

УДК 7.094

DOI: 10.17223/22220836/29/5

К.А. Воротынцева, Е.В. Маликов

МИФ И ПОВЕСТВОВАНИЕ В БАЛЕТЕ

В статье рассматривается проблема десакрализации танца. Исследуется связь классического балета с мифом, а также анализируются исторически более поздние повествовательные (нарративные) элементы в балетном спектакле, манифестированные с помощью различных средств: от пантомимы и освещения до дизайна костюмов и музыкального монтажа. Выявляются особенности балетного «высказывания»: с одной стороны, балет сохраняет перформативную основу, которая роднит его с древними мистериями, с другой – он способен «рассказать» историю с помощью невербальных средств. Эволюция балета, его развитие от оперы-балета через действенный балет к современным «сюжетным» постановкам позволяет провести параллель между процессами десакрализации танца и вербального дискурса в контексте общей исторической десакрализации культуры.

Ключевые слова: миф, танец, балет, нарратив, интермедийность.

В одной из своих работ М. Элиаде [1] обращает внимание на то, что по мере деградации мифологизированного мировоззрения и профанации сакрализованной повседневности переживание мифа заменяется его прослушиванием и / или чтением: т.е. мистерия заменяется текстом. Согласно точному замечанию О.М. Фрейденберг, «миф не жанр, а непосредственная форма познавательного процесса» [2. С. 40]. Его особенностью является влияние на все стороны человеческой жизни: миф «был всем – мыслью, вещью, действием, существом, словом; он служил единственной формой мировосприятия и во всем его объеме, и в каждой отдельной части». Выхолощенный и лишенный сакрального содержания, он уступает место нарративу, который представляет собой «рассказ „о“, а не сам миф в его субъекте и объекте» [Там же. С. 363]. На первый план выступает фигура аэда, т.е. рассказчика. Тем самым слушатель «отделяется» от мифа: на смену вовлеченности, непосредственно переживанию приходит отчуждение – восприятие осуществляется опосредованно, с помощью рассказа. Возникает своеобразный зазор: это напоминает расщепление самого мифа, превращенного в нарратив, который характеризуется отделением субъекта от объекта рассказа.

Наиболее важную часть мифопоэтического универсума составляют мистерии, основывающиеся на мифах об умирающих и воскресающих богах и на мифе о вечном возвращении. Участники подобных таинств заново «проживали» события, случившиеся «во время оно». В качестве наставника выступал мистагог: с одной стороны, он был своеобразным церемониймейстером – его функции включали в себя руководство участниками культа и вовлечение их в действие. С другой – он играл роль «посредника», т.е. фигуры, по сути, отчуждающей. Таким образом, в плане взаимодействия с аудиторией мистерии отличала определенная двойственность: участие в них предполагало абсолютное вовлечение; в то же время посвящение в таинства осуществлялось с помощью посредника. Древние мистерии легли в основу современных богослужений: мистагог, наделенный жреческими функциями,

по сути, играл роль священнослужителя. Впрочем, нам важен другой момент «эволюции» мистерии – рождение театра, ведущего свое происхождение от древних культов. Как известно, к дионисийским культам восходит античный греческий театр (стоящий у истоков театра европейского), именно в неистовых вакханалиях рождалась «песнь козла», т.е. трагедия. Однако если сама мистерия, будучи религиозным действием, предполагала не созерцание, а деятельное участие, то театр, лишенный сакральности, провел границу между сценой и зрительным залом. Рождение театра описал В.И. Иванов: «Хор пел песнь Диониса – дифирамб; из хора выдвинулся солист дифирамба – протагонист возникающей трагедии. Толпа, некогда составлявшая один огромный хор, совокупно священнодействовавший, мало-помалу стала толпою зрителей. Она обступала хоровод певцов и глазела на совершающееся на круглом гумне» [3]. В подобной ситуации вновь можно говорить об отчуждении: зритель перестал быть непосредственным участником происходящего, он вынужденно занял позицию наблюдателя. Следует, однако, отметить, что степень вовлечения аудитории остается высокой даже в рамках современного театра. Если богослужения могут проводиться в пустой церкви, в отсутствие прихожан, то спектакль нельзя считать состоявшимся без зрителей. Это роднит театр с мистериальными таинствами: если миф, рассмотренный в вербальном аспекте, при десакрализации превратился в нарратив, совершенно иной по структуре и коммуникативным свойствам, то театр именно из-за тесной связи зала и сцены сохранил близость к мифу как образу жизни. В таком случае возникает вопрос: можно ли говорить о проникновении нарративности и в театральное зрелище? Повлиял ли упадок мифа на нарративизацию не только вербального дискурса, но и театра?

Сразу оговоримся: в данной работе нас будет интересовать исключительно музыкальный театр, точнее, один из видов музыкально-театрального искусства – классический балет. Отметим, что наш вопрос вовсе не носит отвлеченный характер: он возник после многих часов, проведенных в зрительных залах балетных театров. Будучи зрителями балета, мы не только ощущаем магию спектакля, «включаясь» в происходящее на сцене; в большинстве случаев мы способны «прочесть» историю, т.е. реконструировать фабулу. Подобное наблюдение позволяет, на наш взгляд, поставить вопрос о соотношении мифа и повествовательности в балете. Тем более есть прямые указания на то, что именно танец (являющийся основной частью балета) был одной из форм мистерии. Например, К. Кереньи прямо говорит о центральном месте танца в Элевсинских мистериях [4. С. 90]. А в другом труде делает еще более существенные замечания: «Культовый жест возвышает человека до близости к божеству, а благодаря танцу достигается даже большее: в нем может обнаружиться присутствие божества; величайшее божество может быть вовлечено в круг танцующих» [5. С. 28].

Прежде всего, скажем несколько слов о теоретической базе нашей работы. Существует два основных подхода к определению нарративности. Исследователи, принадлежащие к первому направлению, трактуют понятие нарративности в широком ключе: определение текста как нарративного зависит от характера изображенного мира, который должен включать в себя некое изменение состояния. Согласно концепции В. Шмида, к нарративам относятся не только тексты, излагающие историю посредством нарратора, но также и тек-

сты, не имеющие опосредующей инстанции («миметические нарративные тексты»: кинофильм, балет, пантомима) [6. С. 20–21]. В рамках второго подхода основным маркером выступает именно наличие опосредующей инстанции – нарратора. На первый план выходит категория точки зрения [7], поскольку событийность определяется с позиции интенциональности [8. С. 24]: событие должно быть оценено в качестве события именно воспринимающим сознанием. Согласно подобному более строгому пониманию нарративности, кино, опера, музыка, балет не могут быть отнесены к разряду нарративных текстов. Представляется интересным не только рассмотреть природу нарративности в балете, но и попытаться ответить на вопрос о возможном наличии в нем нарратора – т.е. некоего «сознания, удостоверяющего событийный статус» [9. С. 32] того или иного действия.

О нарративном компоненте в театральном искусстве, претерпевшем серьезные изменения по мере отхода от древнего сакрального основания, ведутся споры. С одной стороны, признается перформативная основа драматического действия, миметического по своей сути [Там же]. С другой – анализируются возможные способы нарративизации драмы [10]. Что касается природы балетного зрелища, то казалось бы у балета как сценического действия не может быть сакральной составляющей: балет возник тогда, когда время древних мистерий уже давно закончилось. Однако мистериальная основа есть у танца, и его древнее родовое качество имплицитно присутствует в балете. В этом плане сакральность будет рассматриваться нами именно вне фабулы, в глубинах балетного действия, на уровне кордебалетных построений, симметрии; утраченных, но угадываемых смыслов при бездумном (обрядовом) повторении форм, когда сама форма остается единственной священной частью действия (копируемый узор при полном забвении смысла).

Для начала обратимся к истории: балет зародился в Италии в XVI в., однако его становление относят к XVII столетию – эпохе Людовика XIV. На первых порах классический балет, в основе которого лежал благородный танец, выполнял функцию придворного развлечения. Его участниками были не профессиональные танцовщики, а представители аристократии и, в первую очередь, сам монарх. Исследовательница С.Л. Фостер утверждает, что балет использовался в качестве тренажа, позволявшего выработать хорошую осанку и благородные жесты [11]. На рубеже XVII–XVIII вв. пользовался популярностью особый музыкально-театральный жанр: опера-балет («Галантные Индии» Ж.-Ф. Рамо). По словам Фостер, на сцене Парижской оперы можно было увидеть два вида балетных представлений: оперу-балет и собственно балет. Оба вида зрелищ опирались, скорее, на вербальный дискурс (стихи, исполняемые певцами), чем на действие, разыгрываемое с помощью пантомимы. Опера-балет представлял собой спектакль, состоявший из нескольких актов, а также танцевальных интервалов, завершавшийся длинным танцевальным дивертисментом. Танцовщики в подобных постановках выполняли роль своеобразного «фона» для певца. Собственно балет, как правило, был короче оперы-балета и следовал за ним, завершая вечер. Торжеством руководили певцы, которые представляли каждую группу танцовщиков. В целом на данном этапе балет был крайне слабо нарративизирован: фабульное действие обретало связность с помощью вербального дискурса.

Со временем место аристократов заняли профессиональные танцовщики. Середина XVIII в. отмечена грандиозными хореографическими реформами, инициированными Ж.-Ж. Новерром. Французский хореограф отстаивал необходимость превращения бессодержательного балетного представления в полноценный спектакль с фабульным действием и характерами. В теоретическом труде «Письма о танце» [12] Новерр обозначил задачи пантомимы: она должна рассказывать историю с помощью жестов. Кроме того, Новерр ввел понятие *ballet d'action*, или действенный балет, который рассказывал историю и тем самым кардинально отличался от придворного танца. Предложенная Новерром концепция определила развитие классического балета вплоть до конца XIX в. В советском, а затем российском балетоведении используется особый термин – сюжетный балет (т.е. балет с выраженной фабулой; в англоязычном балетоведении – *story ballet*). Начало XX столетия ознаменовалось возвращением на сцену «бессюжетных» балетов (т.е. бесфабульных, в англоязычном балетоведении – *plotless ballet*). Толчок в этом направлении был задан «Русскими сезонами» С.П. Дягилева, в частности, постановками М.М. Фокина – например, «Шопенианой». Отметим, что та же «бессюжетность» характерна для созданных позднее неоклассических произведений Дж. Баланчина. Помимо возрождения бесфабульных балетов, в искусстве XX в. наблюдалась другая любопытная тенденция: сближение балета с драматическим театром и появление драмбалета. Примерами подобных постановок могут служить сочинения британского хореографа К. Макмиллана («Майерлинг»), а также его советского коллеги Л.М. Лавровского («Ромео и Джульетта»). Таким образом, в отечественном и зарубежном балетоведении сложилось представление о градации или различной степени нарративизации балета.

Отметим, что балет является интермедийным дискурсом [13], включающим в себя музыку, пантомиму, танец, освещение, декорации, литературный текст. Ряд западных исследователей (как и упомянутая выше С.Л. Фостер) полагают, что языком для передачи фабульных событий выступает пантомима – система жестов, в которой основным средством создания художественного образа служит пластика человеческого тела. М.Л. Райан считает, что с помощью пантомимы можно показать развитие отношений, взаимодействие между людьми, хотя нарративный потенциал жестов, исполняемых на сцене, ограничен [13]. Впрочем, настоящему мастеру хватает единственного жеста, чтобы дать нужную окраску личности персонажа. В качестве примера можно привести хореографическую версию «Жизели» Ю.Н. Григоровича, где лесничий всего лишь преподносит «практический» дар вместо «романтического» (дичь вместо цветка). Этот акт следовало бы отнести к индексальным знакам, но нам кажется, что введенный одним из авторов настоящей статьи термин «дискурсивный жест» [14. С. 35] точнее определяет функцию подобного действия.

Помимо пантомимы, сценическое действие состоит из характерных танцев, а также собственно классических номеров. Характерный танец «вышел» из площадного театра, фундамирующего балет наравне с придворным танцем. С его помощью воссоздается повседневный мир, противопоставленный ирреальной вселенной сильфид, наяд или дриад. Что касается классического танца, то он носит более абстрактный характер и указывает зрителю на собственное благородное происхождение – мир придворного танца, хотя здесь

можно обнаружить и иконические жесты. Правда, самые известные из них все равно относятся к сфере «высокого», т.е. того, что принято связывать с аристократичностью. Па де шваль («шаг лошади»), па де ша («шаг кошки») – эти движения отсылают к пластике благородных и хищных животных. При этом язык классического танца – так называемая азбука балета – жестко кодифицирован. Существует пять основных позиций ног, три позиции рук, а также базовые па, на основе которых строится множество комбинаций [15]. Па сами по себе не обладают семантикой. В роли лексем, скорее, выступают такие самостоятельные танцевальные части, как антре, адажио, вариации, кода. Взятые последовательно, они составляют жесткую структуру па-де-де – своеобразной синтагмы.

О слабой нарративности классического балета свидетельствует его отношение к вербальной основе. Если для оперы характерно не только наличие «краткого содержания», но и полноценная опора на вербальный дискурс (арии, речитативы), то в балете ситуация несколько иная. Как правило, вербальный дискурс обнаруживается лишь в либретто, которое в большей степени (чем оперное либретто) дистанцировано от сценического действия. При этом можно говорить о двух видах балетного либретто. Во-первых, оно может выполнять чисто служебную функцию и предназначаться для постановщика: в подобной ситуации его содержанием становится хореография спектакля (па д'аксьоны, па-де-де, адажио и т.д.); подобное либретто носит описательный характер. Во-вторых, либретто может предназначаться для зрителей: вложенное в программку, оно кратко рассказывает историю, т.е. презентует основные фабульные события, которые балет должен проиллюстрировать. Наличие подобного либретто и его внеположность спектаклю свидетельствуют о том, что нарративность балетного спектакля меньше, чем оперного действия.

Остается открытым вопрос о природе событийности балетного высказывания. Как правило, классический танец основан на презентации эмоциональных и душевных состояний героев либо на презентации общего настроения, в которое должен погрузиться зритель: например, ликующего – как в финале балета «Пламя Парижа», позволяющего публике внутренне соединиться с революционной толпой. В подобной ситуации, как и в случае драмы, можно говорить об эмоциональном «заражении» аудитории, погружении ее в определенное эмоциональное состояние. Воздействие на публику достигается самой материей танца, отточенностью позировок, репарасьонов, па и туров; гармоничностью ансамблевых построений (*corps de ballet* буквально переводится как «тело балета»). В подобной ситуации происходит усиление рецептивной активности зрителя, которому предоставляется право свидетельства событийности происходящего на сцене. Это позволяет утверждать, что классический танец в чистом виде, лишенный примесей в виде пантомимы и характерного танца, тяготеет к перформативной (лирической) событийности [9, 16]. Отметим, что отсылка к лирике не случайна: именно для лирики из всех литературных родов характерна наиболее тесная связь с мифом. Это проявляется в синкретизме автора, героя, а также и читателя, «входящего» в лирическое событие и воспринимающего его как свой личный опыт: здесь царят субъект-субъектные отношения, в отличие от субъект-объектных, характерных для нарратива. Лирическое событие имеет всеобщую, хоровую

природу, оно являет вечность в облике мгновения [9. С. 166]. Благодаря этим особенностям в лирическом событии индивидуальная жизнь связывается с жизнью мировой [16. С. 35–36]. Лирика дает возможность читателю почувствовать единение с транслируемым опытом: она стремится покинуть собственные, чисто эстетические пределы и выйти в реальное пространство: «заразить» своими эмоциями и переживаниями читателя, таким образом, переформатируя «саму коммуникативную ситуацию общения» [9. С. 114]. Аналогичным образом действует и танец, чья связь с синкретичными мифологическими образованиями уже становилась предметом исследования [17]. Прослеживается подобная связь и в классическом балете: причем, как мы постараемся показать, она может проявляться на любом уровне – от фабулы до кордебалетных построений.

Прежде всего, необходимо разделить понятия «миф» и «мифологический сюжет». Классический балет демонстрирует устойчивую связь именно с мифом, причем необязательно на уровне фабулы или сюжета: они могут быть любыми. Подобно тому, как переживание мифа превратилось в слушание историй, участие в танце уступило место его созерцанию и усиленной дешифровке сообщений, передаваемых балетным спектаклем (интермедийным по своей природе), причем эти сообщения, как мы покажем, вовсе не обязаны основываться на «мифологическом сюжете». Как мы указывали ранее, именно изоморфизм эволюций мифа и танца и подтолкнул нас к идее определить степень нарративности балетного спектакля и поднять вопрос о проводнике, «рассказчике».

В свое время одним из авторов статьи был рассмотрен балет «Жизель» [14]: особое внимание было уделено легенде, лежащей в основе как либретто Т. Готье, так и его литературной базы (Г. Гейне). Мы коснулись возможной мифологической составляющей произведения. Помогли в этом не только «макабрические» темы романтической истории, но и кордебалетные построения Перро–Коралли–Петипа [18], часть которых нам удалось свести к меандру (через шахматный бордюр дипилонских ваз) как к символу бесконечной цепи смертей-и-возрождений. Показательна знаменитая сцена второго акта, где вилсы движутся навстречу друг другу, пронизывая ряды визави. Подобное прямое указание на трансляционную симметрию (поступательное перемещение) совместно с плоскостной (отражение) не могло не отослать нас к меандру на уровне математических абстракций. Сделать это было нетрудно, поскольку отражение в плоскости сводимо к поворотам. После замены операций симметрии мы выделили из этой динамической конструкции меандр, каждый элемент которого определен точечной группой по оси второго порядка, тогда как в целом он поддается лишь трансляции. Как только мы разобрались с элементами симметрии и вспомнили о том, что меандр в мифологии означает лабиринт, воду, царство мертвых, вилсы перестали играть определяющую роль, их место заняли менады, универсальные для европейской культуры.

«Жизель» – не единственный балет, к которому удалось применить «мифопоэтический» подход. Показательна роль веретена в организации времени балета «Спящая красавица». Мы проанализировали мифологические корни данного «священного предмета» [19], рассмотрев его не только как атрибут Ананке, но и как дефлорирующий символ в мифологии умирающих и воскре-

сающих богов – именно так использовал веретено Н. Дуато в «Спящей красавице» (Михайловский театр, г. Санкт-Петербург). Балет «Лебединое озеро» при всей его «сочиненности» и «литературности» оказался удивительно близок мифам о космогонических близнецах [20], что, правда, в полной мере раскрыла только хореографическая редакция Ю.Н. Григоровича. Балетмейстер дополнил женскую пару близнецов Одетта – Одиллия (изначально эти партии танцевали разные артистки) симметричной мужской парой: принц Зигфрид и Злой гений (первоначально – Ротбарт). По воле хореографа Ротбарт из реального персонажа (совы, у которой в финале отрывают крыло) превратился в alter ego принца Зигфрида. Таким образом, как мы убедились, мифопоэтическая основа балетного спектакля может манифестировать себя практически на любом уровне. Подтверждением связи мифа и балетного зрелища служит, как уже было показано, и особая перформативная (лирическая) событийность, о которой сигнализирует повышение рецептивной активности зрителей.

Сделаем предварительные выводы. В рамках широкого подхода к пониманию нарративности балет можно считать аудиовизуальным нарративным высказыванием лишь с рядом оговорок. Балетное представление демонстрирует достаточно слабую степень нарративизации: прослеживаемость истории обеспечивается пантомимой – системой жестов, способной перевести вербальный дискурс (либретто) в пластический.

В рамках узкого подхода к пониманию нарративности мы неизбежно сталкиваемся с проблемой точки зрения, поскольку право удостоверять событийность принадлежит определенному сознанию. В высказывании кинонарратива, как отмечалось, например, Н.В. Поселягиным, можно говорить о существовании двух систем точек зрения – операторской и диегетической. Операторская точка зрения – это та позиция, с которой дано изображение в кадре (зависящая от ракурса съемки). Диегетическая же – точка зрения, разработанная сценаристом и режиссером и зависящая в первую очередь от монтажа [21]. В случае балетного спектакля вряд ли можно говорить о существовании операторской точки зрения, так как здесь отсутствует понятие кадра. Скорее, мы сталкиваемся со вторым типом точки зрения. Поясним наше утверждение. Перед глазами публики находится вся сцена. Фактически именно зритель выбирает, что окажется в фокусе его внимания: кто-то из солистов или, например, кордебалетные построения. В то же время следует отметить роль светового оформления: лучи прожекторов выхватывают того или иного солиста и привлекают к нему внимание публики. Аналогичным образом используются костюмы (у солистов – более яркие и богато украшенные или же, наоборот, белые), хотя окончательное свидетельство событийности остается за конкретным зрителем. Как отмечает В. Шмид, в кино «на отражение внутреннего состояния персонажа в картинах внешнего мира и на связанную с этим субъективность <...> презентации внутреннего мира нередко указывают определенные приемы, такие как переход от цветной к черно-белой картине, остраивающий цветовой тон кадра или же странное увеличение масштаба кадра» [22]. В балете мы также сталкиваемся с подобными средствами выражения точки зрения. В частности, ряд знаковых балетов, например «Баядерка» и «Жизель», включает в себя так называемый «белый акт»: он погружает аудиторию во внутренний мир героя, передает его мысли,

ощущения и сны. Об этом можно догадаться не только благодаря особому цветовому оформлению: изменение состояния сознания (например, в «Баядерке») маркируется средствами пантомимы – танцовщик изображает курение кальяна, а затем показывает жестами, что засыпает.

В «Лебедином озере» в редакции Григоровича, о которой говорилось выше, конфликт целиком переносится во внутренний мир героя. Появление на сцене черных и белых ансамблей лебедей можно трактовать как борьбу светлого и темного начала в душе Зигфрида, объективированную с помощью танца. Средством изображения внутреннего мира героев может выступать и музыка. Например, знаменитая «лебединая» тема в «Лебедином озере» П.И. Чайковского, звучащая во время танца Одетты. Исполнение данной мелодии в отсутствие героини сигнализирует, в частности, о воспоминаниях принца.

Можно ли в балетном спектакле говорить об экзегетическом событии? Согласно концепции Н.В. Поселягина, представляющейся нам убедительной, в кинонарративе подобная событийность создается средствами монтажа. Рискнем высказать предположение, что аналогом монтажа в балете может служить смена музыкальных номеров. Балет не зря относится к одному из видов музыкального театра: именно музыка, как мы уже говорили, является основной для создания синтетического действия (вербальное либретто внеположно балетному спектаклю). До появления классических балетов XIX в. музыкальная основа танцевального действия, как правило, состояла из шлягеров – хорошо известных публике музыкальных тем и песен, которые наделялись индексальными функциями. В период расцвета классического балета музыка к спектаклю также не всегда представляла собой целостное произведение. В музыкальную ткань инкорпорировались новые фрагменты, порой написанные другими композиторами («Жизель»). Или наоборот: «лишние» музыкальные фрагменты изымались из сочинения. Так, в современных постановках «Спящей красавицы» П.И. Чайковского обычно отсутствует антракт для скрипки; «Лебединое озеро» «канонизировано» в еще меньшей степени (достаточно сравнить «компиляцию» В.П. Бурмейстера с более-менее известной «казенной» версией балета). Симфонизм в балете появился значительно позже – в середине XX в., хотя первыми, по-настоящему «серьезными» (т.е. приближающимися к идеалам академической музыки) балетами принято считать «Щелкунчика» П.И. Чайковского и «Раймонду» А.К. Глазунова.

В качестве примера формирования экзегетического события с помощью музыкального монтажа приведем балет Чайковского «Щелкунчик». Данное произведение составлено из отдельных номеров, музыкально между собой практически не связанных. Тем не менее их чередование создает эффект приращения смысла – как в случае с монтажом в кинофильме. Так, второй акт начинается с дивертисмента: своеобразной танцевальной презентации персонажей. Номер каждого из них уникален в музыкальном плане, он не повторяет и не развивает предыдущий. Затем следует весенний и радостный «Розовый вальс». А далее – па-де-де героев, Мари и Щелкунчика-принца, в котором звучат патетичные, даже трагичные ноты. Тем самым автор музыки разворачивает перед нами историю взросления и расставания с надеждами, выход из своеобразного детского рая. Завершается балет «Финальным вальсом и апофеозом», вновь собирающим вместе персонажей дивертисмента:

словно для того, чтобы героиня могла бросить последний взгляд на детскую мечту. О том, что именно музыка становится своеобразным проводником событий, свидетельствует тот факт, что автором балета, как правило, считается композитор (например, «Лебединое озеро» П.И. Чайковского, «Дон Кихот» Л. Минкуса). Если же музыка скомпилирована из готовых произведений, автором балета нередко выступает хореограф: в качестве примеров можно вспомнить балеты Дж. Баланчина или К. Макмиллана. Таким образом, абстрактным автором в балете, как правило, является композитор, а событийность на экзегетическом уровне создается средствами музыкального монтажа. Абстрактным адресатом при этом, скорее всего, выступает весь зрительный зал.

Подведем итоги. Как мы постарались показать, классический балет демонстрирует устойчивую связь с мифом. В то же время в контексте осмысления общего процесса десакрализации древнего мифа и перехода от мифа к вербальному тексту, от мистерии к театру, становится возможным говорить об особой, но неизбежной повествовательности балетного действия. Можно констатировать, что в балетном спектакле обнаруживаются нарративные компоненты, хотя степень нарративизации балета следует признать достаточно слабой. Тем не менее попытка обнаружить эти компоненты, на наш взгляд, является продуктивной и открывает перспективу для дальнейших исследований, в том числе – решения вопроса об опосредующей инстанции в балете.

Литература

1. *Элиаде М.* Аспекты мифа / пер. с фр. В.П. Большакова. М.: Академический проект, 2010. 251 с.
2. *Фрейденберг О.М.* Миф и литература древности. Екатеринбург, 2008. 896 с.
3. *Иванов В.И.* Эллинская религия страдающего бога. Введение. Глава I // Новый путь. 1904. № 1. С. 110–124.
4. *Кереньи К.* Элевсин: Архетипический образ матери и дочери / пер. с англ. А.П. Хомика, В.И. Менжулина. М.: Рефл-бук, 2000. 288 с.
5. *Кереньи К.* Дионис: Пробраз неиссякаемой жизни / пер. с нем. А.В. Фролова, Л.Ф. Поповой. М.: ВРС, 2007. 319 с.
6. *Шмид В.* Нарратология. М.: Языки славянской культуры, 2008. 304 с.
7. *Успенский Б.А.* Поэтика композиции. М.: Искусство, 1970. 224 с.
8. *Тюпа В.И.* Очерк современной нарратологии // Критика и семиотика. Вып. 5. 2002. С. 5–31.
9. *Тюпа В.И.* Дискурс / Жанр. М.: Intrada, 2013. 211 с.
10. *Доманский Ю.В.* «Оба улыгнулись» (о возможностях нарратива в драматургическом роде литературы) // Narratorium. 2011. № 1–2 [Электронный ресурс]. <http://narratorium.rgg.ru/article.html?id=2027598> (дата обращения: 20.10.2017).
11. *Foster S.L.* Choreography and Narrative: Ballet's Staging of Story and Desire. Bloomington: Indiana University Press, 1996. 392 p.
12. *Новерр Ж.-Ж.* Письма о танце / пер. с фр.; под ред. А.А. Гвоздева. СПб.: Лань; ПЛАНЕТА МУЗЫКИ, 2007. 384 с.
13. *Ryan M.L.* Narration in Various Media // The living handbook of narratology. Hamburg [Электронный ресурс]. URL: <http://www.lhn.uni-hamburg.de/article/narration-various-media> (дата обращения: 20.10.2017).
14. *Маликов Е.В.* Миф и танец. Опыт занимательной герменевтики. М.: «Канон+» РОИИ «Реабилитация», 2012. 304 с.
15. *Ваганова А.Я.* Основы классического танца. СПб.: Лань, 2001. 192 с.
16. *Силантьев И.В.* Сюжетологические исследования. М.: Языки славянской культуры, 2009. 224 с.
17. *Веселовский А.Н.* Историческая поэтика. М.: Изд-во ЛКИ, 2008. 648 с.

18. Маликов Е.В. Формообразование сценического континуума в классическом балете и кордебалетные построения как символическая основа локуса спектакля // *Academia: Танец. Музыка. Театр. Образование*. 2011. № 3 (23). С. 31–38.

19. Маликов Е.В. Мифопоэтическое пространство фантастического балета и его герменевтика // *Вестник Томского государственного педагогического университета*. 2015. Вып. 5 (158). С. 191–194.

20. Маликов Е.В. Герменевтический подход к балету «Лебединое озеро», или Почему Зигфрид должен умереть в мифопоэтическом ландшафте указанного произведения // *Вестник Томского государственного университета. Культурология и искусствоведение*. 2016. № 3 (23). С. 64–72.

21. Поселягин Н.В. Кинофильм как объект и не-объект нарратологии // *Narratorium*. 2012. № 2 (4) [Электронный ресурс]. URL: <http://narratorium.rggu.ru/article.html?id=2628907> (дата обращения: 20.10.2017).

22. Шмид В. Отбор и конкретизация в словесной и кинематографической нарративах // *Narratorium*. 2011. № 1–2 [Электронный ресурс]. URL: <http://narratorium.rggu.ru/article.html?id=2017636> (дата обращения: 20.10.2017).

Vorotyntseva Kseniya A. “Culture” newspaper (Moscow, Russian Federation).

E-mail: vorotyntseva@gmail.com

Malikov Evgeniy V. Tomsk State University (Tomsk, Russian Federation).

E-mail: eugene@malikow.ru

Tomsk State University Journal of Cultural Studies and Art History, 2018, 29, pp. 63–73.

DOI: 10.17223/22220836/29/5

MYTH AND NARRATIVE IN BALLET

Key words: myth, dance, ballet, narrative, intermediality.

Dance, like other art forms, originates from mythological syncretistic formations. Thus, the emergence of verbal discourse relates to the collapse of the myth, which was transformed into a story. The very same thing happened to dance. As the researchers note, classical dance became narrativized in course of time. Originally, it included plotless court dances. After reforms initiated by J.-G. Noverre, who introduced the concept of action ballet, the story and the characters appeared in productions. Such ballets were called “story ballets”. However, in the beginning of the 20th century “plotless ballets” returned to the stage because of S. Diaghilev “Ballets Russes” and G. Balanchine’s productions. In the middle of the 20th century dramatic ballet, a new dance phenomenon, emerged. It combined classical ballet and drama.

In spite of desacralization of dance classical ballet still remains semisacred. Its connection to myth is manifested in different ways. For example, in “Giselle” corps de ballet formations recall in one’s mind the meander, a symbol of infinite chain of deaths and revivals. And in the “Swan Lake” ballet choreographed by Y. Grigorovich one can discover a myth about cosmogonic twins embodied in pairs of Odette/Odile and Prince Siegfried/The Evil Genius (Rothbart).

Anyway, as we have mentioned above classical ballet gradually became narrativized. The story unfolds by means of pantomime, while classical dance remains abstract. At the same time the existence of the ABC of ballet – codified ballet steps – gives hope that one day the language of classical dance will be discussed in detail as a sign system.

Narrative elements in ballet performance can be traced on other levels. The key narratological category of the point of view is manifested in different ways: from costume design to musical montage. Thus, one can discover subjectivity in ballet and therefore, the ways it is narrativized. In general, classical dance demonstrates its connection to ancient mysteries and at the same time produces means for telling stories. Therefore it seems productive to study classical ballet from an interdisciplinary perspective.

References

1. Eliade, M. (2010) *Aspekty mifa* [Aspects of Myth]. Translated from French by V.P. Bolshakov. Moscow: Akademicheskii proekt.
2. Freydenberg, O.M. (2008) *Mif i literatura drevnosti* [Myth and Literature of Antiquity]. Ekaterinburg: U-Faktoriya.
3. Ivanov, V.I. (1904) *Ellinskaya religiya stradayushchego boga. Vvedenie. Glava I* [The Hellenic Religion of the Suffering God. Introduction. Chapter I]. *Novyy put'*. 1. pp. 110–124.

4. Kerényi, K. (2000) *Eleusin: Arkhetipicheskiy obraz materi i docheri* [Eleusis: Archetypal Image of Mother and Daughter]. Translated from English by A.P. Khomik, V.I. Menzhulin. Moscow: Reflbuk.
5. Kerényi, K. (2007) *Dionis: Proobraz neissyakaemoy zhizni* [Dionysos: Archetypal Image of Indestructible Life]. Translated from German by A.V. Frolov, L.F. Popova. Moscow: VRS.
6. Schmid, W. (2008) *Narratologiya* [Narratology]. Moscow: Yazyki slavyanskoy kul'tury.
7. Uspenskiy, B.A. (1970) *Poetika kompozitsii* [A Poetics of Composition]. Moscow: Iskusstvo.
8. Tyupa, V.I. (2002) Ocherk sovremennoy narratologii [An outline of modern narratology]. *Kritika i semiotika – Critique and Semiotics*. 5. pp. 5–31.
9. Tyupa, V.I. (2013) *Diskurs / Zhanr* [Discourse / Genre]. Moscow: Intrada.
10. Domanskiy, Yu.V. (2011) “Oba ulybnulis” (o vozmozhnostyakh narrativa v dramaturgicheskoy rode literatury) [“Both Smiled” (On the possibilities of narrative in drama)]. *Narratorium*. 1–2. [Online] Available from: <http://narratorium.rggu.ru/article.html?id=2027598>. (Accessed: 20th October 2017).
11. Foster, S.L. (1996) *Choreography and Narrative: Ballet's Staging of Story and Desire*. Bloomington: Indiana University Press.
12. Noverre, J.-G. (2007) *Pis'ma o tantse* [Letters on Dancing]. Translated from French by A.A. Gvozdev. St. Petersburg: Lan'; PLANETA MUZYKI.
13. Ryan, M.L. (2014) *Narration in Various Media*. [Online] Available from: <http://www.lhn.uni-hamburg.de/article/narration-various-media>. (Accessed: 20th October 2017).
14. Malikov, E.V. (2012) *Mif i tanets. Opyt zanimatel'noy germeneytiki* [Myth and Dance. Experience of Entertaining Hermeneutic]. Moscow: Kanon+, ROII Reabilitatsiya.
15. Vaganova, A.Ya. (2001) *Osnovy klassicheskogo tantsa* [The Basics of Classical Dance]. St. Petersburg: Lan'.
16. Silantiev, I.V. (2009) *Syuzhetologicheskie issledovaniya* [Plot Studies]. Moscow: Yazyki slavyanskoy kul'tury.
17. Veselovskiy, A.N. (2008) *Istoricheskaya poetika* [Historical Poetics]. Moscow: LKI.
18. Malikov, E.V. (2011) Formoobrazovanie stsenicheskogo kontinuumu v klassicheskom balete i kordebaletnye postroeniya kak simvolicheskaya osnova lokusa spektaklya [Formation of scenic continuum in classical ballet and corps de ballet constructions as symbolic basis of the performance locus]. *Academia: Tanets. Muzyka. Teatr. Obrazovanie*. 3(23). pp. 31–38.
19. Malikov, E.V. (2015) Mythopoetic space of a fantastic ballet and its hermeneutics. *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo pedagogicheskogo universiteta – Bulletin of Tomsk State Pedagogical University*. 5(158). pp. 191–194. (In Russian).
20. Malikov, E.V. (2016) Hermeneutic approach to the 'Swan Lake' ballet, or why Siegfried must die within the mythopoetic landscape of this work. *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta. Kul'turologiya i iskusstvovedenie – Tomsk State University Journal of Cultural Studies and Art History*. 3(23). pp. 64–72. (In Russian). DOI: 10.17223/22220836/23/7
21. Poselyagin, N.V. (2012) Kinofil'm kak ob'ekt i ne-ob'ekt narratologii [Film as an object and non-object of narratological studies]. *Narratorium*. 2(4). [Online] Available from: <http://narratorium.rggu.ru/article.html?id=2628907>. (Accessed: 20th October 2017).
22. Schmid, W. (2011) Otkor i konkretizatsiya v slovesnoy i kinematograficheskoy narratsiyakh [Selection and concretisation of elements in verbal and filmic narration]. *Narratorium*. 1–2. [Online] Available from: <http://narratorium.rggu.ru/article.html?id=2017636>. (Accessed: 20th October 2017).