

МИФОПОЭТИЧЕСКОЕ ПРОСТРАНСТВО ФАНТАСТИЧЕСКОГО¹ БАЛЕТА И ЕГО ГЕРМЕНЕВТИКА

Затрагивается проблема интерпретации балетного спектакля. В поле зрения автора попадают не реалистические балеты с хорошо проработанной фабулой и психологически достоверными персонажами (так называемые драмбалеты), но сказочные произведения балетной классики. На примере трех хореографических версий спектакля «Спящая красавица» автор показывает, как нужно прочитывать текст, относящийся к той реальности, которую принято называть мифопоэтической. Пользуясь методами герменевтики, автор закономерно распространяет понятие «текст» на действие, состоящее из танца, мимики и жеста, и показывает, что в пространстве мифа мелочей нет.

Ключевые слова: ритуал, балет, миф, герменевтика, сказка.

Миф – это не сказка, миф – это не пространство слова. Миф всегда и только – «пространство дела», «пространство поступка». Когда мифология обретает «букву», миф умирает, превращаясь в литературу [2], но когда текст мифа, особенно если он выражен невербально, попадает в мифологизированное пространство, он снова начинает «действовать». Ибо мифологизированное пространство жаждет полного погружения смертного в миф, поэтому главная задача мифологического текста в такой среде – «превратить свидетеля в подельника», а единственная коммуникация в мифологизированном пространстве всегда осуществляется между сакральным текстом и его читателем (в общем случае – реципиентом) с целью сообщить адресату нечто самое важное о жизни. При этом стратегия выбирается таковой, чтобы вовлечь человека, знакомящегося с сакральным текстом, в переживание мифа, превратить его из наблюдателя в активного участника. Погружение в подобный текст подобно инициации, так как предполагает погружение посвящаемого в состояние измененного сознания, чтобы объяснить, что на самом деле означают бытующие в социуме мифы.

Итак, следуя герменевтическому методу, расширим понятие «текст» до того, что можем условно назвать «высказыванием действием». Такими высказываниями в обыденной жизни является бытовой и инстинктивный жест, в мифопоэтическом пространстве – танец, в танцевальном спектакле – дискурсивный жест [3]. Сам танец существует либо в пространстве игры, либо в сакральном пространстве [3].

Игровое пространство уместно называть мифопоэтическим, сакральное – мифологизированным.

Характерным для последнего будет его готовность погрузиться в нумен. При этом граница между мифопоэтическим и мифологизированным пространствами условна и проницаема². Можно говорить о превращении мифопоэтической реальности в мифологизированную и готовности последней стать мифологической. Балет нам интересен, поскольку «рассказывает» о чем-то, не опираясь в общем случае на «нарративные стратегии», но при этом, во-первых, все равно рассказывает, а во-вторых, многие из балетов рассказывают не совсем о том, что заложено в них на уровне либретто, а реализуют либо древние, либо актуальные мифы.

Небезынтересно рассмотреть поэтому некоторые сказочные балетные сюжеты на предмет нахождения в них более древних, чем сказка, начал. Нас будет интересовать то, что обычно ускользает от взгляда даже квалифицированного зрителя. То, что составляет ритуальную основу тех историй, которые сначала подавались человеку в виде мифов, а позднее – сказок.

Известно, что миф всегда выступал иллюстрацией того, что символически воспроизводилось в ритуале. Мифы аграрной культуры повествовали о деянии культурного героя, учившего земледельческим навыкам, виноделию, оставляя идею сотворения и вечного течения жизни «за кадром». Первоначальный же миф прямо обращался к космогонии – происхождению мира.

«Идея сотворения мира» – ведущая в ритуальной культуре. <...> Бог умирал на закате, уходя в подземный Океан. Там он соединялся со своей супругой-праматерью, и этот брак приводил к новой жизни, которая представлялась по-разному,

¹ Определение «фантастический» дано рассматриваемому нами балету «Спящая красавица» в энциклопедии [1], а не придумано нами.

² Уточняющим для мифопоэтического пространства будет ограничение, наложенное на игру Ф. Г. Юнгером [4], исключившим всякий агональный элемент из игры, оставив ее «чистой». Однако это требование не абсолютно: есть точка зрения, согласно которой агон принадлежит игре, если он имманентен последней, ибо соревнование сакрально в своей основе [3]. Такое заключение опирается на труды Роже Кайуа, рассматривающего игру как вырожденные священнодействия [5] и на труд Рене Жирара, в котором насилие предлагается в качестве проявления священного [6]. Поэтому спор о том, игровое или сакральное пространство определяет балет и является ли агон игрой, для нашего исследования не имеет смысла: достаточно того, что агон несет черты священного и что границы между игрой, соревнованием (агоном) и священнодействием не непроницаемы.

но всегда разделением двух существ: то как извержение из утробы сына, проглоченного матерью-чудовищем, то в виде кастрации бога-отца, как в мифах об Уране и Гее, то в виде рассечения исходного тела первомира-Хаоса на две части – мужскую и женскую, *подводную* (земную) и *небесную, лунную и солнечную*» [7, с. 26–26].

В дальнейшем эта чисто ритуальная форма искусства, связанная с ритуальной жертвой и космогонией, будет преображена в мифологическую схему действия культурного героя и повторения их уже вне космической памяти. Это будет, когда на смену богам придут герои. В еще не сказочную, но уже в мифологическую эпоху.

Чем миф отличается от сказки? Ответить на этот вопрос нетрудно, если сначала поставить перед собой другой: чем миф отличается от ритуала?

От ритуала миф отличается тем, что в жертвоприношении мы являлись участниками действия, ритуал делал нас явными соучастниками космогонии, *со-творцами* мира, возвращал нас в «первоначальное время» (закавычиваю намеренно, ибо свойства того времени ничуть не похожи на свойства времени «исторического»), тогда как в мифах мы являемся всегда зрителями.

Повторим вопрос: чем миф отличается от сказки?

В первом, как мы увидели, все реально. Вторая воспринимается как красивая и поучительная выдумка, неправда, чудо которой не должно разрушаться объяснениями. Сказка, таким образом, еще дальше уходит в область забвения неких первоначал и перводействий, хотя остается целый класс сказок, которые не могут быть объяснены без обращения к ритуалу, к космогонии. Не исключение здесь и «Спящая красавица». В ней присутствует символизм, далеко отстоящий от любовной лирики, но чтобы это обосновать, обратимся к преданиям древних греков, которые не только показали истоки мира, но и нашли в нем место священному браку.

«Мир возник из *воды* – вечно подвижной, текучей, не имеющей *формы*. Эта вода... представляла собой *хаос*, выражаемый в форме двух неразличимо слитных существ, *женщины* и *мужчины*. <...> Акт сотворения мира и есть акт *разделения хаоса* на две половины: одна из них останется „водой“ (позднее „землей“), другая – „небом“. Нам он известен по греческим мифам, из которых особенно замечателен миф об Уране и Гее. Пребывая в состоянии хаоса, боги Земли и Неба – Гея и Уран – не могли рождать нормальное потомство. Уран без конца оплодотворял Гею, а она рождала чудовищ – „сторуких“ существ гекатонхейров, гигантов и титанов, которых отец, дабы они не уничтожили его власть, обрушивал вновь в чрево Геи, и она, отяго-

щенная потомством, изнемогала от бремени, пока, наконец, не дала в руки сыну Кроносу серп, которым тот отсек отцу детородный орган. И стал учреждаться новый порядок» [7, с. 12–13].

Потом по отношению к Кроносу акт кастрации повторит Зевс. В этих осклоплениях нет жестокости, но есть регулярность космогонического акта вечного возвращения, утверждающего зарождение аполлонического порядка в дионисийском хаосе. Осклопление в ритуале не ведет к уничтожению жизни как таковой, а знаменует начало нового витка – периода упорядоченности. Здесь знаменательны два момента: жизнь возникает через смерть, травму – раз; предмет в мифе имеет порой смысл едва не больший, чем протагонист – два: «В любом эпосе чрезвычайно важен вещный мир; он имеет равные права с человеческим. Вернее, и люди, и вещи в нем имеют один и тот же героической статус» [7, с. 26].

Вещь-как-герой не исчезла из культуры. Среди персонифицированных вещей выделяются Крест Господень, Копье Лонгина, Чаша Грааля, но ведь есть и «типичные представители!» Среди «представителей класса» *символических* предметов особенно интересны те, которые связаны с прядением и ткачеством:

«Пенелопа ткёт „ковёр“, как мифическая Мойра прядёт нить судьбы, и характерно, что в мифах греков прядут и ткют морские, водные богини – царицы мира, в котором зарождается жизнь. <...> Прядение нити и тканье в эпосе – метафора зарождения жизни» [7, с. 27].

А это имеет прямое отношение к русскому балету «*Спящая красавица*», в котором вопросов, как нам видится, больше, чем ответов. Начнем хотя бы с простого и попробуем ответить на него в рамках избранного нами метода. Итак.

Когда умирает Принцесса Аврора? По общепринятому мнению, когда ее колет веретеном Фея Карабос. Однако в свете традиционных воззрений смерть и Авроры, и всего королевства наступает в тот момент, когда в нем запрещают прядение и ткачество, то есть, с незначительными допущениями, в момент рождения Авроры.

«Таким образом, смерть и разрушение жизни оказываются связанными с самой жизнью. Гегель... указал на суть этой парадоксальности, заявив: „Бытие конечных вещей как таковое состоит в том, что они содержат зародыш прехождения как внутри-себя-бытие, что час их рождения есть час их смерти“» [8, с. 135].

Но смерть эта (как и частная смерть принцессы Авроры) несколько странная, ее нужно рассматривать в рамках зеркально-симметрического дуализма событий в священной истории, данной нам в ритуалах.

Посмотрим. Прядение запрещено. А ведь это не просто метафора жизни, ее течения, это – символ зарождающейся жизни.

Ладно, ничего не зарождается. Но там, где нет рождений, нет и полноценных смертей. Такая *не-жизнь* и *не-смерть* соответствует всему периоду взросления Авроры. Здесь загадочно само время, которого *как-бы-нет*, но которое на удивление похоже на то *странное* время, которого тоже не должно было быть, но в которое осуществлялся процесс становления космоса (космогония).

Аврора загадочным образом взрывает, но больше ничего о ее жизни в период «разделения хаоса» сказать нельзя. Надо полагать, что здесь происходит (тайный, что поделаться!) процесс отделения мертвой девочки-младенца от воскресающей девушки, носящей символическое имя Аврора.

Само же возрождение наступает в момент укола поскольку субъективное время Принцессы Авроры даже не замерло в этот момент, а полностью исчезло, то поцелуй Принца Дезире (напоминаем, что говорим о балете, а не о его литературной основе) совпадает с касанием Авророй веретена.

Потому-то можно без особых натяжек сказать, что точно так же, как Крест выступает символом Древа Жизни, символом возрождения, то и веретено Феи Карабос можно рассматривать в качестве манифестации Древа Жизни, а если брать более узкие аспекты его оперативной функциональности в данной ситуации, то Копья Лонгина.

Дальше – больше. Принимая последнее положение, мы вспомним, что между ударом копья сотника Лонгина и Воскресением Спасителя есть известный промежуток земного времени, есть события Священной Истории (Сошествие во ад), но подробностей произошедшего, как и характеристик *потустороннего* времени, нет никаких.

Примерно то же самое мы видим в «Спящей красавице»: сокрытому Источнику жизни вечной соответствует в рамках данной балетной истории сокрытая *водная богиня-мать* (а это именно Аврора, иначе откуда у нее повышенный интерес и непреодолимая тяга к веретену?), источник жизни земной. *Ритуал не забывает ничего!*

О водной природе Авроры в балете говорит и форсирование Принцем Дезире реки, окружающей «заколдованный» замок. И уж совсем банально, но следует сказать, что переправа через реку – путь в Царство мертвых.

Но что река? Второстепенна. Оказывается та ось, на которой держится весь мир Принцессы Авроры, тот *героический предмет*, который придает ему смысл, – веретено, которому еще предстоит выступить в своей главной роли – роли Копья Лонгина.

Если к этому добавить, что веретено – ось мира, согласно Платону, держала между ног и вращала

мать мойр Ананке, то станет ясно: мир Принцессы Авроры (как и весь мир в целом) подчинен необходимости периодических обновлений, заключенных в череде смертей и возрождений, которые должны следовать с жестокой неизбежностью, ибо олицетворением последней и выступает Ананке.

Осталось выяснить, какие чисто танцевальные средства используются в разных случаях постановок балета для подчеркивания ритуальной составляющей его сюжета, и все будет ясно: либо хореограф понимает, с чем имеет дело, либо нет – и вместо осмысленного космоса предлагает сказку, истоки которой прочно им забыты, и нет сил, чтобы их вспоминать.

Следует сразу отметить, что принятое «по описи» Россией наследство СССР видит классический образец «Спящей красавицы» в балете Ю. Н. Григоровича. В целом, этот взгляд на редакцию Григоровича соответствует действительности, поскольку за основу спектакля взята хореография Мариуса Петипа. Нам нет необходимости выяснять, насколько близки редакции «Спящей красавицы» Григоровича оригиналу – на этот вопрос можно дать ответ, сопоставляя историю балета [9] с тем, что можно увидеть и на архивных видеозаписях Григоровича, и сегодня – на сцене Большого театра. Однако об одном фрагменте сказать следует, ибо здесь Григорович либо согрешил против истины, либо, напротив, сокровенную истину открыл. Речь идет о танце вязальщиц, которым советский хореограф дополнил русского. В чем претензии? Вязальщицы танцуют со спицами.

Спицы. Очень похоже на веретено по области применения, т. е. и со спицами, и с веретеном работали труженицы предположительно текстильного труда, но разница все же есть. Спицы не являются аналогом веретена, хотя и могут рассматриваться в качестве указателя на паутину, на плетение. Непрерывность есть, но нет оси мира. Спицы и веретено близки, но лежат в разных областях. Нет в фигурах вязальщиц ничего, связанного с жизнью (что важно для обновления), поскольку «вязальщица», пришедшая к нам из Франции и непонятная сейчас, была ясна публике, когда так называемое дело революции жило и побеждало: «женщины... бежали за осужденными на все казни, криками одобряя и не одобряя приговоры; целыми днями сидели около гильотины с шитьем и вязаньем в руках, зорко следя за исполнением всех формальностей казни. Появились „вязальщицы“ – грозные, шумливые враги контрреволюционеров и всего, что напоминало старую аристократию» [10]. Конечно, при желании и «вязальщиц» можно привязать к космогоническому мифу, но какой-то уж больно затейливый узел получается. Думается, французу Петипа вязальщицы были бы отвратительны, но «животво-

рящему делу революции» – самое то, и разработай хореограф-реставратор эту тему – у него мог получиться по-настоящему интересный и оригинальный балет.

По-иному подошел к прочтению либретто Жан-Кристоф Майо (Балет Монте-Карло). Он отказался от лишнего, по его мнению, третьего акта, сосредоточив внимание на мифе. Во вселенной «Красавицы» (La Belle) Майо огромное значение имеет укол как символ дефлорации. По сути, в балете Майо два укола – оба веретеном: когда фея Карабос убивает Аврору и когда принц Дезире протыкает пузырь, в котором заключена спящая красавица. Важно, что у Жана-Кристофа Майо дефлорация прямо связана с умиранием и рождением: во втором случае принц Дезире, преодолевая околплодные воды, протыкает саму утробу, откуда выходит новорожденная Аврора... Но из оригинала сказки Джамбаттисты Базиле мы знаем, что предшествовало пробуждению героини: ее беременность.

Майо подошел к сюжету серьезно: у него нет лишнего, но сохранено главное; значение веретена и символику укола он понимает хорошо.

По пути хореографического и фабульного переказа балета Петипа пошел Начо Дуато в Михайловском театре, ничего не добавляя оригиналу. Его «Спящая красавица» лишена «новаторских находок», но веретено испанец не тронул, причем оно священно и читается как фаллический символ – центральный в цепи смертей и возрождений, в цепи вечного движения жизни и ее постоянного обновления.

Таким образом, мы видим, что если смотреть на фантастический балет и даже на сказку как на закодированное послание, то его можно расшифровать, применив специальные методики. Однако когда сказочный балетный спектакль развивается не по внутренним законам, а по воле авторской фантазии, его интерпретация либо становится невозможной, либо приобретает несвойственную науке избыточность.

Список литературы

1. Балет: энциклопедия. М.: Сов. энцикл., 1981.
2. Элиаде М. Аспекты мифа. М.: Академ. проект, 2010.
3. Маликов Е. В. Миф и танец. Опыт занимательной герменевтики: научн. моногр. М.: «Канон+» РООИ «Реабилитация», 2012.
4. Юнгер Ф. Г. Игры: ключ к их значению. СПб.: Изд-во «Владимир Даль», 2012.
5. Кайуа Р. Игры и люди; Статьи и эссе по социологии культуры. М.: ОГИ, 2007.
6. Жирар Р. Насилие и священное. М.: Новое лит. обозр., 2010.
7. Акимова Л. И. Искусство Древней Греции: Геометрика, архаика. СПб.: Азбука-классика, 2007.
8. Кереньи К. Дионис: Прообраз неиссякаемой жизни. М.: ВРС, 2007.
9. Константинова М. Е. Спящая красавица. М.: Искусство, 1990.
10. Щепкина Е. Н. Женское движение в годы французской революции. Петербург: Первая гос. типогр., 1921.

Маликов Е. В., доцент.

Евразийский открытый институт.

Ул. Нижинская, 7, стр. 1, Москва, Россия, 119501.

E-mail: eugene@malikow.ru

Материал поступил в редакцию 25.03.2015.

E. V. Malikov

MYTHOPOETIC SPACE OF A FANTASTIC BALLET AND ITS HERMENEUTICS

The article is based on the concept of myth as the 'space act'. The author doesn't consider myth to be a literary piece. A myth is proposed to be viewed as a cultural model of behavior and the action that caused them, as a sacred text. The article deals with the problem of interpretation of ballet. No realistic ballets with well-developed plot and psychologically credible characters (so-called dramality) are revealed, but the fabulous works of ballet classics. Using the methods of hermeneutics, the author naturally extends the concept of 'text' to the action consisting of dance, mime and gesture and shows that in the space of myth everything is important. Three choreographic versions of the ballet 'Sleeping Beauty' are analyzed. Each of them can be properly understood within the framework of mythopoethic reality.

Key words: *ritual, dance, myth, hermeneutics, tale.*

References

1. *Balet: entsiklopediya* [Ballet: encyclopedia]. Moscow, Sovetskaya entsiklopediya Publ., 1981 (in Russian).
2. Eliade M. *Aspekty mifa* [Aspects of the myth]. Moscow, Akademicheskij proekt Publ., 2010 (in Russian).
3. Malikov E. V. *Mif i tanets: opyt zanimatel'noy germenevtiki* [Myth and dance. Experience of entertaining hermeneutic]. Moscow, Kanon+ ROOI Reabilitatsiya Publ., 2012 (in Russian).
4. Yunger F. G. *Igry: klyuch k ih znacheniyu* [Games: the key to their value]. St-Petersburg, Vladimir Dal' Publ., 2012 (in Russian).
5. Kayua R. *Igry i lyudi* [Games and people]. Moscow, OGI Pub., 2007 (in Russian).
6. Zhirar R. *Nasil'nye i svyashchennoye* [Violence and the sacred]. Moscow, Novoye literaturnoye obozreniye Publ., 2010 (in Russian).
7. Akimova L. I. *Iskusstvo Drevney Gretsii: Geometrika, arhaika* [The art of Ancient Greece: Geometrica, archaic]. St-Petersburg, Azbuka-klassika Publ., 2007 (in Russian).
8. Keren'i K. *Dionis: Proobraz neissyakayemoy zhizni* [Dionysus: Prototype inexhaustible life]. Moscow, BRS Publ., 2007 (in Russian).
9. Konstantinova M. E. *Spyashchaya krasavitsa* [Sleeping beauty]. Moscow, Iskusstvo Publ., 1990 (in Russian).
10. Shchepkina E. N. *Zhenskoye dvizheniye v gody frantsuzskoy revolyutsii* [The women's movement in the years of the French revolution]. St. Petersburg, Pervaya gosudarstvennaya tipografiya Publ., 1921 (in Russian).

Euroasian Open Institute.

Ul. Nezhinskaya, 7, building 1, Moscow, Russia, 119501.

E-mail: eugene@malikow.ru