

Груцынова Анна Петровна

РОМАНТИЗМ И БАЛЕТ

Адрес статьи: www.gramota.net/materials/1/2010/2-1/5.html

Статья опубликована в авторской редакции и отражает точку зрения автора(ов) по рассматриваемому вопросу.

Источник

Альманах современной науки и образования

Тамбов: Грамота, 2010. № 2 (33): в 2-х ч. Ч. I. С. 15-18. ISSN 1993-5552.

Адрес журнала: www.gramota.net/editions/1.html

Содержание данного номера журнала: www.gramota.net/materials/1/2010/2-1/

© Издательство "Грамота"

Информация о возможности публикации статей в журнале размещена на Интернет сайте издательства: www.gramota.net

Вопросы, связанные с публикациями научных материалов, редакция просит направлять на адрес: almanac@gramota.net

Но в событии “со” язык инициирует себя, овладевая телом и совращая другого сокровенностью речи. Нам следует проговорить это вслед за Нанси: “со” выражает “способность *прикасаться* к другому телу (или прикасаться к себе), что является не чем иным, как о-пределением тела” [2, с. 144]. Мы могли бы добавить: “со” не просто языковое “о-пределение тела” и то, что выражает его близость к телу другого (а, следовательно, и близость как таковую, поскольку близость телесна по-определению). “Со” определяет само тело языка и это тело сообща и вместе события.

Здесь мы, вслед за Нанси, ни много, ни мало, выстраиваем манифест новой онтологии, непосредственноверяющей себя сообществу: “...в этой онтологии бытие есть вместе, оно есть в качестве “со” самого бытия (событие бытия), хотя бытие и не идентифицируется как таковое (как бытие бытия), но ставит себя, даётся или происходит, диспозиционирует себя – делает событие, историю, мир – как своё собственное единичное множественное вместе” [Там же, с. 68]. Это слова, произносимые в преддверии момента, когда бытие в полном соответствии с логикой собственной соявленности отступает (и это отступление есть возврат к истоку) в “событие экзистенции”. Возвращаясь к событию, бытие обращает себя в сообщество, и речь здесь надлежит вести именно о “сообществе бытия, а не бытии сообщества” [3, с. 91]. “Бытие как сообщество и сообщество как предназначение” [2, с. 67] бытия, то есть нечто соизначальное или даже назначенное бытию в качестве его смысла и цели.

Сообщество, - следует это сказать, следовало сделать это ранее, и, возможно, более этого ничего говорить не стоило, - есть социальное бытие в одновременности событию. Сообщество и есть событие, то есть то, что обретает себя в частице “со”, обнажая бытие сообща. Эти два положения или, скорее, предположения, - то есть фразы полагающей себе лишь качество удачной версии события, - почти одинаковы. Они суть одно или часть одного разговора, они говорят о сообществе и событии, соотносят себя с ними и дают им высказаться в себе: “Событие остаётся одновременно в и на языке, а, следовательно, внутри и на поверхности; эта поверхность открыта, выставлена на обозрение, немедленно переполняемая, выходящая за саму себя. Событие остаётся в и на устах, на кончике языка или на кончике губ, переполненных словами...” [1, с. 100]. Эти слова произносятся “в-месте” и есть само это “в-месте”, что произносит себя в сообществе события.

Список литературы

1. Деррида Ж. Кроме имени // Эссе об имени. СПб., 1998. С. 71–134.
2. Нанси Ж.-Л. Бытие единичное множественное. Мн., 2004. 272 с.
3. Нанси Ж.-Л. О событии // Философия Мартина Хайдеггера и современность. М., 1991. С. 91–102.
4. Хайдеггер М. Время и бытие // Разговор на просёлочной дороге: избранные статьи позднего периода творчества. М., 1991. 192 с.
5. Хайдеггер М. Время и бытие: статьи и выступления. М., 1993. 447 с.

УДК 792.8

Анна Петровна Груцынова

Московская государственная консерватория им. П. И. Чайковского

РОМАНТИЗМ И БАЛЕТ[©]

Возникший на рубеже XVIII и XIX веков романтизм проникал в различные виды искусства постепенно, причем, некоторые он покидал быстрее, а в некоторых господствовал на протяжении всего столетия. Первыми новое веяние почувствовали литераторы, затем мы встречаемся с романтизмом в живописи, музыке. В балетный театр романтизм пришел практически в последнюю очередь, когда литература была им почти оставлена. Но это не помешало тесным связям между данными видами искусства, и можно сказать, что романтический балет явился естественным итогом развития романтической литературы, из которой (а иногда - из аллюзий на которую) авторы балетных сценариев черпали свои идеи.

Как часто бывает во время возникновения какого-либо художественного течения, сами «основатели» этого направления употребляли понятие «романтизм»/«романтический» не так часто, как этого хотелось бы современным исследователям, и не совсем в том смысле, к которому мы привыкли. Эти понятия связывались не с отточенным определением, а с общим поэтическим ощущением. Г. Форстер писал: «Романтическим является то, что представляет сентиментальное содержание в фантастической форме. Сентиментальное то, что нас волнует, что пробуждает в нас эмоции, но не чувственные, а духовные. Истоком и душой всех этих порывов является любовь, и дух любви должен повсюду незримо витать в романтической поэзии <...> Романтическое не столько род, сколько элемент поэзии» [3, с. 64-65]. Среди всего прочего, «пробуждать в нас эмоции», по мнению некоторых ранних романтиков, призван был и танец.

В романтическую эпоху *танец вообще* стал своего рода символом, присутствующим в художественном мышлении авторов того времени. Для них танец содержал некий таинственный подтекст даже в своих бытовых формах. «В танце плоти должен просвечивать танец души» [4, с. 91], - писал А. Махов, приводя в качестве одного из многочисленных доказательств цитату из дневника Ж. Жубера: «Необходимо, чтобы танец давал, если можно так выразиться, представление о бестелесной легкости и гибкости. Достоинством всех изящных искусств должно стать исполнение одной задачи: они должны дать возможность вообразить душу посредством тела» [Там же]. Эта запись была сделана в 1802 году, но у читателя сегодня может сложиться впечатление, что это высказывание полностью относится к балету и, прежде всего, балету романтическому, с его воистину «бестелесной легкостью» и с попытками «вообразить душу». Ранний литературный романтизм обрел свое отражение в романтизме балетном, возникшем почти на столетия позже.

Как художественное направление искусства, романтизм вызвал к жизни особый мир, в котором не было места героям, царствовавшим на сцене до того. Достаточно взглянуть на названия балетов, поставленных в XVIII и в первые десятилетия XIX века, чтобы заметить произошедшие существенные изменения.

Классицистский балет, как правило, обращался к сюжетам и образам, так или иначе связанным с античной мифологией. Особый интерес к ней возник в эпоху Возрождения, заставившую средневековую Европу по-новому взглянуть на мир языческих богов, найдя в нем идеальные, хотя и несколько условные, красоту и поэзию. Долгое время мифологические сюжеты были самыми популярными во всех высоких жанрах искусства - от поэзии до живописи и музыкального театра. Пиетет по отношению к античной мифологии сохранился вплоть до романтической эпохи, когда именно в традиционных жанрах оттачивалось и высвечивалось профессиональное мастерство авторов и исполнителей. Так, один из русских критиков, увидев танцовщицу в балете «Альмавива и Розина», завершал свой отклик словами: «чтобы сказать решительно о г-же Пейсар, должно видеть <ее> несколько раз и особенно в каком-нибудь мифологическом балете» [5, с. 111]. Однако другой критик в том же году высказывал уже иное мнение, более отвечающее тенденциям начала века: «мифологические балеты с некоторого времени, кажется, выходят из моды. Всею свое время...» [Там же, с. 115].

В романтической литературе античная мифология обрела новую жизнь, воплощая подлинно современное философское и психологическое содержание (образ Прометея в поэзии Ф. Шиллера и П.-Б. Шелли, размышления о греческих богах в стихах Ф. Гельдерлина, безысходный трагизм драмы Ф. Клейста «Пентесилея» и т.п.). Однако музыкальный театр это направление почти не затронуло, и в XIX веке античные сюжеты отошли на второй или даже третий план, появляясь либо в прежней сугубо декоративной оболочке (преимущественно в жанре балета), либо в трактовке не столько мифологической, сколько исторической («Весталка» Г.-Л. Спонтини, «Троянцы» Г. Берлиоза).

В начале XIX века искусство (и прежде всего - искусство балета) пережило своеобразный ренессанс, возродив к жизни целый пласт забытой культуры. Это было связано как с общим возрастающим интересом к фольклору, так и с активизацией национального самосознания многих европейских народов в эпоху наполеоновских войн. Так или иначе, на страницы литературных сочинений и на сцену вернулся пестрый рой сказочных героев, «маленький народец», населивший театральный мир и вытеснивший греческих и римских богов.

Изменения сюжетов коснулись и всей атмосферы, царящей в балетах. Мифологические постановки (как и сами мифы) рисовали античных богов существами внешне прекрасными, но внутренне наделенными всеми недостатками, присущими смертным людям. Они могли, сообразуясь с собственными чувствами, помогать героям или строить им козни. Герои же, не принадлежащие к сонму жителей Олимпа, вполне могли поспорить с ними в сообразительности и благородстве. Балетмейстеры-романтики, отказавшись от такой слишком уж очеловеченной фантастики (которую «фантастикой» можно назвать с известной долей условности), «предпочли им меланхолические легенды средневековья» [2, с. 18].

Если с музыкальной и хореографической точек зрения романтический балет был подготовлен некоторыми произведениями, находящимися в русле либо иного художественного течения (балет «Флора и Зефир»), либо иного жанра (хореографические сцены во французских операх), то в области сюжетики появление произведений, совершенно новых по образам и литературным основам, было поистине открытием.

Первым появлением романтического балета (пока лишь в виде единичного явления в рамках другого жанра) стала хореографическая сцена в опере Дж. Мейербера «Роберт-Дьявол» (1831), которая явилась поистине важной вехой на пути развития этого жанра. Этот хореографический фрагмент не рисовал некие отвлеченные бытовые картины, а был по-настоящему фантастичен (в оперу включили эпизод, явившийся в ней одним из основных, и вывели на сцену танцующие призраки монахинь). Именно в этой опере зрители и критики, сами того не подозревая, познакомились почти со всеми особенностями романтического балета, которые будут затем развиваться, каждый раз давая новые «побеги». И оформление сцены, и призрачный танец монахинь, все говорило о том, что в балете появилось нечто новое, что его сюжетное наполнение и сценическое решение кардинально изменились. Много позже некоторые критики, уже посмотрев «Жизель», сравнивали призрачные танцы вилис именно с танцами монахинь из оперы Дж. Мейербера.

Первым же полноправным романтическим балетом стала знаменитая «Сильфида» (1832). Если до нее романтические «знаки», которые появились в «Роберте-Дьяволе», можно было бы считать случайностью, то после «Сильфиды» понятия «романтизм» и «балет» сомкнулись.

Удивительно, насколько разнообразны были замыслы сценаристов, писавших литературные основы для романтических балетных постановок. И насколько причудливо эти замыслы переплетались, рождая совершенно новые, отличающиеся от первоисточников, сочинения. Достаточно сказать, что основой (или, точнее, прообразом) сценария «Сильфиды» является новелла Ш. Нодье «Трильби», повествующая о любви эльфа к смертной. О связи либретто и новеллы французского романтика пишут практически все, кто касается данного балета. Однако стоит прочесть эту печальную и столь характерную для ранних романтиков историю, чтобы понять, что авторы либретто, если и основывались на новелле, то только в самом общем смысле этого слова. В балет была перенесена не интрига новеллы или конкретные ее персонажи, а самая общая идея - любовь существ из разных миров.

Но если бы эволюция сюжетов балетов начала XIX века была связана только со вполне естественной для развития искусства сменой интересов к тем или иным сюжетам, она не была бы столь очевидна. Тем не менее, романтический балет просуществовал очень долго, в России - практически до рубежа XIX и XX веков, а в творчестве некоторых хореографов и перешагнул этот рубеж. С проблемой прихода на балетную сцену новых героев соприкасается еще одна: появление новых сюжетов. Умами создателей балетов овладели иные помыслы, нежели 30 или даже 20 лет назад.

Романтизм открыл дорогу на балетную сцену всем мечтаниям и фантазиям литераторов. Именно в спектрах этого художественного направления появилась потребность выразить средствами хореографии некую волнующую философскую идею, побуждающую не только *смотреть* и *слушать*, но и *задуматься* над увиденным. Идеинный посыл романтического балета коренным образом отличался и от аллегорий барокко, и от назидательности классицизма. Коллизии борьбы добра и зла, любви и смерти прочитывались здесь совершенно отчетливо, но за каждым образом и за каждой мыслью крылась своя проблема, не всегда допускавшая однозначность решения. Это касалось и фантастических, и реальных героев, но прежде всего - остроты их взаимоотношений, возникавшей в результате соприкосновения (а, то и столкновения) различных миров.

Несмотря на устоявшееся мнение о том, что сюжеты балетов наивны и лишены какой-либо сложной, требующей особого осмысления, идеи, романтический балет в литературной своей основе имеет те же особенности, что и любое другое романтическое произведение.

Именно в балете первой половины XIX века на сцену вышла одна из основных философских идей романтизма - душевная раздвоенность героя - «иначе это не романтический герой» [1, с. 11]. Если посмотреть на определение романтизма, которое сформировалось уже после осмысления этого художественного течения, то одной из отличительных его особенностей называют то, что «образы романтиков отличались двойственностью, внутренней трагичностью» [6, с. 319]. Разделение на два мира - тоже одна из особенностей романтизма вообще. Как замечал В. Григорьев, «возникает новая в человеческом мышлении парадоксальная несовместимость двух различных ценностей, человек оказывается в ситуации неизбежного, но безвыходного выбора внутреннего и внешнего, в ситуации, когда компромисс все равно не открывает возможности реализации идеала мечты в реальной действительности» [1, с. 7].

Правда, возможна разная трактовка этой раздвоенности. Она видится либо как стремление человека к некому идеалу (иногда - идеалу вымышленному), либо как «соотнесенность или несоотнесенность человека и существа, противостоящего миру людей» [7, с. 459]. Двойственность трактовки самой идеи противопоставления двух миров - идеального и реального - в полной мере проявляется практически в любом романтическом балете и является его сущностной чертой.

Идея использования разного рода фантастических миров в романтических балетах развивалась несколькими путями. Первый из этих путей представлен «Сильфидой» и «Жизелью», в которых ирреальный мир противопоставлен реальному или каким-либо образом не соотносится с ним (отсюда и невозможность обретения счастья их обитателями, встретившими и полюбившими друг друга), второй - представляет фантастический мир в качестве определенной краски, необходимой для создания эффектного для зрительского восприятия спектакля.

Фантастические миры появятся в большом количестве в балетах второй половины XIX и начала XX веков, но фантастика в них порой возникала как своего рода балетный штамп, без которого сочинения на сказочные или даже псевдоисторические темы казались «неполными» (даже «Раймонда» не обошлась без Белой Дамы). Лишь в некоторых случаях тема рокового двоемирия, намеченная в «Сильфиде», обретала подлинное трагическое звучание (как в «Лебедином озере» П. Чайковского) или становилась объектом утонченной художественной стилизации («Павильон Армиды» Н. Черепнина).

Однако в первой половине XIX века фантастические романтические балеты стали открытием. О балете начали писать, словно о хорошей литературе, начали спорить, словно на философские темы. С чем это связано? Прежде всего, с новыми требованиями к публике, которой предлагали не развлечение, а панораму серьезных проблем, рассказанных понятным всем языком танца. Романтический балет заставил зрителя думать.

Список литературы

1. Григорьев В. Музыкальный романтизм. Сущность стиля и проблемы интерпретации // Проблемы романтизма в исполнительском искусстве: науч. тр. Моск. гос. консерватории им. П. И. Чайковского / ред.-сост. С. И. Тихонов. М., 1994. Сб. 6. С. 3-26.
2. Красовская В. Западноевропейский балетный театр: очерки истории. Преромантизм. Л., 1983. С. 18.
3. Литературные манифесты западноевропейских романтиков / под ред. А. С. Дмитриева. М.: Изд-во МГУ, 1980. 638 с.
4. Махов А. Ранний романтизм в поисках музыки. Слух, воображение, духовный быт. М.: Intrada, 1993. 127 с.
5. Петров О. Русская балетная критика конца XVIII-первой половины XIX века. М.: Искусство, 1982. 319 с.
6. Философский словарь / под ред. И. Т. Фролова. Изд. 4-е. М.: Политиздат, 1981. 445 с.
7. Чавчанидзе Д. Романтическая сказка Фуке // Ла Мотт Фуке де Ф. Ундина. М.: Наука, 1990. 552 с.

УДК 930.22

Ирина Геннадьевна Дерягина

Волгоградский государственный педагогический университет

«АФРИКАНСКАЯ ИДЕЯ» В КОНТЕКСТЕ НОВЕЙШЕЙ ЗАРУБЕЖНОЙ ИСТОРИОГРАФИИ[©]

Обращение к исследованию традиционных западных концепций в отношении народов Южной Африки в современных условиях глобализации, а также активного процесса адаптации южноафриканцев к проблеме самоидентификации приобретает все большее значение.

В последние годы ряд европейских исследователей обратился к рассмотрению проблемы влияния отношений Британия – Африка в социально-культурном плане на жителей юга Африканского континента, что стало интересным предметом для научных дискуссий.

Кроме того, необходимо принять во внимание и тот факт, что для народов Южной Африки характерна высокая степень чувствительности по отношению к колониальному прошлому и трудоемкому процессу освобождения от "колониализма в умах".

Само же по себе воздействие английского колониализма на традиционное общество юга Африки воспринимается рядом западных авторов с оптимистических позиций, сочетающих приверженность к традиционализму и некоторое стремление к объективизму. Это находит отражение в понимании и признании того факта, что колониальное вторжение сыграло неоднозначную роль в преобразовании и дальнейшем развитии южноафриканцев.

В рамках этой небольшой статьи мы попытаемся проследить основные взгляды и концепции зарубежных авторов, характеризующие отношение англичан к южноафриканскому обществу и степень воздействия английского колониализма как явления на его развитие.

Следует отметить, что для новейшей зарубежной африканистики главной тенденцией является стремление уйти от традиционных европоцентристских догм, выработанных во многом под влиянием величия колониального прошлого.

Характерный для современных представителей прогрессивного направления (работы которых мы будем анализировать) подход к рассмотрению отношений между английскими колонизаторами и южноафриканцами – это попытка понимания сущности этих взаимоотношений сквозь концепцию "Африканской идеи".

Выработке этой "идеи" предшествовало исследование целей, методов осуществления колониальной политики. Изучение отношений колонизаторов к захваченным народам юга Африки, и понимания ими (южноафриканцами – И. Д.) собственной национальной идентичности.

В монографии Б. Буш "Империализм, расы и сопротивление. Африка и Британия (1919-1945 гг.)" [1] на основе сравнительного анализа разнонаправленных исторических работ консервативного, либерального и марксистского толка даются объективные оценки империалистической политики Британии.

Большинство зарубежных африканистов, говоря о своем отношении к югу африканского континента, главное его значение видели прежде всего в укреплении экономического могущества Англии как колониальной державы за счет получения дешевых источников сырья и рынков сбыта. Это нашло подтверждение в высказывании Б. Буш о том, что "Африка еще более укрепила имперский престиж Британии" [Ibid., p. 21], с которым мы вполне можем согласиться.

Кроме того, зарубежными историками по-прежнему культивируется тема цивилизаторской миссии белого человека. Колониальная администрация, с их точки зрения, распространяла свое влияние, подавляя любое сопротивление, при этом, постоянно неся "бремя" белого человека в Африке [Ibid., p. 22-24]. Соглашаясь с консервативной историографической традицией, Б. Буш пишет, что весь процесс привнесения западной модели цивилизации "примитивным" и "отсталым" [Ibid., p. 28] южноафриканцам окутан неким восторженным ореолом.