать тело (59) и, взяв тело, Иосиф обвил его чистою плащаницею (60) и положил его в новом своем гробе, который высек он в скале; и, привалив большой камень к двери гроба, удалился (Матф. 27; 57–60).

Таким образом, пещера пространственно обрамляет земной путь Иисуса Христа, располагаясь на временных границах момента его физического прихода на землю — Рождества и ухода — Воскресения. Не даром два этих христианских праздника являются самыми значительными в христианстве. Согласно Ю.М. Лотману (2000: 139), религиозное сознание представляет собой путь преодоления смерти, "смертию смерть поправ":

После того (вернее, по мере того), как мифологическое мышление сменилось историческим, понятие конца приобрело доминирующий характер. Подобно тому как необходимость примирить недискретность бытия с дискретностью сознания (и бессмертность природы со смертностью человека) породила идею цикличности, переход к линейному сознанию стимулировал образ смерти—возрождения (Лотман 2000: 139).

Помимо религиозного искусства, мотив пещеры в контексте начала и конца времен получил яркую репрезентацию в эпоху Боттичелли также и в мифологическом жанре. В качестве яркого примера следует указать на терракотовый рельеф фриза портика виллы Лоренцо Медичи в Поджо а Кайяно близ Флоренции²⁷, созданный под влиянием неоплатонической философии круга Марсилио Фичино примерно в 1490

²⁷ Подробный анализ композиции и содержания см. (Шастель 2001: 221–227).

году. Здесь была произведена попытка изобразить круговорот времени. Фриз состоит из пяти частей, в центральной из которых две трети композиции занимает изображение скалы с пещерой. Внутри пещеры (тайного жилища времени) расположен мужчина (демон пещеры), держащий в руках змей, в центре — женская персонификация природы, порождающая крылатые души, справа, лицом к скале повернут молодой персонаж с шаром в одной руке и циркулем в другой (демиург), а гору венчает змея, кусающая свой хвост (Шастель 2001: 225–226). В данной композиции А. Шастель (2001: 225) видит образ вечности, в которой совершается зарождения эонов.

Возвращаясь к композиции *Мистического Рождества* Сандро Боттичелли, хотелось бы обратить внимание на то, что, несмотря на неумелое, по мнению многих исследователей, применение в данной картине правил прямой перспективы, все-таки, можно определить, что главные действующие лица расположены на вершине горы. От пещеры, в которой помещены младенец Христос, Дева Мария и Иосиф, вниз композиции ведет изгиб дороги, спускающийся по склону горы. Там же изображены растения в перспективном сокращении, слева расположены зеленые склоны холмов, вдоль дороги и у подножия горы видны выступающие обнаженные срезы земной породы. Не вдаваясь в подробности, художник изображает склон горы условно, сплюсчивает его, сильно сокращая по сравнению с преувеличенными масштабами навеса перед пещерой и расположенными в нем фигурами. Вершина горы окружена рощей деревьев, над которой изображено голубое небо с хороводом парящих в нем ангелов и разверзнувшейся небесной сферой.

Сандро Боттичелли удалось воспроизвести в данной композиции модель мира, согласно которой гора выступает как трансформация мирового древа, у подножия которого обитают человеческие существа (см. три человеческих фигуры, обнимаемые ангелами в нижней части полотна, илл. 4), а на вершине располагается жилище сошедших на землю божественных существ (новорожденный Иисус Христос и Богоматерь). В небе, неземной сфере, обитают ангелы — медиаторы между божественным и земным мирами, а разверзшаяся небесная сфера символизирует высшую божественную силу, Бога-Творца. Помимо хоровода, ангелы присутствуют во всех поясах композиции — трое ангелов изображены сидящими на крыше навеса; по сторонам от сцены с младенцем по одному ангелу можно увидеть среди волхвов и

пастухов; в нижней части три ангела обнимают троих людей. Присутствие ангелов во всех частях является связующим элементом всей композиции. Помимо небесного и земного миров, Боттичелли дал также не сразу заметную, но важную отсылку и к темному миру, традиционно расположенному в вертикальной модели мироздания под землей (в данном случае — под горой). Мир теней, царство смерти, ад, иными словами — некий антимир представлен в виде маленьких фигурок шести inferнальных существ в самой нижней части произведения (илл. 4). Четверо из этих существ расположены в расщелинах земной коры. Можно предположить, что это является отсылкой на вход в подземный мир — художник визуализирует принадлежность inferнального существа иной — подземной среде. Двое же из этих существ лежат заколотые на переднем плане полотна в самой нижней части композиции.

В целом, в *Мистическом Рождестве* Сандро Боттичелли удалось отобразить трехчастную вертикальную модель мироздания: *мир небесный — мир земной — мир подземный*. Семантическими эквивалентами этих миров являются, соответственно, категории *рай — земля — ад*. В европейской иконографии изображение этих трех миров традиционно для композиции Страшного Суда, занимающего доминирующее положение в христианском искусстве по причине направленности христианства на преодоление факта смерти.²⁸ А. Майкапар (1998: 302) указывает на то, что для иконографии этого сюжета обычным было распределение всего сюжетного материала в трех регистрах. В верхнем регистре изображались ангелы и апостолы, в центре — Христос–Судия, внизу, на земле живые и воскресшие люди, над которыми свершается суд. По правую руку Христа располагается Рай, а по левую — Ад.²⁹ В *Мистическом Рождестве* Боттичелли к Аду отсылают изображения inferнальных существ в расщелинах земной породы, земной мир представлен людьми, волхвами и пастухами, младенец Христос может быть композиционно соотнесен с расположением Христа–Судии, а хоровод ангелов под разверзнувшейся небесной сферой соответствует Раю.

²⁸ Подробнее см. выше данную главу

²⁹ Фра Беато Анджелико *Страшный Суд*, 1432–1435 гг., Флоренция, Монастырь Сан Марко; Ганс Мемлинг *Страшный Суд*, 1466–1473 гг., Гданьск, Поморский музей; и др.

Эсхатологическая семантика присутствует в вербальной части композиции *Мистического Рождества*. Греческий текст, привнесенный в верхнюю часть картины, сообщает зрителю следующую информацию:

*Эту картину я, Алессандро, создал в конце года 1500, во время невзгод Италии, на половине пути после того времени, согласно 11-ой [главе] Святого Иоанна, во второй зов Апокалипсиса, в течение освобождения дьявола на три с половиной года; затем он будет пленен в 12-ой [главе] и мы увидим [его захороненным ?] как на этой картине.*³⁰

Присутствующая в приведенном выше тексте явная отсылка к эсхатологическим настроениям эпохи, связанным с проповедями Савонаролы, привносит дополнительный исторический комментарий и усиливает в картине тематику начала—конца.

Попробуем вынести на отдельную схему (схема 2) линии горы, небесной сферы и хоровода ангелов, и одной пунктирной линией провести воображаемое завершение горы (скрытое за навесом), а другой отметить вертикальный центр хоровода (схема 3). В результате, можно увидеть, что образ горы выступает на данном полотне в качестве недвижимого центра и несет значение трехчастной модели мира (схема 4). Она получается как бы статичной осью, вокруг которой свершается круговое

³⁰ *This picture I Alessandro made at the end of the year 1500, in the troubles of Italy, in the half time after the time according to the 11th [chapter] of Saint John, in the second woe of the Apocalypse, during the loosing of the devil for three—and-a-half years; then he shall be bound in the 12th [chapter] and we shall see [him buried?] as in this picture.* — Из комментария к полотну в Национальной Галерее, Лондон. Существует несколько версий перевода данного текста с греческого языка. Они все отличаются друг от друга в силу того, что надпись выполнена на неточном греческом. Вот, например, для сравнения, другой перевод:

I Sandro painted this picture at the end of the year 1500 during Italy's troubles in the half-time after the time according to the 11th Chapter of the Revelation of St John in the second scourge of the Apocalypse when the Devil is set loose for three and a half years. Then he will be chained as in the 12th Chapter and we shall see Heaven clearly as in this picture. (Gordon 1981)

Я, Сандро, написал эту картину в конце 1500 года во времена невзгод Италии на пол пути после того времени, когда, согласно 11-ой Главе Откровения Иоанна второй бич Апокалипсиса когда Дьявол будет побежден на три с половиной года. Затем он будет скован как в 12-ой Главе и мы увидим Рай ясно, как на этой картине.

небесное движение. Образ горы выполняет функцию статичной модели пространства, а хоровод — динамичной модели времени. Время, замкнутое в кольцо (подобно змее, кусающей свой хвост на вершине горы во фризе виллы Поджо а Кайяно), венчает пространственную модель мира и придает ей динамику. Танец ангелов в хороводе выступает в качестве репрезентации категории времени — как и время он дискретен (разбит на отдельных исполнителей исполняющих отдельные шаги) и континуален (ритмически структурирован и соединен в кольцо) одновременно. Помимо этого, как уже упоминалось выше, количество ангелов равно числу часов на циферблате и месяцев в году. Таким образом, при помощи образа хоровода, венчающего гору, художник сформировал пространственно – временную модель мироустройства.

Мистическое Рождество Боттичелли выступает как более завершенная, семантически, так и композиционно более уравновешенная репрезентация вечного движения с его сменой времен года, сменой жизни и смерти, вечного вращения земли вокруг своей оси так же, как и христианской истории вокруг оси рождения Иисуса Христа, чем его более ранняя работа для алтаря Сан Марко *Коронование Марии* (*Коронование Марии с ангелами, Евангелистом Иоанном и Святыми Августинем, Иеронимом и Эмилием*, 1490–1493гг., Флоренция, Галерея Уффици, илл. 5). В *Короновании Марии* также присутствует мотив хоровода ангелов, кружащихся взявшись за руки вокруг открывшейся небесной сферы, на которой восседает Бог–Отец, коронующий Деву Марию. Количество видимых ангелов тоже составляет двенадцать, но фигуры Богородицы и Бога–Отца закрывают часть пространства и не видно, что скрывается за ними. В результате, цепочка хоровода визуальнo разорвана. Фигуры, прически и одеяния ангелов почти идентичны тем, что изображены позднее в *Мистическом Рождестве*. Но движение ангелов в *Короновании Марии* происходит в противоположную сторону, против часовой стрелки. И самым главным отличием *Рождества* является отсутствие в короновании четкой схемы движения ангелов. Если обратить внимание на стопы небесных вестников, то станет заметно отсутствие точного ритма и упорядоченности, здесь уже есть попытка передать ритмизованное движение по кругу, но она еще не так точна, как та, что предпринята в *Рождестве*.

На примере *Мистического Рождества* Сандро Боттичелли мы попытались вывести основные семантические коннотации мотива хоровода как визуальной репрезентации

времени. Здесь танец был рассмотрен как часть живописной композиции. Последующая часть нашего исследования обращает внимание на танец как часть театрального представления и рассматривает изобразительность танца, а точнее — классического балета.

3. Танцевальный спектакль.

3.1 Танцевальный спектакль с точки зрения семиотики.

3.1.1 Мультимедийность.

В этой части исследования танец будет рассматриваться в рамках театрального представления — танцевального спектакля. Танцевальный спектакль — это многоуровневый культурный текст, система знаков которого содержит протяженные во времени и происходящие, как правило, в специально отведенном и особым образом сконструированном для этого пространстве визуальные образы, звуковые сигналы, а также вербальные построения. Каждая из вышеперечисленных знаковых систем является каналом связи — *медиумом* и передает информацию особым, доступным только ей способом — используя свой особый код:

Театр как "синкретическая" система (знаковая система, которая "приводит в действие многие языки выражения" и в которой пересекаются другие знаковые системы [пространства, жеста, музыки, текста и т.д.]) (Pavis 1982: 15).³¹

Основным кодом танцевального спектакля является движение, инструментом которого выступает человеческое тело, а информация передается посредством визуальных построений. Исполнитель танца введен в ситуацию знакового поведения, где тело является медиумом, а его движения передают некую

³¹ *Theatre as a "syncretic" system (a sing system that" puts into action many languages of expression"³¹ and make it the meeting point for other sing systems [of space, gesture, music, text etc.]) (Pavis 1982: 15).*

закодированную информацию. Помимо движения, к категории визуальных знаков танцевального спектакля относятся также мимика, костюмы, грим, прически, декорации. В последнее время все шире используются также фото и видеоинсталляции, которые, благодаря техническим возможностям, выступают не просто как недвижимые или подвижные иллюстрации, но способны активно имитировать взаимодействие с происходящим на сцене, создавать визуальную репрезентацию параллельных пространств, а также иллюзию прямого взаимодействия исполнителей с пространством фотографии или видеоряда.

К звуковым медиумам, помимо музыки, чаще всего сопровождающей танец, относятся также шумы, голоса, дыхание, звук шагов и другое. Если классический балет основан, как правило, на целостном музыкальном произведении, часто специально написанном для этого композитором (например, П.И. Чайковский *Спящая красавица*", А. Адан *Жизель* и др.), то современный спектакль может как сопровождаться подборкой музыки разных композиторов, стилей и исторических эпох, так и вовсе происходить частично или полностью без музыкального сопровождения.

Традиционный классический балет не содержит звучащего слова.³² Но вербальный элемент присутствует в названии спектакля, в тексте программки, сопровождающей каждое представление и содержащей информацию о создателях, исполнителях и происходящем перед зрителем действии. Немного иначе обстоит дело с танцевальным спектаклем позднего модернизма. Здесь слово может присутствовать эксплицитно и даже играть важную роль. Так, например, во время представления может звучать пение, производимое как певцами ("в живую" или в записи), так и самими же танцовщиками. В *Лебедином озере* Саши Пепеляева пение, слова и фразы звучат как неотъемлемая часть всей композиции. В танце позднего модернизма широко применяется также практика движения с параллельным произнесением текста (Теэт Касък, Саша Пепеляев, Йорма Уотинен).

³² См. также первую часть настоящей работы.

В классическом балете присутствует также язык жестов. Это специально разработанная и универсальная система, согласно которой определенные слова, необходимые для разъяснения происходящего на сцене, заменены конвенциональными жестами. Например, для того, чтобы сказать "я тебя люблю", танцовщик сначала прикладывает руку к груди, затем указывает ею на объект своей любви и затем прикладывает обе руки к сердцу. Такого рода жестикуляционные эквиваленты существуют в балете для многих других слов (умереть, танцевать, говорить, поклясться и т.д.). Здесь слово как элемент вербального языка не выражено в чистом виде, но оно переведено на язык жестов.

Помимо вышеприведенных вербальных конструкций, прямо или косвенно существует еще и комплекс текстов, окружающих танцевальный спектакль. В основе танцевального спектакля может лежать как какой-либо литературный текст (легенда, сказка, миф, роман, рассказ, описание исторического события и т.д.), так и некая абстрактная чувственная идея, которая, так или иначе, выражается вербально в названии представления и в тексте программки, сопровождающей его. Таким образом, в зависимости от основного импульса, происходит разделение на сюжетный и абстрактный балетные жанры.

В обоих случаях можно говорить о присутствии в канве спектакля определенного нарратива. Но если в первом с помощью системы знаков балетного театра зрителю предлагается визуализация сюжетной линии, которая легко читаема публикой, то во втором в задачу хореографа не входит показ и построение событий в хронологическом порядке, он скорее концентрирует свое внимание на визуализации неких чувственных и эмоциональных переживаний. При несомненном присутствии и переплетении всех трех типов знака по Ч.С. Пирсу — иконов, индексов и символов, в сюжетных балетах шире применяются знаки иконического типа, когда за основу хореографического образа берется какой-либо видимый объект окружающего мира и с помощью свойственных ему видимых характеристик (движения, позы, внешний вид, костюм и др.) переводится на язык хореографического искусства. Происходит своего рода мимитический

процесс, или подражание видимому. Яркими примерами здесь могут служить всевозможные варианты *Лебединого озера* (начиная от классической версии М. Петипа — Л. Иванова, заканчивая М. Берном, М. Эком и С. Пепеляевым), в которых исполнители носят белые или черные костюмы, часто покрытые перьями, имитирующие внешний облик лебедя. При этом пластика движений включает в себя метафору руки — крылья. В свою очередь, абстрактный спектакль часто строится большей частью на знаках индексального типа, отсылающих к идеям и понятиям, не имеющим реальных физических означаемых в объектном мире. В качестве примера можно привести *Флюксус* Т. Каська (2002г., Эстония, Театр Ванемуйне), где хореограф в цепочке сменяющихся друг за другом номеров создал свое видение различных видов абстрактного понятия любви. Через эмоционально наполненные движения, их форму и взаимодействие исполнителей друг с другом, Т. Каськ создал визуальные репрезентации любви к Богу, любви к другу, разнополой и однополой любви, любви между сестрами и т.д..

В процессе создания представления роль важного вербального источника играет либретто, тогда как после его выхода в качестве последующего обратного перевода из сферы визуального восприятия в сферу вербального описания выступают критические рецензии, отзывы, мнения, дискуссии критиков и зрителей, существующие в масс-медии. Иными словами, происходит двойной транссемиотический перевод: сначала, в процессе создания спектакля — из вербального в пластический, а после выхода и в течение существования — из пластического в вербальный тексты.

В качестве примера использования текста в танце можно обратиться к жанру современного танцевального спектакля и подробно рассмотреть балет Бориса Эйфмана *Карамазовы*. Данное представление было поставлено по мотивам романа Ф.М. Достоевского *Братья Карамазовы*³³ и представляет собой произведение танцевального театра, созданное на основе хорошо известного литературного текста. Указание на связь с романом Достоевского

³³ Премьера этого двухактного балета состоялась 10 октября 1995 года. Данный анализ ведется по телевизионной версии балета, созданной М. Фалкиным.

присутствует как в заглавии постановки, именах действующих лиц, так и в содержании самого действия, здесь сочетаются конкретный вербальный текст и его перевод на язык пластических образов. Ярчайшим примером прямого взаимодействия текста Ф.М. Достоевского с хореографией Б. Эйфмана является так называемая сцена "Великого инквизитора", где в канву акустического и хореографического материалов балетмейстером вводится звучащее слово — текст Достоевского, сопровождаемый движениями артистов балета. Борис Эйфман комментирует этот прием следующим образом:

Мне в сцене "Великого инквизитора" было необходимо, чтобы звучал именно текст Достоевского, потому что лучшие по своей философской глубине и силе ничего не написано, — я убежден в этом. Я не считаю, что хореография не способна выразить идею, но мне хотелось показать гармонию слова и тела (Нузов 1999).

В этой сцене хореографом представлена проблема взаимоотношения потустороннего мира и действительности — взаимоотношения человека с некоторой высшей, запредельной, нечеловеческой реальностью. Тема взаимодействия реального и нереального занимает в творчестве Б. Эйфмана одно из главных мест (при этом в качестве запредельной реальности может выступать любая форма — как божественный мир, так и внутренний мир отдельного человека, а также и загробный мир):

танец является для меня не психологическим процессом, но спиритуальным. Внутренний мир людей, его дух, манифестирует себя через движения. <...> Это совсем не изобретение каких-то комбинаций шагов; это скорее перевод внутреннего мира во внешний (БТАИ 2000: 45).³⁴

³⁴ *dance for me is not a physiological process, but a spiritual one. The inner world of people, its spirit, manifests itself in its movements. <...> It isn't about inventing some combination of steps; rather, it's about the translation of an inner into an outer world" (БТАИ 2000: 45).*

Балетмейстер стремится показать невидимый, идейный мир при помощи физически существующих в пространстве тел. Путем применения в конце балета легенды о Великом Инквизиторе, сочиненной и рассказанной Иваном Алексею, Б. Эйфман подводит сюжетную линию к сопоставлению Ивана с Великим Инквизитором, а Алексея с Христом. Тело и душа — важная христианская оппозиция, согласно которой тело тленно, подвержено влиянию времени, душа вечна, но непространственна. Христианскому мировоззрению свойственно считать, что в реальности, мире дольном, одно сосуществует с другим, по окончании же существования плоти, душа высвобождается и начинает принадлежать вечности, а память о теле фиксируется в пространственно – временных образах.

Проблема свободы души, а также свободы человека вообще является основной в легенде о Великом Инквизиторе, примененной Б. Эйфманом в качестве финала балета. Словами Ф.М. Достоевского, звучащими во время спектакля в записи, Инквизитор–Иван говорит о том, что "ничего и никогда не было для человечества невыносимее свободы", что человек — это слабовольное и неблагодарное существо, для которого необходим тиран–правитель, способный повести их как стадо. Алексей–Христос не отвечает ничего, движимый стремлением даровать человечеству свободу, он выпускает из–за решетки заключенных. Тюрьма — пограничная сфера культуры, в нее помещаются люди, которые временно исключены из цивилизации, они изолированы, их как бы не существует. Их существование происходит на границе между жизнью и не–жизнью. Здесь Б. Эйфманом применяется еще одна сторона оппозиции реальность — нереальность. Но толпа, которая сначала "непобедимой силой стремится к нему, окружает его, нарастает кругом его, следует за ним" едва увидев Ивана–Инквизитора, бросает Алексея на пол и "моментально, вся как один человек, склоняется головами до земли". (Достоевский 2001: 257) Эти люди изображаются автором движимыми потребностью общности преклонения. В этой сцене спектакля *Карамазовы* слова Ф. Достоевского иллюстрируются Б. Эйфманом при помощи средств

танцевального театра, что демонстрирует связь литературного текста и его пластического перевода.

3.1.2 Парадигматика и синтагматика.

Танцевальный спектакль — это организованная синтагма знаков. Движения каждого отдельно взятого танца, выстроены, как правило, в определенную последовательность, которая заранее составлена и отрепетирована. (Alter 1991: 8) Согласно Дж. Альтер (1991: 12), процесс составления танца включает в себе четыре этапа:

- 1) Экспериментирование, изыскание;
- 2) Выбор движений;
- 3) Составление из них последовательности;
- 4) Систематизация, организация их в логическую цепочку.

Дж. Альтер (1991: 12) сравнивает процесс составления последовательности движений в танец как целое с механизмом построения слов в предложении, предложений в параграфы и параграфов в текст. То, что отмечено исследовательницей относительно одного отдельно взятого танца, работает и в случае с целым спектаклем. Если смотреть иерархически, то минимальной единицей танцевального представления можно считать жест (который может заключаться в одном только подмигивании левым глазом), жесты складываются в последовательность движений, движения — в танцы, танцы вместе с пантомимой составляют сцены, а сцены — акты. Традиционно, танцевальный спектакль содержит от одного до четырех актов, разделенных антрактами. Но следует отметить, что такое разделение на составляющие элементы в случае с танцевальным спектаклем довольно условно. В связи с особым характером пространственной незакрепленности, танцевальный спектакль, по сути, предстает в виде постоянно протекающего перед глазами зрителей континуума, где границы между единицами довольно размыты. Если разделить точку зрения зрителя и точку зрения исполнителя, то разница станет еще более заметна. Для исполнителя спектакль предстает больше как синтагма отдельных элементов, последовательность которых ему известна

заранее (за исключением моментов импровизации), он соединяет материал в единый текст и старается сделать переходы от элемента к элементу не такими заметными (конечно, за исключением тех случаев, когда резкие разрывы и паузы являются целью и заданием автора). Для зрителя же, наоборот, спектакль предстает как неразрывный, слитный и заранее неизвестный текст. Редко когда зритель может разграничить его на составляющие, особенно на базовом уровне — где начинается одно движение и заканчивается другое.

3.1.3 Семиозис.

Рассматривая процесс знакового функционирования спектакля, можно опереться на позиции В. Престон–Данлоп и А. Санчез–Колберг (2002), предлагающих триадическую перспективу этого процесса. Так, В. Престон–Данлоп и А. Санчез–Колберг (2002: 16) рассматривают взаимоотношения между этапами зарождения идеи, впечатления и интерпретации соответственно процессам создания, исполнения и восприятия. Первый уровень, этап зарождения идеи, соответствует процессу создания, является фундаментальным, его содержанием является стремление сказать, сделать, передать определенную информацию. Это стремление исходит не только от хореографа, но и от всех участников. (Preston–Dunlop 2002: 16)

Здесь следует сразу же подробнее рассмотреть проблему авторства и исполнительства в связи с танцевальным спектаклем. Понятие автора является в данном случае комплексным — в него входят либреттист, композитор, автор художественного оформления (здесь декорации и костюмы могут принадлежать как одному художнику, так и двум разным), балетмейстер/хореограф и исполнитель. Так же, как и понятие автора, в случае с балетным спектаклем, составным является и понятие исполнителя. В него входят как танцовщики, так и гримеры, осветители, музыканты (в случае, если действие сопровождается так называемой *живой* музыкой), дирижер (в случае, если действие сопровождается оркестром), ди-джеи (существует практика работы хореографа с ди-джеями, которые импровизируют с заранее подготовленным музыкальным материалом прямо во время спектакля).

Второй этап — впечатление, соответствует исполнению и является, по мнению В. Престон–Данлоп и А. Санчез–Колберг (2002: 16), постоянным двоичным каналом передачи и получения информации во время танцевального события. В этом процессе задействованы, как правило, исполнители и аудитория. Третий этап, интерпретация, соответствующий такому процессу, который, согласно, В. Престон–Данлоп и А. Санчез–Колберг (2002: 17), является не просто погружением в знаковую ситуацию, но и погружением в разделенный процесс понимания. Процесс интерпретации происходит уже на уровне создания спектакля, когда танцовщики усваивают материал. Восприятие спектакля аудиторией может на минимальном уровне сводиться к пониманию только нарративной линии. Но это является только начальной точкой в таком сложном и комплексом процессе как понимание. Интерпретация является обработкой информации. Это процесс, в котором зритель конструирует значение для себя самого, исходя из того, что ему представлено и беря то, на что наталкивается его блуждающее сознание и смешивая это с его личной памятью, опытом, знанием, ожиданием и культурным базисом. (Preston–Dunlop 2002: 17) В. Престон–Данлоп и А. Санчез–Колберг (там же) отмечают также, что идентичный процесс проходит и исполнитель во время интерпретации роли, и даже создатель произведения.

Общее значение такого многоуровневого культурного текста, как танцевальный спектакль, складывается из значений составляющих его означающих. Означающие в виде визуальных образов, звуковых сигналов и вербальных элементов являются одновременно как носителями авторской идеи (следует при этом помнить, что понятие автора составное) — автор так или иначе закрепляет за знаками свои означаемые; так и интертекстуальными знаками — коннотациями, отсылающими к другим, известным получателю сообщениям и текстам (что особенно актуально в случае с абстрактной бессюжетной постановкой). Дополнительно к этому, каждый исполнитель (и не только танцующий) может быть рассмотрен как частичный автор, так как во время постановки спектакля и его последующего представления публике он придает свои собственные значения заданным составляющим (визуальный

образ, зависящий от фигуры танцовщика, его данных; эмоциональную окрашенность, ритмические акценты, музыкальную нюансировку и т.д.).

В результате, спектакль получается наполненным разнообразными значениями, которые с точки зрения зрителя–интерпретатора можно разделить на три категории:

1) *Авторское*. Закладывается в процессе создания спектакля; закрепляется в либретто, партитуре, хореографическом тексте, программке. Можно определить этот уровень значений как *Текст* — то, что закладывается в основу, составляет идейную и формальную базу, продумывается, создается и структурируется автором. Предполагается быть повторяемым из спектакля в спектакль.

2) *Исполнительское*. Появляется в момент исполнения, зависит от личности исполнителя, его эмоционального и физического состояния, а, следовательно, не стабильно и может варьироваться из раза в раз. Определим эти значения как *Сообщение* — единичные, отличные друг от друга варианты прочтения заданного автором *Текста*.

3) *Зрительское*. Появляется в сознании зрителя во время и по окончании просмотра представления. Сугубо индивидуально, зависит от многих факторов, таких, как, например, личный жизненный опыт, знание языка этого вида искусства и контекста, связанного с данным представлением и т.д. Этот третий уровень значений можно обозначить как *Интерпретация*. Сюда же хотелось бы включить и критику — печатные, телевизионные и словесные отклики и анализы просмотренных спектаклей — медиатекст.

3.2 Живописный код балета.

3.2.1 Метаописание классического танца через изображение.

Взгляд на балетный спектакль 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, фиксирующие нормы профессионального танца. Законы танца записывались, но так как одними словами доступно описать движение очень сложно, то наиболее адекватным пояснением к учебнику 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. (илл. 6), *Оркесография* Туано Арбо 1589г. Примером иллюстрированного учебника танца первой трети XX века может служить один из самых главных трудов 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 (илл. 7). 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 в предисловии к своей монографии о бальном танце XVI–XIX вв. (Ивановский 1948: 15–17).

Многие теоретики опираются в своих исследованиях на визуальный образ танца, закрепленный в произведениях изобразительного искусства. Так, например, историк балета Л.Д. Блок (Гаевский 2000: 301 / Гаевский 1987: 13) использовала иконографический метод анализа — она широко использовала и

пристально изучала все сохранившиеся визуальные формы. Она расширила сферу иконографии привлечением таких изобразительных документов, на которые никто до нее не обращал никакого внимания, например, парижские карикатуры служат для Л.Д. Блок свидетельством того, как танцевал Вестрис, а гравюрные листы Федора Толстого 1838–1842 годов оказались сенсационным для того времени открытием визуального наследия балетной эпохи Дидло. По мнению В. Гаевского, зримый и зрелищный компонент балета Л. Блок воспринимала с исключительной остротой, ее мышление он называет визуальным, и в ее сознании он видит объединенными танец и картину:

И ведь именно Л. Блок установила тесные связи между спектаклями балетмейстеров прошлого и живописью старых мастеров, и ведь именно Л. Блок находила в музеях то, что искали и продолжают искать в архивах (Гаевский 2000: 301–302 / Гаевский 1987: 13–14).

Л.Д. Блок, сама шедшая по этому же пути, указывает так же и на Мориса Эммануэля (Блок 1987: 45–48), изучавшего технику античного танца сквозь призму его изображений в античной скульптуре и вазовой живописи:

Эммануэль исследует движения изображений греческих танцовщиков методом сличения их и хронофотографических снимков с танцовщиков современных, исполняющих па классического танца. Хронофотография — кинематограф в колыбели — дает последовательный ряд снимков, разлагающих движение <...> Некоторые из этих отдельных снимков с поразительной точностью совпадают с изображениями вазовой живописи (Блок 1987: 46–47).

Не углубляясь в данную тему, а только выискивая некоторый иллюстративный материал для настоящего исследования, мы затронем еще только один пример — обратимся уже не только к теоретику, но и к практику танца и его поискам инспирации в произведениях живописи. Российский реформатор классического танца начала XX века М. Фокин в своих

воспоминаниях (1962: 109) пишет, что его сомнения по поводу благополучного состояния классического балета в его эпоху возникли при сопоставлении балетной пластики, балетных поз и движений с тем, что он наблюдал в других искусствах. Это произошло, по его словам, когда он, увлекаясь живописью, копировал картины в Эрмитаже и Музее Александра III:

Я не думал о том, что будущему танцору и артисту надо знакомиться с живописью и всеми видами изобразительного искусства. Я не думал о том, как полезно образование в Театральном училище, дополнить постоянным пребыванием среди картин, gobеленов, античных статуй, барельефов, вазовой живописи. <...> Сидя перед картинами, барельефами, я сравнивал то, что вижу, с тем, чему меня учили в балете (Фокин 1962: 110).

В трудный период своей жизни, когда его настигло полное разочарование в современном ему искусстве балета, М. Фокин решил стать живописцем и вступил в школу живописи художника Л.Е. Дмитриева–Кавказского (1849–1916), где прозанимался несколько лет в свободное от балетных занятий время (Фокин 1962: 127, 563). Далее, вернувшись в балет, начав педагогическую и балетмейстерскую карьеру, М. Фокин поставил в 1905 году свое первое представление для выпускников Театрального училища. Это был балет *Ацис и Галатея* на музыку А.В. Кадлеца. Здесь балетмейстер впервые применил метод глубокого изучения произведений изобразительного искусства в процессе подготовки хореографического материала, который впоследствии стал одним из его основных приемов:

Танцы же, я думал, будут такими, как изображали их на греческих вазах, барельефах, какими я их видел на стенной живописи в Помпее (Фокин 1962: 161).

Далее можно встретить неоднократные упоминания балетмейстера в его воспоминаниях о подходе к хореографическому языку через призму изобразительного искусства, в первую очередь живописи. Так, в 1907 году в

балете *Евника* (композитор Н. Щербачев) в танце трех египтянок он применил профильные позы и угловатые линии, заимствованные из живописи и барельефов древнего Египта (Фокин 1962: 168–169). Далее шли вторая картина балета *Павильон Армиды* (композитор Н. Черепнин, 1907г.), само название которой указывает на тесную связь с изображением — *Оживленный гобелен*, и *Египетские Ночи* (1908г., композитор А. Аренский), в которых М. Фокиным были применены такие элементы древнеегипетского изобразительного искусства, как плоские кисти рук, профильные позы, угловатые линии (Фокин 1962: 206).

Таким образом, исходя из приведенных примеров активного вовлечения сохранившегося материала изобразительного искусства как в теорию, преподавание, исследование истории так и в практику танца, можно сделать вывод, что танец довольно сильно опирается на изобразительную традицию в целом и на живописную в частности и применяет ее в качестве как активного помощника, так и источника вдохновения.

3.2.2 Балетный спектакль как оживающая картина.

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.

Первый 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., композитор А. Черепнин), 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, "вытканные" 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.

3.2.3 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 самой простой спокойный шаг в балете совершается по правилам. И чем выше сложность движения, чем оно быстрее и стремительнее, тем больше правил действует при его исполнении. 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" (НOVERP 1965: 50).

3.3 Мнемонические приемы балета.

3.3.1 Балетный спектакль как событие.

Каждое театральное 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:

Специалист по изучению театра (и, тем более, семиолог театра) находится в довольно парадоксальной и незавидной позиции: он должен изучать объект (представление), которые, как таковой, находится в процессе исчезновения. Действительно, ни один, или почти ни один из составляющих элементов спектакля не существует за пределами эфемерного продолжения представления самого по себе; ничто не остается, только письменный текст, если таковой существует (Pavis 1982: 30).³⁵

В статичном искусстве живописи следы, оставленные кистью художника, сохраняются неизменными на годы, в танце 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, классический танец не был бы искусством, если

³⁵ *The theatre specialist (and, therefore, also semiologist of theatre) finds himself in a rather paradoxical and unenviable position: he must study an object (the performance) which, as such, is missing. Indeed, none or almost none of the constituent elements of the performance exists beyond the ephemeral duration of the performance itself; nothing remains but the written text, when that exists (Pavis 1982: 30).*

бы вовсе не оставался в памяти. Мало кто может удержать весь спектакль в памяти целиком, но, безусловно, запоминаются какие-то отрывки, моменты, позы, движения. Мы предполагаем, что то, насколько полно балет зафиксирован в памяти, в высокой степени зависит от применения законов, общих для визуального восприятия живописи и танца. Целью последней части нашего исследования является поиск тех формальных средств и инструментов, которые помогают фиксации классического балетного спектакля в культурной памяти.

Набор рассмотренных ниже мнемонических приемов свидетельствует об архаичности исходной мнемонической задачи танца вообще. 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 самый акт представления — танцевальный спектакль.

3.3.2 Визуальные повторы.

В первую очередь хотелось бы обратить внимание 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. Культурная жизнь спектакля длится до тех пор, пока он держится в репертуаре и, как уже было сказано в первой части данной работы, восстановить забытый спектакль в оригинальном виде очень сложно. Выше мы уже также упоминали о том, что повтор элементов используется как в балете, так и в танце вообще с целью объединения композиции нанизанных шагов в единое целое. 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* (1841г.), акт Теней из *Баядерки* (1877г.), лебединые сцены из *Лебединого озера* (1877г. — Москва, 1895г. — Санкт-Петербург). Так, например, в балете *Лебединое озеро*³⁶ в танцах лебедей второго акта задействовано 33 танцовщицы — кордебалет, корифейки и солистка — которые по внешнему облику не отличаются друг от друга. (илл. 8) Их единообразие достигнуто путем подобия 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, выступает выразителем душевного состояния главного действующего лица — группа лебедей как зеркало души

³⁶ В данном случае речь идет о версии К. Сергеева (1990г., Мариинский театр), которая опирается на оригинальную хореографию М. Петипа и Л. Иванова.

Одетты. За счет множественного повтора, мультиплицированности визуального образа в пространстве, происходит многократное усиление эмоционального состояния, оказывающее мощное воздействие на зрителя.

Похожий прием мультиплицированности главного персонажа присутствует в знаменитом акте теней в *Баядерке* (илл. 9), 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. Г.], которого преследует, множась, словно в невидимых зеркалах, видение смерти Никии-баядерки (Гаевский 2000: 80).

3.3.3 Фиксация фаз движения.

Другим важнейшим мнемоническим приемом в балете следует считать фиксацию фаз движения, о чем уже также 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 покадровых 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 киноискусства. 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 футуристического 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.³⁷ Для передачи динамики, футуристы прорисовывают те следы, которые оставляет тело в процессе движения. Они применяют хронофотографический прием наложения движений одного и того же объекта друг на друга, в результате чего визуальная 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 в пространстве.

Свойственное балету стремление овладеть пространством путем оставления следов движения прочитывается и в специфике одного из видов балетного костюма. Речь идет о женской тюнике — 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 (илл. 11). В

³⁷ М. Дюшан *Обнаженная, спускающаяся с лестницы №1 и №2*, 1911–1912гг., Дж. Балла *Динамика собаки на поводке* 1912г. (илл. 10), Дж. Северини *Голубая танцовщица* 1912г., К. Карра *Красный всадник* 1913г. и мн.др.

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. Этот момент повтора линии движения в ткани костюма был применен в живописи Ф. Штуком, что можно увидеть на примере его картины *Танцовщицы* (1986г., частная коллекция, илл. 12).

3.3.4 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, закреплённом 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. Важно отметить, что эти геометрические фигуры появляются и исчезают по ходу действия представления в силу динамического характера этого вида искусства.

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.

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).³⁸ 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

³⁸ Подробнее о значении квадрата, круга и креста в культуре см., например, (МНМ: 1997).

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 сознания 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.³⁹ Магическая функция кругового танца, подробно рассмотренная нами во второй части настоящего исследования, 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

³⁹ Подробнее о семантике круговой формы танца см. вторую часть настоящего исследования.

него, взявшись за руки. Лесничий изнемогает от непрерывного танца, теряет способность сопротивляться, и вилы убивают его.

На примере одного из самых популярных концертных номеров классического балета — хореографической миниатюры М. Фокина *Умиравший лебедь* на музыку К. Сен-Санса (1907г.), 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 распростертых в стороны рук, имитирующих движения крыльев. Общий образ балерины (см., например, фотографию первой исполнительницы этого номера Анны Павловой – илл. 13) может быть схематично соотнесен с крестом. Вертикальная линия образуется соединенными ногами, корпусом, шеей и головой, тогда как распростертые в стороны руки и пачка создают две параллельные горизонтали, пересекающие эту вертикаль. Крест в основе хореографического образа лебедя относит первую очередь к телу летящей птицы с раскрытыми крыльями и вытянутой шеей.⁴⁰ 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 распростертыми 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

⁴⁰ Примечательно, что созвездие Лебедя представляет собой фигуру в виде креста из ярких звезд в северном Млечном Пути.

мифологического пространства, которая задается образом креста (МНМ II, 1997: 12–13).

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

Кульминацией 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 выполняется 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.⁴¹ 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 разительно воспроизводит 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. Комбинация круга и креста означает собой, согласно Т. Бургкхарту, начало, конец и вечный центр (Бургкхарт 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

⁴¹ Виртуальную реконструкцию этого движения см. www.troyettes.com/DanceInfo.html.

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 выполняется тридцатью двумя танцовщицами, то здесь одной танцовщице выполняется 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.

3.3.5 Мнемонические приемы в балете Б. Эйфмана *Карамазовы*.

В заключении хотелось бы рассмотреть применение мнемонических приемов в балете Б. Эйфмана *Карамазовы*⁴². С целью максимального влияния на восприятие зрителей, данным балетмейстером применены следующие яркие мнемонические фигуры: крест, пирамида, конус, круг, колесо и звезда — все они присутствуют в спектакле и играют роль ярких визуальных акцентировок, способствующих запоминанию. Они появляются и исчезают по ходу действия балета, при этом они применяются не только как концовки и кульминации, но и тесно вплетены в канву хореографического текста.

Одной из наиболее часто встречающихся фигур в рассматриваемом балете является пирамида, или даже конус, так как в основу поставлен круг, о чем

⁴² Премьера этого двухактного балета состоялась 10 октября 1995 года. Данный анализ ведется по телевизионной версии балета, созданной М. Фалкиным.

речь пойдет ниже. Форма равнобедренного треугольника как проекция пирамиды или конуса на плоскости присутствует уже в костюмах двух главных женских персонажей — платья Грушеньки и Катерины Ивановны плотно обтягивают фигуры сверху и имеют сильно расклешенный низ. Во время движения эти платья принимают чаще всего форму равнобедренного треугольника, в котором равными сторонами являются ноги танцовщицы, а основанием — край платья, например, при раскрытии ноги на 90–170 градусов. Помимо того, что стоящий на своем основании равнобедренный треугольник является в современном европейском обществе узнаваемым символом женщины (в противопоставлении треугольнику, поставленному на вершину как символу мужчины), в данном исследовании следует также учесть культурную семантику пирамиды. В культуре для пирамиды характерна функция сохранения информации, она "хранит сведения о глобальном и даже вселенском мироустройстве вечно и до востребования". (Григорьева 2000: 69)

Остановимся на первом дуэте Грушеньки и Дмитрия. Пластическому языку Грушеньки Б. Эйфман придал характер движений крыльев мельницы. На *схему 5* мы вынесли фигуру, появляющуюся в самом первом дуэте Грушеньки с Дмитрием. В этой схеме видно, что нарисовав телом и костюмом танцовщицы при поддержке партнера приведенную на схеме фигуру, балетмейстер зафиксировал на мгновение в пространстве пирамиду, наделенную в культурном сознании зрителей признаками стабильности и могущую способствовать запоминанию данного отрывка балета, а вместе с тем и образов героев. Похожее движение совершают эти же два персонажа в дуэте, сопровождаемом цыганской песней,⁴³ только партнер не стоит, а лежит на спине, и партнерша, опираясь на его руку, раскидывает ноги в поперечный шпагат, при этом платье рисует такую же фигуру, как и предыдущая (*схема 6*). В обоих случаях пирамида оторвана от пола и помещена на некоторую опору — тело танцовщика. Это уменьшает стабильность пирамидальной фигуры, она не стоит плотно своим основанием на полу, в первом случае она помещена на стоящую мужскую фигуру, во втором — опора становится намного тоньше и

⁴³ Использованные в балете цыганские песни исполнены Санкт-Петербургским Цыганским Ансамблем *Цыганский Двор* под руководством Владимира Устиновского.

незаметнее — видны всего лишь соединенные руки танцовщика и танцовщицы. Следовательно, исходя из законов визуального восприятия, пирамида эта не совсем устойчивая, но здесь следует упомянуть то, что к балету нельзя применить подходы изобразительного искусства в их чистой форме. Балет изображает, но он в первую очередь использует динамику образов, он изображает только на мгновения, его образы появляются и исчезают. Также для балета характерно стремление отрыва от пола и освоение верхнего пространства, создание впечатления отсутствия земного притяжения. Стремление это выражается в использовании прыжков и верховых поддержек, а также во владении балансом тела. Балет требует умения максимально владеть равновесием при минимально возможных условиях, и именно одной из демонстраций такого умения являются приведенные выше движения. Поэтому символ статичности — пирамида, даже оторванный от пола, в данном случае может быть рассмотрен как еще более верный способ оставить свой отпечаток в зрительном восприятии смотрящего, чем если бы он был исполнен на полу (то есть, если бы основание пирамиды располагалось на полу), так как он включает в себя противоречие легкости тяжелого — удержать такую пирамиду сложнее, но и воспринимается она острее, а, значит, и запоминается быстрее и ярче.

Пирамида, присутствующая в виде своей проекции в платьях женских персонажей, повторяется и в других элементах балета — она активно включена в построения массовых сцен. Например, она присутствует в финале сцены кордебалета с Иваном в первом акте, когда серая человеческая масса преследует его, и из танцовщиков складывается пирамидальная группа с Иваном на вершине. Конус присутствует в сцене кордебалета с Алексеем почти в самом финале, когда танцовщики образуют круг вокруг солиста, протягивают к нему свои руки, и поднимают его на руки так, что он перевернут вниз головой и стоит на руках с вытянутыми вверх ногами. (схема 7). Последний пример можно рассмотреть подробнее. Изначально данный круг, в котором танцовщики держат друг друга за плечи, что дает ровный контур окружности, перерастает постепенно в конус с перевернутым крестом на вершине. Такая структура по своему внешнему виду соотносится со

строением памятника, в основании которого — масса кордебалета, а наверху человеческая фигура в форме перевернутого креста. Памятник — пространственная отметка, призванная напоминать о чем-то уже ушедшем. В данном случае прием памятника применен в такой ситуации, когда событие еще происходит, но скоро исчезнет, поэтому условно этот памятник можно назвать "прижизненным". Мы уже говорили о том, что в культурной традиции памятник "является фиксированным, то есть мнемоническим, каналом соединения единичного, случайного события с универсальным (божественным, космическим, природным, историческим) миропорядком" (Григорьева 200: 70). Но хотелось бы повторить, что при помощи этого приема танцевальное представление выходит за отведенные ему временные границы, происходящее здесь и сейчас — явление временное, приобретает черты явления универсального и закрепляется в памяти зрителя неким мнемоническим блоком, своеобразным монументом, созданным из человеческих тел. Круг, конус и крест, входящие в состав данного монумента, являются фигурами, репрезентирующими абстрактное понятие времени. Путем соединения этих элементов в единое целое, Б. Эйфман как бы овеществляет время в пространстве. Но монумент этот не статичен, он подвержен энтропии и исчезновению — составляющие его человеческие фигуры разбегаются, бросив Алексея на пол. Тем самым Б. Эйфман репрезентирует понятие взаимобратимости дробности и цельности времени, когда непрерывная вечность рассыпается часы, секунды и минуты.

Еще одна метафора времени создается в дуэтах с партнерами Грушеньки и Катерины Ивановны — при раскрытии танцовщицами ног на 180 градусов, платья рисуют полукруг, а при рондах — целый круг.⁴⁴ Например, в упоминавшемся уже выше дуэте Грушеньки с Дмитрием под цыганскую песню (схема 8), балерина наклоняется вперед, ведет заднюю ногу со стороны вверх и через полусогнутое колено опускает ее с другой стороны, переворачиваясь при этом лицом к стоящему за ней партнеру и прогибаясь в

⁴⁴ Ронды — от фр. *Rond* — круг, круговое движение работающей ноги (РБЭ 1997: 553).

спине назад. На схеме видно, что работающая нога танцовщицы⁴⁵ рисует круг, членит пространство на сегменты, двигаясь по ходу часовой стрелки, а ее платье при этом, в точности следуя за ногой, делает этот круг видимым, как бы материализует его. Нога проходит как стрелка часов по циферблату и таким образом перед взглядом на момент репрезентируется время.

Костюм Алексея по своей структуре перекликается с женскими. Но его сильно расклешенное книзу платье православного послушника имеет еще и расклешенные рукава. В лексике же этого персонажа можно довольно часто увидеть движение на широко расставленных ногах с раскинутыми в стороны руками. Сочетание костюма и движения соединяет в фигуре Алексея пирамиду и крест — две мощных мнемонических схемы. Крест располагается на вершине пирамиды, в нулевой точке пространственности, где пространство как бы переходит во время.

Крест — это также символ вечной жизни (Бидерманн 1996:132), а так как в точке схождения пирамиды происходит контакт реального с трансцендентным (Григорьева 2000: 111), то образ Алексея можно рассматривать как своего рода медиатора между горним и дольным мирами. В *Карамазовых* проблема взаимоотношения потустороннего мира и реальности представлена двумя способами. Первый — это волнения и терзания внутренних миров героев — в первую очередь Алексея, Ивана и Дмитрия, второй — взаимоотношения человека с некоторой высшей, нечеловеческой реальностью. Второй тип взаимоотношений получает воплощение путем применения сюжета легенды о Великом Инквизиторе⁴⁶, сочиненной и рассказанной Иваном Алексею. Применяя в образе Алексея на протяжении всего балета отсылки к христианскому мировоззрению (в первую очередь — крест как широко распространенный христианский символ; а также такие доктрины христианского вероучения, как стремление к примирению, самопожертвованию — например, когда Алексей крестом падает на

⁴⁵ В балетном лексиконе есть понятия *работающей ноги* — той, которая совершает движение, и *опорной* — той, на которую перенесена тяжесть тела.

⁴⁶ См. с. 54–56 данной работы

разъяренного Дмитрия и придавливает его к полу в знак смирения и терпимости), Б. Эйфман подводит сюжетную линию к сопоставлению в конце балета Ивана с Великим Инквизитором, а Алексея с Христом.

Во втором акте на сцене расположена следующая декорация — высокая тюремная решетка, разделенная пополам винтовой лестницей, на вершине которой находится латинский крест. Переход же к этой сцене происходит после судебного разбирательства над Дмитрием одной из ярчайших зрелищных композиций спектакля. Дмитрий появляется на сцене в белой широкой рубашке и черных штанах, привязанный к длинным канатам, тянущимся из-за сцены. Он натягивает эти канаты, которые прикреплены к его запястьям, плечам и голеностопам, стоя на широко расставленных ногах с раскинутыми вверх и в стороны руками. Затем выбегают танцовщики, держащие другие концы канатов и, опрокинув Дмитрия в этой позе на спину, начинают раскручивать его по кругу против часовой стрелки. Схематично создается образ распятия на колесе, в котором Дмитрий помещен на спицы— канаты, а ободом колеса являются бегущие по кругу танцовщики (*схема 9а*). Затем Дмитрий падает на колени и изображается сцена бичевания его этими же канатами. Заканчивается же все тем, что Дмитрия раскручивают канатами и поднимают его в воздух, он повисает в пространстве, которое расчленено белыми линиями канатов, являясь центром их схождения в одной точке (*схема 9б*). Непрерывность линий канатов сочетается с сегментированным ими же пространством — куски темного пространства сцены разделены белыми линиям канатов.

Б. Эйфман максимально использует вертикальное пространство сцены с целью создать яркий запоминающийся визуальный образ балета. Временные категории, выраженные раздробленностью всего пространства в сцене суда над Дмитрием, в складывающихся и рассыпающихся пирамидах, в замкнутых движущихся колесах хороводов и во втором акте с декорацией тюремной решетки, винтовой лестницы и креста, "обеспечивают репрезентацию непрерывности — прерванности цикла, трансформации временного в вечное и обратно" (Григорьева 2000: 120). Пространственные конструкции балета

Карамазовы стремятся приобрести вечное значение, Б. Эйфман создает такие мнемонические конструкции, которые способствуют закреплению в памяти зрителей эфемерного искусства, и в этом может заключаться секрет сильного эмоционального воздействия как рассмотренной выше, так и других постановок этого балетмейстера: "Когда выходишь со спектакля, долго несешь в себе память о спектакле как память о незабываемой мелодии" (Нузов 1999). Композиции пирамиды, креста, звезды и колеса встречаются у Б. Эйфмана в балетах *Чайковский*, *Русский Гамлет*, *сын Екатерины Великой*, *Мой Иерусалим*, *Дон Кихот*, или *фантазии безумца* и др. Автор как бы создает памятники своим балетам в самих этих балетах — не ощущаемые физически и не фиксированные, но вполне пространственные. При этом можно отметить также и то, что Б. Эйфман создает телевизионные версии своих балетов, что еще раз свидетельствует о его стремлении закреплиться в культурной памяти на возможно долгий срок.

Заключение.

В заключение хотелось бы сказать, что настоящее исследование было проведено с целью проследить взаимные влияния языков живописи и танца на различных уровнях их взаимодействия. К сожалению, следует отметить, что в рамках этой работы не уместился весь собранный нами материал, который, впрочем, может послужить базой для дальнейших научных поисков в данной сфере.

Достаточно богатый иллюстративный материал по танцу в живописных произведениях, уже имеющийся у нас в наличии, позволяет говорить о том, что тема танца интересовала художников на протяжении всей истории европейской культуры — начиная от первых наскальных рисунков, вплоть до сегодняшнего дня. В различные исторические эпохи, в различных регионах Европы, танец занимал в живописи различное по объему пространство. Он имел большое значение в видении загробного мира древних этрусков. Древнегреческая вазовая живопись также обнаруживает связь танца с ритуалами захоронения, а помимо этого — с культами поклонения Аполлону и Дионису. Древнеримские фрески и искусство мозаики, близкое к живописи, репрезентирует танец в контексте дионисийских мистерий и театральных представлений. Период раннего христианства остается для нас довольно смутным в связи с изображением танца, заново мы находим его чуть позже, во времена средневековой культуры в сюжетах представлений гистрионов, жонглеров, праздников, а также в связи с тематикой танца Саломеи и танца смерти (*danse macabre*). Эпоха раннего Ренессанса затронута нами довольно подробно в данном исследовании. В период барокко тело, его движение и изменения, производимые в теле этим движением, приобрели доминантную позицию в изобразительном искусстве. И это можно тесно связать с танцем, использующим тело как основной инструмент передачи информации.

Далее можно перечислить некоторые сюжеты, связанные с танцем и распространенные в произведениях дальнейших периодов. Это в первую очередь мифологические картины на темы античной мифологии с изображением вакханалий и триумфальных шествий, балы, празднества, деревенские праздники, театральные представления и закулисная жизнь, портреты танцовщиков и танцовщиц и многое другое. Для составления легкого наброска для дальнейших исследований в сфере пересечения живописи и танца, можно привести некоторые имена представителей различных течений изобразительного искусства конца XIX и XX веков: Э. Дега, А. Матисс, А. Тулуз-Лотрек, М. Шагал, П. Гоген, О. Ренуар, Э. Мане, А. Бенуа, Л. Бакст, Э. Нольде, Э. Мунк, Дж. Северини, Ф. Пикабия, М. Дюшам, М. Дени, А. Сомов, А. Врубель, В. Серов, Н. Гончарова, П. Пикассо, А. Дерен, Ф. Малявин, Г. Климт. Перечислив здесь имена художников, мы хотели бы отметить, что по теме танца у каждого из них можно написать обширные аналитические работы.

Хотелось бы отметить, что в настоящая тема мало исследована, тогда как могла бы быть очень полезной для теоретиков, историков и практиков как танца, так и живописи. Как мы попытались показать в настоящей работе, танец на протяжении истории европейской культуры был тесно связан с живописью, чьи влияния прослеживаются на всех его уровнях — начиная с обучения, заканчивая театральными представлениями и способами их фиксации. Уподобляясь живописи и графике, он стремится сохранить память о совершенном движении. В живописи — визуальный образ — это след оставленный рукой, двигавшейся в процессе создания изображения. В танце 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. Так, например, при помощи тех изобразительных приемов, которые были выделены нами в данной работе как общие для визуального восприятия живописи и балета, классический танец преодолевает законы времени, овладевает пространством и фиксируется в культурной памяти. В заключение

хотелось бы выразить надежду на то, что проделанная нами работа станет началом богатого, интересного и полезного научного исследования.

Цитируемая 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.
- Васильева, Татьяна К. 1997. *Секрет танца*. Санкт–Петербург: Диамант; Золотой век.
- Виппер, Борис Р. 1977 *Итальянский Ренессанс. XIII–XVI века*. Москва: Искусство
- Гаевский, Вадим 2000. *Дом Петипа*. 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.
- Данилова Ирина Е. 1994. *"Цветок Тосканы, зеркало Италии". Флоренция XV века: голоса современников*. Москва: ТОО "Принт"
- Достоевский, Федор М. 2001 *Братья Карамазовы*. Москва: Эксмо–Пресс
- Евангелие от Луки*. 1992. In.: Библия. Книги Священного Писания Ветхого и Нового Завета. Москва: Издание Московской Патриархии.
- Еремина, Мария 1998. *Роман с танцем*. Санкт–Петербург: Танец.
- Ивановский, Николай П. 1948. *Бальный танец XV–XIX вв*. Ленинград – Москва: 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 – СПб.
- 2000. *Семиосфера*. Санкт–Петербург: Искусство – СПб.
- Майкапар, Александр 1998. *Новый Завет в искусстве: очерки иконографии западного искусства*. Москва: Крон–Пресс.
- МНМ 1997. — Токарев, Сергей А., ред. *Мифы народов мира*. Энциклопедия. Т. I, II. Москва: Российская Энциклопедия.
- Мукаржовский, Ян 1994. *Исследования по эстетике и теории искусства*. Москва: Искусство.
- Новерр, Жан Жорж 1965. *Письма о танце и балетах*. Ленинград – Москва: Искусство.
- Нузов В. 1999. Борис Эйфман: "Музыка – единственное, что меня вдохновляет". In.: *Вестник*. №5 (212) 2 марта 1999
- Интернет–источник:

<http://www.vestnik.com/issues/1999/0302/win/nuzov.htm>

- РБЭ 1997 — Белова Е.П.; Добровольская Г.Н.; Красовская В.М.; Суриц Е.Я.; Чернова Н.Ю., ред. *Русский Балет: Энциклопедия*. Москва: Согласие.
- Руубер, Г. Э. 1985. *О закономерностях художественного визуального восприятия*. Таллинн: Валгус
- Слонимский Юрий 1965. Жан Жорж Новерр и его "Письма", In: Новерр Жан Жорж. (eds), *Письма о танце и балетах*. Ленинград – Москва. сс. 7–36
- Слонимский Юрий 1968. *В честь танца*. Москва: Искусство.
- Соколов, Михаил Н. 1999. *Вечный Ренессанс: лекции о морфологии культуры Возрождения*. Москва: Прогресс–Традиция.
- Тарасова, Мария С.. 1997. К вопросу о системе праздничного убранства итальянского палаццо. In.: *Искусство и культура Италии эпохи Возрождения и Просвещения*. Москва: Наука
- ТЭ 1961 — Мокульский Стефан С., ред. *Театральная энциклопедия*. Москва: Советская Энциклопедия.
- Толстой Николай И.; Толстая Светлана М. 1992. Жизни магический круг. In: Мальтс, Анн (eds), *Сборник статей к 70-летию профессора Ю.М. Лотмана*. Тарту: Тартуская типография. сс. 130–142
- Фокин, Михаил 1962. *Против течения: воспоминания балетмейстера, статьи, письма*. Ленинград, Москва: Искусство.
- Франкетти Пардо В. 1979. Город и театр во Флоренции XV–XVI веков. In.: *Театральное пространство: материалы научной конференции*. Москва
- Хейзинга, Йохан. 1997. *Homo Ludens*. Статьи по истории культуры. Москва: Прогресс — Традиция
- Хогарт, Уильям. 1987. *Анализ красоты*. Ленинград: Искусство
- Шастель, Андре. 2001. *Искусство и гуманизм во Флоренции времен Лоренцо Великолепного: очерки об искусстве Ренессанса и неоплатоническом гуманизме*. Москва — Санкт–Петербург: Университетская книга
- Alter, Judith B. 1991. Dance – Based Dance Theory: From Borrowed Models to Dance – Based Experience. In.: *New Studies in Aesthetics*. Vol. 7. Gen. ed. Ginsberg, Robert. New York, San Francisco, Bern, Frankfurt am Main, Paris, London: Peter Lang
- Argan, Giulio C. 1957. *Botticelli: Biographical and Critical Study*. Lausanne: Skyra
- БТАИ 2000 — *Ballet Tanz Aktuell International*. Issue 2, February, Berlin
- Banes, Sally. 1996. Terpsichore in Sneakers: Post–Modern Dance. In.: *The Twentieth–Century Performance Reader*. Ed. Huxley, Michael. Witts, Noel. London: Routledge. pp. 30–35
- Baxandall, Michael. 1972. *Painting and Experience In Fifteenth–Century Italy: A Primer In The Social History Of Pictorial Style*. Oxford, New York: Oxford University Press
- Caroso, Fabritio M. 1581. *Il Ballarino*. Venezia: Appresso Francesco Ziletti.
- Crane, Debra. Mackrell, Judith. 2000 *The Oxford Dictionary of Dance*. Oxford, New York: Oxford University Press
- Gordon, Dillian 1981. *100 Great Paintings Duccio to Picasso*. London: National Gallery Publications.

Интернет-источник:

http://www.mezzomondo.com/arts/mm/mystic_nativity.html

- Langer, Susanne K. 1953. The Magic Circle. In.: Copeland, Roger. Cohen, Marshall. 1983 *What is Dance? Readings in Theory and Criticism*. Oxford, New York, Toronto, Melbourne: Oxford University Press
- Pavis, Patrice. 1982. *Languages of the Stage: Essays on the Semiology of the Theatre*. New York: Performing Arts Journal Publications.
- Preston-Dunlop, Valeri. Sanchez-Colberg, Ana. 2002. *Dance and the Performative: a Choreological perspective — Laban and Beyond*. London: Verve Publishing
- Reynolds, Nancy. McCornick, Malcolm. 2003. *No Fixed Points: Dance in the Twentieth Century*. New Haven, London: Yale University Press
- Raffe, William G. 1964. *Dictionary of the Dance*. New York: A.S. Barnes and Company; London: Thomas Yoseloff LTD
- Sacks, Curt. 1937. *World History of The Dance*. New York: W.W. Norton & Company INC Publishers
- Sweeney, Jane. Curry, Tam. Yannis, Tredakis. Ed. 1987. *The Human Figure In Early Greek Art*. Athens: Greek Ministry of Culture, Washington: National Gallery of Art
- Swinglehurst, Edmund. 1994. *The Life and Works of Botticelli: A Compilation of Works from the Bridgeman Art Library*. Parragon Book Service Limited

Приложение 1.

Каталог произведений живописного искусства, содержащих мотив хоровода.

Во всех перечисленных ниже живописных сюжетах мы встречаем изображение человеческих или человекоподобных фигур в динамических позах, которые, взявшись за руки, образуют движущуюся чаще всего по кругу цепочку. Это каталог не претендует на окончательность и полноту, нашей целью было в обширном изобразительном материале выделить некоторые тематические предпочтения, в которых хоровод выступает частью иконографии конкретных живописных сюжетов:

Рождество

Сандро Боттичелли *Мистическое Рождество* (1501г., Лондон, Национальная Галерея, илл. 1, 3, 4);

Альбрехт Альтдорфер *Рождение Марии* (ок. 1525г., Мюнхен, Старая Пинакотека);

Гауденцио Феррари *Славословие ангелов* (ок. 1536, фрагмент фрески купола церкви Санта Мария Деи Мираколи, Саронно, близ Милана);

Джорджо Вазари *Рождество* (1546г., Рим, Галерея Богезе);

Содома, один из последователей, *Рождество с младенцем Крестителем и пастухами*. (ок. 1540–1560гг., Лондон, Национальная Галерея).

Крещение Христа

Адам Эльсхаймер *Крещение Христа* (ок. 1598–1600гг., Лондон, Национальная Галерея).

Рай

Фра Беато Анджелико *Рай* (Композиция Страшного Суда, 1432–1435гг., Флоренция, Монастырь Сан Марко);

Лукас Кранах Старший *Фонтан молодости* (1546г., Берлин–Далем, Государственный Музей);

Анри Матисс *Радость жизни* (1905–1906гг., Собрание фонда Барнса, Мерион).

Сцены из жизни Богоматери

Маттео ди Джованни *Успение Богоматери* (1474г., Лондон, Национальная Галерея);

Сандро Боттичелли *Коронование Марии* (*Коронование Марии с ангелами, Евангелистом Иоанном и Святыми Августинем, Иеронимом и Эмилием*, 1490–1493гг., Флоренция, Галерея Уффици, илл. 5);

Альбрехт Альтдорфер *Рождение Марии* (около 1525г., Мюнхен, Старая Пинакотека).

Танец Смерти

Танец мертвых. (XV в., настенная живопись в La Chaise–Dieu, Франция)

Бернт Нотке *Танец Смерти* (конец XV в., Таллинн, церковь Нигулисте).

Золотой Век

Лукас Кранах *Золотой век* (XVI в., Мюнхен, Старая Пинакотека);

Лукас Кранах *Золотой век* (XVI в., ?).

Аполлон и музы

Андреа Мантенья *Парнас* (или *Царство любви и искусства*, 1497г., Париж, Лувр);

Джулио Романо *Аполлон, танцующий с музами*. (1482–1546гг., фреска, Флоренция, Палаццо Питти).

Три Грации

Сандро Боттичелли *Примавера* (или *Весна*, 1477–1478гг., Флоренция, Галерея Уффици);

Корреджо *Три Грации* (1519г., Фрески монастыря Св.Павла в Парме);

Лукас Кранах *Три Грации* (1535г., Канзас, Музей Искусства Нельсон–Аткинс);

Питер Пауль Рубенс *Три Грации* (1639г., Мадрид, Музей Прадо);

Дени Морис Серия *История Психеи*. Панно третье. *Психея обнаруживает, что ее таинственный возлюбленный – Амур* (1908г., Санкт–Петербург, Государственный Эрмитаж).

Танец вокруг Золотого тельца

Последователь Филлиппино Липпи *Поклонение египетскому Богу–Тельцу*, *Апису* (ок. 1500г., Лондон, Национальная Галерея);

Никола Пуссен *Поклонение Золотому Тельцу* (ок. 1634г., Лондон, Национальная Галерея);

Эмиль Нольде *Танец вокруг Золотого тельца* (1910г., Новая Пинакотека, Мюнхен).

Крестьянский праздник

Питер Пауль Рубенс *Крестьянский танец* (1636–1640гг., Мадрид, Музей Прадо);

Питер Пауль Рубенс *Кермеса* (1635–1636гг., Париж, Лувр);

Давид Тенирс Младший *Деревенский праздник* (XVII в, Антверпен, Рококс Хаус);

Давид Тенирс Младший *Крестьянская свадьба* (ок. 1650, Мадрид, Музей прадо);

Давид Тенирс Младший *Крестьянская свадьба* (XVII в., Санкт–Петербург, Государственный Эрмитаж);

Наталья Гончарова *Хоровод* (1910–1911 гг., Серпуховский историко–художественный музей);

Филипп А. Малявин *Вихрь* (1906 г., Москва, Государственная Третьяковская Галерея);

Филипп А. Малявин *Фарандоль* (1926 г., ?).

Вакханалия

Тициан *Вакханалия перед статуей Венеры* (1519 г., Мадрид, Музей Прадо);

Никола Пуссен *Вакханалия* (1620–е гг., Лондон, Национальная галерея).

Сад Гесперид

Эдвард Бюрн–Джонс *Сад Гесперид* (1870–1873 гг., частная коллекция).

Танец

Религиозный круговой танец в честь Аполлона. Глиняный килик. Найдено в Афинах, аттический, последняя четверть VIII века до н.э.. Афины, Национальный археологический Музей. 874;

Мужской религиозный круговой танец в честь Аполлона. Глиняный психтер. Найден в святилище Аполлона в Спарте, лаконический, третья четверть VIII века до н.э. Афины, Национальный Археологический Музей. 234;

Женский религиозный круговой танец. Глиняная гидрия. Происхождение неизвестно, протоаттическая, последняя четверть VIII века до н.э.. Афины, Национальный Археологический Музей. 18 435;

Амброджо Лоренцетти *Плоды Доброго правления* (1338–1340 г., Сиена, фреска Палаццо Пубблико);

Андреа да Фиренце *Танец Добродетелей* (1419г., фрески церкви Санта Мария Новелла, испанская часовня);

Бонифацио де Питати *Хоровод* (? , Вена, Академия);

Никола Пуссен *Царство Флоры* (1631г., Дрезденская картинная галерея);

Никола Пуссен *Танец под музыку времени* (ок. 1638г., Лондон, Коллекция Уэллес);

Мориц фон Швиндт *Танец фей в ольховой роще* (1844г., Франкфурт-на-Майне, Штенделевский институт);

Франц фон Штук *Весенний хоровод* (1909г., Дармштадт, Музей Земли Гессен);

Анри Матисс *Танец II* (1910г., Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург);

Анри Матисс *Фрукты, цветы, панно "Танец"* (1909г., Санкт-Петербург, Государственный Эрмитаж).

Приложение 2.

Иллюстрации.

Илл. 1 Сандро Боттичелли *Мистическое Рождество* (1501г., Лондон, Национальная Галерея).



Илл. 2 Флорентийский мастер. *Сцена городского гуляния*. Роспись кассона Адимари. (Середина XVв. Флоренция, галерея Академии).



Илл. 3 Сандро Боттичелли *Мистическое Рождество* — фрагмент *Группа Марии с Младенцем* (1501г., Лондон, Национальная Галерея).



Илл. 4 Сандро Боттичелли *Мистическое Рождество* — фрагмент
Человеческие фигуры, обнимаемые ангелами (1501г., Лондон,
Национальная Галерея).



Илл. 5 Сандро Боттичелли *Коронование Марии с ангелами, Евангелистом Иоанном и Святыми Августином, Иеронимом и Эмилием* (1490–1493гг., Флоренция, Галерея Уффици).



Илл. 6

В трактате Ф. Карозо перед началом словесного описания каждого танца предлагается гравюра, изображающая начальное положение танцовщиков относительно друг друга. Caroso F. M. 1581. *Il Ballarino*. Venezia: Appresso Francesco Ziletti, c.54



Пример оформления учебника классического танца – странички с рисунками, фотографией и поясняющим текстом. Ваганова, Агриппина Я. 1934. *Основы классического танца*. Москва: ОГИЗ, с. 48–49.

его дуги. Когда колено сгибается и носок доводится до икры (относительно не под коленом), он не должен заходить ни спереди, ни сзади за икру левой ноги. Тазобедренный сустав остается в неподвижном состоянии, и таким образом верхняя часть ноги, от колена вверх, неподвижна.

En dedans. При движении *en dedans* нога начинает описывать овал с передней его дуги и, вразрез с общепринятыми правилами, закончив движение, опускается на V позицию вперед (рис. 24).

Когда *rond de jambe en l'air* основательно изучен и переходит на более быстрый темп, надо строго соблюдать остановку и фиксирование ноги на II позиции всякий раз, как она ее проходит. *Préparation* (подготовительным движением) ему может служить *temps relevé*.

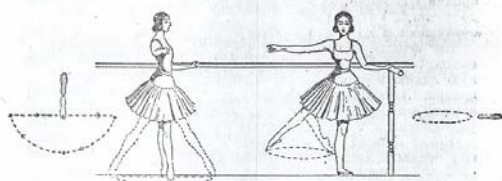


Рис. 24. Rond de jambe par terre et en l'air

Это — очень важное движение, оно играет серьезнейшую роль в дальнейшем классическом воспитании тела. Его следует исполнять особенно точно, ничуть не позволяя ноге встряхиваться в коленном суставе, так как при таком исполнении нога не выносит из упражнения всей его пользы. Правильно исполняемые *rond de jambe en l'air* делают верхнюю часть ноги крепкой и сильной, а нижнюю часть (от колена к носку) — послушной при всех вращательных движениях, например в *fouetté en tournant*. В данном случае это особенно важно, так как тут всякое неверное движение ноги может опрокинуть танцовщицу. Кроме того, хорошо развитая (в части ниже колена) нога, послушная и гибкая, придает выразительность каждому движению ноги в танце.

49



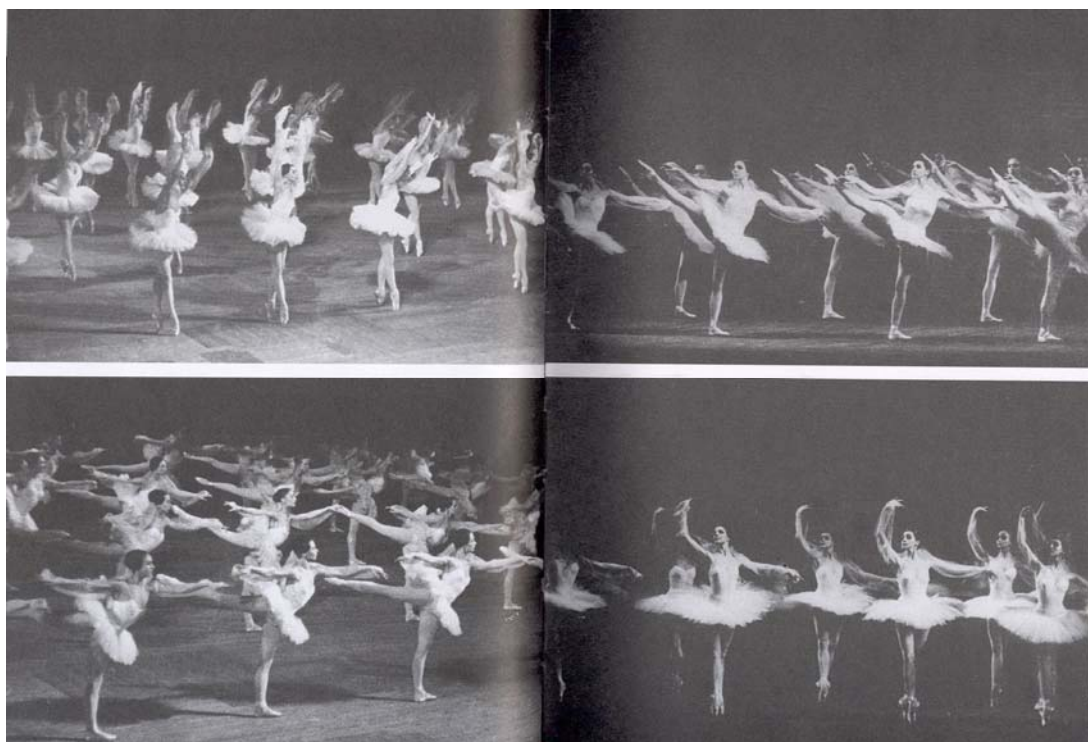
3-й arabesque

Н. М. ДУДИНСКАЯ

Илл. 8 Сцена из второго акта балета *Лебединое озеро* Красноярского
Государственного Театра Оперы и Балета
(<http://www.opera.krasnovarsk.ru/swanlake.php3>).



Илл. 9 Акт Теней из постановки балета *Баядерка* 1970–х годов (Гаевский 2000: илл.41–44).



Илл. 10 Дж. Балла *Динамика собаки на поводке* (1912г., Нью-Йорк, Буффало, Художественная Галерея Олбрайт-Нокс).



Илл. 11 Второй акт из балета *Жизель*. Пример женского балетного костюма романтической эпохи — *тюники*.



Илл. 12 Франц фон Штук *Танцовщицы* (1896г., Частная коллекция).



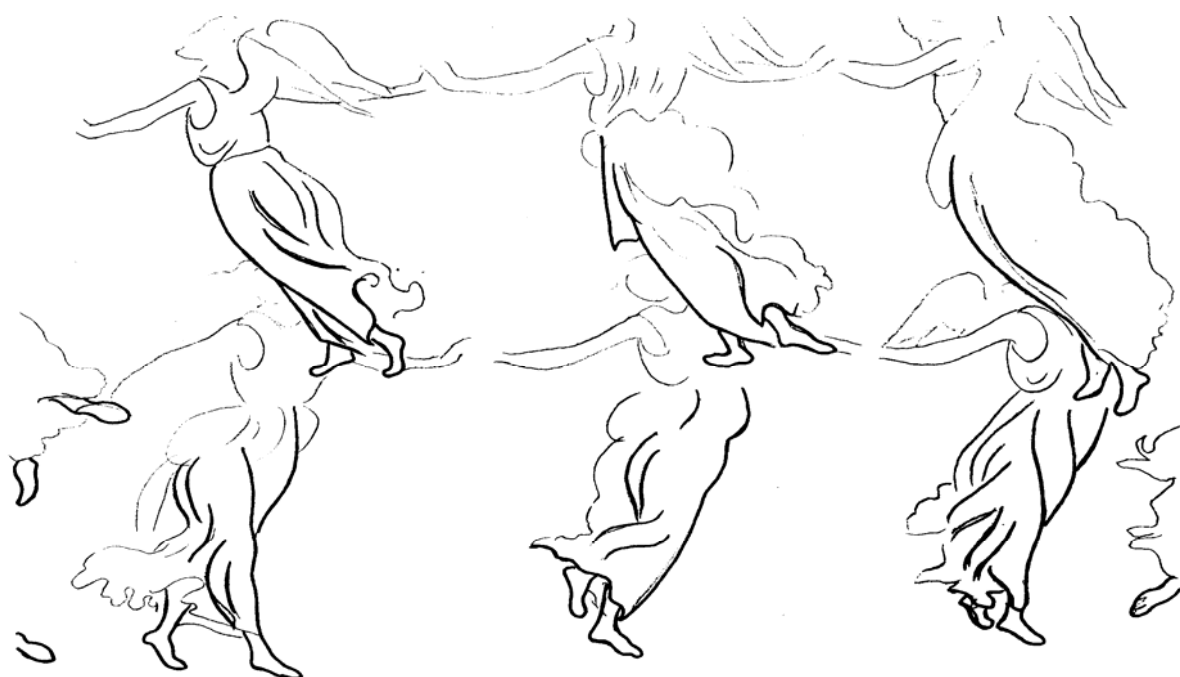
Илл. 13 Анна Павлова в хореографической миниатюре М. Фокина
Умиравший лебедь.



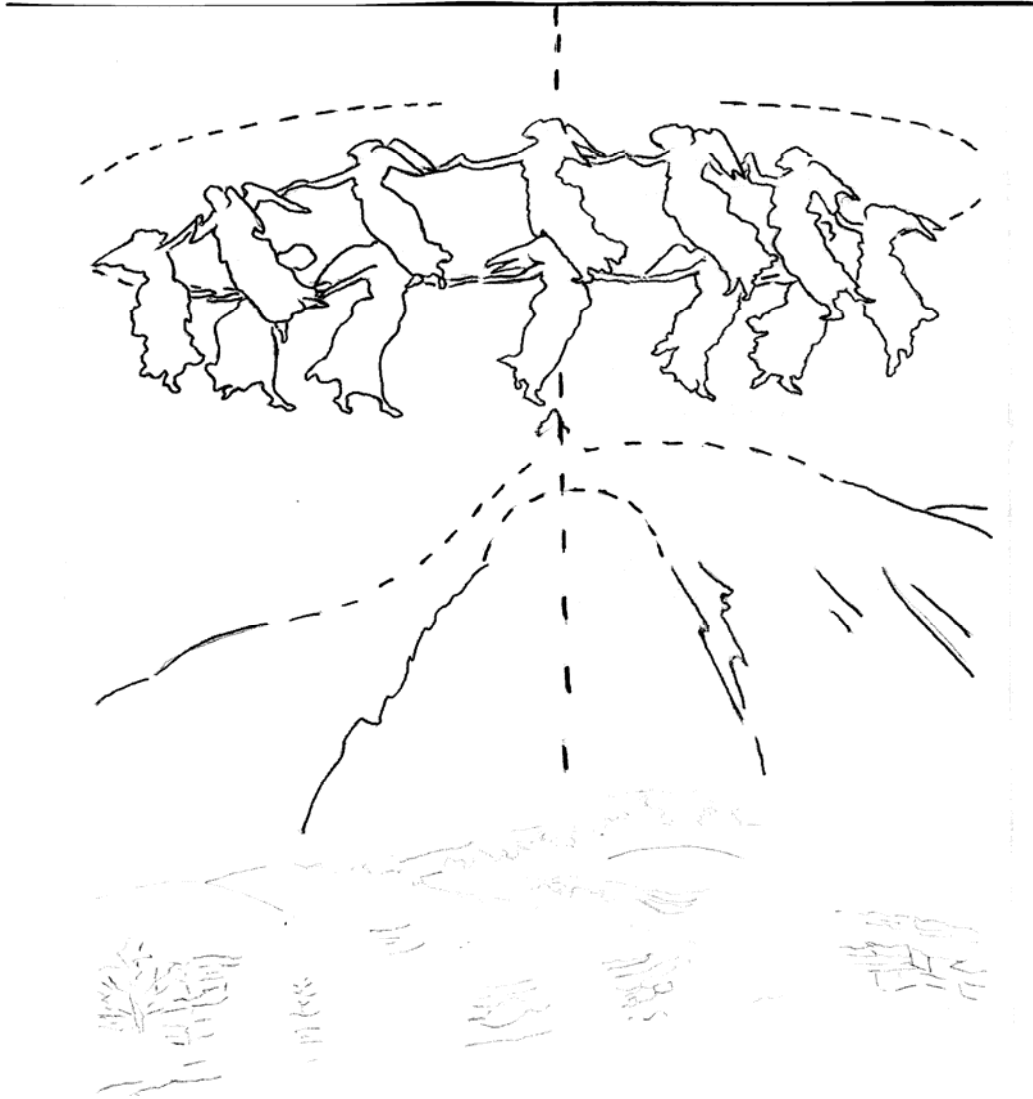
Приложение 3.

Схемы.

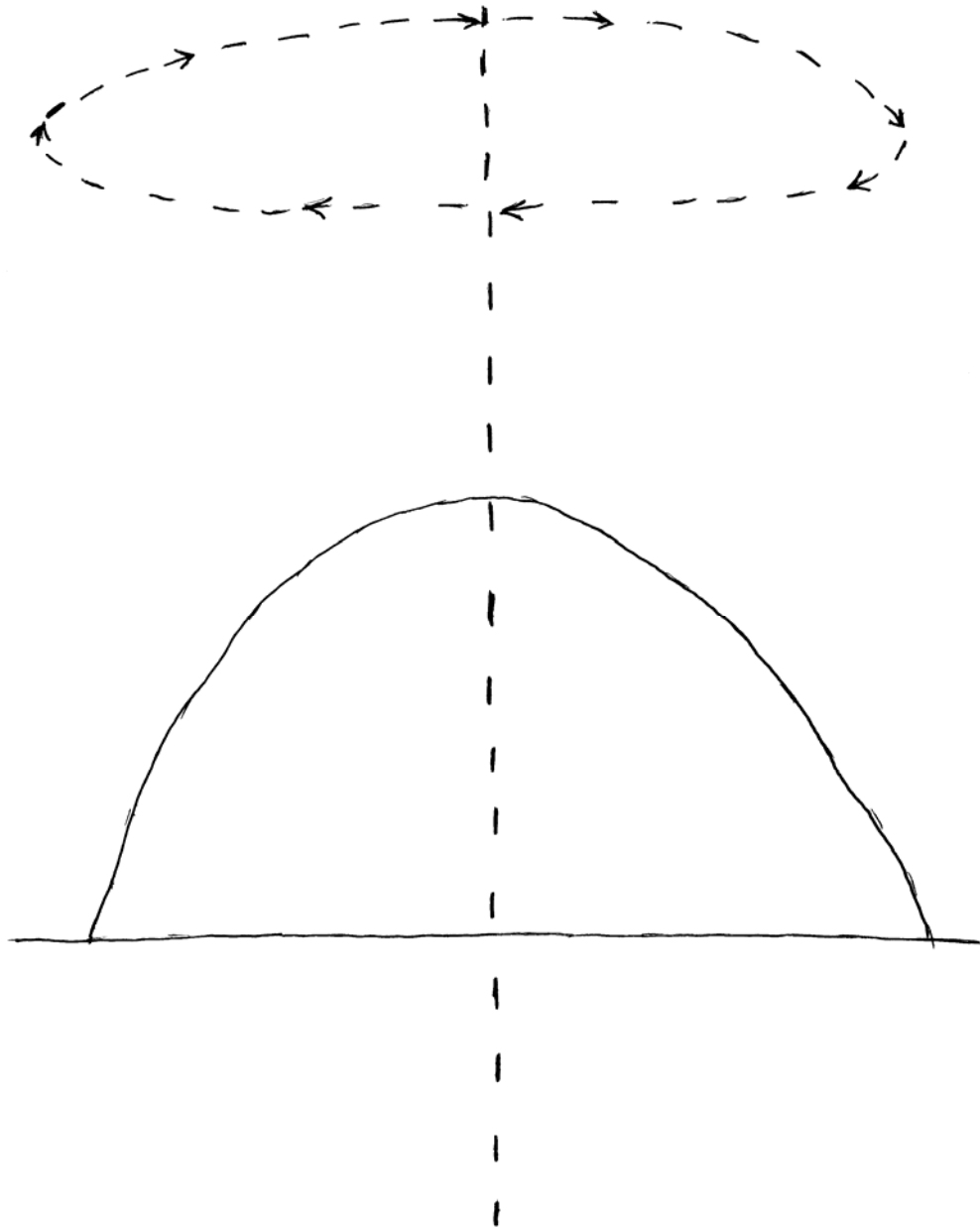
1



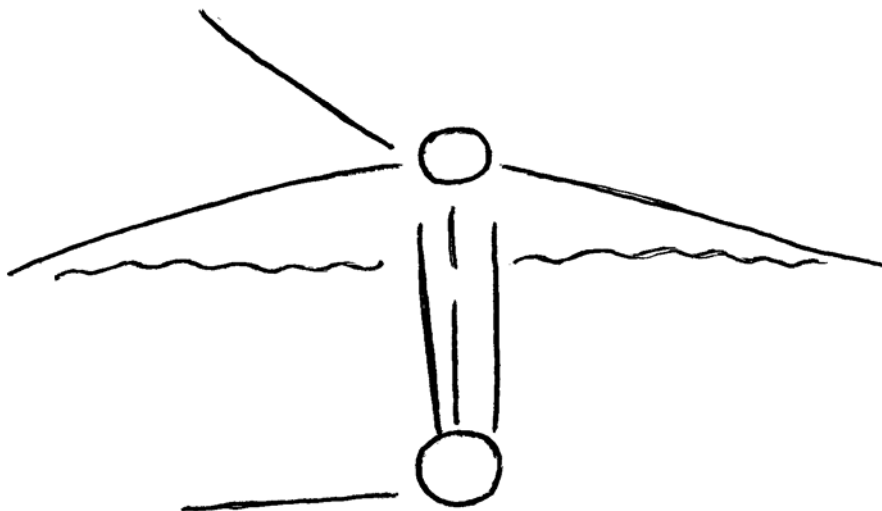
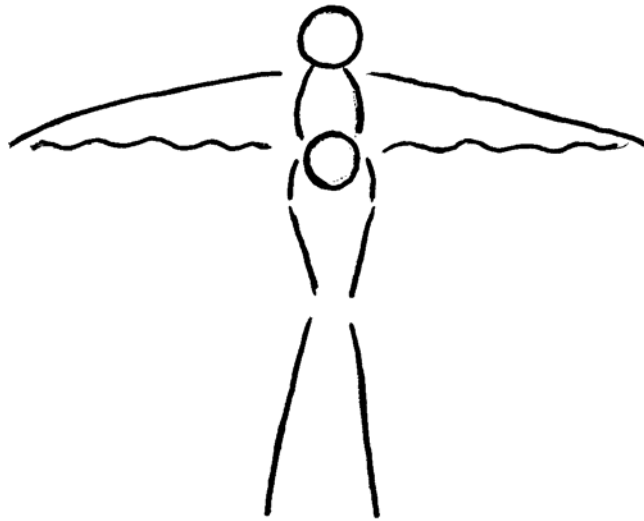




4

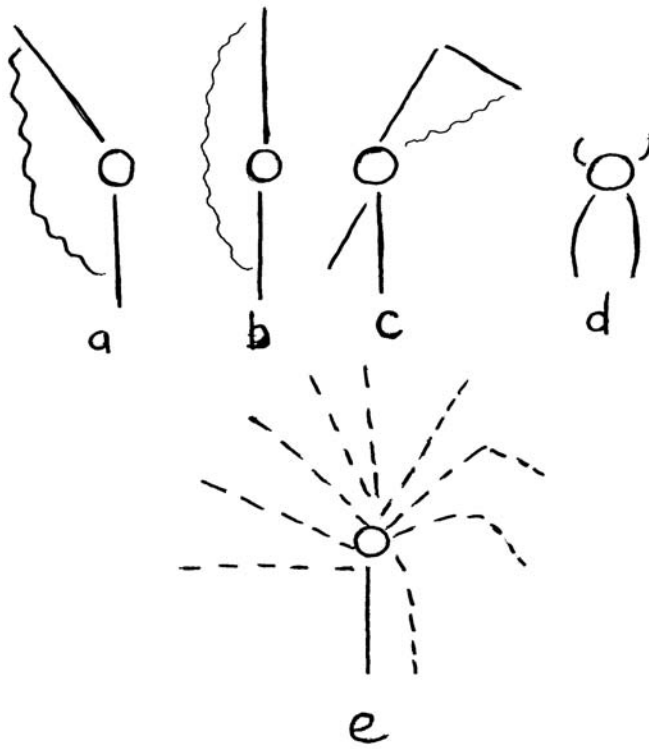


5



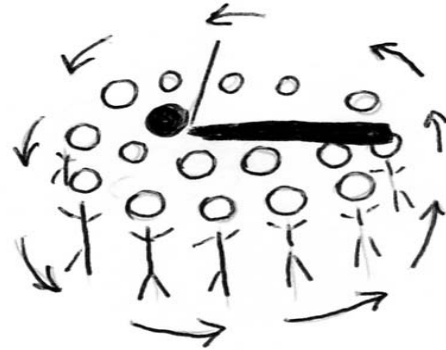
6

7

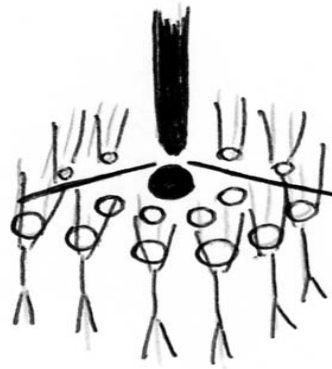


8

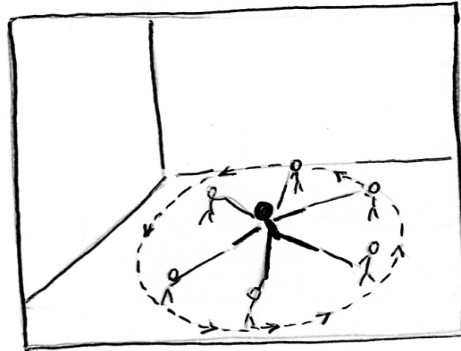
a



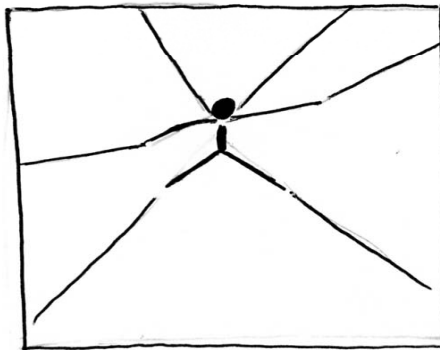
b



a



b



Summary

The given issue is devoted to some problems of the mechanisms of visual perception in painting and dance. It proceeds from the assumption that the interaction between those arts is based on the similarity of their formal languages. We suppose that both painting and professional dance are iconic forms of art, which are directed at visual perception of a spectator. We are trying to analyze the phenomenon of dance from the point of view of its performance as ready-made product. We are turning almost no attention to the problems of the process of rehearsals and the creator's point of view. We are using the method of visual analysis in the sphere of collaboration between dance and painting.

The interaction between pictorial art and ballet as non-verbal arts occurs in our opinion through the theater, which is considered to be *a picture coming alive* in the European tradition. The brightest example of such collaboration is the period of Early Italian Renaissance, when there were happening processes of so called *picture'alization* of theatre and *theatre'alization* of painting.

In the second part of our work we focus attention on the problem of visual representation of dance in painting. Here we take a *round dance* as one of the most anciently and popularly represented kinds of dance in visual art and we bring out a short catalogue of all the paintings we have found containing round dance. Then we are trying to analyze the *Mystical Nativity* by Sandro Botticelli through the prism of round dance as visual representation of time. We are taking both form and semantic of the painting. Through formal analysis we find out that the painter achieved the effect of dancing angels using the mode of breaking the movement into its parts and putting them in the rhythmical order. Semantic analysis helped us to recognize round dance of angels as representation of the concept of cyclic time. Although, applying to the story of the Birth of the Christ, Sandro Botticelli brings into his painting both cyclic and linear concepts of time of the Christian culture.

In the beginning of the third part of the paper we are trying to look at the dance performance through the prism of semiotics. We mention the multimedial character of this phenomenon, assembled character of author and performer, syntagmatic character of its texture and the three–leveled process of its semiosis. The main attention of the last part of the issue is focused on the questions of how and why does the classical ballet use the code of painting? The principle of viewing a dance performance as *a picture coming alive* 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. This part 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, 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. At the same time, 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 way its ephemera characteristic.