

А.Б. Бельгибаева¹

*¹Казахская национальная академия хореографии
(Нур-Султан, Казахстан)*

ДИНАМИКА ИЗМЕНЕНИЯ БАЛЕТНОЙ ЗНАКОВОЙ СИСТЕМЫ

Аннотация

Объектом исследования в статье является знаковая система в развитии, знаковая система как унифицирующая кодировка смысла. Семиотическое исследование теории танца позволяет автору выявить значимость и многослойность языка хореографии как невербальной системы коммуникации. Автор обуславливает недостаточную степень исследованности данной темы, использует исторический, описательный методы исследования.

Ключевые слова: семиотика, балет, хореография, код, классический танец.

А. Б. Белгібаева¹

*¹Қазақ ұлттық хореография академиясы
(Нұр-Сұлтан, Қазақстан)*

БАЛЕТ ТАҢБА ЖҮЙЕСІНІҢ ӨЗГЕРУ ДИНАМИКАСЫ

Аннотация

Мақаладағы зерттеу нысаны – таңбалық жүйе мағынаның бірегей кодталуы болып табылатын дамудың таңбалық жүйесі. Би теориясын семиотикалық зерттеу хореографиялық тілдің вербалды емес байланыс жүйесі ретінде авторға маңыздылығы мен қабаттылығын анықтауға мүмкіндік береді. Автор осы тақырыпты зерттеудің жеткіліксіз дәрежесін анықтайды, тарихи, сипаттамалық зерттеу әдістерін қолданады.

Түйінді сөздер: семиотика, балет, хореография, код, классикалық би.

A.B. Belgibaeva¹

*¹Kazakh National Academy of Choreography
(Nur-Sultan, Kazakhstan)*

DYNAMICS OF CHANGE OF BALLET SIGN SYSTEMS

Annotation

The object of research in the article is the sign system in development, the sign system as a unifying coding meaning. Semiotic study of dance theory allows the author to reveal the significance and versatility of the language of choreography as a non-verbal communication system. The author attributes the insufficient degree of research to this topic, uses historical, descriptive methods of research.

Key words: semiotics, ballet, choreography, code, classical dance.

Введение. В первой половине XX века формируется структурное направление, в котором язык рассматривается как знаковая многоуровневая система. Без знаков невозможно ни одно познание. Знаковые системы задействованы в таких процессах, как выделение объекта исследования, его описание, сохранение результатов и передача информации другим индивидам. По своей сути семиотика является процессом осмысления любых явлений и записи их в доступной и понятной знаковой форме. Семиотические исследования культуры ведутся во всех странах, имеющих традицию гуманитарных исследований. Но различия в национальных, культурных и научных традициях привели к появлению в пределах семиотических исследований «вторичных систем», отчетливо выраженные отдельные направления и школы.

В искусстве с его тяготением к эмоциональному и импульсивному выражению чувств, исследование языковых аспектов невербальных коммуникативных структур является актуальным. Система знаков позволяет изучать, понимать и передавать достижения культуры из поколения в поколение. Характер развития культурного процесса влияет на необходимость появления всё новых знаковых систем, адекватно отражающих действительность.

Осмысление языка как части совокупности знаковых систем привело к развитию исследований ряда неязыковых семиотических систем, в частности, систем неприкладных (музыка, танец, изобразительные искусства) и прикладных искусств (формируют искусственный мир вещей, окружающий человека).

В последней трети XX в. семиотические исследования проникают в такие области, как теория музыки, теория изобразительного искусства, теория танца, костюма и т.д. «Семиотическими» стали называться искусствоведческие и литературоведческие работы. Объекты семиотического исследования окружают нас повсюду, к ним относятся: художественная литература, язык, живопись, архитектура и многое другое, все это является частью знаковой системы. Языку принадлежит главенствующее место среди всех знаковых систем, поскольку он способен выразить и истолковать любую другую семиотическую систему, которая в свою очередь может иметь различное происхождение.

Применение семиотического подхода в анализе танцевального искусства представляет собой большой интерес для искусствоведения, позволяя выявлять значимость и многослойность языка хореографии, как невербальной системы коммуникации. Актуальность работы обусловлена недостаточной степенью исследованности данной темы в XXI веке в условиях стремительного развития хореографического искусства.

Методы исследования. В статье используется исторический, описательный методы исследования.

Обзор литературы. Семиотические исследования культуры дают самый разный результат. Французская школа семиотики появилась в 60-е годы XX века и представлена именами Р. Барта, Ф. Солерс, Ю. Кристевой, Ц. Тодорова, Ж. Деррида и др.

В семиотическом направлении Умберто Эко, большое внимание уделялось вопросу об интерпретации знака. В его концепции любой текст, написанный для абстрактного субъекта, представляет собой незавершенное произведение, пока не дойдёт до читателя, чтобы реализоваться. Знак имеет всегда двойное содержание – денотацию (фактическое значение знака) и коннотацию (ассоциативная связь со знаком). Коннотация, по мнению ученого, всегда основывается на денотации и обуславливается ею.

Тартуско-московская школа семиотики возникла в 1960-х годах благодаря слиянию двух групп исследователей. Группы московских лингвистов и филологов (Б.А. Успенский, В.Н. Топоров, К. Лекомцев и др.) и группы преподавателей и студентов кафедры русской литературы города Тарту (Ю.М. Лотман, Б.Ф. Егоров, З.Г. Минц и др.). Особенностью данного семиотического направления являлось рассмотрение литературы и искусства, в качестве знаковой системы.

Значительный вклад в развитие семиотики внес Ю.М. Лотман, под руководством которого была организована Первая летняя школа по изучению знаковых систем. Согласно Ю.М. Лотману, под семиотикой следует понимать науку о коммуникативных системах и знаках, используемых в процессе общения. «Под знаком в семиотике понимается фрагмент природного окружения человека или специально созданный им предмет, или действие, которые наделяются значением, смыслами по-особому, оговариваемому, а потому известному участникам коммуникации условию» [1, с. 22].

Ю.В. Рождественский сформулировал основные законы семиотики:

- «вошедшие в культуру знаки и знаковые системы не уничтожаются последующим введением новых знаков, но сохраняются и развиваются;
- в процессе развития ни одна знаковая система не смешивается с другими, но сохраняет свою информационную содержательную идентичность;
- развитие каждой знаковой системы происходит путем дифференциации и интеграции знаков и значений
- создание новых типов знаков внутри любого класса не уничтожает созданных ранее, но сохраняет и развивает старые технологии знакообразования» [2, с. 41].

В истории искусства народов мира танец как устная речь и пение воплощается, сохраняется и передаётся в формах естественного семиозиса (процесс интерпретации знака, процесс порождения значения). В восприятии танца объединяются слуховой (музыка) и визуальный (движение или статика) ряды. Поскольку танцевальное искусство основано на подражании, то и его знаки создаются на основе категорий мимезиса (подобие, воспроизведение, подражание). Это даёт возможность выразить его хореографическое содержание и открывает доступ к пониманию и восприятию. В процессе создания танцевальных знаков подражание перерастает в хореографические структуры. Танцевальный или хореографический знак – это знак поведения

человека, поскольку он может быть выражен только с помощью человеческого тела. Но тело само по себе ещё не знак. Для того что бы стать образом чего-то, в данном случае пластическим образом поведения человека, необходима некая работа над материалом (телом). Материал сценических танцевальных знаков формируется благодаря ежедневному профессиональному физическому тренажу.

Результаты исследования. Танцевальное искусство всегда занимало особое положение в жизни человека. Танец изначально не был отдельной единицей, а служил частью ритуала или мистерии. Пройдя долгий путь развития от простейших жестов и «танцевальных движений», подражающих поведению животных до целостной системы классического танца, проверенной годами, со временем, обогатившись разнообразием «свободного» танца, хореографический язык, прежде всего, служил для передачи подлинных чувств и эмоций человека.

А.П. Лободанов писал: «Основное назначение танцевальных знаков – быть, с одной стороны, развлекательным, а с другой, воспитывающим средством: движения предназначены создавать идеализированный образ прекрасного человека в его поведении» [1, с.272]. Именно поэтому танцевальный язык так разнообразен и постоянно эволюционирует, являясь зеркальным отражением социального мира, нравов и потребностей людей каждого периода времени.

Жест – это праязык, возникший задолго до появления письменности и музыки. Он несет в себе след невербальной коммуникации, объединяя культурные эпохи. Жесты в рамках становления речи сыграли немалую роль, поскольку заменяли собой язык общения, выражая весь эмоциональный спектр человеческих эмоций. Жест в танце выполняет повествовательную функцию, соединяясь с разнообразной мимикой танцовщика, он способен передавать образ героя. Н.Н. Вашкевич говорил: «<...> жест есть самый простой, а потому и первый способ которым воспользовался перворожденный человек для выражения своих душевных и физических переживаний» [3, с.5]. Если рассмотреть жест, в рамках хореографического искусства нашего времени, то он представляет собой некий художественный след, отличающийся по своей природе в зависимости от стиливого решения хореографической композиции.

Танцевальная деятельность присуща человеку с древнейших времен. Первобытные танцы полностью частично отражали процессы жизнедеятельности. Об этом свидетельствуют сохранившиеся до наших дней наскальные рисунки, а также изображения различных танцевальных поз в искусстве живописи, вазописи и упоминания древнейших мыслителей в своих философских трактатах. Узкая направленность танцевального искусства была обусловлена необразованностью исполнителей, которые всем естественным природным процессам присваивали божественное начало. Во время танца они общались с природой, заново проживали ежедневные ритуалы, например, такие как охота и, естественно, не могли воспринимать танец как культурное явление. Так, Лукиан писал,

что «пляска – это занятие не новое, не со вчерашнего и не с третьего дня начавшееся <...> одновременно с происхождением первых начал вселенной возникла и пляска. А именно: хоровод звезд, сплетение блуждающих светил <...> суть проявления первородной пляски» [4, с.53]. Таким образом, видна связь первобытной культуры с мировоззренческими взглядами на окружающую действительность и интерес к механизму сотворения мира. Во многих древнейших культурах танцу отводится главенствующая роль в процессе разрушения и сохранения мира. Например, в древней индийской мифологии описывается танец Бога Шивы и его божественной супруги Парвати, исполнение которого приводит к гармонизации космологических процессов. Индийский танец невероятно сложен и насыщен в символическом аспекте, в нем используются все выразительные средства человеческого тела. Особенно важна разнообразная мимика и положения пальцев рук (мудры), которые характеризуют определенные ситуации и действия.

Танец был значимым элементом и в космологии Древней Греции, он почитался и имел неразрывную связь с древнегреческой мифологией, религиозными взглядами и мистическими представлениями. Поэты прославляли богов, называя их плясунами, музу танца звали – Терпсихорой, что в переводе означает – развлекающая. Танец ассоциировался с праздником и был неразрывно связан с ритмом. В греческом танце отражался эллинский дух, переплетенный с символикой мифологических верований. Философ Платон, считал, что танец должен иметь святую цель и быть религиозным. Как, например, в древнем Египте, где мистические танцы составляли часть богослужения в храмах. Не смотря на столь древние упоминания о танце и богатую историю его происхождения, в XXI веке зачастую можно встретить его поверхностное восприятие. А между тем танец несёт в себе культуру времени и является отражением мировоззренческих взглядов общества.

Танец как часть ритуала становится средством общения с высшими духовными силами, а также является атрибутом различных празднеств. Ритуальный танец, по своему содержанию является неким отдельным объектом, связывающим мир реальный и мир духовный. В связи с этим формируются первые символы. Круг или овал представлялся безопасным пространством, которое способно защитить от неконтрольного хаоса, царившего за пределами танцевальной фигуры. Такое построение нашло дальнейшее выражение в хороводной форме ритуального танца.

В культуре средневековья танец занимал значительное место и постепенно выходил из храмов на улицы, становясь достоянием народа, однако не одобрялся церковью. «Средневековая церковь, одной рукой проклиная танец, другой покровительствовала ему» [5, с.17]. Помимо хороводных танцев появляются парные, усложняются шаги и добавляются различные покачивания корпуса, символизирующие не только поклонение божеству, но и взаимоотношение между людьми во время символических сезонных празднеств.

Танец-действие, имеющий в своей основе подражательный первобытный характер, постепенно преобразовывался в танец-зрелище, что требовало всё больших физических возможностей от исполнителей. Культура и мировоззренческие взгляды того или иного времени всегда отражались на языке хореографических композиций и влияли на восприятие анатомических параметров танцовщиков. Если обратиться к временам античности, тело человека и, конечно, танцовщика, олицетворяло храм, вобравший в себя всё величие природы и гармонию окружающего мира: «Так тело само по себе говорит, поёт, кричит иногда звучнее, полнее, чем человеческое слово» [6, с.13]. Эстетическая роль тела поднимается в искусстве на новый уровень, Восхищение изяществом, красотой и лёгкостью становится неотъемлемой частью эмоционального ожидания зрителя. Человек постепенно становится частью культуры и поднимает танец, как художественное произведение на новый уровень.

В эпоху Возрождения танец начинает постепенно превращаться в профессиональное искусство. Появляются трактаты и первые записи танцев, в которых описываются по большей части шаги, положения рук, некоторые методические указания. Среди теоретиков танцевального искусства можно отметить: Доменико да Пьяченца и его трактат «Об искусстве пляски и танца»; Гульельмо Эбрео «Трактат об искусстве танца» и Фабрицио Карозо «Танцовщик». Появляются первые терминологические названия движений. При рассмотрении танцевальной культуры эпохи Возрождения необходимо отметить, что названия отдельных па, распространялись и на название танцев. Придворная хореография становится все более популярной и в основе своей имеет знаковые предпосылки. Костюм оправдывал плавные, изящные движения рук, большое внимание уделялось деталям. Во время реверанса кавалер снимал шляпу левой рукой, что означало приветствие от всего сердца. Реверанс являлся жестом приветствия, знаком уважения и почтения, корни которого уходили в первобытные времена. Несмотря на популярность парных танцев, особое место занимали танцы-шествия, семантическая роль которых была в упорядочивание и организации пространства. Танец воспринимался, как часть этикета, в нем показывали изысканные манеры, в рамках социальной иерархии, приветствовали партнера и гостей. Знаковые элементы бытовых и народных танцев эпохи Возрождения в XXI веке часто используются хореографами для олицетворения данной эпохи на балетной сцене. А их символическое значение во многом усиливает зрительное восприятие концепции спектакля.

Для лучшего понимания разнообразия танцевального языка необходимо проследить его становление на протяжении нескольких веков, когда танец менялся, развивался, и хореография преобразовывалась в самостоятельный вид искусства. Разделение танца на народный и профессиональный, явилось закономерным процессом развития танцевального искусства и позволило обогатить его лексический язык.

Отражая свой быт в народных танцах, люди по крупицам сохраняли историю народа. Благодаря народным танцам, как правило, в аккомпанементе которых использовались национальные музыкальные инструменты и фольклорные песни, сохранилось и развилось в собственном направлении искусство каждой страны. По этому поводу М. Фокин писал: «Мне приходилось учиться танцу у простых деревенских {жителей}: у цыган, у горцев Кавказа, у крымских татар, у русских мужиков и баб... А между тем в этих именно народных танцах есть то ритмическое богатство, та правда жеста, тот национальный характер, тот мудрый язык движений, который приходит от самой жизни» [7, с.423]. И действительно развитие танцевального языка во многом обязано народным танцам и фольклору.

Сценический танец в своем развитии танцевального языка пошел несколько иным путем. Если рассматривать его в широком аспекте, то в танце есть возможность передать безграничное количество эмоций, чувств и переживаний, используя пластические мотивы. Раскладывая его на пространственные движения, прослеживается отсутствие смысла в них, т.е. сами по себе они не могут называться танцем, а служат для огромного разнообразия комбинаций. Это связано с эволюцией сценической хореографии, которая за время своего существования освободилась от второстепенных движений, закрепив в своей пластическо-выразительной основе ряд танцевальных па, вошедших в систему классического танца. В народных танцах также можно проследить наличие повторяющихся движений, они служат своеобразной канвой для определённой хореографической зарисовки и являются знаками, содержащими в себе различные стилевые особенности. В отличие от движений классической хореографии они не утрачивают свою самобытность, продолжают отражать национальный колорит. Это может быть стилизованная походка, положения рук, прыжки, отдельные движения или вращения присущие различным национальным танцам. Речь идёт о некоторых, так называемых узнаваемых па, образы которых прочно отложились в человеческом сознании, следовательно, являются знаками. Можно сделать вывод, что для формирования хореографического языка важную роль играют национальные и историко-культурные предпосылки, а не только быт и условия жизни. Зарождаясь в течение жизнедеятельности человека, знаки складывались в символический рисунок, состоящий из пластических мотивов или интонаций, которые ложатся в основу знаковой танцевальной системы. Такие движения проникают во все виды танцевального искусства (балет, современная хореография, эстрадный и бальный танец) и помогают хореографу создать на сцене особую атмосферу, расширяя мировоззрение зрителя и помогая ему перенестись в другую страну или эпоху.

Анализируя танец как языковую систему, необходимо разделить его на два предмета исследования. Один включает в себя танцевальный язык для определённого танца, например, полонез, мазурка. А второй рассматривает различные танцы в контексте исторического развития и

выделяет общность хореографии, которая обусловлена происхождением и единой природой данного вида искусства. Необходимо отметить, что в энциклопедии «Балет» определения танец и хореография присущ пространственно-временной характер. Природа двух понятий одновременно имеет пространственную (поза, композиция, структура) и временную (темп, ритм, гармоничные движения) основы, поэтому одно и то же действие человеческого тела может называться, как танцем, так и хореографией, если рассматривается в качестве объекта исследования. Значительное разделение двух терминов произошло в 20 годы XX века, когда теоретики балета подверглись влиянию искусствоведения и делали упор на развитие теоретических знаний в области балетной хореографии.

В XIX веке прочно установился архетип изображения балерины в танцевальном искусстве. Архетипы – это «формы и образы, коллективные по своей природе, встречающиеся практически по всей земле <...> и являющиеся в то же самое время автономными индивидуальными продуктами бессознательного происхождения», которые «передаются не только посредством традиции или миграции, но также с помощью наследственности» [8, с.165]. Этому способствовала сама эпоха, поскольку танец является отражением действительности. Тяготение к романтическим образам, несомненно, нашло отклик в танцевальном искусстве. На сцене стали изображать иллюзорный мир. Большую роль для передачи образа играл костюм, который представлял собой удлиненную шопенку с крылышками на спине, как знак нереального, возвышенного происхождения главной героини. Хореографы, показывая два мира в балете, связывали картину воедино одним связующим звеном, в роли которого выступал главный герой. Его символика связана с миром людей, он мечтательный, возможно безрассудный в некоторых поступках, но он реальный человек. Сильфида и Жизель явились образами, вобравшими в себя романтические тенденции с одной стороны и сохранившие отчетливую национальную окраску балета с другой. Таким образом, танцевальный язык, переходя на новый уровень технического мастерства, в своей основе отображал легко узнаваемый колорит в костюмах, оформлении сцены, а также сохранял мифологические легенды в основе сюжета.

С развитием техники танца и введением в балетное искусство танца на пуантах возникает потребность в более детальном подходе к методическому обучению танцовщиков. Происходит более глубокое осознание физических и эмоциональных задатков человеческой природы для воплощения сценических образов, которые в дальнейшем могут рассматриваться в качестве знаковой системы. Тело танцовщика, как материал знаковой системы обладает различной фактурой. Для хореографа это имеет большое значение. Поскольку максимально развитые физические возможности артиста способствуют раскрытию многогранности образа. Каждому артисту от природы даны некоторые особенности строения тела, которые он не в силах изменить. Ф.М.

Лопухов говорит по этому поводу: «Рост и мышцы в первую очередь определяют амплу танцовщика. ... Внешность определяет право на роль; на втором месте – техника танцовщика, а на третьем – актёрское хореографическое мастерство, духовный склад» [9, с.174]. В хореографии передача танцевального образа достигается рядом движений и положений человеческой фигуры. Искусством это становится, если помимо набора движений, передача образа осуществляется одухотворенным и выразительным исполнением.

Ещё в эпоху просвещения Ж.Ж. Новерр в своих письмах призывал к действенному балету и появлению личности на сцене. Этому способствует отказ от масок во время представлений, он обогащал танцевальный язык невербальными жестами, открыто призывал артистов использовать мимику на сцене, не прячась за условностями. «Постарайтесь получше усвоить благородную мимику; никогда не забывайте, что она – душа вашего искусства» [10, с.80]. Данным высказыванием невозможно пренебрегать, поскольку мимика наравне с жестом усиливает восприятие языка танца и способствует лучшей передаче образности характера на сцене. Таким образом, помимо красоты человеческого тела танцовщику необходимо обладать гармоничной выразительностью, которая во многом способна сгладить некоторые технические погрешности и ярче донести задуманный хореографом образ. Тело артиста в данном контексте можно воспринимать, как «инструмент» способный создать знаковую систему, благодаря которой создаются пластические образы. Выразительность наполняет движения смыслом, движения рождают танец, в свою очередь танец становится искусством, способным менять чувственное восприятие мира и себя. Успех художественного произведения во многом зависит от мастерства исполнителя и способности погрузиться в роль, передать задумку хореографа в точности, но пропустив её сквозь призму своих переживаний, чувств и эмоций. При полном погружении танцовщика в свою партию, зритель невольно, сам переносит сценический образ в настоящую реальность и сопереживает герою, примеряя его поступки на себя. Такая хореографическая подготовка образа, проработка деталей может по праву называться языком танца и производить коммуникативную функцию между зрителем и артистом.

В XIX веке в балете прочно установился академизм, с многоактными балетами-феериями и хореографией, основанной на чистом классическом танце. Успешно проходил процесс обучения всё новых и новых артистов балета. Французская академия танца прочно закрепила своё значение в мировом балетном искусстве. В балетах от постановки к постановке закрепляются некоторые условные жесты, набор движений и каноны хореографических композиций. Возьмём, к примеру, балеты М.И. Петипа. Рассматривая его балеты с точки зрения языка хореографии, можно сказать, что они очень богаты танцевальными композициями и просты по содержанию. Продвижение сюжета происходит в основном посредством пантомимы, которая расшифровывает зрителю значение следующего за ней танца. Для балетов Мариуса Ивановича характерно

наличие симфонической картины (Сон в «Дон Кихоте»; нереиды в «Спящей красавице»), не носящей в себе смысловую нагрузку. Они воплощают на сцене лучшие традиции европейской культуры, одна из которых симметричное построение танцевальных ансамблей. Однако именно Мариусу Ивановичу удается впервые задействовать кордебалет не только в качестве «живого» фона для солистов, несущего лишь эстетическую функцию, как это было в спектаклях его предшественников, но одухотворить его, создав дополнительное осмысленное действие, воплощающее внутреннее состояние главных героев. Кордебалет М. Петипа, как знаковая система играет не последнюю роль для лучшего восприятия спектакля. Он (кордебалет) может служить некой границей между реальным миром и миром снов, как в «Дон Кихоте», дриады впускают главного героя в другую реальность, и взаимодействуют с ним посредством классического танца. А также усиливать эффект реальности происходящего, как в первом акте того же балета «Дон Кихот», артисты создают эффект оживленной испанской улицы, сохраняя фольклорный колорит вкраплением народных танцев.

На примере па де де рассмотрим танцевальный язык классического дуэтного танца. Па де де состоит из антре, адажио, 2-х или более вариаций и коды. С одной стороны па де де – это технически сложная составляющая часть классического балета, с разнообразием контрастных музыкальных темпов. Исполняют его ведущие солисты спектакля в конце балета, в основном оно олицетворяет собой свадебное торжество. С другой стороны, это танец чистой и светлой любви, поделённый на дуэт и монологи. Он полностью лишён переживаний, и внутренней трансформации, два героя танцуют переполняемые чувством друг к другу. Какая бы не была насыщенная хореография прыжками, вращением и другими элементами классического танца, па де де не охарактеризует нам образы танцовщиков, не расскажет их историю любви и возможно наличие преград на пути к заветному финальному танцу. «Вырванное» из контекста спектакля па де де является лишь гениально сотканным полотном классической хореографии. В вопросе содержательности танцевальных движений существуют противоположные точки зрения. Так, по мнению П.М. Карпа, собственной содержательностью обладает лишь контекст танцевальных движений, и все «попытки отыскать в каждом па конкретный, тем более философский смысл, приводят к нелепостям» [11, с.16]. С ним соглашался В.В. Ванслов, который об этом писал следующее: «Сами по себе танцевальные движения и позы (как новые, так и старые) не означают ровно ничего, подобно отдельным звукам или аккордам в музыке» [12, с.35]. Противоположного мнения придерживался советский балетмейстер Ф.М. Лопухов, считавший, что каждое танцевальное движение имеет свою собственную значимость и мысль. Проанализировав па де де в качестве знаковой системы, можно рассказать о нем очень много. Во-первых, классический танец является знаковой системой, во-вторых сценический костюм, является необходимой составляющей танцевального искусства и характеризует

персонажей, а, следовательно, может рассматриваться, как часть знакового ансамбля па де де. Третьим компонентом служит музыкальное сопровождение, т.к. танец и музыка неразделимы и хореографические образы, а также эмоциональное состояние танцовщиков передается через музыку. Еще Ж.Ж. Новерр говорил: «Удачный выбор мотивов – столь же существенная часть танца, как подбор слов и оборотов речи для красноречия» [10, с.18]. Исходя из этого, можно заметить, что собственная содержательность танцевального движения возможна, как и содержательность движения в контексте фрагмента балета.

Все движения классического танца, словно детали одного целого, под чутким взглядом хореографа, собранные воедино, могут рассказать о любых человеческих чувствах, поступках и перенести зрителя в другую эпоху. Нельзя рассматривать хореографические движения, как язык танца, вырывая их из контекста хореографии, однако они могут иметь знаковые особенности для передачи образности персонажа. «Состав движений классического танца, – пишет Н.И. Тарасов, – велик и многообразен, но основная его речевая единица – это поза во всем своём хореографическом и композиционном многообразии. Поза <...> способна характеризовать собой различные образы, жанр, стиль, эпоху, к которой относятся содержание балетного спектакля, различные чувства, стремления и переживания человека» [13, с.20-21]. Взять, к примеру, танцевальную позу *arabesque*, которая встречается во всех балетах, однако имеет под собой огромную почву для передачи чувств и эмоций. *Arabesque* с наклоном головы вниз, как в «Лебедином озере», олицетворяет птицу, *arabesque* с закруглённой и приподнятой рукой, как у Солора в «Баядерке», говорит о его уверенности и стремительности действий. Или, например, *arabesque* Жизели в первом акте – классический, передает юность и безмятежность, а во втором акте со скрещёнными руками на груди олицетворяет образ умершей героини. Уместно утверждение Богданова-Березовского: «Любая, самая простая танцевальная поза, танцевальный жест или движение естественнее, натуральнее, жизненнее распетого слова, пропетой фразы» [14, с.5]. Поэтому танцевальные движения, подобно словам в речи должны изучаться в качестве знаковой системы, с их разнообразием значений, передаваемых в зависимости от ситуации.

XX век требовал от хореографов новых форм классического танца, одним из реформаторов языка хореографии выступил Михаил Фокин. «Трудно балету расстаться с рутинной, но, я надеюсь, он скоро поймет, что пред ним – дорога прекрасной, почти нетронутой области искусства к радости творчества» [7, с.339]. Хореограф не стремился к уменьшению заслуг предшественников, напротив он открыл балетному искусству новый путь развития, в основе которого была школа классического танца. Однако техника не являлась самоцелью, гораздо важнее была идея, эмоциональная составляющая спектакля, единство музыки, хореографии и образа. Он отказывается от многоактного спектакля, показывая на сцене не сказку, а реальные переживания. Так же отвергает условные

балетные жесты, тем самым во много раскрепощает и насыщает язык танца. Наряду с реформаторскими идеями не отходит от классического танца, делая его более выразительным. Появляются одноактные балеты, построенные на «чистом» танце («Шопениана»). В бессюжетном балете отсутствует какой-либо конфликт и развитие образа. Поэтому в нем не прослеживается образ-знак главного героя и рассматривать его, как знаковую систему возможно только с позиции хореографической, изобразительной и музыкальной композиций. Характерно наличие солистов и танцевальных групп в рамках единой прекрасной и возвышенной формы. Для своих постановок М. Фокин использует не балетную музыку, сочетает народный фольклор с классическим танцем и свободной пластикой. Большая заслуга творчества М. Фокина – это насыщение танцевального языка «естественными движениями» взамен условной пантомимы, не способной в полной мере раскрывать поступки героев на сцене [7, с. 424].

XX век постепенно приносил в искусство хореографии все новые выразительные средства танцевального языка, одним из которых стала импровизация, захлестнувшая сначала драматический театр, а затем искусство в целом. Яркой представительницей и основоположником стихийного танца стала Айседора Дункан. Свой танец она провозглашала, как «танец будущего». Видела задачу балетной школы в раскрепощении тела танцовщика; все движения должны соответствовать внутреннему миру исполнителя, а также не идти в разрез с возрастом и телосложением. Такие утверждения отразились на танцевальном языке, он должен был в большей степени раскрывать эмоциональное состояние и душевные переживания артиста. А. Дункан собрала в своем танце знаки, относящие зрителя к истокам зарождения танцевального искусства. Это распущенные волосы, босые ноги, легкие туники, не сковывающие движения. Рассматривая в большей степени образ, а не элементы хореографии, средствами анализа знаков складывается цельное представление о возможном техническом уровне танца Дункан, таким образом знаковая система дает понимание о концепции того или иного танцевального направления.

Самобытность импровизационного танцевального языка прочно вошла в хореографию XX и XXI века. Важна была не сама импровизация, а состояние свободы, душевного полёта, безграничных возможностей. Эти и другие принципы легли в основу танцевального искусства модерн с его полным отрицанием классического танца. Язык модерна создавался вопреки общепринятым представлениям о танце. Его яркие представители, такие как: Эмиль Жак-Далькроз, Рудольф Лабан, Курт Йосс, Мэри Вигман, Марта Грэм сходились во мнении, что танец, прежде всего, должен быть выразительным, обнажать душу и показывать эмоции силой энергии, импульсов, средствами жеста и естественных поз. Импровизацию можно воспринимать как возможность соавторства хореографа и исполнителя. В этом случае постановщик «вкладывает зерно», а исполнитель «вращивает» его своей индивидуальностью,

либо вносит новые образные краски в сложившуюся хореографию. В данном случае импровизация не рассматривается, как изменение хореографического текста, а служит лишь для различного образного воплощения роли. Танцовщик не проигрывает чувства, эмоции и жесты своего предшественника, не копирует хореографа, а старается сам прожить предложенный образ в рамках имеющегося танцевального языка.

Желание хореографов постоянно обогащать танцевальный язык, связано с развитием техники танца. Но постановка спектакля подразумевает под собой колоссальную работу не только над хореографическим языком, но и над сценическим оформлением, разработкой дизайна костюмов, подбором музыкальной литературы и литературной основы для либретто балета. Эти и многие другие необходимые компоненты спектакля должны гармонично взаимодействовать между собой и воплощать идейную задумку хореографа.

Если говорить о балетном спектакле, в каком бы танцевальном направлении и стиле он не был поставлен, главенствующая роль отдана языку тела, как главному звену коммуникации между зрителем и исполнителем. Искусство балета дает возможность зрителю оказываться в различных эпохах и проживать ситуации не свойственные реальному миру. Используя образные знаки, балет затрагивает вечные темы добра и зла, любви и ненависти, а также уделяет внимание насущным проблемам общества в контексте всей истории человечества. Это становится возможным вследствие взаимодействия народного фольклора и современных тенденций развития искусства в целом.

Любой вид искусства стремится создать свой условный язык, который складывается из жанрово-видовых систем языковых форм. Основанием для этого служат различия, возникающие благодаря разнообразию типизаций в художественном языке. В балете условность охватывает множество уровней: от соответствия литературного образа (возраст) реальному артисту, до окружающего пространства (изображение комнат, дворцов или природного ландшафта). Помимо условных обозначений танцевальное искусство в своей основе имеет характерное выражение, которое можно рассматривать, как категорию языка танца, выражающую уровень художественности посредством пластики тела. А именно на первый план выходит выразительность, как одна из форм коммуникации в танце. «Танец начинается там, где движение рождает образ, а образ несёт в себе эмоцию и мысль, где осмысленное чередование пластических движений создаёт смену эмоциональных состояний и приводит к развитию образа» [14, с.30]. Выразительность в танце передаётся двумя способами, прежде всего это внутреннее состояние танцующего и конечно соответствующая образности хореография. С развитием танцевальной техники, всё больше артистов тяготеют к формальному исполнению заданных комбинаций, зачастую это связано с непрофессиональной подготовкой или напротив отточенное исполнение сложных элементов без эмоциональной нагрузки для передачи образа.

Для достижения максимального эффекта погружения в роль, в первую очередь хореограф обязан донести до артиста уникальность своего танцевального языка и озвучить значение всех па. Для лучшего понимания танцевального языка его необходимо рассматривать с точки зрения категорий, которые характеризуют художественную экспрессию: «изобразительная» и «выразительная» [15, с.124]. Применение данных терминов относительно теории танца возможно благодаря В.М. Красовской. В начале 60-х годов она предложила концепцию системы художественной экспрессии. Причём доминирование либо параллельное существование любой из них происходит естественным образом. Например, в народной хореографии доминируют изобразительные средства, поскольку в своей основе она содержит фольклор и бытовые движения. А в классической, с её условной выразительностью могут проявляться и черты изобразительности. Исходя из этого, можно отметить, что выразительность или изобразительность описывают не сущность языка, а лишь характер его экспрессивных средств.

Творчество артиста балета направлено на передачу эмоций, чувств, переживаний невербальными средствами: движения тела, жесты, мимика. С одной стороны, существует некая ограниченность в языке танца, но если композицию наполнить внутренними переживаниями и пронести образ сквозь призму собственного взгляда на мир, можно получить такую хореографию, которая будет в тысячу раз понятнее и сильнее любого слова. Образ в балете – всегда знак. И понимание его зрителем происходит на двух уровнях – сознательном (мышление стереотипами) и бессознательном (мышление архетипами). Г.Д. Лебедева выделяет три группы образов в балете:

– Образы-знаки. Образ главного героя и, как правило, его антипода (врага). Герои являются носителями активного действия, в результате которого происходит перерождение персонажа: гибель врагов («Щелкунчик»), спасение страдающих (Альберт в «Жизели»)

– Образы-функции. Это действие, которое совершает герой. Главным становится активность персонажа, поэтому практически любой образ-знак может быть носителем образа-функции.

– Образы-категории. Это неперсонифицированный архетип, который в балете выражается через этические и эстетические категории. «Примером образа архетипа в балете может служить – Фея Сирени и Фея Карабос («Спящая красавица» балетмейстер Петипа)» [16, с.41]. Образы-категории являются высшим уровнем образов и воспринимаются через зрительные образы: построение кордебалета и мимических групп, через рисунок, композицию и лексику танца.

Не всегда артист, обладая великолепной техникой танца способен передавать хореографический язык и наполнять движения смыслом, заложенным в них. Главным критерием выступает актёрское мастерство и танцевальная выразительность. Эти два компонента способны обогатить образ невербальными средствами коммуникации, поэтому очень важны для танцевального искусства. В театральном искусстве

выделяют некоторые устойчивые невербальные знаки: жест, мимика, поза и движение. Эти знаки можно рассматривать на разных уровнях. С точки зрения артистов и зрителей. Такую позицию отмечал Ю.М. Лотман: «для людей на сцене совершается событие, а для людей в зале событие является знаком самого себя» [17, с.415]. В балетном театре это может происходить в ходе пантомимного диалога между героями. На примере первой встречи Жизели и Альберта, крестьянская девушка безоговорочно доверяет главному герою. В тоже время зритель видит более полную картину происходящего и уже знает, что перед Жизелью стоит переодетый граф. На интерпретацию невербального знака влияют многие факторы: музыка, грим, костюм, оформление сценической площадки и многое другое. Таким образом, знак несет в себе многогранный художественный смысл и может быть расшифрован благодаря набору устойчивых выразительных средств, которые сохраняются в различных постановках. Невербальные знаки занимают важное место в танцевальном искусстве. Хореографический язык, как знаковая система, остаётся в своей закрытой структуре, разделяясь на многоуровневую классификацию, позволяющую делить танец на различные виды и жанры.

Анализируя знаковую систему в хореографическом языке, необходимо провести аналогию с драматическим театром, в котором понятие «театральный знак» начинает формироваться в 20-30г. XX века. Театральная семиология не создавала свои знаковые модели, она лишь продолжала развивать существовавшие в лингвистике и философии материалы и применяла их на театральную форму. Практически каждый период развития семиологии откликнулся на театральном искусстве, поскольку для театра характерно наличие нескольких знаковых систем в одном спектакле, а также большую роль играют личностные характеристики. Амбиции и неординарность многих театральных деятелей, постоянно размывала консервативные границы спектаклей, что приводило к появлению новых средств коммуникаций в театре и способствовало развитию интереса к его изучению, как семиотического объекта.

В 1968 году польский семиолог Тадеуш Ковзан предложил свою семиотическую расшифровку сценического пространства. Как и все он говорил о наличии многообразия знаков в рамках одного сценического произведения, поскольку в театре знак не существует сам по себе, а входит в знаковый комплекс. Но для семиотического анализа необходимо вычленение конкретных знаковых систем. Т. Ковзан выделяет 13 знаковых систем: речь, тон, мимика, движение, движение актера в сценическом пространстве, грим, причёска, костюм, аксессуары, декорации, освещение, музыка и звуковые эффекты. Предложенные знаковые системы семиолог объединил в пять групп: произнесение текста, движение актера, внешний вид актера, вид сцены и звуковые неречевые эффекты. Данная квалификация знаковых систем в свое время подверглась критике, ее обвиняли в примитивизме. Если эту

концепцию применить к балетному спектаклю, возможен более глубокий анализ знаков, заложенных в нем. Это не говорит о том, что необходимо рассматривать все знаковые системы отдельно, возможно и объединение некоторых, в зависимости от концепции спектакля. Детальный анализ каждого компонента позволяет в итоге доказать логичную связь различных знаковых систем в одном спектакле и глубже понять идею, заложенную хореографом. Поэтому, семиотическая теория Т. Ковзана, частично была применена в данной работе для анализа знаковых систем в балетах Мукарам Авахри.

Теоретический труд историка и теоретика театра Анны Юберсфельд «Читать театр», вышедший в 1977 году, был переиздан четыре раза и не теряет своей актуальности и сегодня. Семиотическое определение театра А. Юберсфельд не сводит к пониманию его знаковой системы, для нее помимо знака, важна реакция зрителя, которую историк воспринимает, как завершающий элемент спектакля. Она заявляет, что театр искусство парадоксальное. Единственный устойчивый материал в нем – это текст произведения, поскольку один и тот же спектакль каждый раз играет по-разному и оценивается различной публикой. Данное замечание применимо и к балетному театру, ведь исполнение одной и той же заданной хореографии, различными артистами разительно отличается, за счет различия их физических и актерских способностей. В своей работе она приходит к выводу, что знаком будет считаться любой элемент спектакля, будь то слово, жест или какая-то часть декорации.

Заключение. Современный балетный спектакль соединяет в себе опыт танцевального искусства прошлых поколений и все методы коммуникации, а именно (коммуникация между зрителем и артистом, между артистом и пространством, между текстом и пространством, между автором и артистом, а главное между миром искусства и реальным миром). Такое соединение позволяет обогащать танцевальный язык и средства выразительности, а также определяет его дальнейшее развитие. Балетное искусство не стоит на месте, а растет вместе с технологическим развитием мира, внедряя в хореографические постановки все новые и новые визуальные эффекты, способные по техническому оснащению поднимать балетное искусство на новый уровень, удовлетворяя потребности публики. Современные балетмейстеры в своих работах используют все знаковые системы и средства коммуникации (жесты, мимика, грим, костюмы, музыка, сценическое оформление, светодизайн, видео-арт и многое другое) для того, что бы представить публике балет ценностным эстетическим сообщением с единой структурой, не допускающей раздробленности художественного произведения.

Список использованных источников:

1. Лободанов А.П. Семиотика искусства: история и онтология. – М.: Издательство Московского ун-та, 2013. – 678 с.
2. Рождественский Ю.В. Введение в культуроведение. – М.: Добросвет, 2000. – 286 с.
3. Вашкевич Н.Н. История хореографии всех веков и народов. – М.: И.Кнебель, 1908. – 23 с.
4. Лукиан. О пляске // Собр. соч.: В 2 т. –М., Л.: ACADEMIA, 1935. – Т. 2. – С.49-80.
5. Красовская В.М. Западноевропейский балетный театр. Очерки истории: от истоков до середины XVIII в. – Л.: Искусство 1979. – 295 с.
6. Волынский А.Л. Книга ликований. Азбука классического танца. – Л.: Хор. Техник, 1925. – 331 с.
7. Фокин М.М. Против течения. Воспоминания балетмейстера. Статьи, письма. – М.: Искусство, 1962. – 640 с.
8. Юнг К.Г. Архетип и символ /Сост. и автор вступ. ст. А.М. Руткевича. – М.: Ренессанс, 1991. – 304 с.
9. Лопухов Ф.В. Хореографические откровения. – М.: Искусство 1972. – 215 с.
10. Новерр Ж.Ж. Письма о танце и балетах / Пер. с франц., ред. и вступ. ст. Ю.И. Слонимского. – Л., М.: Искусство, 1965. – 375 с.
11. Карп П.М. О балете. – М.: Искусство, 1967. – 225 с.
12. Ванслов В.В. Балеты Григоровича и проблемы хореографии. 2-е изд. – М.: Искусство, 1971. – 302 с.
13. Тарасов Н.И. Классический танец. Школа мужского исполнительства. – СПб.: Лань, 2005. – 492 с.
14. Богданов-Березовский В.М. Статьи о балете. – Л.: Советский Композитор, 1962. – 207 с.
15. Красовская В.М. Статьи о балете. – Л.: Искусство, 1967. – 340 с.
16. Лебедева Г.Д. Балет: семантика и архитектоника. – СПб.: Лань, 2007. – 159 с.
17. Лотман Ю.М. Статьи по семиотике культуры и искусства (Серия «Мир искусств»). – СПб.: Академический проект, 2002. – 544 с.

References:

1. Lobodanov A.P. *Semiotika iskusstva: istorija i ontologija*. – М.: Izdatel'stvo Moskovskogo un-ta, **2013**. – 678 s. (*In Russ.*)
2. Rozhdestvenskij Ju.V. *Vvedenie v kul'turovedenie*. – М.: Dobrosvet, **2000**. – 286 s. (*In Russ.*)
3. Vashkevich N.N. *Istorija horeografii vseh vekov i narodov*. – М.: I.Knebel', **1908**. – 23 s. (*In Russ.*)
4. Lukian. *O pljaske* // *Sobr. soch.*: V 2 t. –М., L.: ACADEMIA, **1935**. – Т. 2. – S.49-80. (*In Russ.*)
5. Krasovskaja V.M. *Zapadnoevropejskij baletnyj teatr. Oчерki istorii: ot istokov do serediny XVIII v.* – L.: Iskusstvo, **1979**. – 295 s. (*In Russ.*)

6. Volynskij A.L. *Kniga likovanij. Azbuka klassičeskogo tanca.* – L.: Hor. Tehnik, **1925.** – 331 s. (*In Russ.*).
7. Fokin M.M. *Protiv tečenija. Vospominanija baletmejestera. Stat'i, pis'ma.* – M.: Iskusstvo, **1962.** – 640 s. (*In Russ.*).
8. Jung K.G. *Arhetip i simbol / Sost. i avtor vstup. st. A.M. Rutkevicha.* – M.: Renessans, **1991.** – 304 s. (*In Russ.*).
9. Lopuhov F.V. *Horeograficheskie otkrovennosti.* – M.: Iskusstvo, **1972.** – 215 s. (*In Russ.*).
10. Noverr Zh.Zh. *Pis'ma o tance i baletah / Per. s franc., red. i vstup. st. Ju.I. Slonimskogo.* – L., M.: Iskusstvo, **1965.** – 375 s. (*In Russ.*).
11. Karp P.M. *O balete.* – M.: Iskusstvo, **1967.** – 225 s. (*In Russ.*).
12. Vanslov V.V. *Balety Grigorovicha i problemy horeografii. 2-e izd.* – M.: Iskusstvo, **1971.** – 302 s. (*In Russ.*).
13. Tarasov N.I. *Klassičeskij tanec. Shkola mužskogo ispolnitel'stva.* – SPb.: Lan', **2005.** – 492 s. (*In Russ.*).
14. Bogdanov-Berezovskij V.M. *Stat'i o balete.* – L.: Sovetskij Kompozitor, **1962.** – 207 s. (*In Russ.*).
15. Krasovskaja V.M. *Stat'i o balete.* – L.: Iskusstvo, **1967.** – 340 s. (*In Russ.*).
16. Lebedeva G.D. *Balet: semantika i arhitektonika.* – SPb.: Lan', **2007.** – 159 s. (*In Russ.*).
17. Lotman Ju.M. *Stat'i po semiotike kul'tury i iskusstva (Serija «Mir iskusstv»).* – SPb.: Akademicheskij proekt, **2002.** – 544 s. (*In Russ.*).