

Штольдер Наталья Владимировна
Российский Государственный Университет Туризма и Сервиса
кандидат искусствоведения, доцент

ХОРЕОГРАФИЯ XX ВЕКА В КОНТЕКСТЕ СИМВОЛИЗМА: ПЕРЕСЕЧЕНИЯ ИСКУССТВ

*Я поверил бы только в такого бога,
который умеет танцевать.*
Ф. Ницше. «Так говорил Заратустра»

В 1889 году Шарль Морис, не без помощи Новалиса, наметил определение символизма: *«Видимость вещей — лишь символ, который призван интерпретировать художник. Вещи наделены сущностью, которой и принадлежит истина»* [здесь и далее по тексту выделено мной — *Н. Ш.*] (цит. по: [12., с. 344]). Заявленная тема — это один из ракурсов анализа особенностей символизма как художественного течения с позиции современного видения, а точнее, — сопоставительное исследование жизни традиций данного явления в искусстве XX века. Символизм рубежа XIX–XX веков как феномен видения и мышления не исчез. Распространившись на разные виды искусств, приняв иные формы, естественным образом став переосмысленным опытом творческих личностей, символизм продолжает существование и развитие в новых формах в силу своей многозначной и до конца не познаваемой сущности.

Актуальность данной работы заключается в рассмотрении этих традиций на уровне фактической и ассоциативной встречи искусства конца XIX и XX веков, а именно, во взаимопересечениях двух искусств — изобразительного и хореографического. Данная проблема обширна, но недостаточно хорошо изучена. Специфика предлагаемого метода состоит в том, что он развивается на стыке искусствоведческих и театроведческих исследований¹. В нашей статье мы обозначим лишь некоторые грани

¹ Из последних работ, обращённых к этой теме, можно выделить книгу *Н. Мислер* «В начале было тело» (2011), основанную на анализе ритмопластических экспериментов начала 20-х годов прошлого века, а также канд. диссертацию театроведа *Ю. Б. Абдокова* «Музыкальная поэтика хореографии» (2009).

выдвинутой темы на примере творческой деятельности конкретных мастеров. Предлагается следующая линия: Фердинанд Ходлер – Касьян Голейзовский – Морис Бежар. Каждая из названных фигур является знаковой на своей «территории» и в своём времени. В пересечениях их мировоззрений и творческих устремлений можно увидеть особый закономерный узор, сакральный текст, код расшифровки которого лежит в русле принципиальных символистских установок. Углублённое исследование вопросов синтеза искусств и вопросов синестезии в разнообразных направлениях показывает, что идеистические и пластические поиски символизма принимают сообразно веяниям нового времени современности такие формы, которые направлены на проникновение в глубинные смыслы бытия и человеческого существования.

Пересечения с «посвящёнными»

В трактате Э. Сведенборга читаем: «<...> **человек сам по себе есть дух в таком же образе, что и само тело**», и это тело дано духу «*для отправления и службы в природном и вещественном мире*» [7, с. 317–319]. Исходя из этого постулата знаковой для символизма фигуры, сужая его применение до интерпретации в области танца, балета, можно сказать, что организованные определённым образом танцевальные движения одного или нескольких человек есть выражение, образ его (или их) духа.

Для нашего исследования важно известное положение о Мистерии Вяч. Иванова. «*В идеале на уровне художественно-теургического действия миф, согласно Вяч. Иванову, должен реализоваться в особой форме искусства будущего — в новой Мистерии, которая может возникнуть и развиться на основе театра, покинув его пределы, выйдя за рампу и вернувшись в лоно религиозного сознания. В античности театр сам возник из Дионисовых действ, как художественное воплощение их соборного мистического опыта*». [4, с. 21]. Вяч. Иванов отмечал свою особую близость к А. Скрябину в понимании Мистерии. И Бежар, и Голейзовский ставили балеты на музыку Скрябина.

Ф. Ницше в «Так говорил Заратустра» нередко обращался к понятию «танец» как к важной сакральной структуре, выражающей форму особого общения человека с Богом. Мемуары Бежара предваряют слова из данного произведения Ницше: *«Да пропади пропадом день, когда мы не танцевали хоть раз! Да не уверуем в истину, рядом с которой нет места хоть одному взрыву смеха»* [2].

Рассматривая «ритуальное» в вере хлыстов, А. Эткинд отмечает, что в хлыстовских общинах важным фактом отправления культа было сочетание мистического опыта с коллективной моторной практикой². Сектантские практики рубежа XIX–XX вв. такого рода попадают в поле нашего вопроса в силу выражения молитвенного состояния и общения с Богом определёнными движениями, близкими к танцу. Коллективную моторную практику вполне можно воспринимать в качестве коллективной обрядовой синтетической пластики, как, например, в упомянутой нами мистерии хлыстов.

Для прояснения нашей темы важны также теоретические работы В. Кандинского и ряда его коллег, а именно разрабатываемые в 1920 г. в секции монументального искусства ИНХУКА *принципы так называемого синтетического искусства, ориентированного на взаимосвязь живописи, танца, музыки и поэзии*. В своей теории Кандинский применяет терминологию живописи на характеристики танца будущего. Размышляя о движении и теле, пространстве и времени, композиции и рисунке, свете и звуке в танце, он приходит к мысли, что *танец может стать динамической живописью*.

Синтез искусств и синестезия в изобразительных и хореографических поисках эпохи модерна и символизма

Случайно ли Л. Менделеевой-Блок, женой и Прекрасной Дамой А. Блока, написан удивительный труд о балете? Ведь танец, по мнению

² А именно, с кружением, верчением, прыжком, особенным дыханием до припадков и впадением в экстатическое состояние. При этом изменение состояния сознания происходило при испытании радостью и забвением. Исследователи сравнивали опыт радения с танцами, отмечая, что хлысты были прекрасными музыкантами. Вошедший в экстаз, мог пророчествовать в определенном ритме, в стихах, петь или говорить нараспев, или просто выкрикивать звуки разного рода (см.: [13, с. 45]).

одного из артистов Императорского балета — это просто знание ногами «пятой позиции», а также арабесков, аттитюдов, антраша, *ronds de jambe* и прочего балетного инструментария. В работе Менделеевой-Блок ощущаются иные, более сложные выводы.

А. Бенуа называл просмотр «Спящей красавицы» П. Чайковского и М. Петипа «действительным счастьем видеть подлинный „Gesamtkunstwerk“. Не будь увлечения „Спящей“, „Жизелью“, „Коппеллией“, „Дочь фараона“, не было бы „Ballets Russes“, дягилевских сезонов» [3, с. 606]. Вслед за Бенуа можно продолжить, что в балетном искусстве конца XIX века, в Дягилевских сезонах в той или иной степени осуществлялся Гезамткунстверк, идея Вагнера, увлекавшая многих символистов. «Русские балетные сезоны» С. Дягилева, продолжавшиеся до 1928 года, — квинтэссенция синтеза искусств эпохи модерна. В любом случае, несомненное стремление к этому синтезу.

Очевидным откровением в понимании эстетической связи движения с музыкой стало появление хореографических импровизаций А. Дункан. После её первого выступления в Москве С. М. Соловьев писал: «Музыка не выше пластического искусства, и, как оно, материальна: звук столь же телесен, как изгиб тела, краска. **И телодвижение столь же духовно, как звук**» [8, с. 33]. В свою очередь такое прочтение танца пересекается с бодлеровскими соответствиями.

Хореографические искания М. Фокина, реформатора балетной сцены, и его эпистолярное наследие «Против течения» также попадают в контекст данного исследования³. Оформление балетных спектаклей Н. Гончаровой и М. Ларионовым тоже весомая страница, тем более, что последний пробовал себя и как хореограф. Дягилевские сезоны — это отдельная тема. Наша цель

³«Эстетическая программа деятелей „Мира искусств“ стала душой и плотью фокинских постановок», например, «Клеопатра», «Шахерезада», «Тамара», «Петрушка», «Нарцисс и Эхо», «Золотой петушок»; «Многие черты роднили зрелый балетный театр Фокина с поэзией и прозой русского символизма» Подробнее об этом см.: [6, с. 340].

обозначить знаковость этих явлений, которые относим к форме проявления символизма в хореографии XX века.

Пересечения в контексте темы «душа и тело»

Сегодня можно сказать, что швейцарский художник-символист *Ф. Ходлер* (1853–1918) тоже посвящённый, не только потому, что он был членом эстетического «Ордена розенкрейцеров» Пеладана, но и потому, что нашёл свой путь через композиционную структуру параллелизма, в создании символических холстов, зашифровано выражающих тему Вечного движения и Вечной Женственности. Становлению его символистского мышления способствовала дружба с поэтами символистами Л. Дюшозалем и П. Верленом, которые в свою очередь были поклонниками Р. Вагнера и Ш. Бодлера. Искания Ходлера пересекаются с опытами Жака Далькроза, его соотечественника и современника, в области «пространственных форм музыки». Его идеи и практика, в первую очередь, во многом повлияли на развитие ритмопластического движения в европейском и русском хореографическом пространстве⁴.

Если вернуться к Ходлеру, то тема ритмического движения человеческой фигуры в пространстве холста разработана в его зрелом творчестве наиболее последовательно и полноценно по сравнению с другими художниками-символистами. В его композициях жесты и движения выстроены в определенной системе и выражают различные эмоциональные состояния и нюансы настроений, через которые передается таинственный ход мироздания. *«Тело — это архитектура. Жесты становятся орнаментом, выражающим наше внутреннее состояние, наши чувства»* [11, с. 21].

Рассмотрим структуру композиции холста *«День»* (1899–1900). Пространственно-рисуночное изображение пяти женских фигур можно воспринимать как своего рода танец. Их жесты рассказывают о различных

⁴«Даже если ходлеровский параллелизм предваряет ритмику [Ж. Далькроза], нет сомнения, что выбирая позы своих моделей, живописец вдохновлялся движениями танцовщиков», – пишет Ф. Кэнель (цит. по: [10, с. 49]).

эмоциях «дня» с участием только торса, причём одним из основных средств выразительности следует назвать острый, ходлеровский рисунок мышц и костей, где прочитывается знание изобразительной логики того или иного жеста или движения. Эмоции фигур здесь можно по порядку представить, например, так: молитва, испуг, открытость, отчаяние, примирение. Ассоциативно данное живописное решение сравнимо с эмоциями, передаваемыми в танце «на коленях» Лейли в постановке «Лейли и Меджнун» Голейзовского.

Мотив особого, сакрального «хоровода», также из женских фигур, Ходлер разрабатывал в последней неоконченной работе «Цветение» (1915–1918). В исследовании Мюленштейна представлено большое количество карандашных набросков, многие из которых своей схематичностью и условным языком вполне сопоставимы с рабочими рисунками танца ряда профессиональных хореографов. Эти поиски своей пластической сущностью в свою очередь сравнимы с пространственным рисунком движения фигур в «Гирляндах» в «Скрябиниане» Голейзовского, с линиями построений в таких постановках Бежара, как, например, «Девятая симфония» или «Метаморфозы богов».

В монументальном панно «Взгляд в бесконечность» (1915–1916) нюансы поворота, близких движений женских фигур создают на плоскости ощущение величия, перманентности, вечности движения и непрерывности духовного переживания. Даже в панно для Йенского университета, композиции из групп мужских фигур, находящихся в едином порыве и в схожем движении, можно наблюдать некий ритмопластический танец.

Тема геометрических форм и символика чисел — знаковая для символистов. У Ходлера в его фигурных композициях присутствовал интерес к этому вопросу. Комбинации количества фигур в каждом танцевальном фрагменте у Бежара и Голейзовского так же, как и у художника, было обусловлено замыслом, как содержательным, так и пластическим.

Выдающийся хореограф, реформатор русского балета *К. Голейзовский* (1892–1970) не случайно вошёл в поле данной работы. Универсальный склад его мышления, природная одарённость, глубокое понимание сути разных искусств и культуры в целом позволили ему создать свой неповторимый хореографический мир, в котором вопросы «души и тела» решались в контексте философского осмысления *движения и ритма* его времени. Голейзовский искал свои пути взаимодействия музыки и танца. **«Жест — выразитель мысли — вот наше исходное. Мысли, а не звука. Звук иллюстрирует жест. Вот наша разница с Дункан. Мы бы хотели дойти до превращения языка жестов в язык такого богатства и гибкости, чтобы станцевать “Женитьбу” Гоголя»** (Цит. по: [9, с. 71]). Сопоставим это мнение с близкой позицией Бежара: *«Мой танец – не просто па, или последовательность па, прежде всего, это идеи и видение»* [2, с. 217]. Однако не стоит забывать, что, и Голейзовский, и Бежар начинали как классические танцовщики. Именно это обстоятельство давало обоим совершенное знание языка тела и классических форм хореографии, владение которыми стало трамплином для их поисков.

Творческие пересечения Голейзовского с символизмом и с Бежаром становятся очевидными в его выборе тем, сюжетов, музыки и композиторов к своим балетам, например, *«Саломея»* на музыку Р. Штрауса, *«Фавн»* на музыку Дебюсси, *«Геолинда»* на музыку Ф. Шуберта. Можно заметить, что мастер обращался к музыкальным произведениям с преобладающей романтической окраской. Этим качеством отмечены и наиболее известные постановки хореографа: *«Листиниана»* (1931, музыка Ф. Листа), *«Мимолётности»* (1922, музыка С. Прокофьева), *«Лейли и Меджнун»* (1964, музыка С. Баласаняна). Любовь к музыке Скрябина, символиста по своим устремлениям, прочитывается на протяжении всего творчества Голейзовского. Он обращался к произведениям композитора и в 1920-е годы, в период активного сочинительства, и вначале 1960-х, когда ему, наконец-то, снова дали возможность работать в полную силу. Наиболее полное

выражение внутреннего созвучия между хореографией Голейзовского и музыкой отражает цикл миниатюр, под общим названием «Скрябиниана». Как отмечал балетмейстер, в этой постановке было важно звучание смысла: «человек, свет и цвет», которое, по мнению хореографа, пересекалось с упоительной абстрактностью скрябинской музыки (Подробнее см.: [5, с. 445 – 446]). Данное видение отразилось и в характере костюмов (трико и купальник, без украшений). Симптоматично, что оба хореографа, нередко обвинявшиеся в излишнем эротизме, подвергались этому упреку, в том числе, и из-за отношения к костюму.

Голейзовский не существует вне ассоциаций, глубокого проникновения в сущность эмоций и их природы. Некоторая внешняя абстрактность построения его балетов, идущая, в том числе, от символизма фокинских постановок⁵, от увлечения суфийской философией, на самом деле соотнесена с космическими и поэтическими обобщениями. Можно заметить, что в постановках Голейзовского тема духовности воспринимается через вспыхивание или нюансировку различных эмоций, переданных текучими жестами или разноритмичными связками движений, от «экстатической эротики» (его термин) до хрупкости и целомудрия, что лучше всего наблюдать в дуэтах. Отметим, что Голейзовский нередко отталкивался от природных форм, а также от декоративно-прикладного искусства, например орнаментов.

Балет «Иосиф Прекрасный» (1924, музыка С. Василенко), поставленный в Большом театре, также может быть рассмотрен как особый пример выражения ритуального, символического звучания танца, приближенного к современному пониманию Мистерии Вяч. Иванова. Представляется, что оригинальная хореография, а также сценография (Б. Эрдман), музыка, талантливые и увлечённые танцовщики создали новый Гезамткунстверк начала модернистской эпохи.

⁵ Балетной композиции К. Голейзовский обучался у М. Фокина.

Разговор о предпочтениях и замыслах бельгийского хореографа *М. Бежара (1927 – 2007)*⁶, можно было бы начать и закончить, прочитав его текст под названием «Б.: его автобиография» [2, с. 233–235]. Это поразительное по воображению и намекам видение – сон – сочинение хореографа. В путешествии от Марселя до буддийского монастыря духовно его сопровождают Р. Вагнер, М. Петипа, Х. Маркс. Он встречает Новалиса и Гофмана, Леонардо да Винчи и Гюстава Моро, Зигфрида и Дельфийского Оракула, и других персонажей реального и эзотерического мира. Одни только названия балетов Бежара говорят о его пересечениях с символизмом: «Весна священная», «Серафита», «Саломея», «Сюита в черном и белом», «В честь Вагнера», «Бодлер», «Цветы зла», «Песни странствующего подмастерья», «Нижинский, клоун Божий», «Наш Фауст», «Петрушка», «Заратустра».

Исходным материалом для мастера были философия, литература, музыка, кино, цирк, пантомима, и, конечно, собственные наблюдения жизни и рефлексия.⁷ Однако, если рассматривать профессионально режиссуру, рисунок танца каждого балета выстраивается в определённую систему, аналитическо-интуитивную, тщательно продуманную, и обладает энергией страсти и магией. В комбинационных танцевальных поисках Бежара главное содержится в связках и переходных элементах, в определённых акцентах и паузах, связанных, прежде всего, с личным переживанием музыки. Он нередко применял метод контраста классических элементов, например, аттитюда или арабеска, с самыми разнообразными вариантами естественной пластики тела.

⁶ Бежар учился балетному искусству у русских классических танцовщиков (мадам Егорова, мадам Рузани и др.), восхищался Дягилевскими балетными сезонами. Его труппа «Балет XX века» начала существовать с 1959 года. Он поставил более 100 балетов, в которых развивался синтетический вариант танца «модерн», мигрирующий в различные культуры и времена.

⁷ Рядом исследователей отмечено, что в его постановках преобладает этическое над художественно-эстетической стороной, что хореограф стремится вернуть танцу его первоначальный ритуальный характер. См., например: [1, с. 62].

Подобно Ходлеру, в силу своего характера и жизненных обстоятельств, Бежар был обречён на богоискательство. Духовный путь человека, по мнению Бежара, случаен. Балетмейстер нередко говорил о разных жизненных ситуациях, выражаемых дилеммой: «Случай или Бог?». На духовный путь хореографа оказал значительное влияние Восток, и особенно суфистские учения, к которым он приобщился через музыку и танец, работая с иранскими традиционными музыкантами.

Вкратце отметим балеты, так или иначе выражающие символистские аспекты мышления Бежара. Работая над своей первой, в смысле независимой от влияний и самостоятельной по характеру, постановкой, «*Симфонией для одного человека*» (музыка П. Анри с участием П. Шеффера, 1955), Бежар отмечал, что он шёл по пути упрощения. Вспомним, по пути упрощения в своих холстах шёл и Ходлер. «*Болеро*» на музыку М. Равеля (1961), воспринимается как заклинание, как обряд. Решение этого балета — один из вариантов представления танцевального параллелизма, синхронного движения, пробуждающего особую энергетику. В итоге в постановке отражена задача ритуального мистериального танца. «*Бхакти*» (1968), балет на народные индийские мелодии, — это синтетическое действие, композиционно иррациональное, чувственное, также следующее за музыкой, её переливающимися ритмами, её медлительной, медитативной сущностью.

Балет «*Девятая симфония*» (1964) на музыку Бетховена, прежде всего, ассоциируется с выставкой венских сецессионистов, посвящённой личности Бетховена, с «Бетховенским фризом» Г. Климта. В этой бежаровской постановке второй половины XX века присутствует символизм в новой форме. Философско-духовная и пластическая программы составлены Бежаром в органичном прочтении ритмов и мелодий бетховенского завещания.

В заключение суммируем приведённые выше размышления в небольшой *вывод*, раскрывающий сущностный принцип предложенной интерпретации. Намеченный контрапункт внутренних параллелей даёт

возможность развития не только интересных с точки зрения исторических закономерностей пересечений в творчестве избранных персонажей, но и создаёт предпосылки для развития новых методологических ходов внутри научных границ искусствоведческого анализа природы художественного мировоззрения. Взаимосвязанное изучение творчества Ходлера, Голейзовского и Бежара позволяет рассмотреть тему «душа и тело» не только на примерах из области изобразительного искусства и хореографии, но и в контексте проблематики искусства в целом. В этом плане важно наблюдение, которое внушают образы Ходлера. В новаторском творчестве художника смыслы движения человеческого тела, изображаемого на плоскости, связаны с танцем в его сакральном понимании. Ходлеровское видение ассоциативно и ментально пересекается с исканиями хореографов XX века. Идеи символизма органично вошли в пространственные формы современной хореографии, питая её и вдохновляя. В смысловом, эмоциональном и пластическом планах творческие поиски Голейзовского и Бежара наполнили новым художественным содержанием понимание проблемы «душа и тело». Линия «Ходлер – Голейзовский – Бежар», даёт возможность углубиться в изучение характера и границ синтетического восприятия искусства, обогатить понятийную область синестезии, до сих пор остающуюся одной из наиболее актуальных областей художественного осмысления.

Список литературы и источников

1. Балет: энциклопедия. М., 1981.
2. *Бежар, М.* Мгновение в жизни другого ; В чьей жизни? : кн. 1–2 : мемуары / пер. с фр. М. : Рус. творч. палата. 1998.
3. *Бенуа А. Н.* Мои воспоминания, в пяти книгах. Кн. 4, 5. М., 1993.
4. *Бычков, В. В.* Художественная символизация как главный принцип эстетики русского символизма. Статья доклада. Семинар группы «Европейский символизм» в Институте искусствознания. М., 2011.

5. Голейзовский К. Жизнь и творчество. Статьи, документы, воспоминания. М., 1984.
6. Красовская, В. М. Русский балетный театр начала XX в. Том 1. Хореографы. – Л., 1971.
7. Сведенборг, Э. О небесах, о мире духов и об аде. СПб., 2000.
8. Соловьев, С. М. Айседора Дункан в Москве // Весы. 1905, № 2. – С. 33–34.
9. Тейдер, В. А. Иосиф Прекрасный. М., 2001.
10. Фердинанд Ходлер. Каталог / Ред. и сост. Ф. Кэнель. Цюрих: Швейцарский фонд культуры ПРО ГЕЛЬВЕЦИЯ, 1988.
11. Ходлер, Ф. «Десять заповедей» художника // Фердинанд Ходлер. Каталог / Ред. и сост. Ф. Кэнель. Цюрих: Швейцарский фонд культуры ПРО ГЕЛЬВЕЦИЯ, 1988.
12. Энциклопедия символизма / пер. с франц. Н. В. Кисловой, Н. Т. Пахсарьян. М., 1998.
13. Эткнд, А. Хлыст. М., 1998.