

Санкт-Петербургский государственный университет

**СОВРЕМЕННЫЙ БАЛЕТ**  
**КАК ИНТЕГРАЛЬНЫЙ ТЕКСТ**  
**(НА ПРИМЕРЕ ТВОРЧЕСТВА НЕМЕЦКОГО БАЛЕТМЕЙСТЕРА**  
**ДЖОНА НОЙМАЙЕРА)**

Выпускная квалификационная  
работа соискателя на степень бакалавра  
**Горбачевич Дарьи Александровны**

Научный руководитель:  
доцент, доктор философских наук  
**Морина Л. П.**

Рецензент:  
доцент, кандидат философских наук,  
доцент кафедры истории философии  
**Цыпина Л. В.**

Санкт-Петербург

2018

## ОГЛАВЛЕНИЕ

<b>ВВЕДЕНИЕ</b> .....	<b>3</b>
<b>ГЛАВА 1. Интегральная теория и балетное произведение</b> .....	<b>8</b>
1.1 Танцеведение как научная дисциплина .....	8
1.2 Интегральная концепция танца .....	9
1.3 Три сектора балетного произведения: языковой, социальный и культурный .....	16
1.4 Архитектоника балетного произведения .....	18
<b>ГЛАВА 2. Прием интертекстуальности в современном балете</b> .....	<b>21</b>
2.1 Теоретическое обоснование приема интертекстуальности .....	21
2.2 Прием интертекстуальности в балетах Джона Ноймайера .....	28
2.3 Смысловая структура как игровой процесс в тексте .....	33
2.4 Четыре измерения интертекстуальности. Интертекстуальность как форма культурной памяти .....	37
<b>ГЛАВА 3. Современный балет как знаковая система</b> .....	<b>44</b>
3.1 Театральная семиотика в исследовании современного балета .....	44
3.2 Представители немецкой семиотики и их исследования танца .....	49
3.3 Коды современного сценического искусства в балете .....	54
<b>ЗАКЛЮЧЕНИЕ</b> .....	<b>98</b>
<b>СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ</b> .....	<b>104</b>

## ВВЕДЕНИЕ

Данная дипломная работа посвящена исследованию феномена современного балетного произведения как интегрального текста со специфической структурой и задачами, реализующимися посредством насыщенного набора художественных приемов, которые раскрывают новую театральность данного искусства.

Будучи наследником экспериментальных хореографических направлений XX века: американского modern dance, немецкого Ausdruckstanz, постмодернистского танца 60-70-ых гг., танцевального театра Пины Бауш, современных танцевальных направлений 80-90-ых, — современный балет представляет собой сложное полиязычное эстетическое сообщение. С тех пор как начали проводить исследования в области танца, рассматривая последний как предмет изучения науки, были основаны различные методы анализа данного пластического искусства: анализ постановки, анализ использования медиа, анализ дискурсов, касающихся исторического изучения связанных с хореографией источников, исследование биографий пионеров в танцевальном искусстве, социальные исследования через интервьюирование и этнографические материалы. К данному процессу изучения танца как науки причастны и такие методы анализа, которые, будучи частично связанными с эмпирическими исследованиями, переносятся в область танца: семиотический, пост-структуралистский и социал-теоретический методы. Таким образом, вводятся различные аналитические способы прочтения танца и, в конце концов, выискиваются такие культурные условия и теоретические подходы в искусстве, которые описывают танец, читая его как хореографический текст и набор образов. Наряду с установленными наукой методами анализа выделяют и иные выдающиеся методические подходы к изучению танца: «Анализ движения Р. Лабана», «Анализ основ движения Ирмгарда Бартеньева», анализа движения по методу Дж. Кестенберг (значение движения), графики эволюции движения (MEG —

magnetoencephalography, neurofeedback experiments) или не менее выдающийся концепт Инвентаризации Движения (IVB; танец как движущийся текст или текст из движений). Приведенные методы под анализом танца подразумевают в первую очередь анализ чистых движений и дифференцированные исследования движений тел в пространстве и во времени при использовании различных категориальных систем. Здесь «тело» и «пространство» обыкновенно понимаются как абстрактные величины. Однако современный хореографический спектакль (драмбалет, танцсимфония, балет-биография, пантомимное хореографическое действие) представляет собой не только абстрактный хореографический текст, разворачивающийся в тех или иных образах. Современный балет, продолжая быть зрелищным представлением и особым социальным ритуалом, представляет собой сегодня сложный текст, поликодовое высказывание, визуализирующее информацию разного типа, которая воспринимается адресатом интеллектуально, психологически и психосоматически. Кроме того, современные хореографические произведения тесно связаны с социокультурной реальностью и находятся под влиянием ведущих тенденций развития искусства и культуры конца XX - начала XXI века: полиязычность, интертекстуальность, партисипаторность<sup>1</sup>, игровое начало в диалоге с реальностью, фантастическая поэзия (вторжение фантазма в реализм и реализма в фантазм), переход театрального события в форму перформативной коммуникации.

Данные характеристики современного сценического спектакля обуславливают актуальность рассмотрения современного балета, оформившегося сегодня как интегральный текст, который при использовании широкого спектра пластической выразительности, пространственной изобразительности, художественных приемов иных искусств и digital-технологий стремится воплотить в себе такую форму искусства, которая

---

<sup>1</sup> от англ. to participate — участвовать

способствовала бы и всестороннему развитию отдельного индивида, и культуры в целом.

**Объект исследования** — современное балетное произведение как интегральный текст, существующий в насыщенном семиотическом контексте.

**Предмет исследования** — интертекстуальность как способ построения интегрального текста и условие расширения семиотического пространства современного балета как эстетического сообщения.

**Теоретико-методологическую основу работы составили** работы по интертекстуальности и семиотике таких отечественных и зарубежных авторов как Ю. Кристева, Н. Пьеге-Гро, Р. Лахманн, У. Эко, Ю. Лотман, П. Пави, Э. Фишер-Лихте, Р. Ингарден, а также публикации и исследования по эстетике Х.Р. Яусса, Г. Бёме и В. Беньямина, работы по культурной памяти Я. Ассмана и теоретические работы Ж. Деррида. Также автор обращается к собственным публикациям, связанным с анализом балетов немецкого балетмейстера Джона Ноймайера, и актуальным программным книгам и журналам Гамбургского балета, содержащим интервью и статьи как самого интенданта труппы, так и отдельных немецких композиторов, хористов, театроведов.

**Целью работы** является исследование семиотического пространства современного балетного произведения, его текстуальных и контекстуальных характеристик как интертекстуального произведения и эстетического сообщения, формирующегося в атмосфере новой театральности.

Для достижения целей данной работы были поставлены следующие задачи:

1. исследовать интегральную концепцию балетного произведения;
2. выделить языковой, социальный и культурный сектора балетного произведения, дать им характеристики;
3. определить архитектонику современного балета и ее соответствие концепции интегрального произведения;

4. обосновать использование приема интертекстуальности в современном балете, объяснить концепцию «балетмейстер-скриптор» и охарактеризовать причины усмотрения в балетном произведении интертекстуальной структуры;
5. продемонстрировать использование приема интертекстуальности в конкретных современных балетах, а именно в драмбалетах и балетах-биографиях немецкого хореографа и интенданта Гамбургской балетной труппы Джона Ноймайера;
6. обосновать роль «игры» в смыслопроизводстве современного балетного произведения;
7. обосновать позицию причисления современного балетного произведения к ценным «хранителям» памяти культур и культурной памяти;
8. описать специфику семиотического анализа танцевального искусства и его театрального знака;
9. ознакомиться с немецкой практикой анализа перформативного события;
10. описать и проиллюстрировать коды и знаки современного балетного произведения как способы данного вида искусства проявлять себя в единстве всех его (балета) возможностей (как наглядный материал будут взяты балетные произведения Джона Ноймайера «Нижинский», «Анна Каренина», «Татьяна», «Страсти по Матфею», «Чайка», «Мессия», «Иллюзии — как «Лебединое озеро», «Пер Гюнт», «Ромео и Джульетта» и др.).

Работа построена на основе семиотического анализа, акцент сделан на трансформации балетного произведения в интегральный текст пластического искусства с присущей ему интертекстуальной структурой и полиязычностью.

**Структура работы:** выпускная квалификационная работа состоит из введения, трех глав, заключения и списка использованной литературы. **В первой главе** «Интегральная теория и балетное произведение» рассматриваются интегральная концепция и архитектоника современного балета. **Во второй главе** «Прием интертекстуальности в современном

балете» рассматриваются теоретические обоснования использования приема интертекстуальности в современном балете, приводятся основные характеристики балетного произведения как интертекста, показывается применение интертекстуального приема в конкретных балетных произведениях, выявляются специфика понимания и интерпретации подобного балетного текста, причины отнесения балетного произведения как интегрального текста с интертекстуальной структурой к ценным источникам сохранения культурной памяти. Кроме того, происходит ознакомление с современными практиками анализа танцевального события немецкими семиотиками, выявляются плюсы и минусы отдельных подходов. **В третьей главе** балетное произведение рассматривается как эстетическое сообщение, анализируются уровни контекстуализации, материализации и реализации смыслов, а также иллюстрируется разнообразие знаков и кодов современного хореографического спектакля, связанных воедино «эстетическим идиолектом» произведения.

# ГЛАВА 1. Интегральная теория и балетное производство

## 1.1 Танцеведение как научная дисциплина

Современная наука о танце заняла свое место в научном мире лишь в прошлом столетии. С 1980-х гг.<sup>2</sup> танец стал объектом интенсивного исследования, и была основана научная дисциплина танцеведение (нем. Tanzwissenschaft). Наука о танце — это междисциплинарная область, которая имеет непосредственные связи и с музыковедением, и с искусствоведением, и с театроведением, равно как и с науками, исследующими способы коммуникации, социологией, а в последние время еще и с медициной и неврологией.

Аналитика танцевального искусства выводит на поверхность ряд интересных для исследования феноменов: движение в пространстве и времени, коммуникация, социальное воздействие, значения, которые танец «порождает» и которые имеют определенное влияние на таких трех уровнях их использования, трансляции и восприятия как «авторская сфера», «текст» и «реципиент». Кроме того, в информационном обществе, которое большую часть своего опыта (все, что открывается нам в процессе восприятия и познания) переживает теперь опосредованно, через те или иные информационно-коммуникативные технологии (журналы, подкасты, художественные и документальные фильмы, телепередачи, видеоигры, интернет)<sup>3</sup>, и в котором аналитика эффектов данного опыта осуществляется частично уже не самим человеком, а также разнообразными life-трекерами и приложениями, — танец, в особенности балет, также вынужден выстраивать медиативные взаимоотношения с новыми технологиями, чтобы, в первую

---

<sup>2</sup> Klein, G. und Brandstetter, G. Bewegung in Übertragung. Methodische Überlegungen am Beispiel Le Sacre du Printemps. In G.Klein und G. Brandstetter (Hrsg.), Methoden der Tanzwissenschaft. Modellanalysen zu Pina Bauschs Le Sacre du Printemps, Bielefeld: transcript., 2007, S. 9

<sup>3</sup> Kraemer S. Erfüllen Medien eine Konstitutionsleistung? Thesen über die Rolle medientheoretischer Erwägungen beim Philosophieren // Medienphilosophie. Beiträge zur Klärung eines Begriffs / Hrsg. S. Münker, A. Roesler, M. Sandbothe. Frankfurt am Main 2003, S. 83



очередь, заинтересовать сегодняшнего реципиента вступить в специфическое пространство сценического спектакля, а во-вторых, повысить свой статус с искусства созидания и созерцания «эстетиза» и представления псевдо-эмоций до искусства одновременно эстетического и интеллигентного, направленного на выход в широкое поле полисемии, для освоения которого требуется интеллектуальная работа и задействование всего потенциала сознания и чувств как авторов, так и зрителей. Направленность танца в сторону нового уровня коммуникации, партисипаторности<sup>4</sup> и дигитализации захватывает интерес научного сообщества и свидетельствует о том, что танцевальное искусство стремится идти в ногу со временем, развиваться и расширять одновременно свои границы выражения и границы восприятия современного реципиента.

## 1.2 Интегральная концепция танца

Не все современные танцевальные спектакли можно назвать интегральными произведениями, а только те, которые соответствуют основным характеристикам, составляющим интегральный текст и предмет исследования интегральной теории. Интегральный подход, который в его анализе и практике реализации был введен в научный дискурс современным американским философом и писателем Кеном Уилбером<sup>5</sup>, в своей основе содержит стадии и уровни развития человеческого сознания, которым приписывается постоянность<sup>6</sup> (т. е. как только человек достигает той или иной стадии сознания, все опыты и методы коммуникации с окружающим миром и с самим собой, которые были освоены на данной стадии, становятся

---

<sup>4</sup> от англ. to participate — участвовать

<sup>5</sup> Wilber, K. An Integral Theory of Consciousness / K. Wilber // Journal of Consciousness Studies. – 1997. – No 4 (1). – P. 71–92. Кен Уилбер (англ. Kenneth Earl Wilber II, род. 31 января 1949) получил международное признание как инициатор интегральной теории и основатель Интегрального института.

<sup>6</sup> Уилбер Кен. Введение в интегральную теорию и практику: основы ИОС и «всесекторной, всеуровневой» карты. «AQAL», Vol 1, No 1, 2006.

устойчивым приобретением личности — прим. ГД) и которые, в свою очередь, можно перенести по аналогии и на процесс развития того или иного вида искусства, в частности современного балета.

Среди множества стадийных концепций «развития сознания» человека можно выделить пятистадийную шкалу немецкого культурного философа и антрополога Жана Гебсера (англ. Jean Gebser, 1905-1973), который говорит об архаическом, магическом, мифическом, рациональном и интегральном уровнях развития сознания. При этом подразумевается, что каждая «стадия развития» является отражением уровня организации и сложности функционирования мышления индивида, а касательно мира искусства — содержания и предмета того или иного искусства, напрямую зависящего от этого самого мышления индивида.

В данном контексте можно обратить внимание на идею А.Ф. Лосева, который говорил, что на разных этапах своего развитие пластическое искусство является неким «отражением» актуального сознания и мышления автора и реципиента, а форма этого «отражения», пластическая экспрессия и идеи, заложенные в разворачивающейся хореографии, зависят от действующих в конкретном обществе нравственных, коммуникационных, психологических, воспитательных, познавательных, эстетических особенностей<sup>7</sup>. Кроме того, надо отметить, что классический танец, как одна из «свай» современного балета имеет очень давнюю историю возникновения и, очевидно, его становление сопровождало все этапы развития человеческого сознания на телесно-постигаемом и телесно-воспринимаемом уровнях. «Классический танец — ... продукт многовекового творчества» писала историк балета Л. Д. Блок<sup>8</sup>, «Искусство танца — деятельность более древняя, чем человек. Это неизмеримо древнее выражение инстинктивных чувств человека, энергии, ритма в форме ритмических движений», — заметил американский критик танца В. Терри в «The Encyclopedia

---

<sup>7</sup> Лосев А.Ф. Проблема символа и реалистическое искусство. М.: Иск-во, 1976. 366 с.

<sup>8</sup> Блок Л.Д. Классический танец: История и современность. М.: Искусство, 1987. С. 29.

Americana»<sup>9</sup>. Доктор культурологии В. В. Ромм даже ввел в научный дискурс понятие «палеохореография»<sup>10</sup> и, исследуя памятники искусства эпохи палеолита, а именно палеолитические изображения человека, и интерпретируя семантику этих древних изображений, доказал, что «системы танцевальной подготовки и танцевальной практики, подобной технике классического танца»<sup>11</sup>, существовали и в каменном веке, так называемый «протоклассический танец»<sup>12</sup>. При этом В. В. Ромм обращался при анализе древнего танца к работам выдающихся балетмейстеров и теоретиков балета, таким как Ж. Ж. Новерр, А. Я. Вагановой, Н. И. Тарасова и другим<sup>13</sup>.

В итоге, в монографиях, хрестоматиях и иных крупных научных работах по танцу, как правило, присутствует диахроническое описание развития танцевального искусства от античности до наших дней, которое можно также отнести к определенной шкале развития содержания танцевального искусства (по аналогии со стадиями развития сознания человека): архаической и магической (хореография палеолита, неолита), мифической (танцевальное искусство античности и Средних веков), рациональной (танец эпохи Возрождения и эпохи Просвещения, классический танец, танец модерн) и интегральной (современный балет, contemporary dance и иммерсивный спектакль).

Представленные стадии развития танца (архаическая и магическая, мифическая и рациональная) — все они определяют постепенный переход танцевального искусства в интегральную стадию развития и определяют итоговую интегральную операционную систему или карту

---

<sup>9</sup> Terry, Walter. "Ballet." Encyclopedia Americana. Grolier Online, 2009, P. 447

<sup>10</sup> Ромм В.В. Танец и секреты древних цивилизаций / Новосиб. гос. консерватория им. М. И. Глинки. – Новосибирск, 2002.

<sup>11</sup> Ромм, В.В. Автореферат к диссертации "Танец как фактор эволюции человеческой культуры». Барнаул, Алтайский государственный университет, 2006.

<sup>12</sup> Там же.

<sup>13</sup> Там же.

современного балета, в котором фигурируют и телесность эмоционального восприятия (эгоцентризм как «телесная» составляющая балета), и работа рации (ума) при создании и восприятии спектакля как «отражения» совместных ценностей и актуальной социо-культурной проблематики (этноцентризм как «умственная» составляющая балета), и ориентация на смысловую универсальность танца (мироцентризм как «духовная» составляющая балета).

Современный балет интегрирует в себе все те опыты и методы коммуникации (между личностью и пространством, между артистом и реципиентом, между автором и реципиентом, между текстом и артистом, между автором и текстом, между «миром искусства» и «миром реальным»), присущие прошедшим стадиям развития танцевального искусства, что всецело обогащает его язык и способы выразительности, а также предопределяет дальнейшее развитие. Можно предположить, что современный хореографические работы сегодня воплощают собой и форму отражения в искусстве интегрального сознания и мировоззрения современного человека, члена общества сложной перцептивной и дескриптивной культуры, и стадий развития иных, параллельно становящихся видов искусств, и уровня развития культуры (внутреннего сознавания сообщества себя своим мировоззрением, совместными ценностями, чувствами и т. д.<sup>14</sup>) и социума (внешних форм и поведенческих актов группы<sup>15</sup>) в целом.

Современный балет, чтобы иметь возможность конкурировать с другими видами искусства и арт-технологиями, быстро развивающимися и захватывающими все сферы жизни, и актуализироваться в информационном обществе, стремится реализовать в себе тот способствующий всестороннему

---

<sup>14</sup> Уилбер Кен. Введение в интегральную теорию и практику: основы ИОС и «всесекторной, всеуровневой» карты. «AQAL», Vol 1, No 1, 2006.

<sup>15</sup> Уилбер Кен. Введение в интегральную теорию и практику: основы ИОС и «всесекторной, всеуровневой» карты. «AQAL», Vol 1, No 1, 2006.

развитию индивида (le'Home Integral) канал, в единстве всех своих (балета) художественных возможностей, проявляющихся в непрерывности и целостности структуры балетного произведения.

Сценическое искусство использует такие приемы работы с телом, пространством и текстом и их представлением, которые бы влияли на все уровни реальности человека в обществе, а именно: *внутренне-индивидуальную* (интенциональную; т. е. учитывает и способствует развитию эмоционального восприятия и интеллектуальной «включенности», воображения и разума личности в действие через полиязычное визуализирование тех или иных образов, идей, установок), *внешне-индивидуальную* (поведенческую; т. е. учитывает и развивает физические способности человека и его организма через трансляцию разноуровневого владения телом, жестом, мимикой и достижение глубокого эффекта эмпатии на телесном уровне со стороны реципиента), *внутренне-коллективную* (культурную; т. е. учитывает и развивает уровень совместной коммуникации между артистом и реципиентом через (не)явную интерактивность и партисипаторность, уровень культурного принятия и культурного памятования и уважения к прошлому через использование приема интертекстуальности) и *внешне-коллективную* (социальную; т. е. затрагиваются актуальные социокультурные дискурсы через введение определенной тематики в балетное произведение и «натурализацию» пространства сценического действия). Как наследник классического балетного искусства и одновременно стилистическое ответвление танца модерн, как предметно-знаковая модель сопряженных невербальных коммуникативных деятельности представителей обширного «творческого класса», современный балет характеризуется активным стремлением воплотить в себе идею «множественности в единстве», тем самым представляя основу для рассмотрения себя как интегрального произведения.

В своих постановках современные балетмейстеры стараются при манипулировании паралингвистическими (кинетическими) средствами

(жесты, типы выбираемых поз, мимика, графические средства в костюмах, гриме, декорациях), введении заимствованных из литературы и иных искусств (музыки, живописи, архитектуры, скульптуры, фотографии, кинематографа и видео-арта, светодизайна) приемов и выразительных средств, новых семиотических кодов представить балет ценностным эстетическим сообщением с целостной сложно организованной структурой, не допускающей фрагментарности и неоднородности.

Коммуникативная же деятельность между адресантами хореографического эстетического сообщения и реципиентом в виде игрового и подсознательного исполнения речевой и перцептивной деятельности представляет собой ту скрепу, которая объединяет все элементы художественного языка балета в единое целое. Они предстают взаимообусловленными феноменами, а разделяются лишь в исследовательских целях.

Ценность же рассмотрения современного балета как интегрального текста заключается в том, что сама идея «стадий развития» в становлении сознания, культуры, духовной реализации, морального развития, а в данном случае становления отдельного вида искусства и приобретение им сегодняшнего специфически целостного вида — это эволюционный путь прогрессивного раскрытия умопостигаемого и чувственно воспринимаемого человеком окружающего мира, а следовательно, раскрытие более высоких, более глубоких и более обширных потенциалов самой личности, анализирующей, интерпретирующей, чувственно, мысленно, сенсорно и интуитивно познающей и создающей уже более развитые, интеллектуально и эстетически наполненные феномены культуры и искусства.

Новая театральность современного балета частично рецепирует ту задачу, которую от нее требовал французский теоретик театра Антонен Арто, а именно, что она (театральность) «должна пронизать и восстановить каждую

частицу «существования» и «плоти»; то, что говорится о теле, можно, таким образом, сказать и о театре»<sup>16</sup>, и что «сценическое действие должно быть, во-первых, структурно организовано, а во-вторых, воспринято зрителем как развернутая метафора, где ритм и интонация (мелодия), являясь знаком художественной выразительности, помогают выявить и осознать поэтический смысл зрелища»<sup>17</sup>. Танец и театр<sup>18</sup> способны своего рода перевоспитать органы, они никогда не предназначались «для того, чтобы описывать нам человека и его действия...», — подчеркивает А. Арто. Современный балет, частично заимствуя идеи театра Арто<sup>19</sup> и «брехтовские» концепции организации спектакля, «осознав пространственный язык, язык звуков, криков, света, звукоподражаний», организует свой специфический многоуровневый невербальный язык, «создав при помощи персонажей и объектов подлинные иероглифы и поставив себе на службу их символику и взаимосвязи со всеми органами и на всех уровнях»<sup>20</sup>, тем самым заставляя сознание человека и его тело (как физическое тело (нем. *der Körper*) — это

<sup>16</sup> Деррида Ж. Письмо и различие. Театр жестокости и закрытие представления (гл. VIII). Перевод с французского под ред. В. Лапицкого. Академический проект, - СПб, 2000. С. 293-294

<sup>17</sup> Рождественская Н.В. Театральные идеи Арто и законы зрительского восприятия // Антонен Арто и современная культура. СПб., 1996. С. 45.

<sup>18</sup> «...Танец / и, следовательно, театр / еще не начали существовать». Вот что можно прочесть в одной из последних записей Арто («Театр жестокости», в «84», 1948) [Деррида Ж. Письмо и различие. Театр жестокости и закрытие представления (гл. VIII). Перевод с фр. под ред. В. Лапицкого. Академический проект, - СПб, 2000. С. 293] Следовательно, А. Арто отчасти отождествлял танец и театр, поэтому, можно предположить, что все что им сказано о развитии театра, аналогичным образом относится и к танцевальному театру.

<sup>19</sup> Современный балет, безусловно, не являет собой чистую вариацию театра Арто (которого в принципе сегодня нет в мире), так как он все-таки принадлежит к идеологическому, культурному представлению, для которого характерна передача некоего содержания, стремление донести некое послание (любой природы: политическое, религиозное, психологическое, метафизическое и т. д.), «дающий прочесть слушателям смысл того или иного дискурса, не исчерпывающийся всецело действием и настоящим временем сцены, не сливающийся с нею, который можно повторить и без нее» просто иным способ выражения. Арто же «хотел устранить повторение вообще», а его «театр жестокости — это не только зрелище без зрителей, но и речь без слушателей». [Цит. по Деррида Ж. Письмо и различие. Театр жестокости и закрытие представления (гл. VIII). Перевод с французского под ред. В. Лапицкого. Академический проект, - СПб, 2000. С. 310].

<sup>20</sup> Деррида Ж. Письмо и различие. Театр жестокости и закрытие представления (гл. VIII). Перевод с фр. под ред. В. Лапицкого. Академический проект, - СПб, 2000. С. 303

наша собственная природа, которая дается нам в чужом опыте, так и одушевленное тело (нем. *der Leib*) — это наша собственная природа, которая дана нам в собственном опыте, в самосознании) интенсивно включаться в театральное действо, активизируя по максимуму свой ментальный и чувственный потенциал.

### **1.3 Три сектора балетного произведения: языковой, социальный и культурный**

**Языковой сектор** хореографического произведения представляет собой на содержательном уровне ту репрезентируемую в опосредованном виде информационную составляющую спектакля, которая становится предметом коммуникативной деятельности балетмейстера, артиста и реципиента, раскрывая когнитивно, культурно и социально обусловленные смыслы произведения. На выразительном же уровне данный сектор представлен различными по своей природе средствами художественного языка, которые несут в себе те коннотативные и денотативные сообщения, темы и подтемы, что организовано присутствуют в макроструктуре самого спектакля. Художественные языковые средства хореографического произведения выражают актуальные культурные ценности, действующие в современном обществе социальные концепты, универсальность определенных феноменов социальной жизни для разных эпох и разных культур, «пороговые» феномены в жизни как отдельной личности, так и целой культуры и др. «Синкретический язык (балета — прим. ГД)... созвучен любой эпохе»<sup>21</sup>. Такая предметно-знаковая составляющая современного балета анализируется в рамках семиотического подхода, при применении которого выявляются функции, семиотические коды и их взаимодействие, а также идейно-тематическое содержание хореографического спектакля, что помогает обосновать интегральный характер балетного произведения. Данному аспекту посвящена третья глава представленной работы.

---

<sup>21</sup> Лебедева Г. Д. Балет: семантика и архитектоника. СПб., 2007. С. 27.



**Социальный сектор** хореографического произведения представляет спектакль как фрагмент социального пространства, ограниченный при каждом отдельном воспроизведении рамками отдельно взятого социума. «Социальное пространство понимается <...> как совокупная система социальных концептов и моделей социального поведения, существующая в обществе и обеспечивающая его целостность, а также передачу этой системы от поколения к поколению»<sup>22</sup>. К ключевым элементам данного сектора можно отнести непосредственно участников коммуникации в пространстве современного балета (артисты и зрители), уровень культурных, философских и гуманитарных знаний в обществе и в балетном сообществе, а кроме того еще и социально обусловленное коммуникативное поведение, опосредованное теми стилями, методами и технологиями, которые по преимуществу используются в «инокультурном пространстве» художественной коммуникации, созданного средствами хореографического искусства, которому присуще свои пространственно-временные характеристики и структурность. Такая коммуникативная составляющая современного балета свойственна данному произведению искусства как эстетическому сообщению, что рассматривается также в третьей главе работы.

**Культурный сектор** хореографического произведения представляет собой фрагмент культуры, основой которого являются актуальные культурные ценности того или иного народа. Эти ценности безусловно взаимодействуют с языком и мышлением, представляя тем самым соответствующую картину мира определенного народа. Данная мировозренческая и культурная обусловленность создаваемого балетного произведения отражается как на композиционной организации произведения, так и на его художественном языке, методах комбинирования элементов

---

<sup>22</sup> Хомутова Т.Н., Петров С.Г. Научно-популярный текст: интегральная модель. Вестник ЮУрГУ. Серия «Лингвистика». 2013, том 10, No 2, С. 40

искусства и арт-технологий в балете, способах актуализации произведения в современном поликультурном контексте, формировании диалогической среды между прошлым, настоящим и будущим культур. Такая поликультурная и ретроспективная составляющая современного балета обусловлена введением современными балетмейстерами приема интертекстуальности в хореографический спектакль. Обоснованность и действие данного художественного приема в таком виде искусства раскрывается во второй главе работы.

#### **1.4 Архитектоника балетного произведения**

Современное балетное произведение в силу своей полиязычности, социальной и культурной направленности воплощает в себе «ансамбль различных, но взаимно необходимых видов художественной деятельности»<sup>23</sup>, материальное воплощение связанных между собой коммуникативных деятельностей представителей балетного сообщества, иных представителей «творческого класса» (музыканты, художники, технологи-художники, костюмеры, техдизайнеры и др.), представителей СМИ (театральные критики и др.) как медиаторов между балетмейстерами и потенциальными реципиентами. Кроме того, заимствуя разнообразные способы коммуникации со зрителем из кинематографа, музыкальной индустрии, литературы, театра, современный балет интегрирует эти технологические возможности увеличения воздействия на реципиента в свое действие, тем самым становясь «интегральным текстом» из самостоятельных элементов, наделенными высоким уровнем аффективной и информационной сообщаемости и «дающим сочетания принципиально разнородных художественных

---

<sup>23</sup> Лотман Ю.М. Театральный язык и живопись. // Лотман Ю.М. Избранные статьи в трех томах. Т. 3. Теория и семиотика других искусств. Изд-во: Александра, Таллинн, 1993. С. 316.

впечатлений»<sup>24</sup> при условии целостного восприятия такого многоликого объекта искусства. Подобный «художественный полиглотизм», присутствующий в хореографическом спектакле, в котором разные медиаторы искусства (сам артист балета и его тело, музыка, свет, пространство, приемы, пришедшие из иных видов искусств) по-разному моделируют одни и те же объекты, представляют их с разных углов зрения, раскрывают на разных уровнях ту или иную социокультурную проблематику, актуальные практики повседневности и культурный пласт поколений, — способствует расширению человеческого художественного мышления и «придают ему необходимую объемность»<sup>25</sup>.

Признаками, которые указывают на принадлежность самостоятельных структурных единиц и компонентов современного балета к единому смысловому целому являются: единство темы, единство концепции (как руководящая идея для интерпретации текста), логическая взаимосвязь между ними для возможного декодирования заложенной в произведении информации. Специфика же познания и интерпретации такого интегрального текста как текст балетного произведения связана с тем, что компоненты, которые в своей корреляции способствуют бытию произведения пластического искусства как целостного феномена, представляют собой не только авторскую задумку (позицию хореографа, порождающего балетный текст). Их реализация обусловлена и позицией артистов (балетных танцовщиков, воплощающих пластический язык текста, который претерпевает влияние их собственных психологических состояний), и

---

<sup>24</sup> Там же. С. 317.

<sup>25</sup> Лотман Ю.М. Театральный язык и живопись. // Лотман Ю.М. Избранные статьи в трех томах. Т. 3. Теория и семиотика других искусств. Изд-во: Александра, Таллинн, 1993. С. 321.

влиянием ситуативного контекста<sup>26</sup>, как фактора «смыслообразования и смысловосприятия».

Наглядность действия и специфики «ансамбля искусств» в интегральном тексте современного балета подразумевает обращение к актуальным хореографическим спектаклям. В данной работе такими «образцами» выступают произведения американского хореографа немецкого происхождения Джона Ноймайера, главного интенданта Гамбургской балетной труппы и признанного всем миром «балетмейстера-философа». Спектакли за авторством представленного хореографа являются ярчайшим примером действия ансамбля различных искусств в рамках интегрального балетного текста, характеризуюсь широкой теоретической, исторической и эстетической базой, присутствием психоаналитического концепта и антропоцентричности, сюжетностью<sup>27</sup> и интертекстуальностью, высоким уровнем театральности и степенью драматичности, оригинальностью трактовки и актуальностью проблематики, диалогом эстетизма классической хореографической лексики и напряженной экспрессивности языка *modern dance*, композиционно-пластической выразительностью танца в тандеме с пантомимой высокого уровня изобразительности, диалектическим сопоставлением «мира реального» и «мира иллюзорного», введением «архетипов» и «двойников», непрерывность в движениях как переливающейся энергии, кинематографичность и обдуманым синтезом художественных средств разных видов искусств.

---

<sup>26</sup> Здесь в игру вступают пространство реализации современного балета, атмосфера, создаваемая предметами декораций, музыкой, реакцией окружающих людей, композицией и рисунком танца, актуальная культурная, политическая, экономическая обстановка в обществе.

<sup>27</sup> В «балетах-симфониях» Дж. Ноймайера присутствует иная степень драматичности. В подобном случае образность, тематика и «рельеф» спектакля предопределяются драматургией самого музыкального произведения. Кроме того, здесь предусмотрено введение песнопений, которые также имеют свою сюжетность.

## ГЛАВА 2. Прием интертекстуальности в современном балете

### 2.1 Теоретическое обоснование приема интертекстуальности

Как в прошлое могут уйти воспоминания, социальные явления, как различные концепции могут изжить себя, так может умереть и слово, один из важнейших трансляторов культуры в целом и человеческой жизни в ней. Органы же, инструментом которых являются слова, это тексты. В информационный век компилирования информации, ее избыточного потока и страха упустить актуальный контент, представления «однодневными экспертами» контекста «готового к употреблению», многократно реализованного, но совершенно не прочувственного, не изученного вглубь, — все это приводит к тому, что текст теряет свою функцию сохранения памяти и культуры, всё мгновенно представляется и также мгновенно забывается. Работа со словом, с его контекстом и происхождением второго, воздействием и развитием, некое созерцательное углубление, аффективное вчувствование в сжатое, обобщенное содержание и, помимо этого, его тонкий интеллектуальный анализ — вот к чему необходимо стремиться.

Оживлению текста, заложенного в нем контекста, культуры и памяти способствуют два феномена. Во-первых, новое понимание субъекта и его взаимодействия с произведением, а именно субъекта подвижного, в котором живут и переплетаются различные тексты и дискурсы, где личность теперь выступает как «субъект письма» (отсылка в концепции «смерти субъекта» Ю. Кристевой — *прим. ГД*). В таком «новом» диалогическом общении «субъект и получатель» отождествляются соответственно с «текстом и контекстом» обнаруживая при взаимодействии главное: всякое слово (текст) есть пересечение двух слов (текстов), где можно прочесть по меньшей мере еще

одно слово (текст)<sup>28</sup>. Отсюда выводится и второй феномен, возрождающий произведение с его культурной памятью, — интертекстуальность. Данное понятие было введено в научный дискурс Ю. Кристевой, которая через него постулирует, что отныне поэтический/художественный текст поддается как минимум двойному прочтению: прочтению межличностного диалога и прочтению межтекстового диалога. Для Кристевой образцом интеллектуального произведения является такой текст, автор которого намеренно выступает в роли скриптора, организующего «столкновение множества противоречивых и никак не иерархизированных идеологий («точек зрения», «голосов», «текстов»), сам в этом столкновении не участвует, поскольку стоит вне каких бы то ни было идеологий. Он — их карнавальный разоблачитель: «Текст (полифонический) не имеет собственной идеологии, ибо у него нет субъекта (идеологического). Это особое устройство — площадка, на которую выходят различные идеологии, чтобы обескровить друг друга в противоборстве»<sup>29</sup>. Наряду с «интертекстуальностью» Ю. Кристевой и «диалогизмом» М. Бахтина выделяются, прежде всего, и собственные концепции интертекстуальности Р. Барта, М. Риффатера, Жени и Женетта. В США начали использовать рецепцию теории «текст-текст-контакт» (нем. Text-Text-Kontakt) примерно в 70-е гг. (Р. Перри, Х. Блум, Р. Федерман, Д. Бартелм). А из-за того, что теоретические проекты на тему «Интертекстуальность» были составлены и описаны в основном в русском, французском и англо-американском языковом пространстве, дискуссия и адаптация интертекстуальных концепций в Германии нашли свое место в первую очередь в рамках славянской, романской и английской филологии. Рената Лахманн, изучающая славистику немецкий филолог и историк культуры, выпустила в 1982 году первый

---

<sup>28</sup> Кристева Ю. Слово, диалог, роман // Кристева Ю. Избранные труды: Разрушение поэтики. / Пер. с франц. Г.К.Косиков, Б.П.Нарумов, - М.: РОССПЭН, 2004. С. 167

<sup>29</sup> Кристева Ю. Идеологична ли полифония? // Кристева Ю. Избранные труды: Разрушение поэтики. / Пер. с франц. Г.К.Косиков, Б.П.Нарумов, - М.: РОССПЭН, 2004. С. 21.

немецкий сборник по теме «диалогичность»<sup>30</sup>, за которым последовал сборник «Диалог текстов», изданный славистами В. Шмидтом и В. Штемпелем<sup>31</sup>.

На сегодняшний день уже имеется в распоряжении целый ряд дисциплин, которые интенсивно занимаются данной темой: издательское дело и редактирование, исследование тем и содержания литературных произведений<sup>32</sup>, мотивационный анализ<sup>33</sup>, исследование и осмысление цитат, пародий и так далее. В 70-е гг. стал популярным анализ «продуктивных» рецепций (термин немецкого ученого М. Наумана), различных форм обращений к другим текстам или традиционным жанрам и разные возможности представления иностранного/инокультурного текстового материала в новом тексте с его историческим прорабатыванием. Прочитанному тексту, при этом, как своего рода «пра-тексту», присуждается более высокая валентность (значимость), чем цитирующему тексту, поскольку первый выступает как источник и литературный прототип для последнего<sup>34</sup>. Кроме того, «книга в книге» за счет наличия в ней

---

<sup>30</sup> Lachmann R. Dialogizität. Theorie und Geschichte der Literatur und der schönen Künste. Texte und Abhandlungen, Reihe A: Hermeneutik - Semiotik - Rhetorik, Bd. 1. München, 1982

<sup>31</sup> Schmid W., Stempel W.-D. Dialog der Texte. Hamburger Kolloquium zur Intertextualität. Wiener Slawistischer Almanach, Sonderband 11. Wien. 1983

<sup>32</sup> Относительно ограниченная область тематического анализа занимается изучением проявления уже написанной ранее книги или ее героев в новом литературном источнике, а также феноменом появления фиктивных протагонистов, как «эксплицитных читателей» произведения. Примером такого «текст-текст-контакта» (нем. Text-Text-Kontakt) являются уже такое произведения начала XVII в. как «Хитроумный идалго Дон Кихота Ламанчский» Мигеля де Сервантеса, более современный пример — «Новые страдания юного В.» (1973 г.) Ульриха Пленцдорфа.

<sup>33</sup> При мотивационном анализе «книги в книге» (нем. das Buch im Buch) выявляется, как изменяется традиционное исследование отношений между двумя и большим количеством текстов, между, так сказать, «Сциллой искания литературного источника и Харибдой персональной производительности текста» [Цит. по Morgan T.E. Is there an intertext in this text? Literary and interdisciplinary approaches to intertextuality. In: American Journal of Semiotics, Vol. 3, No. 4, 1985. P. 5]

<sup>34</sup> Ternes A. Intertextualität: Der Text als Collage. Unter Mitarbeit von Jelena Haidinger. Springer VS Fachmedien Wiesbaden, 2016. S. 11-12.

удвоенной фикции<sup>35</sup> повышает сложность ирреального мира посредством введения в контекст нового героя, «эксплицитного читателя»<sup>36</sup>, который служит неким механизмом управления (направляет, ориентирует) реального читателя через посылки, мысли, задумки автора. Тем самым реципиент имеет возможность еще теснее сблизиться как с самим жизненным миром текста, так и с миром нового автора. Такой автор благодаря некоему (неоклассическому) художественному мастерству или его собственному (романтическому) гению освобождается от давления литературной традиции, может «обуздывать» потенциальное значение «унаследованных» элементов и мотивов и «порождать» новые художественные (литературные, танцевальные и иные) формы.

Интертекстуальность, таким образом, является концепцией, которая предполагает выявление, изучение и измерение степени по-новому определяющихся и проявляющихся отношений между автором, текстом, пратекстом и реципиентом, а также исследование новых путей и связей между непосредственными способами языкового влияния и автономией эстетики. Появление же приема интертекстуальности в произведениях искусства позволяет им не только актуализироваться в настоящем, выстроить новый уровень коммуникации со зрителем, но и создает то концептуальное поле, в котором оправдывается использование широкого синтеза искусств, полисемии и проявление феномена «художественного полиглотизма»,

---

<sup>35</sup> «Книга в книге» считается вторичным, в высшей степени специфически культурным мотивом, поскольку в данной ситуации литература снова ссылается на литературу — и при этом снова на фиктивный, а не на реальный мир.

<sup>36</sup> *Эксплицитный читатель* — реципиент-персонаж, образ которого открыто разворачивается в самом тексте. Особенности восприятия тех или иных событий, идей и мыслей эксплицитным читателем обыгрываются в представленном тексте (например, если он глухой, не способен откликнуться на какие-либо авторские интенции, или, наоборот, подвижен, активно реагирует на новаторство автора, даже сам близок его идеям) и «тем самым реальному читателю как свидетелю всех этих особенностей предоставляется возможность так или иначе учесть опыт предложенных моделей восприятия. Он может либо преодолеть негативные качества эксплицитного читателя и, соответственно, избежать всех тех недостатков, которые обедняют его восприятие, либо, напротив, сориентировать собственное восприятие на заявленный автором идеал, и тогда идеальный эксплицитный читатель обозначает для читателя имплицитного верные перспективы восприятия, нужное автору направление этого восприятия». [Ляпушкина Е.И. Введение в литературную герменевтику. - СПб.: Изд-во СПбГУ, 2009. С. 64]



характерных, в частности, для современного балета. Следовательно, интертекстуальность необходимо причислить к одним из основополагающих элементов существования современного сценического спектакля как интегрального текста.

Анализ проявления интертекстуальности как одного из основополагающих приемов в балетном спектакле требует рассмотрения балета как произведения, состоящего из текстов, которые актуализируются в специфическом семиотическом контексте, и являющегося «хранителем» памяти культур и культурной памяти. Балетмейстер должен рассматриваться как скриптор балетного произведения, в котором он образно и композиционно реализует потенциальный художественный текст, а артисты, сценический инвентарь, костюмы, аудиальные и медиальные эффекты — адресантами и телесными сигнификантами (означающими) данного текста, материализующими и «отелесивающими» смыслы, социокультурные особенности, поведенческие типы и моменты прошлого в новом семиотическом контексте.

Балетмейстер как автор интертекстуального хореографического текста, создавая свое произведение «с необходимостью черпает из необъятного текстового «хранилища», строит свою смысловую конструкцию с помощью материала, содержащегося в Тексте («генеральном тексте» по Ж. Деррида — *прим. ГД*)». Однако если писатель кроме прочего «черпает отдельные слова, фразы или пассажи, сознательно заимствованные из чужих произведений, прочитанные в газете, услышанные на улице, с телеэкрана и т.п.», то балетмейстер, прибегая к Тексту как источнику сюжетов, культурных, психологических, поведенческих, ментальных особенностей как отдельного человека, сообщества, так и общества в целом, обращается ради их (ре)актуализации к «всевозможным топосам, жанрам, стилям, социальным

кодам, языкам дискурса и т.п., из которых, собственно и складываются как отдельные культурные контексты, так и Текст культуры в целом»<sup>37</sup>.

Балет, позиционируя себя как интерстектуальное произведение, должен воплощать в себе художественный, или поэтический, или симфонический текст, который «строится как мозаика цитаций»<sup>38</sup>, впитывает и трансформирует какой-нибудь другой текст<sup>39</sup>. Кроме того, согласно Р. Барту, интертекст имеет ряд характеристик<sup>40</sup>, большинство из которых полностью или частично можно зафиксировать и в современном балетном тексте, а именно: «фрагментарность»<sup>41</sup>, «неоднородность, многомерность, многоголосность»<sup>42</sup>, «нелинейность» и «взаимобратимость настоящего,

---

<sup>37</sup> Косиков Г.К. Текст / Интертекст / Интертекстология // Пьеге-Гро Н. Введение в теорию интертекстуальности: Пер. с фр. / Общ. ред. и вступ. ст. Г. К. Косикова. Изд. 2-е. — М.: ЛЕНАНД, 2015. С. 28.

<sup>38</sup> Там же. С.14 [ссылка на Кристева Ю. Бахтин, слово, диалог, роман (1967) // Кристева Ю. Избр. труды. С. 167.]

<sup>39</sup> Там же. С.14 [ссылка на Кристева Ю. Бахтин, слово, диалог, роман (1967) // Кристева Ю. Избр. труды. С. 167.]

<sup>40</sup> Там же. С. 25

<sup>41</sup> Современному балетному тексту действительно присуща фрагментарность, в силу структуралистского характера создания современных постановок и обращения в пространстве одного спектакля к множеству источников, каждый из которых имеет свою генетику. Однако, стремясь к целостности, балетмейстеры применяют ряд художественных приемов, способствующих «сокрытию швов» между представленными фрагментами, реализуя тем самым в современном спектакле идею «множественности в единстве» для достижения не только эстетического эффекта, который требует целостности воспринимаемого, но и представления интеллигибельного произведения.

<sup>42</sup> Текст современного балетного спектакля плюралистичен и «поливалентен», о чем свидетельствует его интегральный характер. Он охватывает множество языков выражения (полиязычность хореографического произведения): на уровне пластического языка (классическая хореография с элементами модерна, пантомимы, джаза, историко-бытового танца, повседневных движений), на уровне изобразительного языка (диалог трехмерного пространства реального исполнения с внедренным двухмерным пространством живописных декораций, видео-инсталляций), на уровне композиции (организация сценического пространства включающего моментами пространство зрительно зала, игра фронтального и «профильного» разворачивания действия), на уровне атмосферности (подключения эффекта пространственности музыки, саунд-арта, игра цвета-формой инвентаря и декораций), — и использует многоуровневый эффект воздействия на сознание реципиента, способствуя активации всех ментальных стадий развития адресата и расширению диапазона его эстетического опыта.

прошлого и будущего»<sup>43</sup>, «калейдоскопичность, способная, путем постоянной смены регистров, актуализировать одни элементы текстовой мозаики и затушевывать другие»<sup>44</sup>, «внутренний динамизм, позволяющий максимально отдаляться от любого объекта, либо, наоборот, вплотную к нему приближаться»<sup>45</sup>, «незавершенность и незавершимость как принципиальная способность к безграничному росту и расширению»<sup>46</sup>. И вот из подобного «активно становящегося», «подвижного» хореографического текста, комбинирующего в себе множество гетерогенных элементов, рождается телеологическая конструкция интертекстуального балетного произведения, «завершенная семантическая структура», центрированная с помощью авторского концепта, «в которой сняты все следы ее «внутреннего

---

<sup>43</sup> Данные характеристики интертекста реализуются лишь в балетном произведении, представленном в других носителях коммуникативной информации, в других медиумах: кино, картине, фотографии и других медиа-носителях, — которые не только позволяют «остановить мгновение» танцевального текста, но и «вернуть исчезнувшее», то есть заглянуть в любую точку прошедшего представления того или иного культурного, социального, психологического момента. В своем же истинном виде танец всегда «динамичный предмет» изучения, нечто летучие (нем. *der Flüchtige*), пере- и преходящее, тленное, рассеянное и тут же отсутствующее. Движение удерживает в себе на мгновение все эти многочисленные состояния. Поэтому его так трудно методически анализировать и оправдать данность четкого понятия «танца», ибо он представляет собой подобное скопление мимолетных феноменов.

<sup>44</sup> Данную «калейдоскопичность» балетного произведения создает балетмейстер-скриптор, актуализирующий в формате балетного спектакля целые культурные феномены в их концентрированном виде, а также вводя «эксплицитных читателей» в сценический текст и утверждая такую музыкальную партитуру, которые направляют внимание реципиента на одни, важнейшие детали разворачиваемого события, теневые сюжеты оставляются же для более искушенного зрителя и исследователей.

<sup>45</sup> Данная характеристика имеет место быть в современном балетном тексте при наличии одного из нескольких условий, реализующихся либо в театральном пространстве, либо в пространстве кинематографическом (телевизионный балет): выделение светом прожектора определенной детали, предмета, части тела или самой фигуры артиста при затемнении остальной площадки действия; техника крупного плана в кино; танец в тишине, когда отключается музыка и реципиент слышит дыхание, звуки телесных соприкосновений артистов или движения тела в целом и др. Здесь главенствует балетмейстер-режиссер (по аналогии с автором в литературном тексте или кинематографистом), акцентирующий внимание на выделении того или иного элемента, исходя их концепта произведения, и поддерживающий данным эффектом (среди многих других) динамизм и материальность балетного произведения. Выразительный образ такого приближения описывает Р. Барт в эссе «Удовольствие от текста».

<sup>46</sup> Современное балетное произведение не является закрытым текстом, а предполагает новые добавления (как, например, с балетом Джона Ноймайера «Страсти по Матфею», который изначально представлял собой «Эскизы к Страстям по Матфею», а затем был расширен), в силу чего смысл, заложенный в хореографическом тексте «оказывается незамкнутым, открытым для потенциального взаимодействия со всеми прочими смыслами».

становления»» (Ж. Деррида) и который организован с целью воздействия на адресата: произведение — это высказывание, предназначенное для коммуникации»<sup>47</sup>. Таким образом, новыми «следами» данное произведение покроется уже в акте воздействия, восприятия, диалога с реципиентом, по окончании которого получит свое истинное завершение как полноценное произведение, обусловленное действительностью. «Представив, что спектакль — это текст, можно представить, что зрителю отведена роль запятой как паузы между сменой мизансцен или декораций, роль обстоятельства места и времени, украшающего происходящее наречия, — зритель может быть любым «членом предложения» и «знаком препинания», но не подлежащим и не сказуемым. Эти роли остаются в руках режиссеров, актеров и кураторов театрального события, которые считают важным вытеснить смотрящего из состояния зрителя-потребителя...»<sup>48</sup>.

## 2.2 Прием интертекстуальности в балетах Джона Ноймайера

Джон Ноймайер известен, помимо прочего, своей уникальной режиссерской и хореографической тактикой актуализации классических прозаических, музыкальных и биографических текстов в современном социокультурном контексте. Именно с помощью применения принципов интертекстуальности и введения в балет героя-проводника, нейтрального по отношению к действию или же непосредственно связанного с ним, путешествующего по своим воспоминаниям, осуществляющего ретроспективные возвраты в отдельные периоды своей жизни, окруженные определенным историческим контекстом, культурными явлениями. Исходя из

---

<sup>47</sup> Косиков Г.К. Текст / Интертекст / Интертекстология // Пьеге-Гро Н. Введение в теорию интертекстуальности: Пер. с фр. / Общ. ред. и вступ. ст. Г. К. Косикова. Изд. 2-е. — М.: ЛЕНАНД, 2015. С. 27. О произведении см. в частности: Деррида Ж. Сила и значение // Деррида Ж. Письмо и различие. Академический проект, — СПб, 2000; Барт Р. От произведения к тексту // Барт Р. Избранные произведения: Семиотика. Поэтика. М.: Прогресс, 1989.

<sup>48</sup> Васенина Е. В. Театр участия: о роли «блуждающего тела» зрителей и хореографии спектаклей-«бродилок». // Художественная культура. 2016. № 2(18)

этого, в основном прием интертекста используется именно в балетах-биографиях («Нижинский», «Дюзе» и др.) и тех драмбалетах, где есть место конфликту поколений, культурной и индивидуальной памяти («Иллюзии как «Лебединое озеро», «Чайка», «Татьяна» и др.). Хореограф как бы направляет взгляд зрителей на те значимые периоды жизни того или иного человека, того или иного поколения, призывая зрителя психосоматически прочувствовать и интеллектуально осмыслить почему именно данные эпизоды жизни, исторические и культурны события предстают на сцене и в чем их актуальность и ценность для современного поколения, его представителей и самого социокультурного пространства.

Например, Джон Ноймайер ставит свою версию «Лебединого озера» — «Иллюзии как «Лебединое озеро». Автор осуществляет перенос действия из сказочной феодальной Германии во вторую половину XIX века, во время написания музыки балета. Героём-проводником, «эксплицитным читателем» нового текста Ноймайера, помогающим реципиенту найти актуальность и значимость данного прочтения классического балетного произведения, становится вовсе не П. И. Чайковский, чего можно было бы ожидать, а баварский король Людвиг (Людвиг II), который правил в это время. Из исторической и литературной хроники можно узнать, что он был мечтателем и романтиком, о чем свидетельствует даже образ и внутреннее убранство его баварского замка Нойшванштайн (коммуна Швангау, Германия), где даже есть пристройка между царскими комнатами, выполненная в стиле пещеры с балкончиком, выходящим в сторону пропасти с видом на возвышающиеся Альпы. Там стоит одинокий небольшой деревянный стол и печатная машинка. Немецкие историки отмечают, что каждый день Людвиг II проводил на этом встроенном балконе по несколько часов, но ничего не писал. Он был влюблен в красоту, искусство, был страстным покровителем Р. Вагнера. Он же был и королем. В данном спектакле наблюдается эффект «серийного времени», где и используется прием интертекстуальности. Основное пространство изобилует разными памятными для Людвиг II

предметами: макет замка Neuschwanstein, макет декораций балета «Лебединое озеро», бархатные портьеры. Все эти предметы служат как бы «гиперссылкой» в другие пространства, поглощающие реальность, при прикосновении к ним. Соответственно, — в период феодализма в Германии, к озеру девушки-лебедя, на бал-маскарад. Все эти эпизоды являются интертекстом, так как в них «читается» либретто Мариуса Петипа и Льва Иванова к классическому «Лебединому озеру». Проблематика и связь с реальностью также постепенно выявляются: вне зависимости от социального статуса и материального положения все люди борются внутри себя с «иллюзорными желаниями, страстями», угрожающими их реальности, и при ведении этой битвы страдают самые близкие, и проиграть в ней может любой; уход в мир иллюзий в силу неспособности или невозможности любить (из-за личных качеств, общественных предрассудков, государственного порядка). Сохранение же музыки П.И. Чайковского, биография которого знакома образованному человеку, позволяет сделать вывод, что сам балет раскрывает окно и во внутренний мир знаменитого русского композитора, также боровшегося со своим внутренним миром. Его тень и лирика присутствует в балете.

В своей версии «Чайки» по одноименному произведению А.П. Чехова Дж. Ноймайер переносит все действие в символические рамки современного балетного бытия. Желание быть убедительным подсказало ход: если писатель Чехов вложил свои творческие сомнения и печали в уста литераторов и актрис, героями балетмейстера станут хореографы и танцовщицы. Осознавая, что превратить слова в балетные рас невозможно, хореограф нашел вариант — сделать визуальный аналог чеховских коллизий, в которых рождались бы реплики героев. Ноймайера, при этом, заинтересовало не только переплетение любовной линий в человеческих судьбах, но и творческой, что стало предпосылкой для создания в из данного балета Манифеста художников. Таким образом, здесь интертекстуальный прием найдет место в обращении к памяти, конфликту поколения, к теме размышления об

искусстве, близкой самому создателю балета (в равной степени, как и драматургу). Темы эти будут прослеживаться в споре об искусстве и его трансформациях двух мастеров – молодого и зрелого, экспериментатора и консерватора, авангардиста и хранителя классической традиции. В балете Ноймайера Треплев и Тригорин – хореографы, а соответственно Нина и Аркадина – балерины. Такой ход дает возможность балетмейстеру поместить персонажей в контекст эпохи рубежа XIX-XX веков, того периода, когда смелые искания новаторов сталкивались с классической правильностью, гармонией и парадностью традиционного искусства. Особенно наглядно это столкновение века Золотого и Серебряного проявилось в театре, синтезировавшем все виды искусств. Можно сказать, что балет Дж. Ноймайера даже метатекстуален, он построен на ассоциациях и размышлениях над искусством эпохи модернизма и представляет всю парадигму взаимодействия разных стилей. Таким образом, «Чайка» Ноймайера превращается в исследование самого танцевального искусства. Драматические искания молодого художника (Треплев в «Чайке») и уверенного в себе признанного мастера (Тригорин в «Чайке») можно сравнить с новациями в балете Нижинского и традицией Петипа в императорском театре. При анализе хореографического текста спектакля, замечается, что в балете-дебюте Кости Треплева, представленном на сцене домашнего театра, читается стилистика авангарда. Геометризм и контрастность цветов – красного, черного и белого – в сценографии и костюмах ассоциируются с живописью Казимира Малевича. В танце «Мировой души» Нины – тот же геометризм и заостренность линий. С другой стороны, прима-балерина Аркадина в сцене объяснения с сыном демонстрирует грацию, легкость и мастерство классического балетного танца, исполняемого под музыку П. И. Чайковского. Музыка Шостаковича, звучащая практически на протяжении всего первого действия и только в спектакле Кости сталкивающаяся с музыкальным фрагментом Эвелин Гленни, удивительно созвучна пьесе Чехова. Во втором действии

столкновение стилей, противоположных в искусстве, достигает своего апогея. Смелый, яркий и эффектный танец театра кабаре, где Нина участвует в подтанцовке, а затем в сольном танце-польке, под музыку из оперетты Шостаковича «Москва-Черемушки», бросает вызов традиции. Вслед за этим на сцене появляются прославленные мастера – Тригорин и Аркадина, которые с апломбом танцуют в спектакле Тригорина – иронической стилизации традиционного императорского балета.

В балете «Нижинский» приемом интертекста Дж. Ноймайер переносит нас в первые балеты «Русских сезонов» (Ballet Russe, с 1908 по 1929 гг): «Карнавал», «Сильфида», «Шехеразада», «Видение Розы» (или «Призрак Розы»), «Послеполуденный отдых фавна», «Игры», «Весна священная», «Петрушка». В балете «Татьяна» реципиент узнает хореографический текст и образ «Клеопатры», который смотрит Онегин в театре, что отсылает зрителя к балету «Египетские ночи» М.М. Фокина, а момент в дуэте Татьяны и няни, когда героиня запрыгивает на колени к пожилой женщине, повторяет аналогичный момент из сцены Джульетты с ее нянечкой в спектакле М.Л. Лавровского.

Нужно упомянуть и про присутствие приема интертекстуальности в музыкальной партитуре современного балета, а именно, в работах Дж. Ноймайера. Например, в балете «Татьяна», созданного по роману А.С. Пушкина «Евгений Онегин», данный прием используется в музыкальной партитуре Леры Ауэрбах, в которой слышны и русская фольклорная музыка (цитируется, как и Шостаковичем в оперетте «Москва, Черёмушки», мелодия городской песни «Цыпленок жаренный»), и отголоски музыки А. Шнитке.

Использование приемов интертекстуальности с современным балете имплицитно становится той причиной, по которой данное произведение искусства начинает стремительно обогащать свой выразительный язык, вводить новые семиотические коды, фигуры и знаки, активно подключать сценическое пространство и художественные приемы иных искусств. Необходимость сохранения целостности произведения при задачах показать



и моменты реального прошлого, и «мира чувств, грез и иллюзий», и создать более тонкий и действенный уровень коммуникации между текстом и реципиентом, чтобы вовлечь последнего в «игру воображения», осмысление определенного конфликта идеологий, интеллектуального смысловозначения и активации индивидуальной и культурной памяти, требует четкой смысловой и художественной структуры балета как интегрального текста искусства.

### 2.3 Смысловая структура как игровой процесс в тексте

Ю. Кристева определяет интертекстуальность как концепцию, которая рассматривает «литературное слово» не как некую точку (устойчивый смысл), но как место пересечения текстовых плоскостей, как диалог различных видов письма — самого писателя, получателя (или персонажа) и, наконец, письма, образованного нынешним или предшествующим культурным контекстом»<sup>49</sup>. При этом, цитирующий текст пользуется текстуальными элементами чужого, другого текста. В рамках балетного произведения, для которого цитирующимся текстом становятся и биографические, и исторические, и культурные события, к таким элементам относятся: ключевые характеристики отдельных личностей или хореографических номеров, конфликтов и практик прошлого, важные элементы архитектоники цитируемого произведения (например, вторжение фанатизма в реализм), а также специфическая поэтическая энергия, эмоциональный фон цитируемого с помощью невербального языка танца сюжета, его «духовное ядро»<sup>50</sup>. Все эти элементы интегрируются в саму структуру нового балета. В таком случае, «цитата» (сюжет, конфликт, образ) получает свой особенный смысл через новый контекст, в который она

<sup>49</sup> Кристева Ю. Избранные труды: Разрушение поэтики / Пер. с франц. Г.К.Косиков, Б.П.Нарумов, - М.: «Российская политическая энциклопедия» (РОССПЭН), 2004. С. 166.

<sup>50</sup> Структура литературного произведения / М. С. Каган. // Большая советская энциклопедия : [в 30 т.] / гл. ред. А. М. Прохоров. — 3-е изд. — М. : Советская энциклопедия, 1969—1978.

встроена, который ее окружает. Здесь, однако, как подчеркивает и Ю. Кристева, и литературная критика группы *Tel Quel*<sup>51</sup>, важную роль играет и наличие Диалога, и работа отсылочных механизмов (нем. *Verweisungsmechanismen*) между текстом и пра-текстом, которые конструируют одновременно смысл обоих текстов. Можно говорить о феномене «текстовой игры» (цитирующего текста и цитируемых текстов), присутствие которой считается необходимым при восприятии того или иного произведения. В балетах Дж. Ноймайера, например, подобными отсылочными механизмами, активирующими «текстовую игру», выступают отдельные предметы инвентаря, элементы декораций (как это было проиллюстрировано выше, при рассмотрении балета «Иллюзии — как «Лебединое озеро»).

С расширением значения понятия «текста», которое провоцируется, в итоге, любой семиотической практикой, используя для любого вида культурной структуры, и выводится из них<sup>52</sup>, стоит обратить внимание и на феномен «игры» автора, персонажа (в особенности героя-проводника или «эксплицитного читателя») и реального реципиента-зрителя, которая так же формирует смысловую структуру текста. Во-первых, уже Ж. Деррида говорит о том, что «субъект письма» никуда не пропадает безусловно: «“Субъект” письма не существует, если понимать под этим какое-то самовластное одиночество писателя»<sup>53</sup>, — просто проблематика субъективности в новых текстах с их специфической структурой меняется. Текст формируется и репрезентирует себе не только лингвистически, а целым «массивом» внутри

<sup>51</sup> Ключевой пункт текстуальной теории группы «Тель Кель» (фр. *Tel Quel*, перевод «Такой, какой есть») — сокращение дистанции между означающим и означаемым. Для них смысл произведения не является данностью, которую можно было бы представлять только лишь инструментальной знаковой структурой, смысл производится в самом тексте, а именно, через некую трансформацию, развертывание и раскрытие, переработку и проработку уже готового существующего, действующего смысла, который всегда наличествует в самой текстовой форме.

<sup>52</sup> Ю. Кристева говорит и о «общественном тексте» и о «культурном тексте» (нем. *Gesellschafts- und Kulturtext*), а Ж. Деррида о «генеральном тексте» (фр. *le texte en general*).

<sup>53</sup> Деррида Ж. Письмо и различие. Перевод с французского под ред. В. Лапицкого. Академический проект, - СПб, 2000. С. 288

содержащихся явлений, ему присущих, а также пространством извне в диалоге с рецептивными и ментальными способностями воспринимающего текст. Здесь можно упомянуть идеи представителей рецептивной эстетики как направления в философии искусства с их проблемой диалогического понимания и выявлением активного, подвижного субъекта-реципиента (Х.Р. Яусс, В.Изер, Х.Вайнрих и др.). Согласно им, искусство манифестирует себя через определенного рода самопроизводство (поэтика), потенциальный призыв к восприятию (эстетика) и коммуникативность (катарсис). Реципиент, став непосредственно участником последних двух форм деятельности искусства, реализуется в «практике искусства», и, соответственно, переживает «эстетический опыт». Воспринимающий, чтобы стать интерпретатором, должен ясно осознавать себя участниками «игры», которую ведет текст, вступая с ним в диалог. В сфере диалога разворачивается новая коммуникационная парадигма, здесь присутствует и контакт реципиента с его другостью, и познание и признание другости Другого (другости текста, другости собеседника, другости автора), на что обращает внимание Яусс Х.Р. в своей работе «К проблеме диалогического понимания»<sup>54</sup>. При восприятии того или иного произведения искусства априорно в сознании автора и реципиента формируются свои «горизонты ожидания». Диалогичность же при акте понимания осуществляется благодаря некоему временному отстоянию (*Alterität*) от горизонта собственного ожидания воспринимающего, которое, таким образом, корректируется, учитывая то историческое, что заложено в рассматриваемом произведении. Упомянутая временная дистанция (*Alterität*) обзревается на нескольких уровнях: между производителем и реципиентом, между прошлым текста и настоящим реципиента, между различными культурами, между прошлым культуры и настоящим культуры. При этом проблема временного отстояния не разрешается признанием того, что произведение искусства может будто бы

---

<sup>54</sup> Яусс Х. Р. К проблеме диалогического понимания. Перевод с немецкого Е. А. Богатыревой. Вопросы философии. 1994. № 12. С. 97-106.

раскрыться самостоятельно здесь и сейчас, используя лишь эстетическую дистанцию между ним и реципиентом, через чистое созерцание воспринимающего. Диалог текста и наблюдателя не ограничивается лишь рецептивным общением, должен раскрываться опыт человека и в производительном общении с искусством. При этом произведение искусства как эстетический предмет одновременно открывает и сохраняет прошлое и исторического другого, позволяя изобразить не один субъективный опыт мира, а делая этот опыт понятным в игровом пространстве искусства как опыт настоящего самого себя в опыте другого, ведь, будучи одновременно и закрытым в себе и открытым, произведения литературы, искусства (в частности, балетного/хореографического искусства) втягивают реципиента в диалог не только с самим текстом, но и с его автором.

Таким образом, в процессе осмысления играет роль и интенция автора, и само завершённое произведение, и его значение для наблюдателя. Все эти частные слои понимания определяют конституирование смысла как незавершённый процесс между производством произведения и его восприятием. К своей полноте произведение искусства приближается лишь посредством включения в него иллюзии воспринимающего, чья интерпретация будет нетождественна задумке автора, и которой продолжится незавершённый процесс продуктивного понимания. Смысл же произведения искусства как текста будет постепенно освобождаться от интенции своего создателя и от прагматического ограничения ситуации создания, «ибо интерпретации и оценки суть не столько знание, сколько идеологические *desiderata*, желания и идеалы, которые хотелось бы видеть осуществлёнными»<sup>55</sup>. Произведения искусства или сюжеты и тексты прошлого интерпретируются, открываются, оцениваются или отвергаются в соответствии с современными точками зрения и текущими стандартами. «Каждое поколение судит художественные намерения минувших времен

---

<sup>55</sup> Hauser A. *Philosophie der Kunstgeschichte*. München, 1958. P. 52-53. Русский перевод цит. по: Бернштейн 1974, С. 265

более или менее в свете своих собственных художественных целей, оно относится к ним с новым интересом и видит их свежим взглядом, только если они находятся в русле его собственных стремлений»<sup>56</sup>. Благодаря этому освобождению произведение искусства достигнет семантической автономии, которая, по мнению Х.Р. Яусса, позволит более позднему реципиенту также перевести взгляд с лирических ситуаций на изобилие значений событийного мира.

Таким образом, текст только посредством и собственного внутреннего смыслопроизводства, и активно к нему настроенного пространства созидания и представления данного текста (атмосфера, окружающие настроения, обстановка позиционирования предметов и др.), и аффективно включенного реципиента-читателя становится настоящим произведением искусства и культуры.

#### **2.4 Четыре измерения интертекстуальности. Интертекстуальность как форма культурной памяти**

Немецкий филолог и историк культуры, одна из первых немецких исследователей обратившихся к проблематике интертекста Рената Лахманн выделила четыре измерения интертекстуальности (нем. Vier Dimensionen der Intertextualität): культурно-критическое измерение (нем. die kulturkritische Dimension)<sup>57</sup>, измерение литературной критики (нем. die literaturkritische Dimension)<sup>58</sup>, текстово-теоретического измерения (нем. die texttheoretischen Dimension)<sup>59</sup>, текстово-аналитическое измерение (нем. die textanalytische

---

<sup>56</sup> Там же.

<sup>57</sup> Определяет интертекстуальность как стратегию организации культурных и дискурсивных формаций знания.

<sup>58</sup> Предполагает теоретический проект интертекстуальности в соотношении ее сопоставления с традиционными категориями литературоведения.

<sup>59</sup> В рамках данного измерения развивается описательный инструментарий (нем. Deskriptionsinstrumentarium) для конкретных форм ссылочных взаимосвязей (нем. Referenzbeziehungen) между текстами.

Dimension)<sup>60</sup>. Все эти измерения присутствуют одновременно в интертекстуальном произведении как некие «теоретические оттенки». При этом, подобное шкалирование от культурно-критического измерения до тексто-аналитического измерения учитывает все усиливающую от измерения к измерению спецификацию самого понятия текста: от культурного текста к конкретным соотношениям текста с текстом. 1 и 2 измерения учитывают скорее значимую на сегодняшний день актуальность «интертекстуальности», в то время как 3 и 4 измерения отмечают появление новых акцентов в традиционных исследованиях текста.

Для представленной работы важно понимание первого измерения интертекстуальности как доминирующего в современном балете как интегральном произведении. Данное культурно-критическое измерение называют также «интертекстуальностью всех жизней» (нем. *Intertextualität allen Lebens*) или же «диалогом всех жизней друг с другом». Аргентинский писатель Хорхе Луис Борхес начинает свой рассказ «Вавилонская библиотека» словами «Вселенная – некоторые называют ее Библиотекой»<sup>61</sup>. На месте речи появляется конкретный репертуар воспоминаний, мыслей, памяти, появляется ансамбль текстов, появляется «Библиотека» жизни/жизней<sup>62</sup>. В частности, французский постструктурализм исходит из того, что индивидуальный и коллективный опытный, эмпирический мир организуется и структурируется через текст. Можно, таким образом, сказать, что «жизненный мир» (понятие, введенное феноменологией Э. Гуссерля, который понимал под ним «сферу человеческой обыденности», повседневность) становится неким синонимом ко «Вселенной текста», некоего конгломерата

---

<sup>60</sup> Акцентирует внимание на разъяснении интертекстуального анализа на конкретном текстовом примере.

<sup>61</sup> Борхес Х. Л. Собрание сочинений: в 4-х т. Рассказ «Вавилонская библиотека» (1941), - СПб.: Амфора, 2011. Т. 2. С. 235

<sup>62</sup> Лахманн Р. Память и литература. Интертекстуальность в русской литературе XIX-XX веков/ Пер. с нем. А.И. Жеребин. - СПб: ИД «Петрополис», 2011. - С. 15

всех текстов, над которыми синхронно или диахронно распоряжается культура.

Таким образом, можно предположить, что интертекстуальное произведение является специфической формой отражения «мира человеческой непосредственности» (переплетения фантазий, воспоминаний о прошлом, сомнений, стремлений, реакций на частные события, социальных представлений, практик воспитания, труда, власти, межличностных коммуникаций, ценностей и иных социокультурных аспектов, составляющих нематериальную структуру жизни, охватывающую человеческую психологию), соответствующего той или иной историко-культурной общности.

Тенденция современных интертекстуальных произведений искусства — актуализация социокультурных практик прошлого в современном семиотическом контексте. При этом, трансляция этими произведениями повседневных практик иных эпох и культур в диалоге с нынешней обыденной жизнью или в их трансформации и актуализации действующей культурой, характеризующейся своими поведенческими, ценностными, коммуникативными и иными социокультурными установками, зачастую вызывает аналитический интерес не только методами «осовременивания» сюжетов минувших времен, но и способами интеграции в самом предмете искусства (литературном, музыкальном, а в особенности в театральном и балетном произведении) образов, действий и иных означающих, означаемые которых будут неоднозначно выявляться в силу столкновения культур нового автора (балетмейстера-режиссера), реципиента и самих заимствованных текстов, реализуя крайне специфический способ семиотического взаимодействия. Так, в частности, современный балетный спектакль становится пространством встречи семиотических контекстов различных культур и эпох, отражая, по факту, реальность нашего сегодняшнего существования. Современный «жизненный мир» — это совокупность пространств стремительных межкультурных контактов даже на локальном

уровне города, сообщества, отдельного института, искусство же, особенно театральное, является «условным зеркалом» данного феномена. Оно символически захватывает диалог специфических культурных кодов<sup>63</sup>, телесно и атмосферно обрабатывает их, подключая ментальные особенности современного человека. Кроме того, одним из излюбленных нарративных источников современного балета стали биографические и автобиографические работы. Посредством них танцевальное искусство пытается образно и телесно охватить и психосоматически проанализировать, прочувствовать, например, степень свободы индивида в заданных историко-политических, хронологических, этнокультурных и иных обстоятельствах, особо уделяя внимание «символизму повседневной жизни»<sup>64</sup>. Однако репрезентируются биографии конечно же не «обычных» людей, а, так сказать, «истории великих», примечательных. Но обращаются далеко не к причинам величия данных персоналий, а к их частной, наполненной хаосом, тревогами, испытаниями жизни, которая и обнажает судьбы гениев, и сближает их с «рядовым» зрителем, порой предоставляя возможность вторым глубже понять самих себя или представленный временной период. «Разные виды деятельности и те, кто ими занимается, имеют свои истории. Эти истории, в свою очередь, могут быть, возможно, более интересны, чем ограниченные отчеты о политических событиях прошлого. Они могут помочь понять самих себя»<sup>65</sup>.

Таким образом, если «генеральный текст» (Деррида) можно определить как своеобразный вид культурного сохранения, культурной памяти, которая заключает в себе все тексты, которые являются значимыми, важными для

---

<sup>63</sup> «Культурный код», по Р. Барту, это «перспектива цитаций, мираж, сотканный из структур»; образуемые им единицы суть не что иное как «осколки чего то, что уже было читано, видимо, совершено, пережито: код и есть след этого уже. Отсылая к написанному ранее, иначе говоря, к Книге (к книге культуры, жизни, жизни как культуры), он превращает текст в проспект этой Книги» [Барт Р. S/Z. Пер. с фр. 2-е изд., испр. Под ред. Г. К. Косикова. — М.: Эдиториал УРСС, 2001. С. 32-33]

<sup>64</sup> «Истории частной жизни» — предмет исследования, который захватил в 60-70-ые гг. XX века интерес микроисториков и социологов.

<sup>65</sup> Stearns P. Introduction // Stearns P. The Other Side of Western Civilisation. Vol. 2. N.Y., 1976. P. 5.



культуры или имели значение когда-либо, то отдельное интертекстуальное произведение является и одним из значимых источников памяти социума, и механизмом воздействия на нового реципиента, и отражением современной социокультурной реальности.

Актуализируя определенным образом арсенал памятных моментов (в данном случае через придерживающиеся интертекстуальной концепции произведения искусства, в частности, посредством современного балета), задействовав различные культурные и семиотические коды, внутреннюю коммуникацию адресанта (текста, артиста, автора, окружающей среды) и адресата (реципиента), социальное сообщество в целом получает возможность определить свою идентичность. Индивидуальная память же отдельного человека индивидуальна лишь в связи со специфической взаимосвязью, соединением различных коллективных памятей и выстраивается по причине участия данного индивида (личности) в коммуникативных процессах коллектива, функционирование которых обеспечивает и искусство. Культурная память, в свою очередь, предполагает процесс обновления воспоминаний социальной общности, что делается, очевидно, и через (ре)актуализацию, а, следовательно, и частичную трансформацию тех или иных сюжетов, практик, дискурсов прошлого в новых художественных произведениях. Хотя сохранение наличного запаса знаний культуры в тексте предлагает огромные в количественном отношении возможности, однако, это сохранение обнаруживает и некую опасность. Знания, статично заключенные в тексте, могут так и «отлеживаться» в данном формате и, в конце концов, просто забудутся. Поэтому социальная группа, учреждающаяся как общность, нуждается в культурных преобразователях, так сказать инстанциях, которые производят и поддерживают непрерывную взаимосвязь между Настоящим (актуальным) и Прошлым путем привнесения беспрестанно обновляемых социокультурных практик и культурных ориентиров, а также «легенд» некой культуры в общественную дискуссию, анализируя их и полемизируя с ними. Эту роль как Я. и А. Ассман, так и Р.

Лахманн как раз и признают за интертекстуальностью, за интертекстуальным произведением. «Пространство памяти вписано таким же образом в текст, как и текст вписывается в мемориальное пространство. Память текста — это и есть его интертекстуальность», — отмечает Р. Лахманн в работе «Память и литература». При этом лучшим способом такого динамического возобновления памяти в широком смысле слова являются мифы, истории, которые именно внешне, образно иллюстрируют значимые для определенной общности коммуникативные образцы (образцы общения), представления, нормы и ценности<sup>66</sup>. По аналогии к таким динамическим источникам культурной памяти можно отнести и произведения танцевального театра на мифологические, исторические, социальные, биографические сюжеты. Если исследователи признают, что благодаря феномену интертекстуальности литература представляет собой искусство в высшей степени, так как она творит память для культуры, записывает и зарисовывает эту память; является актом самой памяти, вписывается в некое мемориальное пространство, которое состоит из текстов; сама проектирует и конструирует мемориальное пространство, в котором предшествующие тексты записываются на определенных ступенях трансформации, — кажется возможным утверждение, что и современный балет, в основе которого лежат

---

<sup>66</sup> «Понятие «культурная память» подразумевает одно из внешних измерений человеческой памяти» и является механизмом передачи смыслов. Культурная память — не поток, который, приходя извне, пронизывает отдельного человека, а скорее вещный мир, который человек создает сам. При этом культурная память не опирается исключительно лишь на тексты, для сохранения функции утверждения групповой идентичности она использует и танцы, игры, обряды, маски, образы, ритмы, мелодии, места и помещения, костюмы и др. Сознание же социальной принадлежности («коллективная идентичность») основано на участии в общем знании и общей памяти, которые сообщаются через использование общей системы символов. Следовательно, здесь речь идет не только о словах и текстах, но также и об обрядах и танцах, узорах и орнаментах, костюмах и татуировках, картинах, ландшафтах и других знаках, кодирующих общность. [Ассман Ян. Культурная память: Письмо, память о прошлом и политическая идентичность в высоких культурах древности / Пер. с нем. М. М. Сокольской. - М.: Языки славянской культуры, 2004. (Studia historica), С. 62, 149-150]

А. Ассман и Я. Ассман под понятием культурная память понимают своеобразное наличие в каждой общности и в каждой эпохе повторно переработанных текстов, картин, обрядов и церемониала, при сохранности которых культурная память стабилизирует состояние общества и способствует формированию у общества представления о самом себе, преимущественно разделяемого коллективно знания (но не исключительно) о прошлом, благодаря которому группа поддерживает свое сознание единства, самобытности и своеобразия. [Assmann, J. (1988). Kollektives Gedächtnis und kulturelle Identität. In: Assmann, J. & Hölscher, T. (Hrsg.). Kultur und Gedächtnis. Frankfurt/M., S. 15]

трансформированные современными хореографией и сценическим пространством, актуальным социокультурным контекстом, коммуникативными и рецептивными особенностями нынешнего общества литературные<sup>67</sup> и музыкальные произведения признанной классики<sup>68</sup>, тексты и ритуалы прошлого<sup>69</sup>, биографические и автобиографические тексты<sup>70</sup>, представляет выдержанную материализованную память, что называется память, которая воплощается в явных, демонстративных символах и знаках, выводящим информацию как бы наружу.

---

<sup>67</sup> «Дама с камелиями» на музыку Ф. Шопена (как рассказ-воспоминание главного героя романа Армада Дюваль с вплетением истории «Манон Леско»), «Трамвай по имени Желание» на музыку А. Шнитке и С. Прокофьева (как трагедия некоммуникабельности и отчужденности людей в современном мире), балет-притча «История Золушки» на музыку С. Прокофьева, балеты по У. Шекспиру, в числе которых «Падение Гамлета» на музыку А. Копледа, «Пер Гюнт» на музыку А. Шнитке, «Иллюзии как “Лебединое озеро”» на музыку П. Чайковского, чеховская «Чайка» на музыку Д. Шостаковича, Эвелин Гленни, П.И. Чайковского и А. Скрябина, балет «Анна Каренина. Вдохновленный Л. Толстым» на музыку П. Чайковского, А. Шнитке и Кэт Стивенса /Юсуфа Ислама, балет «Татьяна» по мотивам «Евгения Онегина» и «Русалочка» Г. Х. Андерсенана на музыку Леры Авербах, др.

<sup>68</sup> Танцевальные симфонии на музыку Г. Малера, балеты-симфонии «Реквием» на музыку В. Моцарта, «Дивертисмент № 15» и «Окно в Моцарта» на музыку В. А. Моцарта, М. Рeger, Л. Бетховен, А. Шнитке, а также на музыку И. С. Баха (Вторая и Третья оркестровые сюиты) и др.; литературно-симфонические балеты «Ромео и Джульетта» на муз. С. Прокофьева и др.

<sup>69</sup> «Весна священная» и «Петрушка» на музыку И Стравинского, «Страсти по Матфею» на музыку И. С. Баха и «Мессия» на музыку Г. Генделя и А. Пярта и др.

<sup>70</sup> Балет-биография «Нижинский» и «Вацлав», хореографические фантазии о Элеоноре Дузе в балете «Дузе» на музыку Б. Бриттена и А. Пярта, балет-воспоминание «Чайковский. PRO et CONTRA», балет-творческое высказывание «Роден» на музыку М. Равеля, К. Сен-Санса, Ж. Массне, балет-посвящение А. А. Ахматовой «Реквием» на музыку Камерной симфонии «Памяти жертв фашизма и войны» Д. Д. Шостаковича и др.

## ГЛАВА 3. Современный балет как знаковая система

### 3.1 Театральная семиотика в исследовании современного балета

Семиотика как «наука о коммуникативных системах и знаках, которыми в процессе общения пользуются люди...»<sup>71</sup> не пренебрегла в свое время в лице теоретиков-структуралистов 60-ых гг. и постструктуралистов 70-ых гг. (П.Г. Богатырев, Я. Мукаржовский, А. Пиотровский, И. Брах, Ю. Лотман, Р. Барт, Р. Якобсон, У. Эко, П. Пави, А. Юберсфельд, Р. Ингарден, Ю. Кристева и др.) изучением театрального искусства и его эстетики, фундамент которого и представляет собой феномен знаковости. Медленно, но развивалась такая наука как «театральная семиотика». Изначально ее подходы несли информационно-теоретический характер. Театр поминали как механизм линейной передачи определенных значений и смыслов (коммуникационная линейная связь) между производящим смыслом и придающим им авторский взгляд носителем (автор-адресант: режиссер, хореограф и т.п.) и воспринимающим эти знаки получателем (публика). Каждому отдельному знаку приписывали его конечную, независимую от контекста и однозначную «значимость», которую аналитик должен был подробно считывать, как показания температуры с термометра. Однако было замечено, что «жизнь сцены» не сводима лишь к познанию ее знаковой составляющей, что театральный знак и сценическое явление полисемичны и находятся в постоянной динамике. Как подчеркнул в одной из своих статей Ю. М. Лотман «граница, отделяющая замкнутый мир семиозиса от внесемиотической реальности, проницаема. Она постоянно пересекается вторжениями из внесемиотической сферы, которые, врываясь, вносят с собой динамику, трансформируют само пространство, хотя одновременно сами

---

<sup>71</sup> Лотман Ю.М. Люди и знаки // Лотман Ю.М. Семиосфера Статьи. Исследования. Заметки (1968 – 1992) СПб.: Искусство – СПб, 2000 г. С. 5.

трансформируются по его законам»<sup>72</sup>. Тем самым советский культуролог и семиотик подчеркнул обусловленность самого действия и взаимодействия различных семиотических структур материальным миром, который окружает человека. Со своей стороны, французский театровед П. Пави отметил, что в театре действуют нестандартные иконические знаки. Если знак-икона представляет собой подобие своего объекта репрезентации (реального или воображаемого), то есть своей модели, то в перформативном пространстве эта «модель может быть визуальной (актёр “похож” на своего персонажа), слуховой (севший голос говорит о волнении), пластической (одно поведение имитирует другое)»<sup>73</sup>. Таким образом, театральная семиотика стала исходить из того, что наряду со «статичными» (по Р. Барту) знаками (декорации, костюм, освещение) существуют и «динамичные» знаки (мимика, жест, движение, интонация (плавность/резкость движения) и ритм, зрительный контакт, голосовое сообщение, и др.). Тогда в область интереса театроведов попали и само пространство, в котором разворачивается сценическое действие в своей материальной форме, и сам актер, физические действия которого создают и активизируют вышеупомянутые «динамичные» знаки. Кроме того, современная «театральная семиотика» продуктивно впитав в себя и постструктуралистические, и деконструктивистские подходы мышления прошлых десятилетий, пошла дальше, обратив внимание и на активную роль зрителя в разворачивании спектакля и его смысловой структуры. В этом процессе смыслообразования участвует «функциональное (синтагматическое) воображение» как автора и актера, так и реципиента, питающее «собой все те произведения, само созидание которых — путем монтажа дискретных и подвижных элементов — и является собственно

---

<sup>72</sup> Лотман Ю.М. Культура и взрыв // Лотман Ю.М. Семиосфера. Статьи. Исследования. Заметки (1968 – 1992) СПб.: Искусство – СПб, 2000 г. С.102.

<sup>73</sup> Пави П. Словарь театра. М.: Прогресс, 1991. С. 105.

зрелищем»<sup>74</sup>, к каковым относится и поэтика, и эпический театр и иные структурные композиции, в том числе и балетное произведение.

Таким образом акцент сместился на коммуникативную (прагматическую) функцию знака, особенно в театральном пространстве. Семиотики Ч. Пирс и Ю. М. Лотман стали подчеркивать взаимосвязь мира реального и мира знаков. Американский ученый выделял «мир фактов и мир фантазий»<sup>75</sup> (внешний и внутренний, соответственно), в которых существуют знаки, а Ю. М. Лотман говорил о феномене «удвоения реальности»<sup>76</sup>, подчеркивая, что возможность удвоения «является онтологической предпосылкой превращения мира предметов в мир знаков»<sup>77</sup>. Кроме того, он также акцентирует внимание и на условности знака в искусстве, так как здесь система отображения «обладает известной произвольностью по отношению к отображаемому объекту»<sup>78</sup>. Поэтому роль реципиента активна, а не пассивна в пространстве театра, так как он должен сознательно «оестественнить», «натурализовать» данную условность (рампы театра, различие реального и сценического времени, специфический «сценический монтаж»; наличие оркестра, который необходимо «стереть» при восприятии спектакля; наличие стен, но не самого дома и т. д.), чтобы иметь возможность погрузиться в сценическое действие и расшифровать театральный текст, выявить его смысл. При этом данная условность имеет разную степень, как отмечает Ю. М. Лотман, в зависимости от того «связывается ли знак непосредственно с референтом (минимум условности) или же связь эта является

---

<sup>74</sup> Барт Р. Воображение знака. // Барт Р. Избранные произведения: Семиотика. Поэтика. М.: Прогресс, 1989. С. 253.

<sup>75</sup> Пирс Ч. Начала прагматизма. СПб.: Лаборатория метафизических исследований философского факультета СПбГУ; Алетейя, 2000. С. 24

<sup>76</sup> Лотман Ю.М. Театральный язык и живопись. // Лотман Ю.М. Избранные статьи в трех томах. Т. 3. Теория и семиотика других искусств. Изд-во: Александра, Таллинн, 1993. С. 308.

<sup>77</sup> Там же.

<sup>78</sup> Лотман Ю.М. Условность в искусстве. // Лотман Ю.М. Избранные статьи в трех томах. Т. 3. Теория и семиотика других искусств. Изд-во: Александра, Таллинн, 1993. С. 377.

опосредованной другими знаками», так называемый феномен «знак знака знака...»<sup>79</sup>. В балетных произведениях условность охватывает множество уровней: от соответствия литературного образа (его возраст, рост, вес) реальному артисту до условной архитектуры зданий, комнат и деления на «внутренне помещение» и «природный ландшафт». Например, в балете Дж. Ноймайера «Анна Каренина» Сереженька (в романе Л.Н. Толстого 8-летний ребенок «с своим наивным взглядом», «робкий в отношении отца») вполне себе взрослый юноша, очень прыткий и совершенно лишенный робости, которого зритель определяет как сына Анны, прочитывая визуальный образ героя, выстроенный балетмейстером с помощью таких означающих как «мягкий игрушечный мишка в руках», «шорты и цветная футболка с буквенным принтом», «отдельная кровать с бортиками», «лошадка-качель», «обои со зверятами в комнате», «хлопковая полосатая пижама». Все эти визуальные означающие вызывают определенные ассоциации у современного реципиента, связанные с детством, дошкольным возрастом, допустимой инфантильностью, что и предопределяет работу «кода узнавания» в данном случае. В итоге, знаки и иные элементы спектакля трансформируются в символические репрезентанты, связанные с определенным существующим объектом или абстрактной идеей, только лишь при контакте с реципиентом, наделяющим их смыслом, и в определенном социокультурном контексте, где данные смыслы работают. В балете Джона Ноймайера «Анна Каренина. Вдохновленный Львом Толстым» с раскрытием кулис зритель натывается на неожиданную смесь знаков, совершенно не коррелируемых с сюжетом второй половины XIX века: толпа людей в футболках, куртках, кепках и вздымающие руки с сжатыми кулаками — «жест поддержки»; мужчина, стоящий на подиуме в строгом костюме, смотрящий вдаль и активно жестикулирующий руками; плакаты с портретом мужчины с подиума и надписью «KARENIN.VOTE» — иконический знак с подписью, способствует тому, что зритель концентрируется на таком смысле как «голосование за

---

<sup>79</sup> Там же. С. 378

данного мужчину с подиума»; женщина, одиноко сидящая на стуле в ярком красном платье — «особое положение»; двое мужчин по бокам подиума, стоящие на разведенных в стороны коленях с руками за спиной и смотрящие четко вдаль — ассоциация с «охраной»; шумы, неразборчивые скандирования — «митинг или агитационная акция». Все эти знаки в современном обществе являются атрибутами предвыборной кампании. Отдельно каждый этот знак имеет «плавающую цепочку» означаемых, но, взаимодействуя в сознании современного реципиента в соответствующем контексте, они принимают нужную коннотацию. «Смыслы, которые мы склонны приписать отдельным элементам текста и их реляциям, зависят либо от того, какое значение они имеют вообще в наших представлениях, либо от того, в каком контексте эти элементы локализованы»<sup>80</sup>. М. М. Бахтин в свою очередь также отметил, что контекст употребления той или иной языковой единицы (в данном случае театрального или хореографического знака) радикально и до бесконечности меняет ее семантику: «Смысл слова всецело определяется его контекстом. В сущности, сколько контекстов употребления данного слова, — столько его значений.»<sup>81</sup>. Если за слово взять, например, театральный жест, имеющие определенную смысловую нагрузку, то можно, проанализировав употребление данного жеста в разных контекстах, наблюдать их разные значения. Например, наложение рук одного человека на голову другому в балете «Нижинский» означает «желания исцеление от душевной болезни», а в балете «Анна Каренина» — «забота матери о сыне». Поднятие в толпе держащихся друг за друга рук в балете «Анна Каренина» Дж. Ноймайера, в котором среди прочего разворачивается политический дискурс, означает поддержку, а в балете «Страсти по Матфею» на духовную ораторию И. С. Баха того же хореографа — телесно символизируемые лучи света.

---

<sup>80</sup> Фарино Е. Введение в литературоведение: Учебное пособие. СПб.: Издательство РГПУ им. А. И. Герцена, 2004. С. 72.

<sup>81</sup> Волошинов В. Н. (М. М. Бахтин). Марксизм и философия языка: Основные проблемы социологического метода в науке о языке. Комментарий В.Махлина. «Лабиринт», 1993 г. С. 103.



Говоря же о современном танце, необходимо подчеркнуть, что одной из насущных целей современного балетного произведения является воплощение в себе множества коммуникативных связей между индивидом, обществом и культурой в специфическом семиотическом контексте сценического пространства, способствующих расширению и обогащению сознания каждого отдельного человека, подключая работу всех стадий его (сознания) развития, реализации практик культурного припоминания и индентификации, переживанию глубокого эстетического опыта и подключению реципиента к интеллектуальному со-созиданию искусства и внутреннему коммуникативному контакту с другим (другим автора, другим текста, другим культуры, другим собой). Балетному произведению не достаточно быть «проговоренным» исполнителем, ему нужен и адресат, читающий со стороны. Позиционируя же себя как интегральный текст, современный балет стремится всю эту множественность связей и задач, реализующихся посредством вовлечения многообразия языков, стилей и форм искусства, оградить от потенциально возможной неоднородности, фрагментарности и неопределенности, благодаря единству темы, единству концепции (руководящая идея для интерпретации текста), логической взаимосвязи полисемических феноменов и языков пластического произведения искусства. Поэтому для современного балета характерна особая эстетика выражения, согласно которой все «частицы» балетного произведения как бы «живут жизнью целого, а целое свидетельствует от себе в частице»<sup>82</sup>.

### **3.2 Представители немецкой семиотики и их исследования танца**

Семиотика в танцевальной сфере, согласно немецкой традиции танцеведения, во-первых, исходит из культурной формы воплощения (танца)-тела и видит в движениях, которые оно создает, закодированную систему знаков-смыслов. Одним из главных сторонников семиотической перспективы

---

<sup>82</sup> Эко У. Эстетическое сообщение. // Эко У. Отсутствующая структура. Введение в семиологию. // Перев. с итал. В.Г. Резник и А.Г. Погоняйло. — СПб.: «Симпозиум», 2006. С. 97.

исследования танца является Сьюзен Ли Фостер. Она опровергает подлинность танцующего тела и говорит о «прославлении» субъекта и его жизненной энергии<sup>83</sup>. С. Ли Фостер приписывает семиологический статус танцующему телу, знаковость которого лишь репрезентирует действительность, а не представляет ее непосредственно.

Немецкий театровед Питер М. Бёниш (нем. Peter M. Boenisch) обращается к семиотическому анализу и реформирует его, адаптируя к исполнительскому искусству, которое он определяет как искусство электронной культуры, то есть искусство «той культурной формации, которая с большим темпом сменяет традиционную письменную культуру»<sup>84</sup>. Опираясь на Анализ движений Р. Лабана, Бёниш разработал всеобъемлющую и подробную систему для анализа знаков тела в танце<sup>85</sup>. Он различает следующие уровни аналитики танцевального тела: анализ телосложения, анализ так называемой конкатенации (то есть некоего уровня слияния символов в теле, соединение разных танцевальных элементов друг за другом в одном теле и т.п.), анализ значений и интерпретация. Система эта очень сложна и использует такую терминологию, которая пытается захватить танцевальное (перформативное) событие по возможности и описательно (дескриптивно) и как можно более нейтрально (без эмоциональной окраски). В подобной сложности непосредственная «запечатливаемость» спектакля в значительной степени теряется. Эффект, влияние и эстетический опыт не фиксируются Бёнишем с помощью семиотического анализа и, в итоге, просто теряются в зрительном зале. По этой причине данный подход кажется недостаточным для анализа балетного произведения, где важным является не только артист-исполнитель, что было показано выше.

---

<sup>83</sup> Leigh Foster S. *Reading Dancing. Bodies and Subjects in Contemporary American Dance*, Berkeley/Los Angeles: University of California Press, 1986, P. 16)

<sup>84</sup> Boenisch, P. M., *Der Körper als Zeichen!? Anmerkungen zur Analyse von Körper und Bewegungsdarstellungen im zeitgenössischen Theater*. In G. Klein und C. Zipprich (Hrsg.), *Tanz Theorie Text*, Münster: LIT, 2002. S. 388.

<sup>85</sup> Boenisch, P. M., *KörPERformance 1.0. Theorie und Analyse von Körper- und Bewegungsdarstellungen im zeitgenössischen Theater*, München: Epodium. 2002. S. 154-157.

Немецкий театровед Эрика Фишер-Лихте также активно занимается семиотическим анализом при исследовании театра. В 1983 году она опубликовала три тома по этому вопросу. В 1997 была выпущена ее книга «Обнаружение зрителя: смена парадигмы в театральном искусстве XX века» (нем. „Die Entdeckung des Zuschauers: Paradigmenwechsel auf dem Theater des 20. Jahrhunderts“). Зритель и его опыты все чаще привлекают к себе внимание и побуждают Э. Фишер-Лихте связать вместе, объединить феноменологический и семиотический подходы. Этот комбинированный метод позволяет проводить, по мнению исследователя, всесторонний анализ спектаклей непосредственно там, где представление и зрители встречаются друг с другом. Согласно Фишер-Лихте феноменологический подход в сфере анализа танцевального искусства относится к «порядку восприятия присутствия»<sup>86</sup>, то есть с его помощью описывается то, что моментально воспринимается. Речь идет о выявлении всех присутствующих в спектакле элементов (пространства, людей, предметов и звуков) и о влиянии их на зрителей. Выводятся данные феномены при анализе и посредством субъективного наблюдения за действием, а также через наблюдение реакций одних членов аудитории на соответствующие реакции других зрителей. Важную роль, по Фишер-Лихте здесь играет телесность актеров и зрителей: тот способ, как тело проявляется и какие физические реакции оно претерпевает во время восприятия перформативного события, например, вздрагивание при внезапном шуме. Далее театровед обращает внимание на возникновение некоторого энергетического поля и чувства совместности между актерами и зрителями. Эти явления, согласно Фишер-Лихте, вызваны, в частности, ритмическим и атмосферным опытом и переживанием, которые осуществляются во время спектакля. При этом подчеркивается необходимость учитывать, что соответствующая предыстория самого зрителя (то есть совокупность опытов, которые он уже пережил) определяет и

---

<sup>86</sup> Fischer-Lichte E. Theaterwissenschaft. Eine Einführung in die Grundlagen des Faches, Tübingen: Narr Francke Attempto. 2010. S. 82.

характер нового опыта. На основе заранее приобретенных значений (в ходе предыдущих опытов) и согласования этих переживаний с настоящим опытом, «феномен синхронизации опытов», становится возможным получение новых специфических опытов или так называемого «предельного» опыта. Таким образом, основными элементами анализа являются здесь характер и способ проявления актера в его телесности, зрителя в его телесности, предметного окружения, самого текста в его материальности, восприятие и опыт в пространстве перформативности. «В искусстве перформанса, — пишет Э. Фишер-Лихте, — тело исполнителя... вообще перестает быть знаком для представления драматического персонажа и воспринимается прежде всего в своем феноменальном значении»<sup>87</sup>. Решающим для актера становится не «играть роль», а «быть» — быть одним из участников события, другим и равноправным участником которого становится зритель.

Кроме того, Э. Фишер-Лихте напоминает, поддерживая тезисы других представителей «театральной семиотики», что конкретные и абстрактные элементы спектакля воспринимаются как знаки, имеющие определенные значения и представляющие, таким образом, определенный уровень действительности. Театровед указывает на то, что благодаря различному оформлению, сочетанию, комбинированию и контекстуализации этих знаков может создаваться бесконечное множество значений. Упомянутые процессы «вскрывают» в театре и в танце неоднократно согласованные (конвенциональные, условные) значения, а также порождают новые значения. Например, стоит на сцене растение, но в зависимости от контекста данное растение может символизировать идею природы, экологии, жизни, ландшафта, эдемского сада и др. Если бы женщина взяла плод с растения и предложила бы его мужчине, то возник бы символический сюжет, который по смыслу отсылал бы зрителя к сцене «Искушение Адама и Евы» из книги Бытия. Если бы растение было заботливо посажено в землю, то, возможно,

---

<sup>87</sup> Фишер-Лихте Э. Перформативность и событие // Театроведение Германии: Система координат. СПб., 2004. С. 101.

это бы была отсылка к идее ценности жизни и природы, необходимости беречь и защищать их. Если бы вокруг растения танцевали, выказывая ему разного рода почтения, можно было бы наделить его статусом «святилища» или «прочитать» в данном сюжете разворачивание «естественной мистерии». В пространстве спектакля, таким образом, соответствующие действия, в которое встраивается тот или иной знак, дают ему (этому знаку) новые возможности толкования. Действие становится как бы исполнением значения: в названных примерах это искушение, защиты и почитание.

Однако Э. Фишер-Лихте приходит к выводу, что чисто семиотический анализ игнорирует опыт переживания и умалчивает информацию об «аффективном воздействии» действий на зрителя<sup>88</sup>. Предположим, что танец вокруг растения в вышеупомянутом примере будет представлять из себя ритуальный танец под барабанную дробь, от которой все пронизано энергетикой. Громкость и ритм, очевидно, будут влиять на зрителя и вызывать у него определенные физические реакции, которые семиотически не зафиксировать. По этой причине исключительно семиотический анализ, согласно Э. Фишер-Лихте, скорее подходит для анализа сцены (сценографии, сценического оформления, расположения, формы, цвета предметов интерьера, костюмов и т.п.), приемов, в которых также выражается видение своей работы хореографом. Также с помощью семиотического анализа можно исследовать сам концепт хореографа, интервью, и другие источники, вербально фиксирующие информацию о том или ином танцевальном событии. Однако, отмечает немецкий исследователь, анализ спектакля должен включать в себя и зрительные реакции, потому что только совместное присутствие публики и артистов делает постановку спектаклем как таковым, перформативным событием. Поэтому важно принимать во внимание опыт переживания аудитории. Э. Фишер-Лихте по этой причине и выступает за взаимосвязь, комбинирование семиотического и

---

<sup>88</sup> Fischer-Lichte E. Theaterwissenschaft. Eine Einführung in die Grundlagen des Faches, Tübingen: Narr Francke Attempto. 2010. S. 87.

феноменологического анализ<sup>89</sup>. Однако, очевидно, что при сочетании феноменологического и семиотического анализ<sup>89</sup> исследователь априори столкнется с существенной проблемой. Такой анализ может быть осуществим только при непосредственном присутствии на спектакле, когда заметны как персонажи, так и феноменальные явления и зрительные реакции, но даже и в этот момент внимание человека всегда направлено на определенный аспект действия. При последующей фиксации воспринятого ранее спектакля аналитик неизбежно полагается лишь на свою память и те сцены, которые, вероятно, были отсняты СМИ. В связи с этим анализ будет всегда фрагментарен, субъективен, а в силу того, что медийные носители вряд ли дают представление о конкретной атмосфере во время спектакля и о реакции зрителей, еще и не совсем актуален. Несмотря на то, что в настоящее время, кажется, с помощью различных инструментов можно запечатлеть как можно больше аспектов спектакля: изображение, движение, звук и саму хореографию, а также измерить и обработать нейрофизиологические реакции со стороны зрителей, по крайней мере, в экспериментальных группах, такое бесчисленное количество процессов, которые происходят на сцене и в зрительном зале вряд ли может быть записано синхронно.

Однако надо отметить, что как и представители отечественной семиотики конца XX века, так и современные немецкие исследователи танца пришли к осознанию важности коммуникативной составляющей сценического искусства, к котором не только артист и зритель участвуют в смыслопроизводстве, но и само пространство представления играют важную роль.

### **3.3 Коды современного сценического искусства в балете**

Выявленные выше особенности знаковых систем, зависимость их значения и смыслов от контекста, коммуникативной составляющей и важной

---

<sup>89</sup> Fischer-Lichte E. Theaterwissenschaft. Eine Einführung in die Grundlagen des Faches, Tübingen: Narr Francke Attempto. 2010. S. 88.

роли самого пространства, в котором работает знак, предопределяет то, что семиотическая практика во многом позволяет открыть драматический текст для сценических экспериментов, при этом она внимательно относится к тому, чтобы прочтение текста, освещение заложенных в нем смыслов и сценическое преобразование данного текста не теряли взаимосвязь друг с другом, были в единстве, что является одним из фундаментальных принципов интегрального текста.

Как было указано в первой главе данной работы, современный балет как интегральный текст, интегральное произведение искусства, ставит сегодня своей задачей посредством разнообразных художественных приемов, пребывающих в архитектонике сценического спектакля, таким образом воздействовать на реципиента, чтобы всесторонне его развивать: на внутренне-индивидуальном уровне (интенциональное бытие человека), на внешне-индивидуальном уровне (поведенческое бытие человека), на внутренне-коллективном (культурное бытие человека) и внешне-коллективном уровне (социальное бытие человека). Этой целью и предопределяется экспериментирование балетмейстеров с семиотическими кодами и художественными приемами, составляющими сегодняшнюю архитектонику современного балетного текста.

Во-первых, балетмейстер при создании того или иного современного спектакля стремится представить его целостным, чувственно и умопостигаемым произведением искусства, обдуманно организуя инструменты и приемы выражения, используемые им в работе. Три уровня, в окружении которых выстраивается это целостность интегрального текста балета, — контекстуальность, материя и включенная реальность.

Уровень контекстуальности обуславливается тем, что балетмейстер-режиссер через концептуально выстроенное сценическое действие, которому в силу театральной специфики присуща художественная неоднозначность, старается добиться усиленной интерпретации происходящего реципиентом, имплицитно помогая ему подобрать ключ к пониманию разворачивающегося

сценического хаоса смыслов, значений, фантазий, противоречий, неожиданностей, вводя их в определенный контекст. Зритель сначала задается вопросом, сталкиваясь со сложным для расшифровки сообщением (образом, движением и т. п.), затем обращает внимания на другие окружающие данный момент элементы, лексикоды (свет, музыка, сценическая композиция, костюм, рисунок движений артистов и др.), которые, дешифрируя то же самое сообщение, но более частным кодом, как бы приходят в движение, и направляют реципиента к верной расшифровке. Например, в балете Дж. Ноймайера «Нижинский» зритель сталкивается со следующей ситуацией: в предпоследнем куске балета, который Ноймайер назвал «Война» (нем. «Der Krieg») декорации крайне минималистичны, это просто совершенно черный задник, отсутствие инвентаря на сцене и свисающий сверху огромное подсвеченное белым кольцо (окружность); музыкальное сопровождение — Симфония № 11 (соль минор) Дмитрия Шостаковича, которой композитор дает название «1905-й год», хотя написана она была в 1957 году; среди артистов в темно-серых вельветовых шортах и пиджаках Нижинский в образе «Петрушки». Итак, перед зрителем разворачиваются знаки, фигуры и образы, которые вне контекста и взаимосвязи могут быть прочитаны совершенно по-разному. Отдельно, в святающейся белым окружности на черном фоне задника можно увидеть образ затмения, а для кого-то такое кольцо станет символом венчания; Симфония № 11 ор. 103 Д. Шостаковича — со штурмом Зимнего Дворца; танцовщики в темно-серых вельветовых шортах и пиджаках — с modern dance - композицией; Нижинский в образе «Петрушки» — с его исполнением данной роли в одноименном балете на музыку И. Стравинского. Но обращая внимание на контекст, название балетного фрагмента, вспоминая биографию Нижинского и его увлечение рисованием, т.е. расшифровывая «код восприятия», который использует балетмейстер («устанавливает



необходимые и достаточные условия восприятия»<sup>90</sup>) и применяя «код узнавания» («преобразует некоторую совокупность условий восприятия в совокупность означаемых»<sup>91</sup>), реципиент расшифруют представленные ему знаки, фигуры и образы совершенно иначе. Вацлав Нижинский в 1905 году был во время «Кровавого воскресенья» в Петербурге, он участвовал в демонстрации и был ранен. Данное происшествие было первым предвестником грядущей войны, которое затронуло артиста. Далее последовали Первая мировая война, Октябрьская революция и Вторая мировая война. Жизнь Нижинского стала собой представлять «жизнь между войной и искусством»<sup>92</sup>. Таким образом, танцовщики в сером одеянии, ткань которого напоминает одновременно густой дым и порох — это война и революция, «Петрушка» — это искусство, Нижинский, танцующий то в синхроне, то «угловатую» хореографию «Петрушки» — это «жизнь между войной и искусством». Но война шла не только в реальном мире, но и в самом теле Нижинского, которую Дж. Ноймайер назвал «аббивалентным существованием»<sup>93</sup>. Первые рисунки Вацлава датируются 1917 годом<sup>94</sup>, исследователи называют их «геометрические, базирующиеся на кругах рисунки»<sup>95</sup>, возможно это глаза, так как сам Нижинский в своем дневнике писал «я часто рисую одинокий глаз»<sup>96</sup>. Так вот белая окружность на черном

---

<sup>90</sup> Эко У. Артикуляция визуальных кодов. // Эко У. Отсутствующая структура. Введение в семиологию. // Перев. с итал. В.Г. Резник и А.Г. Погоняйло. — СПб.: «Симпозиум», 2006. С. 198.

<sup>91</sup> Там же.

<sup>92</sup> Neumeier J. «Vor der Aufführung zu lesen» (2000). Programmheft «Nijinsky». Ballett von John Neumeier. Hartung Druck + Medien GmbH. — Hamburg, 2016. S.11.

<sup>93</sup> Gaßner H. (Hrsg.). Tanz der Farben: Nijinskys Auge und die Abstraktion. Hamburg: Hamburger Kunsthalle, 2009. S. 21.

<sup>94</sup> Выставка рисунков Нижинского, организованная его женой Ромолой в феврале 1932 года в Нью-Йорке, делилась на четыре периода: «карандашные зарисовки» (1917-1918), «пастельные рисунки» (1918-1920), «маски» (1920-1922), «галлюцинации» (1922-1926). [Gaßner H. (Hrsg.). Tanz der Farben: Nijinskys Auge und die Abstraktion. Hamburg: Hamburger Kunsthalle, 2009. S. 99.]

<sup>95</sup> Там же. S. 96.

<sup>96</sup> Там же. S. 97.

фоне — это отсылка к «космосу Нижинского»<sup>97</sup>, его рисункам, подтверждение чему зритель обнаружит в последующей сцене, где танцовщик будет выводить пальцем характерные круги на полу, что будет говорить его «падении... в пропасть безумия, в плену которого он пребывал последующие десятилетия своей жизни». Таким образом, семой описываемой сцены может стать тезис «Жизнь между войной и искусством в мире реальном и в войне с самим собой». Здесь фигурирует такое сообщение, «на которое я смотрю, соображая, как оно устроено»<sup>98</sup>, как отметил У. Эко. Именно такие сообщения и наполняют сценическое пространство балета, выстраивают его сюжет и побуждают к коммуникации, авторефлексии, выбору. Залог успешности отдельного современного балета сегодня заключается не только в уровне профессионализма танцовщиков при исполнении тех или иных pas, вариаций, мизансцен, бытовых танцев, то есть пластической составляющей спектакля, но в том способе, эстетически, философски и режиссерски продуманном, которым балетмейстер выстраивает коммуникативную составляющую балетного действия. Именно умно созданные эстетические сообщения спектакля в продуманно выстроенном семиотическом контексте, побуждающие к одновременной работе разума и воображения реципиента (по аналогии с «игрой разума и воображения» по И. Канту), — вот что истинно создает по-настоящему интегральный художественный текст современного искусства. «Только в контекстуальных взаимоотношениях обретают означающие свои значения; именно и только в контексте оживают они, то проясняясь, то затуманиваясь; <...> Если я имею что-то одно в контексте, все остальное приходит в движение»<sup>99</sup>.

---

<sup>97</sup> Там же. С. 29.

<sup>98</sup> Эко У. Эстетическое сообщение. // Эко У. Отсутствующая структура. Введение в семиологию. // Перев. с итал. В.Г. Резник и А.Г. Погоняйло. — СПб.: «Симпозиум», 2006. С. 100.

<sup>99</sup> Там же. С. 101.

Во-вторых, балетмейстер усиленно работает с «материей» означающих, чтобы подключить канал развития интенционального бытия реципиента. То есть автор прибегает к методам усиления эмоционального воздействия на зрителя, а также манипулирует с телесным выражением артистов, кинетически влияя на зрителя. Так, в балетном произведении «материей» становится как пластика тела, как оно подчиняется ритму, темпу, синхронизируется с телом другого танцовщика, так и музыка, которая как бы ведет тело, его движение, заставляет откликаться на определенные аккорды, рельеф, полиритмию, полипластовость и иные нюансы, аудиально определяет характеры персонажей и их взаимоотношения. Например, в «Чайке» Дж. Ноймайер использует творчество легендарной перкуссионистки, лауреата премии "Грэмми" Эвелин Гленни, а именно: ее композицию *Shadows Behind the Iron Sun* (2000) — атмосферный диссонанс с основной музыкальной линией тут же подчеркивает непохожесть характеров персонажей пьесы. В современных хореографических постановках Эдварда Клюга часто концептуально взаимодействуют друг с другом танец и музыка группы Radiohead. Например, о своей работе «PROOF» хореограф говорил следующее: «В этот раз мы хотели бы дать соприкоснуться прошлому и настоящему, опыту, который сформировался и который только приобретается». Целью было захватить движениями тел танцовщиков ту меланхолическую и утопическую атмосферу, которой были пропитаны две песни Radiohead. «Когда я поделился с артистами моими самыми сокровенными мыслями и переживаниями, которые просыпались во мне во время столкновения с музыкой и текстами британского бэнда, мы стали одним целым. Именно тогда из наших разнообразных мыслей, связанных с хореографией, из такого разного опыта восприятия и видения одного и того же стал возникать новый мир, новое танцевальное откровение». Данный

эффект можно сравнить с феноменом ономатопеи<sup>100</sup> в лингвистике, только в данном контексте тело «подражает» музыке, либо же ритм ведет к искомому смыслу. Таким образом, «...физический состав означающих, облеченный в определенные последовательности и отношения, претворяется в ритм, звуковой или визуальный, далеко небезразличный к значениям»<sup>101</sup>.

В-третьих, балетмейстер вводит и «различные уровни реальности» в свое произведение, чтобы добиться доверия в восприятии у реципиента, Элементы реальности как бы «натурализуют» те знаки, символы и воображаемые дискурсы, чтобы зритель мог совершить истинный акт эмпатии, «внезаходимости» (по М.М. Бахтину). Помимо того, что балет в целом исполняется реальными людьми в пространстве, наполненном реальными вещами, которые можно потрогать, разбить, подвергнуть иным манипуляциям, используются и иные способы приближения все-таки иллюзорного мира балета к реальности. О них пойдет речь далее при описании тех визуальных, аудиальных и иных кодов, которыми наполнено содержание хореографического спектакля, то есть его информационный уровень как эстетического сообщения.

Здесь мы обратимся к соответствующей классификации У. Эко, немного адаптировав ее под реальность современного балетного произведения. Итальянский философ выделяет следующие информационные уровни в эстетическом сообщении: уровень физических носителей, уровень дифференциальных элементов, уровень синтагматических связей, уровень денотативных значений, уровень коннотативных значений и уровень

---

<sup>100</sup> Ономатопея — (греч. *onomatopöia* — словотворчество, от *ónómá*, родительный падеж *ónómatos* — имя и *poíeō* — делаю, творю) звукоподражание, в лингвистике звукоподражательные слова; нередко ономатопеей называют условную словесную имитацию звучаний живой и неживой природы и мира вещей; в поэтике — применение обоих видов звуко-подражательных слов для создания звукового образа. [Ономатопея. Большая советская энциклопедия. — М.: Советская энциклопедия. 1969—1978.]

<sup>101</sup> Эко У. Эстетическое сообщение. // Эко У. Отсутствующая структура. Введение в семиологию. // Перев. с итал. В.Г. Резник и А.Г. Погоняйло. — СПб.: «Симпозиум», 2006. С. 101.

идеологических ожиданий<sup>102</sup>. По отдельности эти уровни не создают эстетический эффект, лишь в своей совокупности. В связи с этим У. Эко говорит об «эстетическом идиолекте» и феномене складывания сети «изоморфных соответствий всех уровней сообщения»<sup>103</sup>.

Таким образом, балетмейстер, берясь за создание и актуализацию в пространстве театра (или в ином специфическом пространстве) на языке хореографии некоего сюжета, тончайше выверяет все те соответствующие каждому уровню коды, которые он при этом будет использовать, чтобы определенным образом «дестабилизировать» основной код (язык и структуру) первоначального источника балета (музыкального, живописного или литературного) и создать необходимый эффект неоднозначности на всех уровнях репрезентации, который будет способствовать активации «игры разума и воображения» реципиента в процессе дешифровки представленного идиолекта (нового «единичного» кода произведения, «особенного, неповторимого кода говорящего»), перебирания возможности интерпретации действия, реализации коммуникативного процесса и авторефлексии. Такой балетмейстер, словно скриптор (по Ю. Кристевой), провоцирует своей «определенной манерой, стилистическими приемами и в конце концов новыми нормами» смену основного кода произведения, сталкивает идеологии прошлого и настоящего. Такой «идиолект» четко прослеживается в творчестве тех авторов, в основе текстов которых важную роль играет интертекстуальность, полиязычность и интегральность.

Таким автором является и немецкий хореограф американского происхождения, интендант и хореограф Гамбургской балетной труппы Джон Ноймайер, чья режиссерская и хореографическая тактика актуализации классических прозаических, музыкальных, биографических текстов стала также некой новой нормой обращения к социокультурным дискурсам

---

<sup>102</sup> Эко У. Эстетическое сообщение. // Эко У. Отсутствующая структура. Введение в семиологию. // Перев. с итал. В.Г. Резник и А.Г. Погоняйло. — СПб.: «Симпозиум», 2006. С. 104.

<sup>103</sup> Там же. С. 105.

прошлого в искусстве и введения их с помощью определенной трансформации в мир сегодняшний<sup>104</sup>. Обращаясь к литературным и биографическим сюжетам, уже не раз бывшими инсценированными, немецкий хореограф никогда не пытается реставрировать эти работы путем отталкивания от основного кода произведения и дедуцирования на его основе утраченных или не имеющих в доступе частей (хореографических, сюжетных, сценографических и иных). Так восстанавливают балеты Ю. Н. Григорович, А. Ратманский и другие балетмейстеры, что в любом случае бесценно, так как является актом передачи культурного наследия современному поколению, имеющему возможность непосредственного созерцания оригинального текста спектакля прошлого, хотя, очевидно, не без изменений на уровне техники исполнения артистов, цветовой графики и света. Однако балетмейстер-реставратор не стремится быть «чистым эпигоном», лишенным личной творческой оригинальности, он настроен на выявление именно «скрытого правила оригинального произведения», его идиолекта, «того структурного рисунка, которой проступает на всех его (здесь, «оригинального балета» — прим. ГД) уровнях»<sup>105</sup>. В современном же балете иного порядка, как произведения искусства с *новым* идиолектом (по примеру балетов Дж. Ноймайера, Б. Эйфмана, М. Эка, А. Прельжожака, К. Шпука) каждое означающее, даже заимствованное из прошлой версии трансляции данного текста или из самого «пра-текста», обростаёт новыми смыслами, уже благодаря не основному коду, который целенаправленно нарушается, но организующему контекст идиолекту, а также благодаря другим нововведенным означающим, которые, пересекаясь, оказывают друг другу ту поддержку, который им не предоставляет основной код<sup>106</sup>.

---

<sup>104</sup> К актуализации и «перепрочтению» классики после Дж. Ноймайера обратились такие современные хореографы как Матс Эк, М. Борн, Б. Эйфман, В. Варнава и др.

<sup>105</sup> Эко У. Эстетическое сообщение. // Эко У. Отсутствующая структура. Введение в семиологию. // Перев. с итал. В.Г. Резник и А.Г. Погоняйло. — СПб.: «Симпозиум», 2006. С. 106.

<sup>106</sup> Там же.

Итак, вышеупомянутые информационные уровни балетного произведения, тесно взаимодействующие друг с другом при подчинении общему «идиолекту» произведения, нагружены специфическими кодами, которые далее будут озвучены и проиллюстрированы примерами. В целях более ясной и емкой демонстрации, не будем подробно раскидывать данные коды по отдельным уровням, лишь отметим, что большинство из них функционируют на уровне физических носителей (в музыке — тембры, частоты, музыкальные интервалы; в голосовых сообщениях — тон, модуляции голоса, особенности произношения; в зрительных образах — цвета, яркость, свет и т. п.; на телесном уровне — пластика, частота и темп исполнения движений, интервалы и переходы между движениями, резкость или плавность, ракурс и т. п.; в пространства — проксемика, рисунок исполнения хореографических сцен и мизансцен, зональное деление сцены и т. п.), уровень дифференциальных элементов засвидетельствован в делении балетного действия на «пространство и героев мира фантазийного» и «пространство и героев мира реального», а также в введении «двойников», на остальных уровнях превалируют специфические визуальные коды: восприятия<sup>107</sup> и передачи<sup>108</sup>, тональные и иконические (фигуры<sup>109</sup> и знаки<sup>110</sup>), иконографические, стилистические и риторические, — дешифровка и осмысление которых, в свою очередь, зависят от актуальных в обществе

---

<sup>107</sup> Код восприятия устанавливает необходимые условия восприятия сообщения.

<sup>108</sup> Коды передачи определяют первоначальные условия восприятия, необходимые для последующего формирования образов. [Эко У. Артикуляция визуальных кодов. // Эко У. Отсутствующая структура. Введение в семиологию. // Перев. с итал. В.Г. Резник и А.Г. Погоняйло. — СПб.: «Симпозиум», 2006. С. 198.] То есть здесь манипулируют условиями воспроизведения ощущений.

<sup>109</sup> Фигуры — это условия восприятия (например, отношения фигура-фон, световые контрасты, геометрические отношения); чтобы их расшифровать, необходим контекст. [Там же. С. 199.]

<sup>110</sup> Знаки — означают с помощью конвенциональных графических средств семы узнавания (нос, глаз) или же «абстрактные модели», символы, понятийные схемы предмета (например, солнце в виде круга с расходящимися лучами), они недискретны и предстают лишь на мгновение в определенном художественном континууме, лишены постоянных признаков. Они узнаваемы лишь внутри текста. [Там же. С. 199-200]

кодов вкуса и сенсорных кодов<sup>111</sup>, кодов узнавания<sup>112</sup> и кодов бессознательного<sup>113</sup>. В итоге, в балетном пространстве коды передачи, тональные и иконические коды играют одну из важнейших ролей в выстраивании того коммуникативного моста между реципиентом и балетным произведением, наличие которого необходимо для провоцирования активного осуществления перцептивной и ментальной работы зрителя при восприятии и осмыслении «эстетического сообщения» искусства. Перечень формирующих «код передачи» фигур, знаков и сигналов нацелен на тесное взаимодействие с адресатом посредством включения в процесс означивания всех элементов, наполняющих и окружающих пространство перформативного действия, которые можно проще разделить на «персонализированные знаки» и «пространственные знаки».

**К «персонализированным знакам»,** действующим в сценическом искусстве, относят телосложение, волосы, кожу, форму и черты лица артиста, мимику, зрительный контакты с реципиентом и между танцовщиками; жесты и физические манипуляции телом (движения); методы «активации» тела; ритмы; фигуративность, архитектурность и скульптурность телесных образов; голос; костюм.

Различные **типы телосложения** (тела танцовщиков обычно атлетичны, но различаются ростом (низкий и высокий), танцор может быть изящным, стройным или же крупным, массивным, может быть легко- или чрезмерно мускулистым, иметь яркие мужские/женские признаки или же быть

---

<sup>111</sup> Коннотация остальных кодов предопределяется тем, что в данный момент в обществе ассоциируется с красотой, идеалом, патриотизмом и т.д. То есть конвенционально обуславливают интерпретацию визуального перечня.

<sup>112</sup> Изучив некую совокупность означающих и выявив определенные означаемые, реципиент узнает воспринимаемые объекты и вызывает в памяти уже воспринятые когда-то образы.

<sup>113</sup> Специфические конфигурации иконических, риторических или стилистических кодов вызывают такие представления и реакции, передают те или иные психологические состояния, которые бессознательно закреплены в данном обществе за определенными в традиции знаками, фигурами, тропами и т.п.



андрогинного типа) в значительной степени определяют качество сценического присутствия, его влияния и воздействия на реципиента.

**Волосы**, в качестве сигнала, часто связываются с сексуальностью или степенью отдаленности от цивилизации. Свободной укладкой волос как знаком играют, как правило, чтобы показать чувственность, дикость, или же свободу, уют, «домашность» (в случае с хвостом), или внутреннюю нестабильность, психологический срыв, хаос, бунт (в случаях с растрепанными волосами), или естественность и натуральность. Прическа же отсылает к порядку, церемониальности, собранности. Например, Татьяна в одноименном балете Дж. Ноймайера все первое действие присутствует на сцене с прямыми, распущенными волосами — символ дикости, бунта героини, отличие ее от остальных обитателей дома, некая непокорность устоям и нормам (все остальные девушки появляются на сцене с аккуратно убранными определенным образом волосами). Во втором действии, когда девушка уже стала богатой знатной дамой, ее волосы аккуратно собраны в пучок, окутанный завитыми прядями. Однако она позволит себе распустить их дома, когда будет полна истомы и ожидания Онегина для единственной встречи любви. Онегин же в данном балете обрит налысо — в узнаваемом контексте это символ внутренней пустоты и неопределенности героя. Укладка волос Анны в балете «Анна Каренина» Дж. Ноймайера проходит этап трансформации вместе с образом самой героини, реагируя на каждый этап «расшатывания» души женщины. От аккуратного пучка, спрыснутого лаком в первой сцене балета, через распущенные на обнаженные плечи локоны в частных встречах с Вронским, до коротко остриженных и запутанных волос в сценах бреда.

**Кожа** является «говорящим атрибутом» телесной эстетики, индентификации молодости или старости (условные категории в балете). Кроме того, цвет кожи существенно определяют общую картину танцевальной формации и придают ей межкультурный оттенок. Татуировки и пирсинг также определенным образом изменяют внешний вид кожи, сигнализируя о бунте или принадлежности к определенной группе. «Телесность — это функционирование нашего тела в социо-культурном пространстве и времени»<sup>114</sup>. Иногда кожа окрашивается во время самого перформативного акта, прямо на сцене, означивая как бы форму соприкосновения человека с самим собой и символизируя трансформацию.

**Физиогномические элементы и грим** играют важную роль в хореографическом искусстве, в котором индивидуальное тело представлено условно «общественным телом». В современном балете уже начинают отказываться от классического грима, используя повседневный (с небольшой колористической интенсивностью) макияж для усиления эффекта натуральности героев вымышленного действия. Идет отказ от иллюзорного лица артиста. Но про символизм масок и акцентированного грима не забывают, включая их в образ артиста, при необходимости добиться наличия двойного коммуникативного канала. В этом случае воображение реципиента рисует мнимые образы скрытого лица, самостоятельно проводя идентификацию представленного героя в поле своего субъективного опыта. Кроме того, излюбленным приемом, которому способствует гримирование, является введение в хореографическое действие «черного двойника» героя или визуализация alter ego протагониста. Обратная сторона личности, ее

---

<sup>114</sup> Моруна Л.П. Мифологическое пространство танцевальной образности. - СПб.: Санкт-Петербургское философское общество, 2004, С. 49.

отражение, «черный двойник» или «тень»<sup>115</sup>, считается, «персонифицирует самые темные, мрачные, отрицательные качества личности... бросает вызов эго-системе человека»<sup>116</sup>. Это некая «проекция в мир» внутренних страстей личности, которые осознаются только ей самой и уводят в грезах в мир репродуктивный, иллюзорный, заменяя реальность. Например, в ноймайеровском балете «Иллюзии — как «Лебединое озеро» присутствует такой меняющий свои обличия «черный двойник» Баварского короля Людвига II. Он выступает персонифицированным воплощением судьбы, безумия, гомосексуальных наклонностей короля. Преследуя Короля — узника своего сознания, «черный двойник» предстает то в виде господин в цилиндре, то в виде колдуна Ротбарта, традиционного персонажа классического «Лебединого озера» М. Петипа, на балу он уже клоун, а в финале — доктор Von Gudden, утонувший в озере Старнберг вместе с Людвигом II, что является историческим фактом. Все эти трансформации одного артиста, исполняющего персонифицированную «многоликость» короля, сопровождаются обильным гримированием танцовщика, чтобы гиперболистично подчеркнуть его ирреальность, иллюзорность на физиогномическом уровне. В балете же «Нижинский» Дж. Ноймайера грим используют для воплощения натурального сходства современных танцовщиков, исполняющих как роль самого Вацлава, так и его alter ego, с собственным реальным образом Нижинского (наряду с хореографическим

---

<sup>115</sup> Один из архетипов, введенных в философский дискурс К.Г. Юнгом, наряду с такими персонализированными образами, возникающими в сознании человека, как «анима», «анимус», «мудрый старец», «хтоническая мать», «младенец». Образование «архетипа» обуславливается выявлением типичных жизненных ситуаций. Как следствие определенного опыта возникли и исторически архетипы Юнга, которые отложились в психологической конституции человека в виде «форм без содержания, представляющих только возможность определенного восприятия и действия». [Морина Л.П. Мифологическое пространство танцевальной образности. - СПб.: Санкт-Петербургское философское общество, 2004, С. 31]

<sup>116</sup> Там же.

языком, который вторит оригинальной и в свое время феноменальной пластической лексики Нижинского). Так, Арлекин, Поэт из «Сильфиды», Золотой раб из «Шехерезады», Призрак розы, Фавн, Юноша из «Игр» и «Петрушка», — «смесь из собственной жизни»<sup>117</sup> Нижинского, как утверждает Дж. Ноймайер, — словно зеркальные образы артиста, а для реципиента как «окно в прошлое». В балет «Пер Гюнт» введены подобным же приемом «Аспекты» личности Пера (Душевность, Детскость, Полётность, Эротика, Смелость, Агрессия, Сомнение) — самостоятельные сольные роли-образы с отдельными партиями, которые представляли противоречивый характер центральной фигуры произведения. Возможно дуальность образов в постановках Дж. Ноймайера как раз служит неким трамплином не только переосмысления себя героем произведений, но и источником погружения самого зрителя в самопознание себя через призму культурной памяти прошлого, его литературных, исторических и иных героев.

**Мимика и зрительный контакт** играют важную роль в танцевальных выступлениях, когда речь идет о выражении ментальных состояний, эмоциональных настроений или межличностных установок. Тот факт, что зрительный контакт активизирует нервную деятельность предполагает, что при данном воздействии происходит аффективная активация нервной деятельности зрителя, особенно, когда взгляд непосредственно направлен на аудиторию и вовлекает реципиента в разворачиваемую сцену. Взгляд и зрительный контакт может охватывать весь спектр межличностных отношений от влюбленности до угрозы, провоцируя эффект напряжения, столь ценный при передаче эстетического сообщения. Также взгляд может быть направлен в пустоту, вводя в спектакль какой-либо иллюзорный предмет

---

<sup>117</sup> Neumeier J. «Inhalt» (2000). Programmheft «Nijinsky». Ballett von John Neumeier. Hartung Druck + Medien GmbH. — Hamburg, 2016. S.7.

или иной мир, за сценой, за действием, за залом, что также служит импульсом для игры воображения реципиента в данном семиотический контексте в данный временной промежуток. Так, балеты Дж. Ноймайера насыщены индивидуальной драматургией каждого артиста. Практически каждый герой балета персонифицирован не только художественно, но и на естественном уровне, каждый личность, каждый изящный сгусток эмоций из собственных трагедии, любви, счастья, тоски. Кредо хореографа: «Я хочу, чтобы публика видела на сцене людей, которые изъясняются танцем, а не танцовщиков, которые, кстати, еще и люди»<sup>118</sup>.

Современный танец пользуется всевозможными жестами и по-разному вносит их в искусство движения. **Жесты** могут иметь иллюстрирующее, указательное, культурное и символическое значение. «Выбор роли сопровождался и выбором жеста»<sup>119</sup>. Например, в балете «Татьяна» Дж. Ноймайера стоит обратить внимание на пластический язык героя-медведя. Его руки сжаты в кулаки, которые он разводит в зеркальные стороны друг от друга, или же выстраивает «египетскую» позу плоской перспективы — эта особенность отражает символическое отражение данного зверя в немецкой культуре, современные статуи «берлинских медведей» застыли именно в таких позах. В целом же, использование отдельных жестов в танце создает связь между миром реальным и миром искусства. Часто жесты воплощают собой «гиперссылку» зрителя к повседневной жизни и обуславливают психосоциальную коммуникацию «цитатами» в хореографическом контексте. Также включение определенных, выделяющихся жестов в пластический язык отдельного героя может заявлять о его отчужденности от окружающего

---

<sup>118</sup> Петербургский театральный журнал. Март. 2001. С. 97.

<sup>119</sup> Лотман Ю.М. Театральный язык и живопись. // Лотман Ю.М. Избранные статьи в трех томах. Т. 3. Теория и семиотика других искусств. Изд-во: Александра, Таллинн, 1993. С. 314.

социума и пространства, о психологическом отстранении или даже безумии, так называемый эффект алиенации.

Гармонично ассимилируются в пространстве современного сценического спектакля и отдельные движения тела, отличающиеся от привычного хореографического языка, но свободно, бесппроблемно «читающиеся» реципиентом в силу их связи с «повседневными пластическими практиками» (спортивные, сельскохозяйственные практики разного вида и практики обыденного общения). Во многом за счет вписывания чистого **повседневного движения** в балетный дискурс происходит эффект «натурализации» иллюзии события, «придается вид естественности семантическому механизму коннотации»<sup>120</sup>, действующему в балетном спектакле. Быт своего рода воздействует нынче на театральность, выдвигая лозунг «натуральности»<sup>121</sup>. В ноймайеровском балете «Ромео и Джульетта» Джульетта спотыкается, сбегая по лестнице, и чуть не падает при знатных гостях, а Ромео откровенно смеется над нелепостью девушки. Джульетта — торопыга, все не в такт, все в два раза быстрее. Столкнувшись с Ромео, она уже ведет с ним мысленный разговор, путая ноги при очередном pas, ее голова, как намагниченная, обращается все время в сторону Ромео, а тот, в свою очередь, ходит за Джульеттой по пятам, забыв про все светские каноны и церемониал, пока она танцует с гостями.

При этом, секрет трансформации литературы в танец заключается в умении догадываться о реальности, стоящей за словами и поступками героев. Все то, что определяет в пьесе ход событий и обуславливает переживания

---

<sup>120</sup> Барт Р. Риторика образа. // Барт Р. Избранные произведения: Семиотика. Поэтика. Пер. с фр. / Сост., общ. ред. и вступ. ст. Г.К. Косиков, — М.: Прогресс, 1989. С. 312.

<sup>121</sup> Лотман Ю.М. Театральный язык и живопись. // Лотман Ю.М. Избранные статьи в трех томах. Т. 3. Теория и семиотика других искусств. Изд-во: Александра, Таллинн, 1993. С. 315.

действующих лиц, должно быть, как считает Джон Ноймайер, представлено зрительским глазам. Если герои пережили чью-то смерть, то надо осознавать, что каждый из них какое-то время провел рядом с мертвым, безжизненным телом, недавно радующегося или страдающего человека. Данный опыт не может хоть в какой-то мере не повлиять на человека — кто и как «перешагивает через труп» и перешагивает ли. Если такой эмоциональный сюжет есть в произведении («Ромео и Джульетта», «Анна Каренина», «Татьяна» и т.д.), то балетмейстер должен учитывать в своей хореографии присутствие пластической лексики трагического, реакции на столкновение с конечным.

Что касается так называемых способов **«активации» тела**, то тут язык современного балета вбирает в себя наравне с классическим репертуаром движений, в основе которых внутренняя статичность, главенство внешнего образа, строгая направленность раскрытия движения, чистая геометрия линий, орнаментальность, и вокабуляр интенционального, «мобилизующего» все части тела, гибкого и порой «заземленного», обладающего «аурой тяжести»<sup>122</sup> движения современной танца. Таким образом, расширение хореографической речи произведения позволяет соединить в себе искусственный эстетизм с реальной экспрессией, задействовать игру поверхностного сжатого жеста и внутренней глубины. Например, стабилизация тела может происходить резко или постепенно и в любой фазе движения, что позволят синхронизировать более чисто «акценты тела и музыки», создать эффект соответствия телесного выражения и музыкальному

---

<sup>122</sup> «Экспрессивному танцу» сопутствует «аура тяжести». Отдаваясь какой бы то ни было стихии, человеческое тело «тяжелеет». Стихия земли или ветра — это не важно, в любом случае человек ощущает внутри себя эту переполненность чуждой средой, он погружается в нее, а его тело словно наливается какой-то тяжесть. Вместе с танцовщиком, при созерцании его танца, «тяжелеет» и тело, и душа реципиента, переживаемого некое напряжение, рождаемое и акта эмпатии физического и эмоционального напряжения артиста. [Петров О.А., Пурген С.П. Современный сценический танец: классика, неоклассицизм, модерн. Журнал Эстетика и культурология. - СПб, 2012. С. 129-136.]

содержанию — один из важных способов достижения «изоморфизма» в недискретном произведении. В ноймайеровской «Татьяне», когда главная героиня испытывает смущение (от прикосновения Онегина) она резко делает «гармошку» стопами. Когда Ленского настигает отчаяние, он быстро, как оловянный солдатик, вытягивает руки и делает ими асинхронные напряженные движения «ножницы», затем одной рукой берет свою ногу, и делает движение, имитирующее движение паровозных колес, — очень выделяющиеся элементы в его пластическом языке, так как вся остальная хореография Ленского очень мягкая и тягучая. В «Страстях по Матфею» для передачи эсхатологического компонента произведения Дж. Ноймайер также прибегает к стилизованному пластическому языку. Усиленно использует хореографический прием изолированного движения разных частей тела танцовщиков, что больше присуще технике модерна, а не классическому балету. Делается это для еще более проникновенного и красноречивого отражения сюжета исполняемой истории, пронизанной глубокой эмоциональностью. Таким образом, воздействие на зрителей прежде всего основано на диалектическом противоречии двух стилей хореографии и на коэффициенте напряжения. Спокойное и драматически сконцентрированное действие сменяется динамическими вариациями, а затем снова разворачивается выраженная в танце экзегеза.

Помимо этого, «тело» может восприниматься как «действие нескольких тел». «Танцующее тело» может состоять из взаимодействия нескольких акторов, а анализироваться через прочтение языка каждого отдельного тела и «станцованности» двух и более тел. «Танцующее тело» при этом понимается как реальное, символическое и воображаемое тело или же как ограниченное полом и возрастом, социально и этнически определяемое тело. Посредством



«танцующего коллективного тела» **элементы архитектурности и скульптурности** в пространстве сцены начинают действовать не только на уровне таких иконических знаков как декорации, но и за счет тел артистов и облачения их в соответствующие одеяния, позволяющие удалить членение на индивидов и создать эффект «коллективного тела-материала», создающего определенные формы, объемные символы, некий телесный визуальный «корпус» сюжета. Как отмечал Ю.М. Лотман, «...скульптура активно влияет на театр, определяя систему поз и движений»<sup>123</sup>. Балет Дж. Ноймайера «Страсти по Матфею» настолько насыщен символической архитектурностью и скульптурностью, что реципиент через какой-то промежуток времени начинает без проблем догадываться, в какой образ сейчас выстроится «танцующая телесная масса». Балет через язык танца передает содержание Евангелия от Матфея: предательство Иисуса Иудой (причем все-таки Иисус целует Иуду), осуждение Христа народом, мученическая смерть Иисуса и его распятие. Когда Иисус «говорит», его сопровождают двое мужчин в сером, они то выстраивают «образ триединства», становясь по бокам Иисуса. Пальцами правой и левой рук они создают «святой нимб» или «святую ауру» вокруг головы Иисуса, две другие руки, соответственно, раскрываются в стороны. В завершении спектакля все танцоры выстроятся в шеренгу и сформируют из своих тел три креста.

**Голосовые сообщения** (здесь имеются в виду именно словесные высказывания, поэзия, декламация, песня и т. п.), в свою очередь, с определенного времени отделенные от танцевального искусства (с концом эпохи Ренессанса, примерно начало XVII века), вновь активно возвращаются в современный балет, хотя и не являются определяющим моментом действия.

---

<sup>123</sup> Лотман Ю.М. Театральный язык и живопись. // Лотман Ю.М. Избранные статьи в трех томах. Т. 3. Теория и семиотика других искусств. Изд-во: Александра, Таллинн, 1993. С. 315.

Голос используется как вокал, поэтический монолог, социальный шум или просто как представление существенно важного вербально выражаемого материала «устной истории» (строки дневников, письма). Данные приемы использования голоса можно встретить в таких балетах как «Анна Каренина» (Дж. Ноймайер использует песни Кэта Стивенса и аудиозаписи уличной политической акции), «Онегин» (Б. Эйфман использует прием декламация письма Татьяны Евгению Онегину), «Нижинский» (Марко Гёке использует в конце хореографической постановки прием прочтения в микрофон тихим, еле слышным голосом строк из дневника Вацлава Нижинского) и др. Прозодические (наличие в устном речевом сообщении эмоционального аспекта, интонационно передаваемого) и паралингвистические (тембр, темп, тональность, громкость, звуковые особенности произношения, акцент, паузация и т.п.) свойства голоса метакоммуникативно выделяют разные уровни сюжета и содержания, выражают эмоции, акцентируют внимание, подчеркивают и комментируют ситуативные настроения. «Голос придает характер атмосфере пространства», и этот эмоциональный тон, которым пропитывается окружающая реципиента среда, «в некотором смысле «сказывается на» нашем собственном уме (в рамках нашего сознания), и мы резонируем с тем, что мы слышим, находим внутри себе отклик к данному голосу»<sup>124</sup>. Подобно тому, как на стороне адресанта голос определяет его телесное присутствие в пространстве, так и на стороне адресата он (этот транслируемый голос) изменяет настроение слушающего — то, как он сам переживает свое присутствие в данном пространстве. Голосовое сообщение уже в своем внешнем, а не содержательном выражении оказывает своего рода давление на реципиента,

---

<sup>124</sup> Böhme Gernot. The voice in bodily space. Journal: Dialogue and Universalism, № 4, - Instytut Filozofii i Socjologii Polskiej Akademii Nauk, 2014, P. 54-61.

которое тут же модифицирует собственное телесно-воспринимаемое присутствие зрителя в пространстве. Непривычность же присутствия голоса в танце обеспечивает быстрое обострение внимания реципиента к «окрашенному» голосом контексту, и процесс выведения зрителя на путь выявления правильного (заложенного в произведении) смысла разворачиваемой ситуации. Таким образом, помимо воздействия на эмоциональное состояние зрителя, голосовое сообщение становится таким техническим приемом, который как бы останавливает «плавающую цепочку означаемых» в определенном моменте и помогает человеку «преодолеть ужас перед смысловой неопределенностью... знаков»<sup>125</sup>.

**Костюм** часто выбирается в современных танцевальных спектаклях таким образом, что он устанавливает определенный социальный, социокультурный контекст. Также посредством выбора покроя, цвета и материала сценического костюма намеренно выстраивается сигнал к сексуальному влечению, эротической коннотации. Минималистичный костюм с обнажением большого пространства кожи подчеркивает формы тела, отсылая зрителя либо к созерцанию эстетики прекрасного тела или же безобразного, либо к практике провокации, либо к практике «перевоплощения» (трансформация мифического существа или животного в человека и наоборот; смена социального статуса; духовное перевоплощение и т.д.). Костюм содержит информацию о личности, ее социальном статусе и принадлежности к определенной группе, он может быть эстетически привлекательным, выражающим индивидуальность, модным или конформистским и т.д. Манипуляции с покроем, тканями, цветами, фасоном, размерами позволяют представить различных персонажей «физическими

---

<sup>125</sup> Барт Р. Риторика образа. // Барт Р. Избранные произведения: Семиотика. Поэтика. Пер. с фр. / Сост., общ. ред. и вступ. ст. Г.К. Косиков, — М.: Прогресс, 1989. С. 304-305.

носителями» специфических смыслов, а также визуализировать те связи (гармоничные, стандартизированные, антагонистические и др.), которые объединяют или дифференцируют протагонистов, или же обезличить героя, создав из него «отелесенный» символ или «архетип». В балете «Страсти по Матфею» много белого цвета: тюлевые платья балерин, свободные рубахи без рукавов и штаны артистов балета. В центре сцены лежит светлая рубашка, рукава которой образуют горизонтальную линию, — символизация креста. К ней подходит танцор, аккуратно сворачивает и покидает сцену, унося ее с собой. Он выбрал роль. Единственная рубашка с длинными рукавами — именно по ней зритель идентифицирует в последующем Иисуса. В балете «Татьяна» важным аспектом сценографии спектакля является смена угловых фрагментов, которые условно обозначают комнаты и жилые помещения героев. Эти угловые фрагменты перемещают по сцене артисты, одетые в черные строгие костюмы пушкинской эпохи, но не в цилиндрах, а в картузах. Артисты движутся очень медленно и галантно, как бы в сновидении. Их нейтральный относительно сюжета, но строгий визуальный образ предает им вид механизма, соединяющего пространство и время. Кроме того, в балете наличие пуант у танцовщицы — это признак зрелости как антипод детскости, юности, наивности; признак «совершеннолетия» личности как антипод несамостоятельности, зависимости от другого; признак окультуривания, социальной идентификации как антипод дикости и варварства. А, например, в балете Дж. Ноймайера «Щелкунчик» отбирание у героини куклы (Щелкунчика), символа беспечной поры детства, неподдельного мира событий и эмоций, сопровождается вручением пуанты (символа танца) — утверждение, по Ноймайеру, власти над душой не жизни, а искусства. Визуальная эклектичность в костюмах в балете «Татьяна» подчеркивает

некую «вневременность» сюжетного действия, универсальность поднятой в произведении проблематики или «кружение времен» вокруг неё. Застенчивая Татьяна предстает зрителю в слегка подпоясанном однотонном платье дома среди гостей, лишь в большом павлопосадском платке у себя в комнате, в белой воздушной тунике на балу, в черной шелковой тунике в страстной финальной сцене. Онегин щеголяет в модных элегантных костюмах, сверкая крепким обнаженным торсом. В деревне герой появляется в экстравагантном пиджаке с экзотическими цветами, вызывая огромный интерес у местных жителей, скромно одетых на советский манер послевоенного периода. Ленский выглядит как сегодняшний студент: он облачен в обычные джинсы и ковбойку. При этом на балу в Санкт-Петербурге высокочтимые гости впечатляют имперскими нарядами. В балете появляются приметы и дореволюционного, и послереволюционного быта: солдаты и офицеры, по виду белогвардейцы, высший генералитет в Петербурге, также очень сложно идентифицировать, смотря по мундиры и знакам отличия, затруднительно определить даже страну. В «Анне Карениной» феномен снижения социального статуса, «социального падения» также продемонстрирован сменой одежды. На протяжении всего действия периодически рядом с Анной появляется рабочий в рыжем костюме гастарбайтера, который изначально только наблюдает за ней, исполняя экспрессивно тягучие, странные манипуляции телом, словно некое животное. В середине действия он уже вклинивается в дуэт Анны и Вронского, а в конце спектакля оба главных героя переодеты в тот самый, но уже изрядно потрепанный, с рваными штанинами костюм гастарбайтера. Эффект «перевоплощения» присутствует и в «Татьяне». Из плюшевого мишки, с которым главная героиня катается по полу в самом начале балета, формируется образ полумедведя-получеловека во

сне героине, что выступает в роли защитника Татьяны в медвежьей шубе и с когтистыми лапами на ногах. В таком виде, как будет ясно далее, в первом действии перед Татьяной появляется Князь Н., ее будущий муж. Он же во втором акте будет трогательно любящим супругом и надежным защитником героини уже в реальном мире. Также костюмы ярко отражают дуальный мир спектаклей Ноймайера, который очень часто разделен на «мир иллюзий и фатума» и «мир реальности». Так, судьбу Татьяны олицетворяют скользящие по сцене дамы в белых изысканных платьях с огромными шлейфами из тюля, напоминающими тот коварный длинный шарф, который когда-то погубил А. Дункан. Эти дамы как некие текучие границы между миром реальным и миром грёз, сновидений и страхов. В романтических белоснежных нарядах не раз являются Татьяне героини из любимых ею романов: стреляющий в Ленского из револьвера уже в действии первого сна вампир — лорд Ратвен; из роман Ж.-Ж. Руссо — Юлия Вольмар и Сен-Пре, Малек Адель и Матильда из «посредственного романа» Марии Коттень («Матильда, или Крестовые походы»), Гарриет Байрон и Грандисон из романа Ричардсона «Грандисон».

К **«пространственным знакам»**, действующим в сценическом искусстве, относятся непосредственное пространство и его концептуальное оформление, световые эффекты и контрасты, цвет, видеоинсталляции и позиционирование фотографических изображений, музык, «пространственная инсталляция» и «саунд-арт»<sup>126</sup>, digital-технологии.

---

<sup>126</sup> О пространственных звуках и пространственной музыке стали говорить с начала XX века, когда представители авангардизма пересмотрели восприятие данной формы искусства, придя к идее, что музыка также может быть — или, возможно, всегда была — пространственной формой (нем. Raumgestalt). Музыканты и композиторы всегда более или менее осознавали, что звуки существуют в пространстве, формируют пространство и сами обладают пространственной формой. Но лишь в начале прошлого века такое видение аудиального искусства породило новый жанр — «саунд-арт» или пространственные инсталляции (англ. «spatial installations»), где основной акцент делается на движении тона в пространстве и пространственной форме звука, или, наоборот, на акустическом формировании пространств.

Непосредственное **пространство сценического события** характеризуется специфическим оформлением, качеством и присущими ему лично свойствами (продуваемость, функциональность и т.п.), а также его концептуальным использованием. Сюда же включает и пространство, в котором находятся зрители. Экспериментируют с новыми дизайнерскими возможностями оформления театрального зала. Идея реального включения реципиента в постановку (партиципативность), которая частично проникает и в современный балет, часто диктует «образ сцены», то есть побуждает к трансформации сценического пространства, окутываемого перформативной ангажированностью. В тех же «Страстях» происходит тройное зонирование сцены: 1) задник для артистов, выступающих здесь обычными зрителями, как и люди в зале; 2) пространство самого балетного действия; 3) общая зона фронтального восприятия сюжета для реципиентов. Задача — добиться того, чтобы произведение жило не только историей, но и настоящим. В связи с этим по задумке хореографа изначально все танцоры появляются на выстроенных задних подмостках сцены самостоятельными личностями, самими собой, так сказать. Они интенсивно прислушиваются к музыке, улавливают каждый ее аккорд. Спустя некоторое время из их тел начинают формироваться «образы». В итоге, когда рассказываются библейские события Страстей (уже на передней части сцены), танцоры как бы принимают в свою плоть те фигуры, которые встречаются в Евангелии — не при помощи новых костюмов, а путем проникновения в души данных протагонистов, ставят как бы себя на их место. «Очевидцы», неважно, к какой нации они принадлежат, из какого культурного пространства они родом, должны вслушаться в текст и решить для себя, поддерживают и согласны ли они с текущими событиями, или же происходящее вызывает у них неприятие. В

любом случае, «очевидцы» также должны присутствовать в пространстве действия и внести свою долю в то, что происходит на переднем плане. При этом их ареал действия увеличен. Они периодически убегают в зал, сидят там в задумчивости, смотрят на реакции какого-нибудь отдельного человека. В тишине витает мысль — «эта история и о Вас, о всех нас, о человечестве». Кроме того, театр может стать «пространством двойной симуляции». С помощью различных элементов и стратегий создается специфическая социальная среда в самом пространстве спектакля, например, «кафе в кафе» («Café Miller» Пины Бауш), «кабаре в театре» («Нижинский» Джона Ноймайера). Данный прием еще относят к традиции пиранделлизма или «театра в театре», которая сформировалась в так называемой «новой драме» первого десятилетия XX века. Герои балета Дж. Ноймайера «Чайка» смотрят пьесу Треплева, устроенную на временных подмостках. В «Иллюзиях как „Лебединое озеро“» сумасшедший король смотрит балет на воображаемой сцене. Более того, в данном спектакле вообще наблюдается эффект «серийного времени», основное пространство изобилует разными памятными для Людвига II предметами: макет замка Neuschwanstein, макет декораций балета «Лебединое озеро», бархатные портьеры. Все эти предметы служат как бы «гиперссылкой» в другие пространства, поглощающие реальность, при прикосновении к ним. Соответственно, — в период феодализма в Германии, к озеру девушки-лебедя, на бал-маскарад. Онегин в балете ноймайеровской «Татьяне» наблюдает выступление балерины Истоминой, танцующей «Клеопатру», а Вацлав в «Нижинском» отправляется в путешествие по собственной памяти, наблюдая как бы со стороны за началом и расцветом своей карьеры, течением жизни, хореографическими экспериментами, войной вплоть до 19 января 1919 года, своего последнего публичного выступления в



Сен-Морице в танцевальном зале отеля «Suvretta-House». Здесь же, в последнем действии, с помощью костюмов показывается переплетение «мира реального» (гости одеты в черно-белой гамме) и «мира иллюзорного» (алые костюмы ирреальных персонажей), для которого бал в Сен-Морице стал неким «междумирьем». Но танцевальные рисунки людей и видений сначала практически не пересекаются, но вскоре все перемешивается, имитируя какую-то вакханалию. Нижинский входит с стадией безумия. В итоге, упомянутый прием имеет тройное обоснование. Во-первых, психологическое — как образец навязчивых идей, овладевших сознанием героев. Во-вторых, эстетическое — как воплощение романтической темы, темы власти, которую иллюзия имеет над человеком. В-третьих, сталкиваясь с таким уровнем условности, реципиент должен осуществлять акт припоминания того литературного, биографического и репертуарного пласта информации, которые станут ключом для расшифровки подобного семантического кода. Подобные сценические стратегии обуславливают иерархическую или анархическую структуру балетного произведения, а также способствует специфическому взаимодействию между танцорами.

Помимо возможностей сценического дизайна имитировать реальный контекст, здесь открывается и собственное поле искусства. В балетном произведении используются все художественные средства, которые значительно обогащают сам хореографический текст, реализующийся в произведении. Светодизайн (световая архитектура), леса, подмости, переходные мостики, арьерсцена, порталы, башни, огромные свисающие сверху кулисы, арлекины, падуго и завес, картонные и стеклянные конструкции, огромные по занимаемому пространству задника изображения или видео-инсталляции, пол, заполненный землей или водой (в традициях

танцевального театра Пины Бауш) и многое другое. Это лишь некоторые примеры манипулирования пространством сценического искусства и средств, дополняющих и акцентирующих «значимость» хореографии. Иногда выбирается и просто особое место для выступлений, с использованием конкретного фона, свойств, качеств и «голоса» данного пространства: исторические здания такие как замки, церкви или городские места, имеющие, как артефакты человека, исторические и социально-культурные следы, наполненные некой соответствующей аурой, которая обогащает или предопределяет саму атмосферу спектакля, и затрагивает самого реципиента. Например, премьера балета Дж. Ноймайера «Страсти по Матфею» прошла в стенах Церкви Св. Михаила города Гамбурга. Еще В. Беньямин подметил, что исторические объекты, как и произведения искусства и иные объекты творения, имеют свою «ауру»<sup>127</sup>, а немецкий философ и эстетовед Г. Бёме дополнил, что «нет никаких сомнений в том, что аура, протекающая в пространстве почти как дуновение или туманная дымка, в точности соответствует атмосфере. Беньямин даже говорит, что «дышит» аурой. Это самое вдыхание означает, что она поглощается телесно...Ощутить ауру — значит поглотить её собственным телесным существом»<sup>128</sup>. Используются и железнодорожные, заводские или тренажерные залы, не ассоциирующиеся с местом сценического представления, особенно балетного. Здесь подключается концепция *site specific*<sup>129</sup> (театра вне театрального зрительного зала).

---

<sup>127</sup> Беньямин В. Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости. Избранные эссе, Немецкий культурный центр имени Гете, - М.: Медиум, 1996. — 240 с.

<sup>128</sup> Бёме Г. «Атмосфера» как фундаментальное понятие новой эстетики. Пер. с нем. Дэвид Робертс, на рус. Стас Онасенко. Онлайн-журнал METAMODERN, [INFO@METAMODERNIZM.RU](mailto:INFO@METAMODERNIZM.RU), 2018. - 13 с.

<sup>129</sup> *Site specific* — термин, введенный в оборот художниками и ландшафтными архитекторами П. Йохансон, Д. Оппенгеймом и А. Тача в 1970-х годах. Они размещали личные работы в различных естественных ландшафтах, чтобы обогатить свою художественную продукцию объективным влиянием того или иного пространства, находящегося за рамками институтов искусства. Термин успешно закрепился.

Используются акустические и энергетические качества пространства, активизирующиеся в диалоге помещения или иного ареала с музыкой, шумовыми «помехами» и динамикой танцевальных движений. Также не чужда современным балетмейстерам игра с геометрическими возможностями пространства и его реконструкцией на уровне высоты и широты. Например, в балете «Мессия» Ноймайер создал такую сценическую конструкцию, которая представляет собой высокую, диагонально выстроенную платформу (лишь один правый угол платформы касается сцены), над которой в последней части балета начинает нависать зеркало. Благодаря его внедрению пространство сцены получает дополнительный объем, а все рисунки, которые артисты создают на основной площадке, как и на платформе, прекрасно читаются зрителем. Таким образом, начинает главенствовать идея о сценическом пространстве как однородном целом, в котором каждая точка имеет равную ценность<sup>130</sup>.

Помимо концептуального расширения, трансформации и освоения пространства сценического представления современный балет начинает уже активно открывать для себя возможности технологических разработок. Экспериментируют и со **световыми эффектами**, и с проецированием изображений и видеоряда. Свет теперь часто выступает в качестве носителя именно цвета, а не «светлости». С помощью определенного света сценическое пространство погружается в тусклую, волшебную, карнавальную или в иную, с соответствующей цветовой гаммой, тоном и оттенками коннотируемую атмосферу. Создается часто эффект сюрреалистического мира. Например, в «Анне Карениной» есть сцена нервного срыва Китти. Чтобы добиться полной «вчувствованности» реципиента Ноймайер вводит и «болезненную игру свето-

---

<sup>130</sup> Postuwka G. *Moderner Tanz und Tanzerziehung. Analyse historischer und gegenwärtiger Entwicklungstendenzen*, Schorndorf: Karl Hofmann. 1999. S. 106.

цвета»: от приглушенно темно синего, через светло-голубой, приглушенный кислотно-желтый до оттенков абсента и снова к нежно-голубому, почти интимному освещению. Подобная техника прекрасно коммуницирует с телом артиста, его кожей, которая начинает выглядеть действительно болезненно-белой и словно с потеками. Таким образом, свет ловко выявляет саму телесность танцоров относительно всего пространства сцены, «прорисовывает» мышцы и формы тела, подчеркивает их рельеф. Освещение может быть прямо сосредоточено на целостном образе танцовщика или танцовщицы, а может создать своего рода «крупный план», если брать терминологию кинематографа, выделив лишь отдельный предмет, жест, часть тела и растворив оставшееся пространство в полутени или полной темноте. Например, в балете Дж. Ноймайера «Татьяна» игра света и тени позволяет увидеть персонажа не только в его целостном состоянии, но и прочесть разговор его рук, пальцев, позировок, которые отражаются либо в тени, которую создает внутренний свет, пущенный в окно Татьяны изнутри сцены, либо рисунки и отпечатки ладоней на запотевших окнах «деревенского дома». Высокотехнологичные осветительные установки создают сценические пространства архитектурно, расширяют или сужают их, и пронизывают насквозь, создавая эффект недостижимого горизонта. Свет ослепляет, играет с контрастами, «инсценирует» теневые игры, манипулирует отражениями и порождает быстрое изменение «иллюзорного» движения. Одновременно он и подчеркивает динамику театрального знака, недискретность балетного искусства в целом, и специфически замедляет этот самый поток происходящего, акцентируя внимание то на одних, то на других деталях. Свет — это всегда и игра с вниманием реципиента и его сознанием: там, где есть

свет, фокусируется внимание и интерес, там ощущается и созерцается «присутствие духа».

В течение двух десятилетий, наряду с художественным и хитроумным световым дизайном, пространство балетного спектакля было завоевано и **цифровыми видеоинсталляциями, графическими проекциями**. Если современное сценическое искусство, соединенное с музыкой и усиливающимся экспериментированием в области костюма, сценографии и освещения, всегда вступало в другие области искусства и переплеталось с ними, то с началом использования цифрового изображения и его проекции, оно стало окончательно междисциплинарной художественной областью. Современная танцевальная сцена использует средства визуальной проекции, чтобы сопоставить свой физический трехмерный внешний вид с цифровым двухмерным, или же чтобы расширить визуальный уровень ассоциативным или контрастным контентом. Этот контент совершенно разнообразен: абстрактные, хроматические, оригинальные цифровые видео- и фотоматериалы, увеличенные крупным планом съемки живых организмов и элементов природы, хаотические сценарии повседневной жизни и др. Более того, графическое изображение фотографического типа, а по аналогии и видеоряд, как отмечал еще Р. Барт, по крайней мере на уровне «буквального» сообщения, представляют собой такой источник информации, в котором «означающие и означаемые связаны не отношением «трансформации», а отношением «запечатления»»<sup>131</sup>, а «задача денотативного сообщения состоит в том, чтобы натурализовать сообщение символическое, придать вид естественности семантическому механизму коннотации»<sup>132</sup>. Следовательно, в

---

<sup>131</sup> Барт Р. Риторика образа. // Барт Р. Избранные произведения: Семиотика. Поэтика. Пер. с фр. / Сост., общ. ред. и вступ. ст. Г.К. Косиков, — М.: Прогресс, 1989. С. 310.

<sup>132</sup> Там же. С. 312.

фотографии или в видеопроекции реального времени часто отсутствует сам код, который требовал бы усиленной расшифровки от реципиента и свидетельствовал бы об искусственности, нереальности представленного образа. «Отсутствие кода как будто лишь подкрепляет миф о «натуральности» фотографического изображения»<sup>133</sup>. В связи с этим художественный прием включения в балетный спектакль фото и видеоинсталляций способствует «натурализации» происходящего действия и как бы свидетельствует о привязанности, связи и взаимодействии текста мира художественного, «мира фантазий» с миром реальным. «Здесь, несомненно, проявляется важнейший исторический парадокс: развитие техники, приводящее ко все более широкому распространению информации (в частности, изобразительной), создает все новые и новые средства, которые позволяют смыслам, созданным человеком, принимать личину смыслов, заданных самой природой»<sup>134</sup>, — подытоживает Р. Барт, с чем невозможно не согласиться. Далее, хотелось бы отметить еще один позитивный факт использования цифровых проекций в балетном спектакле. В акте восприятия того или иного сценического образа, очень важную роль играет точка зрения, угол обзора. Например, уже в ренессансной живописи второй половины XV века, в которой семиотический процесс был не спонтанным, а вполне осознанным, для создания эффекта «удвоения реальности» на полотнах изображались зеркала, которые обуславливали автономность точки зрения реципиента, выделяя ее как «самостоятельный структурный элемент, который может быть отделен от объекта, данного наивному созерцанию, и представлен в виде осознанной и

---

<sup>133</sup> Там же. С. 310.

<sup>134</sup> Там же. С. 312.

самостоятельной сущности»<sup>135</sup>. В пространстве сценического произведения, в котором уже большинство семиотических элементов представлены трехмерно и даже динамично, включение двухмерного видеоряда синхронной цифровой проекции, отражающей исполнение той или иной эмоциональной сцены артистом (в данном случае может применяться как прямая трансляция, так и заранее сделанная запись), позволяет расширить горизонт восприятия адресата, который теперь обуславливается не только местом расположения зрителя в зале, а артиста или иного театрального объекта на сцене, но и расширенной вариабельностью визуального прочтения того или иного знака, иконического кода одновременно с совершенно разных точек обзора. Примером здесь может послужить сцена нервного срыва Китти, в которой Дж. Ноймайер впервые за свою практику использовал элемент видео-проекции. В отдельных случаях на экран проецируется танцующее тело в полный рост, материализуя идею тела-хамелеона, адаптирующегося к данным условиям, или же «транслируя» трансформацию человеческого тела или его единения с природой. Например, в хореографической постановке «Stop-Motion» дуэта Leon & Lightfoot используются одновременно два жидкокристаллических экрана (один — на весь задник, второй — небольшой, над языком сцены). Проецируются в замедленной съемке таинственно движущийся образ дочери балетмейстеров, Сары (Saura Leon-Lightfoot), которая сразу приковывает к себе взгляд. Эстетика изоляции, когда визуально подчеркиваются то лишь движения рук девушки, то складки ткани платья, то затянутый поворот фигуры, лица которой в определенные моменты зритель не наблюдает — все это погружает в бесконтрольное удовольствие от

---

<sup>135</sup> Ю. М. Лотман приводит здесь в пример картины Яна ван Эйка «Портрет Арнольфини с женой» (нидерл. *Portret van Giovanni Arnolfini en zijn vrouw*) (1434) и Диего Веласкеса «Венера перед зеркалом» (исп. *La Venus del espejo*) (1647). [Лотман Ю.М. Театральный язык и живопись. // Лотман Ю.М. Избранные статьи в трех томах. Т. 3. Теория и семиотика других искусств. Изд-во: Александра, Таллинн, 1993. С. 308-309.]

просмотра происходящего на экране, а затем еще и на сцене. Под меланхолическую музыку Макса Рихтера семь танцовщиков с помощью языков своих тел иллюстрируют процесс умирания и перевоплощения. Видеожесты и детали вполне откровенно и гармонично перекликаются со сценическими жестами. Платье Сары получает сферическое воплощение на сцене, окутывая образ одной из танцовщиц. Посреди действия не раз происходит визуальный контакт глазами между артистами и девушкой на экране. Когда на экране зритель замечает то ли медленно разрастающийся туман, то ли белый пепельный дождь, на сцене из крахмального месива восстает танцор, движения которого будут первой отсылкой к телесному перевоплощению. Постепенно белая пыль покрывает каждого протагониста, а в руках Сары зарождается какое-то новое существо. Далее видеоряд вторит мысли о том, что перевоплощение сопровождается гибелью самого человека, а именно его тела. Показывается параллельное исчезновение очертаний девушки и приобретение телесности новым существом. Далее на весь задник проецируется медленно погружающийся в воду обнаженный мужчина (нейтральный образ индивида и его очищения). Когда он исчезает, в черной пустоте малого экрана расправляет свои крылья дикий сокол, и зритель наблюдает его полет. Вот оно — перевоплощение. Прием проекции и фотодизайна становятся и средством трансформации реального пространства театрального помещения. Стены и иные поверхности, отражающие видео, могут перемещаться, разделять планшет сцены, реагировать на колебания воздуха, покрываться вуалями, которые материально ретушируют или размывают изображение и др. Таким образом, проекции устанавливают дополнительные визуальные и кинематические раздражители. Движение, его импульс, может продолжаться и отражаться на всех элементах сцены,



раздражая глаз, затрудняя следование взгляда и внимания за исходными движениями.

Во многих хореографических постановках, в том числе и в современных балетных произведениях, **музыка**<sup>136</sup> по-прежнему является «несущим элементом» или, по крайней мере, «со-существующим» художественным элементом и входит в контакт с разнообразием сценического содержания посредством присущих ей мелодических, ритмических, звуковых и прозодических свойств. Еще древние греки, для которых сама денотативная структура музыкального языка была пронизана адъективностью, приписывали каждому ладу ту или иную закодированную в нем характеристику (грубый, суровый, гордый, мужественный, серьезный, величественный, воинственный, высокомерный, печальный, благопристойный, распутный, сладострастный), а И. Кант отмечал, что «игра ощущений в музыке может быть соединена с игрой образов в танце. В таких соединениях прекрасное искусство становится еще более художественным...»<sup>137</sup>. Чаще всего музыка создает образы-настроения и атмосферы, выделяет кульминационные моменты, апогей действия и выявляет глубоко внутренние, эмоциональные точки. «Ритм и интонация (мелодия), являясь знаком художественной выразительности, помогают выявить и осознать поэтический смысл зрелища»<sup>138</sup>, саму же музыку, следуя идеям И. Кант, можно назвать «языком эмоций»<sup>139</sup>, а «так как модуляция есть как бы

---

<sup>136</sup> Здесь термин "музыка" приписывается не отдельным звукам или несвязанным звуковым эффектам, а только последовательностям, которые имеют форму и организованы в целое темой.

<sup>137</sup> Кант И. Критика способности суждения. Пер. с нем. — М.: Искусство, 1994. С. 200.

<sup>138</sup> Морина Л.П. Мифологическое пространство танцевальной образности. - СПб.: Санкт-Петербургское философское общество, 2004. С. 147.

<sup>139</sup> Кант И. Критика способности суждения. Пер. с нем. — М.: Искусство, 1994. С. 185.

всеобщий, понятный каждому человеку язык ощущений, музыка сама по себе пользуется ею со всей присущей ей выразительностью, и, таким образом, по закону ассоциации сообщает всем естественно связанные с этим эстетические идеи»<sup>140</sup>. В балете «Чайка» Дж. Ноймайер использует прием аудиовизуальной иронии, метод контрастирующего действия и эмоции, подобно самому Чехову, в пьесах которого люди часто не говорят, что они думают или чувствуют. Музыка здесь выступает отражением эмоций, переживаемых героем в данный момент — «слышимость» эмоции, или же наблюдается обратный эффект, когда эмоции, визуализируемые героем, «создают» музыку, когда она антагонистична по отношению к эмоциям героев. Данный прием балетмейстера очень актуален для восприятия и прочтения Чехова, так как во многих произведениях писателя, и в «Чайке» безусловно тоже, проскальзывает авторская мысль: «возможно ли сближение, истинное... в нынешнем обществе, в нынешних обстоятельствах, в текущей ситуации; то, что люди часто представляют таким вот сближением, проращением друг к другу, считая любовью...на самом деле всегда или практически всегда выступает самообманом». Именно в пьесах Чехова заметно, что, когда люди говорят, слово фактически лишено коммуникативной функции, психологический конфликт имеет характер абсолютно статичный; люди говорят и друг друга совершенно не понимают; люди существуют в совершенно разных плоскостях. Нечто подобное этому мы видим и сейчас, в современных человеческих отношениях, то что Антонио Грамши называл «молекуляризацией общества» — распад на отдельных индивидуумов, после чего идет катастрофа, стресс и обратный процесс слияния людей в общество. Это ухватил Чехов тогда, сто с лишним лет назад и это было его главное

---

<sup>140</sup> Там же. С. 203.

пророчество, и оно сбылось. Эту идею и визуализировал, и аудиализировал Ноймайер в своем спектакле.

Музыка, как это не парадоксально, создает и специфические пространства тишины на контрасте с исполняемыми при длительных интервалах шумовыми эффектами, громкими тонами и звуками. Джон Ноймайер отмечает, что не только музыка может вдохновлять на создание балета, даже тишину можно танцевать, поскольку «тишина - это мост между звуками»<sup>141</sup>. Ритм и тембр, в свою очередь, взаимодействуют с танцевальной постановкой (чистый синергизм), чтобы усилить эффект и музыки, и танца. Дж. Ноймайер подчеркивает, что ищет в симфонической музыке не танец, но балет — как содержательный маршрут для танца или как род целостности, скрепляющей сквозной концепцией все части музыкального произведения<sup>142</sup>. Музыка также может контрастировать с танцем и создавать контрапункты, которые обеспечивают напряженность (основу современного танца). Она создает в пространстве вибрирующее поле, а также физиологически воздействует на зрителя. Данные эффекты аудиального искусства стали полем для разного рода экспериментов, изучений и публикаций. Так, например, исследования акустического пространства породили новое восприятие слуха как «присутствия тела в пространстве», поддерживая тезис о том, что «аффективная вовлеченность (при восприятии, слушании музыки — прим. ГД) никогда не является чисто интеллектуальной и гораздо более ощутима в движениях (волнении) тела»<sup>143</sup>. Современные перформеры любят

---

<sup>141</sup> Koegler H. Des Tanzes Nahrung // Stuttgarter Zeitung. 1996. S. 24.

<sup>142</sup> Neumeier J. Ich bin Christ und Tänzer. Programmheft «Matthäus-Passion». Ballett von John Neumeier. Hartung Druck + Medien GmbH. — Hamburg, 2016. S.59-61.

<sup>143</sup> Böhme Gernot. The voice in bodily space. Journal: Dialogue and Universalism, № 4, - Instytut Filozofii i Socjologii Polskiej Akademii Nauk, 2014, P. 54-61.

работать с таким взаимодействием тела и звука. Американская и московская артистки Жаклин К. Гордон и Соня Левин провели перформанс в 2017 году на площадке бывшей ГЭС-2 в Москве под названием «Поверхностная сущность». Они стремились показать как наши тела в изменяют пространство звука: «прислонялись к обшитым специальной изоляцией стенам телами, а свистяще-щепчущая электронная музыка становилась похожей на варган, прижимались головой к подвешенной к потолку колонке, катались по подзвученному полу и звук снова искажался»<sup>144</sup>. Сейчас многие европейские и российские программы «креативной или творческой экономики» фиксируют одним из пунктов своих текстов проблему «ревитализации» (изобретение места заново, возрождение заброшенных индустриальных пространств). Так вот танцевальное перформативное искусство может стать одним из средств «нового дыхания» старых зданий, площадок и иных объектов недвижимости.

Кроме того, стали популярными электронные обработки данных танцевального искусства (рисунка, пластики, отдельной техники и т.п.). Сегодня, при исследованиях танца, движение рассматривается не только как что-то происходящее в пространственно-временном континууме, но и осознается как нечто, что изменяет место, что изменяет само пространство, движение — как изменение местоположения. Методы фиксации движения, которые сегодня реализуются при помощи **digital-технологий**, фокусируются на фрагментарном восприятии движения глазами, когда сами движения тела в пространстве формируются в единый гештальт через взаимодействие различным перспектив наблюдения за данным телом, в его интерактивности, пространственной, театральной, социальной и культурной ограниченности, и на объективном воплощении чистого танца посредством

---

<sup>144</sup> Васенина В.В. Театр участия: о роли «блуждающего тела» зрителей и хореографии спектаклей-«бродилок». Журнал: «Художественная культура» (*Art&Culture Studies*). ГИИ 2016, (18)

тела артиста. В новом проявлении, присутствуя в других носителях коммуникативной информации, в других медиумах — кино, графические изображения, язык, текст, цифровая графика, видео — танец создается и как культурный конструктор значений, которые можно интерпретировать, и как информация, которую можно осознавать, понимать, обрабатывать, разбирать и сохранять. Хотя анализ танца, записанного на медиа-носители<sup>145</sup>, имеет свою проблематику: исследователи уже имеют дело не с танцем, событием происходящем, а с системой знаков и обозначений сохраненного в записи танца, зафиксированного танца, — данная фиксация помогает сохранить аутентичные техники, рисунки и пластику недискретного вида искусства. В конце 1980-х американский хореограф Мерс Каннингем (1919-2009) использовал программное обеспечение «Lifeforms» для проведения исследований движения и создания движущихся материалов с помощью цифровых технологий. Его заявление: «Я думаю, что это (такие технологии как Lifeforms — прим. ГД) может повлиять на опыт хореографов в работе с движением таким же образом, как когда-то электрический свет изменил видение мира художниками», — показывает, насколько инновационным и радикальным является использование цифровых технологий в танце. Цифровые параметры в Lifeforms и подобных компьютерных программах позволяют получить обширный доступ к сущности движений, к чистому

---

<sup>145</sup> Самая старая форма записывания танца с помощью системы знаков — графическое представление танцевальных ходов, которые переносились в систему знаков. Таким образом фиксировались как порядок перемены ходов и позиционирование стоп, так и движения всего тела или его отдельных частей. При этом не было официально учрежденного «письменного шрифта» фиксирования танца с определенным знаковым кодом, который можно было бы сравнить с нотным записыванием музыки или с буквенным содержанием письменного языка. В течение столетий происходила модификация форм обозначения танцевального рас и, соответственно, трансформация концептов понимания и восприятия тела и движения. В эпоху модерна с развитием фотографии и киноискусства добавились новые уровни медиа-технического архивирования памяти танца. Движение стало изображаться в ином виде, ближе к своей истинной сущности, а не через поэтапную графическую фиксацию поз ног, рук и туловища дифференцированно друг от друга (отдельно прорисовывались руки, отдельно позиции ног и т.п.)

движению. Оцифровка данных, записанных во время выполнения танцевальных движений, служит для его изучения, а также для перевода движения в графические, визуальные, музыкальные и другие данные. Переводческие процедуры делают видимыми узоры и «партитуру» танца, создают собственную эстетику. Уильям Форсайт (род. в 1955 году), в свою очередь, создал обширные проекты, связанные с цифровой обработкой танцевального движения, «CD-ROM импровизация», «Motion Bank» и «Synchronous Objects». Таким образом, очевидно, дигитализация — особенность чисто современного танца, но, возможно, в ближайшем будущем такой метод сохранения «памяти танца» найдет свое место и в искусстве балета. Ведь «театральное представление... не оставляет за собой, за своей актуальностью, никаких следов, никакого объекта, который можно было бы унести»<sup>146</sup>, «театр как повторение того, что не повторяется»<sup>147</sup>, а текст и изображение (в частности, цифровая графическая запись танцевальной пластической техники и рисунка по методу Motion-Capture) выступают, таким образом, неким внешним носителем, внешней памятью танца<sup>148</sup>.

**Композиционные решения** современных балетов завершают формирование того семиотического контекста, в котором работают артисты и который воспринимается реципиентом. Из литературы хореографический спектакль заимствует прием обратной композиции. Например, в балете Дж. Ноймайера «Татьяна» действие балетного произведения начинается с воспоминания Онегина о дуэли, на которой он убил Ленского. В итоге в

---

<sup>146</sup> Деррида Ж. Театр жестокости и закрытие представления (гл. VIII) // Деррида Ж. Письмо и различие. Перевод с французского под ред. В. Лапицкого. Академический проект, — СПб, 2000. С. 312-313.

<sup>147</sup> Там же. С. 316.

<sup>148</sup> Brandstetter, G. (Hrsg.): Methoden der Tanzwissenschaft: Modellanalysen zu Pina Bauschs „Le Sacre du Printemps/Das Frühlingsopfer“, TanzScripte. Bd. 32. 2. Aufl. Bielefeld : transcript, 2015. 350 S.

первом эпизоде присутствуют все основные герои будущей трагической сцены (Онегин, Ленский, абстрагированная от происходящего Татьяна и два высоких артиста-секунданта в черном, олицетворяющие зловещий рок трагической судьбы). Последующие акты балета восстанавливают временной ход действия и логично ведут зрителя к будущей трагедии. Образ одного из героев начинает использоваться как ведущий структурообразующий элемент определенной сцены балета со свойственными ей композиционными сменами. Например, в первой сцене балета «Татьяна», которая так и называется «День Онегина», главный герой и становится таким художественным образом, который активизирует композиционную смену в спектакле. Онегина в спальне получает приглашение на свой день / разрыв / Онегин гуляет в парке и встречает красивую женщину / разрыв / Онегин на балу / разрыв / Онегин в театре, где дают балет «Клеопатра» со знаменитой Истоминой в главной роли / разрыв / Онегин дома, получает известие о кончине дяди. Важно, что и заканчивается первая сцена именно в комнате Онегина, на той же кушетке, с которой он встал утром. Такой же прием присутствует и в балете «Иллюзии — как «Лебединое озеро», в котором композиционными сменами управляет баварский король Людвиг II.

Также в современном балете активно используют эффект наложения планов (если обратиться к терминологии кинематографического искусства). В «Татьяна» эффект «наложения планов» используется, например, в сцене объяснения Онегина с Татьяной, после получения от нее письма. Зритель видит сразу два сценических плана. На первом плане - Онегин и Татьяна, белая лавочка и береза. Второй план, отделенный декоративной белой стеной шириной в полсцены с одной дверью, которая окрашена также в белый цвет, что делает ее совершенно не заметной, представлен пиршеством в честь

именин Татьяны в доме, гости танцуют и беседуют. Основной свет направлен на первый план, а второй план освещается лишь тусклым сине-красным светом задних прожекторов. Такое наложение планов, контрастных по эмоциональности сюжетов, реализует на высшем уровне «эмотивную функцию» произведения.

Таким образом, можно утверждать, что балетное произведение является таким сообщением, в котором превалируют именно эстетическая и поэтическая функции, хотя и все другие успешно реализуются. Оно состоит и из упорядоченных физических феноменов, подвергающимся разного уровня усложнениям или упрощениям (т.н. когнитивные коды: последовательность танцевальных комбинаций, рисунок исполнения вариации и мизансцены, последовательность смены декораций, смена темпа музыкального фрагмента для определенной вариации, темп разворачивания сюжета и т.п.), которые сами по себе еще не являются знаками, но все же анализируются и фиксируются с помощью графических средств и электронных устройств. А также, очевидно, из неуловимых элементов: колористические нюансы цвета и света в костюмах, декорациях, освещении сцены, техника исполнения партий разными артистами, синестезические ассоциации, «эмотивные» явления, «звуковые жесты» (озвучивание эмоциональных состояний), кино-жесты в пространстве театральной сцены, мимика и другие стилистические особенности, индивидуальная специфика использования кода. Семиотический контекст, подчиненный «идиолекту» произведения, как раз и служит тому, чтобы неясность побуждений, континуальность, экспрессию, которые составляют значимую часть такого эстетического сообщения как балет, сводить к осознанности и обусловленности. При этом тот контекст, встраивание которого происходит под большим влиянием нового автора произведения, его художественного языка, нельзя назвать полностью независимым от иного контекста, неосознанно формирующегося самим «коллективным бессознательным» (бессознательным автора, реципиента,



артиста). Сам «идиолект» произведения, «экспрессивные знаки» автора и артистов выстраиваются под влиянием этого второго контекста, ибо как и обычный вербальный язык, художественный невербальный язык (эмотивные знаки, звуковые жесты, кино-жесты, иконические знаки и др.) — «феномен социально-исторический...составляет вариацию нормы, которая уже сложилась, ту самую, без которой взаимопонимание между говорящими было бы невозможным»<sup>149</sup>.

---

<sup>149</sup> Эко У. Эстетическое сообщение. // Эко У. Отсутствующая структура. Введение в семиологию. // Перев. с итал. В.Г. Резник и А.Г. Погоняйло. — СПб.: «Симпозиум», 2006. С. 114.

## ЗАКЛЮЧЕНИЕ

По итогам рассмотрения современного балетного произведения как интегрального текста, который характеризуется интертекстуальной структурой, направленностью на коммуникативность и языковым многообразием, можно сделать следующие выводы.

**Во-первых**, современный балет — это сложная форма художественного выражения, представляющая собой интегральный текст, специфическая художественная структура и целостный вид которого свидетельствуют об эволюционном пути прогрессивного раскрытия умопостигаемого и чувственно воспринимаемого человеком окружающего мира. Формирование подобного интегрального произведения искусства, следовательно, говорит и о раскрытии более высоких, более глубоких и более обширных потенциалов самой личности, анализирующей, интерпретирующей, чувственно, мысленно, сенсорно и интуитивно познающей и создающей уже более развитые, интеллектуально и эстетически наполненные феномены культуры и искусства.

**Во-вторых**, применение приема интертекстуальности в современном балете, усиливающего амбивалентность толкования представленного действия, не только создает то концептуальное поле, в котором оправдывается использование широкого синтеза искусств, новых технологий, сложной полисемии театральных знаков, но и обогащает само пространство балета новыми семиотическими кодами: театральными механизмами отсылки к иной реальности или к суциокультурным практикам прошлого, временной серийностью, приемами образного и музыкального интертекста. Тенденция же обращения к прошлому в современном семиотическом контексте, характерная для «культурно-критического измерения» интертекстуальности, нацелена на ново-осознанное восприятие, рекреации заложенных в памяти индивида и общества воспоминаний, импульсов, порывов в рамках уже

современного сознания. Этим феноменом предопределяется причисление интертекстуально структурированного текста современного балета к важным источникам сохранения культурной памяти и памяти культур, который производит и поддерживает непрерывную взаимосвязь между Настоящим (актуальным) и Прошлым. В подобном перформативном сохранении памяти обнаруживается большая ценность. Балетный спектакль, с одной стороны, как специфическая инстанция сохранения памяти предполагает многоуровневую трансформацию сюжета памяти (от уровня материальных носителей до столкновения с актуальной идеологией реципиента), а также постоянное обновление транслируемого знания и опыта культуры. С другой стороны, подразумевает аффективное, энергетическое и физиологическое воздействие на самого реципиента, вызывает эффект резонанса. Знания же, статично заключенные в тексте, могут так и «отлеживаться» в данном формате и, в конце концов, просто забудутся.

**В-третьих**, современный балет, позиционируя себя как интегральный текст с интертекстуальной структурой, должен воплощать в себе художественный, или поэтический, или симфонический текст, который строится как мозаика цитаций, впитывает и трансформирует какой-нибудь другой текст. Существенные характеристики подобного современного балета: множественность в единстве, полиязычность, нелинейность, калейдоскопичность (деление на явные и «теневые» сюжетные линии), динамизм, незавершенность (предполагает изменчивость в составе артистов, протагонистов, расширение и сужение времени представления, сюжетных линий и т.п.).

**В-четвертых**, смысловая структура текста современного балета и его манифестация себя в мир выстраиваются и раскрываются через хореографическую поэтику самого текста балета, «ауру» сценического пространства, направленность всех элементов спектакля на передачу эстетического сообщения и в разыгрываемом диалоге с реципиентом. Лишь одновременность всех этих процессов: поэтического, атмосферного,

эстетического и коммуникативного, — позволят раскрыться общему смыслу, заложенному в произведении. Более того, балет принимает форму интегрального текста только посредством одновременного процесса собственного внутреннего смыслопроизводства в коммуникации со сценическим пространством (атмосфера, окружающие настроения, обстановка позиционирования предметов и др.) и аффективно вовлеченным в перформативное событие реципиентом. Именно при такой ситуации балетный спектакль становится истинным произведением искусства и культуры, приобретает свой целостный смысловой вид, обусловленный действительностью.

**В-пятых,** семиотический анализ практики современного балетного произведения подтверждает тезис о том, что в хореографическом спектакле как эстетическом сообщении мысль «языка» осуществляется в жестах, телесной пластике, «отелесенных» художественных образах, коннотативных сообщениях, заложенных в живописных, минималистических или абстрактных декорациях, цветах и звуках, фотографиях и видео-инсталляциях, пространственно располагающихся и динамически действующих. Сам текст современного балетного спектакля плюралистичен и «поливалентен», что обуславливает его интегральный характер, настроенность на освоение всех способов художественного выражения и захват своим содержанием всех уровней реальности человека в обществе. Полиязычность современного балетного спектакля проявляется на уровне пластического языка (классическая хореография с элементами модерна, пантомимы, джаза, историко-бытового танца, повседневных движений), на уровне изобразительного языка (диалог трехмерного пространства реального исполнения с внедренным двухмерным пространством живописных декораций, видео-инсталляций), на уровне композиции (организация сценического пространства, включающего моментами пространство зрительного зала, игра фронтального и «профильного» разворачивания действия и т.п.), на уровне создания атмосферы (подключения эффекта

пространственности музыки, саунд-арт, игра цветом, формой, фактурой инвентаря и декораций), что обуславливает многоуровневый эффект воздействия на сознание реципиента, способствуя активации всех ментальных и чувственных стадий развития индивида и расширению диапазона его эстетического опыта.

**В-шестых,** знакомство с актуальными концепциями немецких аналитиков танцевального искусства показало, что взгляды отечественных семиотиков и немецких исследователей перформативных событий достаточно близки. Признается коммуникативная основа театрального знака, его динамичность и многозначность в каждый момент трансляции, что обуславливает проблематику его анализа. В целях ухода от данной проблемы немецкий театровед Э. Фишер-Лихте предлагает выработать семиотически-феноменологический анализ, учитывающий опыт переживания аудитории перформативного события при анализе спектаклей. Однако, очевидно, что при сочетании феноменологического и семиотического анализов исследователь априори столкнется с существенной проблемой. Такой анализ может быть осуществим только при непосредственном присутствии на спектакле, когда заметны как персонажи, так и феноменальные явления, и зрительные реакции, но даже и в этот момент внимание человека всегда направлено на определенный аспект действия. При последующей фиксации воспринятого ранее спектакля аналитик неизбежно полагается лишь на свою память и те сцены, которые, вероятно, были отсняты СМИ. В связи с этим подобный анализ будет всегда фрагментарен, субъективен, а в силу того, что медийные носители вряд ли дают представление о конкретной атмосфере во время спектакля и о реакции зрителей, еще и не совсем актуален. Несмотря на то, что в настоящее время, кажется, с помощью различных инструментов можно запечатлеть как можно больше аспектов спектакля: изображение, движение, звук и саму хореографию, а также измерить и обработать нейрофизиологические реакции со стороны зрителей, по крайней мере, в экспериментальных группах, такое бесчисленное количество процессов,

которые происходят на сцене и в зрительном зале, вряд ли может быть записано синхронно.

В целом, исходя из изученного и проанализированного материала, трудно дать четкое определение и описание бытия балетного произведения как интегрального текста, так как само понятие «интегральный» имеет достаточно большое количество специфических коннотаций. В данной работе была сделана попытка оттолкнуться от интегрального подхода, применяющегося в исследовании стадий развития человека: от существа с примитивной культурой до современного *le'Home Integral*, человека в единстве его возможностей, нацеленного на «художественный полиглотизм» и активную партисипаторность. В итоге исследования феномен современного балета как интегрального текста предстал как непостоянная, ситуативная и контекстуально зависимая форма существования балетного произведения. Интертекстуальность и обширные возможности художественного выражения данного вида искусства являются одним из условий приближения балета к своей интегральной форме. Истинное же свое воплощение как интегральный текст искусства данное произведение получает лишь в диалоге с действительностью, с настроенным на глубокое постижение, вчувствование и анализ реципиентом. Визуальные, пространственные, персонифицированные и иные знаки и художественные приемы, реализующиеся в процессе сценической деятельности, представляют как бы бытие современного балета как интегрального текста, в единстве его возможностей. Проявляет же он себя в такой форме лишь в текущей перформативности как непрерывный интертекстуально структурированный феномен.

Представление современного балетного произведения как интегрального текста и выявление, путем анализа актуальных хореографических спектаклей, всех тех возможностей данного вида искусства проявлять себя в мире, имея целостную интертекстуальную структуру и будучи многозначным эстетическим сообщением, нацеленным на активную коммуникацию и

воздействие на реципиента, — увлекательная и кропотливая работа, которая требует дальнейшего изучения «каждой буквы и звука языка» современной хореографии и взаимного обуславливания и обогащения «мира балета», «мира культуры», «мира социума», «мира отдельного индивида».

## СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

1. *Акиндинова Т.А., Амашукели А.В.* Танец в традиции христианской культуры. - СПб.: Санкт-Петербургское философское общество, 2014. — 233 с.
2. *Ассман, Ян.* Культурная память: Письмо, память о прошлом и политическая идентичность в высоких культурах древности / Пер. с нем. М. М. Сокольской. - М.: Языки славянской культуры, 2004. — 368 с.
3. *Барт, Р.* Избранные произведения: Семиотика: Поэтика: Пер. с фр. / Сост., общ. ред. и вступ. ст. Г.К. Косикова. — М.: Прогресс, 1989 — 616 с.
4. *Барт Р. S/Z.* Пер. с фр. 2-е изд., испр. Под ред. Г. К. Косикова. — М.: Эдиториал УРСС, 2001. — 232 с.
5. *Блок Л.Д.* Классический танец: История и современность. М.: Искусство, 1987. — 556 с.
6. *Бёме Г.* «Атмосфера» как фундаментальное понятие новой эстетики. Пер. с нем. Дэвид Робертс, на рус. Стас Онасенко. Онлайн-журнал METAMODERN, [INFO@METAMODERNIZM.RU](mailto:INFO@METAMODERNIZM.RU), 2018. — 13 с.
7. *Беньямин В.* Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости. Избранные эссе, Немецкий культурный центр имени Гете, - М.: Медиум, 1996. — 240 с.
8. *Деррида Ж.* Письмо и различие. Театр жестокости и закрытие представления (гл. VIII). Перевод с французского под ред. В. Лапицкого. Академический проект, - СПб, 2000. — 495 с.
9. *Зозулина Н.Н.* Джон Ноймайер в Петербурге; [Международный фестиваль искусств "Дягилев P.S.", Музей театрального и музыкального искусства]. — СПб: Алаборг, 2012. — 423 с.
10. *Кант И.* Критика способности суждения. Пер. с нем. — М.: Искусство, 1994. — 367 с.



11. *Кристева, Ю.* Избранные труды: Разрушение поэтики / Пер. с франц. - М.: «Российская политическая энциклопедия» (РОССПЭН), 2004. — 656 с.
12. *Красовская В.М.* Западноевропейский балетный театр. [Текст]: очерки истории от истоков до середины XVIII века. — М.: Искусство, 1979. — 295 с.
13. *Косикова Г.К.* Французская семиотика: От структурализма к постструктурализму / Пер. с фр. и вступ. ст. Г.К. Косикова. — М.: Издательская группа «Прогресс», 2000. — 536 с.
14. *Лахманн, Р.* Память и литература. Интертекстуальность в русской литературе XIX-XX веков. Перевод с нем. А. Жеребина. — СПб.: Петрополис, 2011 г. — 400 с.
15. *Лебедева Г. Д.* Балет: семантика и архитектоника. СПб., 2007. — 160 с.
16. *Леман Х.-Т.* Постдраматический театр. М.: ABCdesign, 2013. — 312 с.
17. *Лотман Ю.М.* Избранные статьи в трех томах. Т. 3. Теория и семиотика других искусств. Изд-во: Александра, Таллинн, 1993. — 480 с.
18. *Лотман Ю.М.* Семиосфера Статьи. Исследования. Заметки (1968 – 1992) СПб.: Искусство – СПб, 2000 г. — 704 с.
19. *Лосев А.Ф.* Проблема символа и реалистическое искусство. М.: Иск-во, 1976. — 366 с.
20. *Лукиан Самосатский.* Избранная проза. Диалог «О пляске» Περὶ Ὀρχήσεως, эссе, перевод Н. Баранова) М.: Правда, 1991 г. стр. 579—604 (22)
21. *Ляпушкина Е.И.* Введение в литературную герменевтику. - СПб.: Изд-во СПбГУ, 2009. — 96 с.
22. *Морина, Л.П.* Мифологическое пространство танцевальной образности. – СПб.: Санкт-Петербургское философское общество, 2004. — 151 с.
23. *Пави П.* Словарь театра. М.: Прогресс, 1991. — 504 с.

24. *Петров О.А., Пурген С.П.* Современный сценический танец: классика, неоклассицизм, модерн. Журнал Эстетика и культурология. - СПб, 2012. С. 129-136.
25. *Пирс Ч.* Начала прагматизма. СПб.: Лаборатория метафизических исследований философского факультета СПбГУ; Алетейя, 2000. — 318 с.
26. *Пьеге-Гро, Натали.* Введение в теорию интертекстуальности: Пер. с фр. / Общ. ред. и вступ. ст. Г.К. Косикова. Изд. 2-е — М.: ЛЕНАНД, 2015. — 240 с.
27. *Ромм, В.В.* Автореферат к диссертации "Танец как фактор эволюции человеческой культуры». Барнаул, Алтайский государственный университет, 2006.
28. *Ромм В.В.* Танец и секреты древних цивилизаций / Новосиб. гос. консерватория им. М. И. Глинки. – Новосибирск, 2002.
29. *Рождественская Н.В.* Театральные идеи Арто и законы зрительского восприятия // Антонен Арто и современная культура. СПб., 1996. — 131 с.
30. *Уилбер Кен.* Введение в интегральную теорию и практику: основы ИОС и «всесекторной, всеуровневой» карты. «AQAL», Vol 1, No 1, 2006.
31. *Хомутова Т.Н., Петров С.Г.* Научно-популярный текст: интегральная модель. Вестник ЮУрГУ. Серия «Лингвистика». 2013, том 10, No 2, С. 37 - 40
32. *Фишер-Лихте Э.* Перформативность и событие // Театроведение Германии: Система координат. СПб., 2004. — 319 с.
33. *Эко У.* Отсутствующая структура. Введение в семиологию. // Перев. с итал. В.Г. Резник и А.Г. Погоняйло. — СПб.: «Симпозиум», 2006. — 544 с.
34. *Яусс Х. Р.* К проблеме диалогического понимания. Перевод с немецкого Е. А. Богатыревой. Вопросы философии. 1994. № 12.
35. *Assmann, J.* Kollektives Gedächtnis und kulturelle Identität. In: Assmann, J. & Hölscher, T. (Hrsg.). Kultur und Gedächtnis. Frankfurt/M., 1988.

36. *Argyle M.* Körpersprache & Kommunikation, Paderborn: Junfermann. 2002.
37. *Brandstetter, G.* (Hrsg.). Methoden der Tanzwissenschaft: Modellanalysen zu Pina Bauschs „Le Sacre du Printemps/Das Frühlingsopfer“, TanzScripte. Bd. 32. 2. Aufl. Bielefeld : transcript, 2015 — ISBN 978-3-8376-2651-3 — 350 S.
38. *Böhme G.* The voice in bodily space. Journal: Dialogue and Universalism, № 4, - Instytut Filozofii i Socjologii Polskiej Akademii Nauk, 2014, P. 54-61.
39. *Fischer-Lichte, E.*, Semiotik, in: Dies./Doris Kolesch/Matthias Warstat (Hg.): Lexikon Theatertheorie, Stuttgart/Weimar: Metzler 2005, S. 298-302
40. *Fischer-Lichte E.* Theaterwissenschaft. Eine Einführung in die Grundlagen des Faches, Tübingen: Narr Francke Attempto. 2010.
41. *Gaßner, H.* (Hrsg.). Tanz der Farben: Nijinskys Auge und die Abstraktion; [...anlässlich der Ausstellung Tanz der Farben. Nijinskys Auge und die Abstraktion, 19. Mai bis 16. August 2009, Hubertus-Wald-Forum der Hamburger Kunsthalle]. Hamburg : Hamburger Kunsthalle, 2009 — 362 S.
42. *Klein, G. und Brandstetter, G.* Bewegung in Übertragung. Methodische Überlegungen am Beispiel Le Sacre du Printemps. In G.Klein und G. Brandstetter (Hrsg.), Methoden der Tanzwissenschaft. Modellanalysen zu Pina Bauschs Le Sacre du Printemps, Bielefeld: transcript., 2007
43. *Kraemer S.* Erfüllen Medien eine Konstitutionsleistung? Thesen über die Rolle medientheoretischer Erwägungen beim Philosophieren // Medienphilosophie. Beiträge zur Klärung eines Begriffs / Hrsg. S. Münker, A. Roesler, M. Sandbothe. Frankfurt am Main 2003
44. *Morris Ch. W.* Foundations of the Theory of Signs. International Encyclopedia of United Science. Vol. I. No 2. Chicago, Illinois: The University of Chicago Press, 1944. 60 p.
45. *Neumeier J.* Programmheft «Nijinsky». Ballett von John Neumeier. Hartung Druck + Medien GmbH. — Hamburg, 2016. 92 S.
46. *Neumeier J.* Programmheft «Matthäus-Passion». Ballett von John Neumeier. Hartung Druck + Medien GmbH. — Hamburg, 2016. 79 S.

47. *Neumeier J.* Programmheft «Anna Karenina». Ballett von John Neumeier. Hartung Druck + Medien GmbH. — Hamburg, 2016. 91 S.
48. *Postuwka G.* Moderner Tanz und Tanzerziehung. Analyse historischer und gegenwärtiger Entwicklungstendenzen, Schorndorf: Karl Hofmann. 1999. S. 106.
49. *Schneider, Katja.* Tanz und Text: zu Figurationen von Bewegung und Sprache. München: K. Kieser Verlag, 2016 — ISBN 978-3-935456-31-9 — 447 S.
50. *Ternès, Anabel.* Intertextualität: Der Text als Collage, SpringerLink : Bücher. 1. Aufl. Wiesbaden: Springer VS, 2016 — 139 S.
51. *Terry, Walter.* "Ballet." Encyclopedia Americana. Grolier Online, 2009, p. 447
52. *Wehren, Julia.* Körper als Archiv in Bewegung. Choreografie als historiografische Praxis. [s.l.] : transcript Verlag, 2016 — ISBN 978-3-8394-3000-2 — 274 S.
53. *Ernest W.B. Hess-Lüttich.* Tanz-Zeichen. Vom Gedächtnis der Bewegung John Neumeiers Choreographie Tod in Venedig. Ein Totentanz. KODIKAS / CODE Ars Semeiotica Volume 35 (2012) # No. 3–4 Gunter Narr Verlag Tübingen
54. *Wilber, K.* An Integral Theory of Consciousness / K. Wilber // Journal of Consciousness Studies. – 1997. – No 4 (1). – P. 71–92.