

Е. Н. МИХАЙЛОВА

Саратовская государственная консерватория им. А. В. Собинова

СЕМИОСФЕРА

БАЛЕТА РОДИОНА ЩЕДРИНА «ЧАЙКА»

УДК

781.085.5:782.9

Балетный театр Родиона Щедрина — состоявшееся, признанное явление. Балет-сказка «Конёк-горбунок», легендарная «Кармен-сюита», экспрессивный балет-трагедия «Анна Каренина», драматическая «Чайка» и поэтическая «Дама с собачкой», — премьеры всех этих разноплановых спектаклей стали событиями в театральном мире, получили признание на русской и зарубежной сцене. При всей художественной и исторической значимости балетов в искусствоведческой литературе почти не затронут аспект их бытия в культурно-семиотическом пространстве, несмотря на актуальность вопроса в условиях постмодернистских, постструктуралистских тенденций конца XX века.

Широчайшая семиосфера балетов Щедрина, характеризующаяся многотекстовостью, полисюжетностью, метафоричностью повествования, уникальным языком символов, организующим составляющие синтетического театрального действия, требует особого методологического подхода. При рассмотрении проблемы необходимо учитывать происходящие в культуре и искусстве процессы, определяющие особые свойства художественных произведений современности.

Культурно-историческое пространство формируется в процессе чередования, смены различных форм эволюционного движения, среди которых основными являются две противоположные: *линейная* (векторной направленности, основана на принципе детерминизма) и *циклическая* (связана с мифологическим мышлением). Развитие культуры обусловлено, как известно, принципом диалогического взаимодействия субкультур, разных видов искусства, отдельных произведений в процессе их столкновения и взаимодействия в едином художественном пространстве. Подобное движение определено также ходом внутреннего саморазвития культуры, включающего стадии зарождения, расцвета и разрушения и, таким образом, отвечающего циклическому типу. О внутренних этапах развития культуры говорил Гумилёв, выделяя в истории функционирования каждого этноса несколько этапов, в том числе фазу расцвета (акматическую) и фазу увядания (мемуарную), когда деятельная, событийная история остаётся позади, и этносу остаются лишь воспоминания о той фазе истории, в которой имела место цветущая сложность [см.: 10, с. 382].

О. Шпенглер также различает культуры «становящиеся» — зародившиеся и претерпевающие

изменения, находящиеся на различных стадиях развития (он ассоциирует их с живыми, действующими организмами), и культуры «ставшие» — завершившие свой круг развития, ушедшие в прошлое и ставшие памятью [11, с. 31]. Он трактует виды искусства как «организмы», «пра-феномены», занимающие определённое место в семиосфере культуры, которые «родятся, зреют, старятся и *навсегда*» [курсив автора. — Е. М.] умирают» [там же, с. 405]. Видение культуры как развивающегося организма соотносится с принципами синергетики, изучающей процессы саморазвития нелинейных систем¹. Логика этого развития, основанная на движении от хаоса к порядку (достижение устойчивого состояния — «аттрактор»), корреспондирует принципам развития культурных процессов цивилизации².

Согласно синергетической теории, развитие нелинейной системы совершается через случайность выбора пути в момент бифуркации (взрыва старой системы), а сама случайность обычно не повторяется вновь. В связи с этим, возникают «идея многовариантности, альтернативности ... путей эволюции; идея выбора из данных альтернатив, идея необратимости эволюции». Кроме того, в саморазвивающейся системе заложена некая программа возможного развития: «Будущее состояние системы (среды) ... организует, формирует, изменяет наличное её состояние» [3, с. 11].

Идея необратимости в развитии нелинейной системы соотносится с мыслями о культуре Шпенглера, утверждающего, что «всё происходящее совершается *один раз* и никогда не повторяется. Оно подчинено принципу направления («времени»), *необратимости*» [курсив автора. — Е. М.] [11, с. 150]. Предопределённость и случайность, по Шпенглеру, касаются не только характера развития культуры, но и её места в общем историческом процессе³. Говоря о некоем инварианте (пра-феномене) культуры, являющемся первообразом для развития всех последующих культур, учёный определяет её развитие как внешнее проявление этого прафеномена, «которого мы не можем запечатлеть, не можем понять, осознать до конца» [там же, с. 271].

Об инвариантности и вариативности текстов (осмысленных как культуры и отдельные произведения) размышлял Ю. М. Лотман, рассматривая всё культурное пространство как некую саморазвивающуюся систему, содержащую в себе взаимо-

действующие, постоянно развивающиеся тексты-миры. При этом он выделяет две системы функционирования текста: цикличность, которую учёный соотносит с принципом строения мифа, определяя последний как прообраз некоего сюжета-инварианта, и линейность, которая, по его мнению, воссоздаётся лишь в авторском тексте, отражающем событие, случай.

Принцип работы семиотической системы, определённый диалогичностью текстов, основан на «импульсе извне, от другой мыслящей структуры» [4, с. 70], что соотносится с приёмами развития нелинейной системы, флуктуирующей и изменяющейся вследствие попадания в неё чужеродных структур. В результате взаимодействия двух систем, по Лотману, — циклического (мифологического) и авторского (линейного) текстов — происходит генерирование новых сообщений, смыслов, возникают оригинальные новаторские произведения, обновляется культурное пространство.

В исторически-переходные, динамические этапы развития, сопровождаемые культурным «взрывом», «бифуркацией», возрастает роль случайности, активизируется циклический принцип, выраженный в обращении к мифологическому сознанию, в усилении творческого начала, иррационального мышления. Художественному тексту, выступающему (на основе принципа фрактальности)⁴ единицей семиотического пространства культуры, также свойственен нелинейный характер строения, воплощающийся в множественности (интертекстовость, гипертекстовость, структура «текст в тексте»), диалогичности, полифоничности текстов, составляющих одно произведение, в чертах недосказанности и потенциале дальнейших раскрытий.

Художественный текст соотносим с палимпсестом, черты структуры которого исследователи находят в строении современной культуры⁵. Многосоставная структура транскультурного пространства современности, вбирающая множество контрастных стилей и направлений предшествующих эпох и настоящего времени, а также потенциал будущих (неожиданных) явлений, образуют слоистую структуру, каждый из элементов которой, выходя на поверхность, обретает значение аттрактора (ведущего — на определённое время — явления). По такому принципу строится современный художественный текст, иерархия субтекстов которого носит нелинейный характер, так как в определённый момент развития произведения центральным элементом может стать любой из его элементов (инвариант, одна из авторских предшествующих трактовок, какой-либо микросюжет и т.д.). Наглядным примером тому может служить балетный театр Родиона Щедрина.

Соотнесённость семиосферы культуры с принципами строения художественного текста даёт возможность рассмотрения балетов композитора в качестве метасистем, художественное пространство

текстов которых соотносимо с нелинейной саморазвивающейся системой (выстроенной по принципу палимпсеста). Подобный тип слоистой структуры являет собой пространство текста балета Р. Щедрина «Чайка». Загадочность своеобразной, во многом автобиографичной пьесы Чехова с её «подводной драматургией», определение жанра как «комедии», многогеройность при всей интимности повествования, — все эти черты на первый взгляд как бы противоречат законам традиционной драмы. К тому же, недансантность сюжетного ряда, внешняя непластичность образов усложняли процесс перевода пьесы в балетный текст, определяя градус его креативности.

Широкий круг идей, заложенных в сюжете: нераскрытый потенциал творчества (трагедия художника), непонимание окружающего общества (провал пьес Чехова и Тrepлева), трагическая неразделённая любовь практически всех героев пьесы⁶, конфликт поколений (времён), выраженный в разногласиях Тrepлева и Аркадиной, — всё это обуславливает смысловую сложность балета и многоуровневость его структуры. Полифоническое выстраивание содержания, циклическое строение (два схожих по строению акта), структура «текст в тексте» (театр Тrepлева в авторском чеховском пространстве пьесы) — те характерные черты балета, которые определяются поэтикой пьесы.

Текстовая многозначность литературного произведения⁷, расширенная в балете введением сюжета из жизни автора (изображение провала чеховской «Чайки» в Александринском театре в 1889 году), дополняется новыми смыслами, раскрывающимися музыкальным видением Р. Щедрина, сценографическим решением Б. Левентала⁸, особенностями хореографического прочтения М. Плисецкой. В результате, семиосфера балета отличается полисюжетностью, многослойностью смысловых уровней.

Как следствие интертекстуальной природы балета, определённой множеством сюжетных источников, образуется многосоставная драматургия спектакля, в которой происходит взаимовлияние разных драматургических пластов фабулы, развёртывается метасюжет, охватывающий своеобразную, корреспондирующую полифоническим барочным формам структуру произведения (24 прелюдии, постлюдия и 3 интерлюдии). В драматургический контекст входят не только основной сюжет пьесы, но органично вписанные сценографически — план летнего театра усадьбы с постановкой тrepлевской пьесы (и глубоко символичным Монологом Мировой души), план с «врезками» чеховской публики, план полёта Чайки над сценой.

Сложность, многомерность семиосферы балета раскрывается в различных параметрах. Так, сюжетно-смысловая многозначность решена в сценографии приёмами зеркальности, симметричности построения сцены (в центре — «колдовское озеро»), отличающейся многослойностью уровней (совмеще-

ние театра Щедрина, Чехова, Треплева, линии полёта Чайки).

В хореографии сочетаются архаика древнегреческой вазописи (монолог Мировой души в исполнении Нины Заречной) и экспрессия современной хореографии (в драматических высказываниях Треплева); неестественно замедленные движения обитателей усадьбы (отражение «мучительно тянущегося времени») противопоставляются пластике свободного полёта чайки (Рапид — танец Плисецкой над сценой). Значимость символа Чайки (как некоего сюжетного аттрактора) выявляется в присутствии каждому герою полётной хореографии, поразному реализованной. Так, Л. Генина проводит следующие ассоциации в трактовке таких движений применительно к персонажам: «Жесты Аркадиной напоминают пластику горделивой птицы в прелюдиях № 7 и 17; Маша трепещет «перьями» заломленных пальцев в прелюдии № 4. Треплев в своих монологах как бы пытается взлететь (прелюдии № 10, ц. 54 и № 23), но не может — здесь возникают ассоциации с пластикой «раненой птицы». Причудливы ритм и пластика сцены игры в лото (прелюдия № 24): равномерно и плавно поднимаются фигуры героев в разных точках очерченной старинной лампой площадки — будто огромная ночная птица, медленно поворачиваясь, взмахивает крылами» [2, с. 30].

Музыкальное решение балета вследствие многоплановой драматургии определяется несколькими контрастными звуковыми пластами, что отражает идею пространственности звучания, в целом присущую музыке Щедрина. Один из ведущих в балете — образ Чайки, лейтмотив загадочного полёта которой, пронизывающий всю его партитуру, основан на сложных гармонических комплексах (скандируемые звуки сочетаются с диссонирующими интервалами — «щемящими» б. 7, м. 2). Поиски адекватного крику птицы аналога в оркестре привели Щедрина к уникальной находке — «сифонизации крика Чайки». Из высказывания композитора: «Я специально слушал голоса чаек, пытаясь их нотировать. Вообще, крик ночной птицы всегда очень тревожен и недаром считается предвестником несчастья ... Я сделал во втором акте крик ночной птицы с помощью звукозаписи, помноженной на общее развитие материала. Эта идея оказалась осуществима средствами симфонического оркестра. Это не просто крик чайки, возглас тревожной ночной птицы, но драматургический ход ...» [цит. по: 9, с. 135]. По восприятию М. Плисецкой (исполнительницы главной роли в балете), «крик чайки в музыке — это почти стон ...» [7, с. 340].

Иной — более зыбкой, прозрачной, аритмичной звучностью, по сравнению с рассмотренной выше образно-музыкальной сферой, характеризуется «мучительно тянущееся время» жизни безразличных, равнодушных обитателей усадьбы. Для создания

образа аморфного «неэмоционального» общества используются особые темброво-фонические, гармонические приёмы, определённые типы звукоизвлечения: арпеджио арфы, тремолирующие струнные (прелюдия № 2), оstinатные звучания при ритмическом замедлении (прелюдия № 4, 5–6 такты).

Контрастными этой сфере выступают представители иного мироощущения, к которым относятся молодые герои — Константин Треплев, Нина Заречная, отчасти Маша, образ Мировой души (в исполнении Заречной). Свойственные им выходы из статики, эмоциональные всплески характеризуются особыми музыкальными средствами: ревность Маши — восходящим хроматизированным пассажем фагота (прелюдия № 4); «отчаяние, самоуничтожение» Треплева — звучащими на *fff* квартowymi аккордами (*tutti*) в сочетании с короткими хроматизированными нисходящими фразами (прелюдия № 10), страдания Нины — нисходящими малосекундовыми мотивами *lamento* в исполнении флейты (прелюдия № 12, ц. 147).

Гротесковая образно-музыкальная сфера, связанная со сценическим воплощением безликой, бездуховной чеховской публики, изображает премьерный провал его пьесы. Её характеризует «глумливый вальсок» (три интерлюдии в балете), «подпрыгивающие» интонации которого в исполнении кричащего тембра флейты пикколо становятся точными средствами раскрытия сущности образа.

Отличительная черта музыки «Чайки» — в её танцевальности. По словам В. Н. Холоповой, усматривающей в музыкально-хореографических характеристиках героев аллюзии на вальс (прелюдии № 3, 17), скерцо (в интерлюдиях), музыка «не говорит на языке разных стилей и только очень тонко следует языку каких-то жанров» [9, с. 48].

Следствием многозначности хореографического произведения становится сложность его хронотопа, вбирающего и как бы сталкивающего различные временные пласты из разных сюжетных линий и типов модусов (реальное — нереальное, прошлое — настоящее — будущее, миг — вечность, годовой календарный цикл с символикой весны и осени). Пространственные координаты спектакля расширяются до пределов Вселенной. Категории Мига и Вечности, Вселенной, Бесконечности апеллируют к мифологическому, надбытийственному.

При всей разнице в пульсации «темпо-миров» структур⁹, составляющих балет, и возможной несочетаемости микротекстов на разных уровнях, произведение представляет собой гармонично выстроенную метасистему, как бы универсальный метатекст. Взаимодействие с прошлыми трактовками сюжета, дополняемость сопутствующими фактами (из жизни писателя), открытость последующим интерпретациям, — все эти качества дают возможность представить спектакль как открытую нелинейную систему, в качестве аттракторов которой выступают и основной текст (источника балета), и

дополнительные планы, исходящие из самого источника (линия Чайки) или извне (провал чеховской пьесы).

Структура балета корреспондирует со строением палимпсеста, что подтверждает многослойность пространства текста, в котором (на диахроническом и синхроническом уровнях) активизируются в сценическом хронотопе те или иные сюжетно-образные уровни. На особое свойство целостности такого уникального многосоставного слоистого текста, в котором все элементы при удивительной спаянности, гармоничности, являют собой автономные микросистемы со своим хронотопом (будь то сюжетно-образный уровень, символ, сценографический план и т.д.), повлияло тесное сотрудничество создателей балета.

Общеизвестность основного сюжета, вкрапление дополнительных сюжетных уровней (рассчитанных на посвящённых — чеховедов, литературоведов) приводят к особому типу высказывания намёками, символами, знаками, в чём проявляется игровая логика, черты интеллектуального театра «для посвящённых». Обусловленная пьесой Чехова ритуальность, принципиальная незавершённость балета, его открытость общекультурному пространству, текстовая полифоничность, ориентация на деиерархическое соотношение всех составляющих, идея раздвижения границ пространства и времени, — все эти явления отвечают принципам построения современного художественного текста в русле постмодернистского искусства.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Основатели теории синергетики — И. Пригожин и И. Стенгерс. См.: [8].

² Этой проблеме в русле синергетической парадигмы посвящены работы Ю. Кирбабы, А. Волошинова, И. Евина и др.

³ «Она (современность) явилась типом исторического действия, которое внутри большого исторического организма ... занимает известное, биографически *предопределённое в течение веков место* [курсив автора. — Е. М.]» [цит. по: 11, с. 214].

⁴ Фрактальность понимается как особый синергетический принцип, в основе которого лежит идея подобия микро- и макромиров, существующих в едином алгоритме нелинейного развития. Он применим и в сфере искусства. Логика этой концепции работает на разных уровнях: в качестве системы могут выступать отдельные культура, вся культурно-историческая эволюция, представленная сменяющимися друг друга культурами, процессами, происходящими внутри отдельной культуры (создание новых стилей, новых текстов в искусстве и т.д.).

⁵ Палимпсест [от гр. *palimpseston (biblion)* — вновь соскобленная (книга)] — рукопись на пергаменте поверх смытого или соскобленного текста [11, с. 357]. Сквозь слоистую структуру такого многократно нанесённого текста проступали более древние, образуя диалог эпох в сочетании с более современными слоями.

Соотнесение пространства постмодернистской культуры со структурой палимпсеста даёт возможность рассматривать культуру как единый метатекст, где разные уровни текста (миф, авторские трактовки) могут выходить на поверхность, обретая значимость в интертекстуальном пространстве произведения.

⁶ Прообразом треплевской любви (как некий подтекст) являются события личной жизни Чехова.

⁷ Кроме многогеройности в пьесе, где каждый персонаж становится на время центральным (отсюда многоаспектная драматургия), исследователь поэтики Чехова Паперный усматривает в трактовке образов Треплева и Аркадиной аналогии с шекспировским «Гамлетом» (во взаимоотношениях Гамлета и его матери). См.: [6].

⁸ Костюмы премьерного спектакля с участием М. Плисецкой и А. Богатырёва в главных ролях были выполнены П. Карденом.

⁹ В качестве составляющей балет структуры можно рассматривать как виды искусства (пластика, музыка, сценография), так и уровни метасюжета (сюжет пьесы, сюжет балета и т.д.), развивающиеся в своём хронотопе, имеющие свою драматургическую линию.

ЛИТЕРАТУРА

1. Бахтин М. К эстетике слова // Контекст-1973. — М., 1974.

2. Генина Л. Бытие над бытом // Советская музыка. — 1986. — № 3.

3. Кирбаба Ю. Генезис синергетической парадигмы: культурологические аспекты: автореф. дис. ... канд. культурологии. — Саратов, 2004.

4. Князева Е., Курдюмов С. Синергетика как новое мировидение: диалог с И. Пригожиным // Вопросы философии. — 1992. — № 12.

5. Лотман Ю. М. Семиосфера: Культура и взрыв. Внутри мыслящих миров: статьи, исследования, заметки. — СПб.: Искусство-СПб, 2004.

6. Паперный З. «Чайка» А. П. Чехова. — М., 1980.

7. Плисецкая М. Я — Майя Плисецкая. — М., 1994.

8. Пригожин И., Стенгерс И. Порядок из хаоса. — М., 1986.

9. Холопова В. Путь к центру. Родион Щедрин. — М.: Композитор, 2000.

10. Хренов Н. Социальная психология искусства: переходная эпоха. — М., 2005.

11. Шпенглер О. Закат Европы: очерки морфологии истории. В 2 т. Т. 1. Образ и действительность. — Минск, 1998.

Михайлова Екатерина Николаевна

аспирантка кафедры истории музыки

Саратовской государственной консерватории им. Л. В. Собинова