

**Дарья Кожемяко.** Семиотичность образов и злободневность тем в балетах "Лабиринт" и "Человек воздуха" театра Евгения Панфилова.

Кандидат искусствоведения, проректор по воспитательной работе Белорусского государственного университета культуры и искусств

Два абсолютно разные по содержанию произведения «Лабиринт» (балетмейстер-постановщик Алексей Расторгуев) и «Человек воздуха» (балетмейстер-постановщик Дмитрий Антипов), представленные пермским театром танца Евгения Панфилова, оказались одинаково глубоко символическими по сути.

Текст «Маски красной смерти» Эдгара Алана По в балете «Лабиринт» не был интерпретирован «дословно». Скорее это хореографическое повествование по мотивам. Под чумой, которая преследовала короля Просперо и его свиту, в произведении А. Расторгуева прячутся тревога, опасность, страх и другие пороки человека.

Балетмейстер обращается к образу лабиринта как к символу человеческой жизни – сложной и запутанной. Вместо одного пространства замка у автора семь комнат, у каждой свой цвет, а, значит, характер, отражающий разные призраки разума и чувств.

Оригинальное произведение Э.А. По во многом соответствует эстетике символизма, а также подчиняется канонам готической литературы. Некоторые критики выступают с мнением, что автор подводит к мысли о неизбежности смерти, некоторые не столь категоричны. Автор балета под самой смертью (чумой, которая ее несет) подразумевает тревогу, опасность или страх. В каждой комнате замка короля и его гостей поджидает новое разрушающее чувство. Поэтому и красных шаров, которые могут быть интерпретированы как символ смерти добавляется с каждой новой комнатой. Автор не оставляет только один шар-смерть, который стал бы одним призом, переходящим подарком от одного героя к другому. Наоборот, в каждой следующей комнате появляется новый шар – новая загадка, которую герои должны для себя разгадать, выйдя тем самым на новый уровень. Это особая форма игры с героями, а, значит, и со зрителями.

Очень по театральному выстроена сценография. Свет, минимальные декорации, дополнительные атрибуты фактически не выстраивают лабиринт в его привычном для нас виде, а создают иное пространство сцены, трансформируя из одной комнаты следующую и т.д. Фактически, она сама меняет свой облик, предлагая разные грани, добавляя новые углы. В каждой новой обстановке человек чувствует себя иначе, по-другому себя ведет, подстраиваясь под окружающие его условия.

Образ лабиринта во все времена, как среди философов, так и среди исследователей настоящего времени, является символом бытия, круговорота жизни, идеи вечного возвращения, а также бесконечного поиска. Его интерпретируют как путь, странствие, искание. В XX веке мотив лабиринта становится на пике популярности, приобретая новые оттенки и значения. Если придерживаться классификации Умберто Эко, которую он приводит в «Заметках на полях «Имени Розы», то помимо лабиринта Тесея, в котором все пути ведут к центру; маньеристического лабиринта с единственной дорогой к выходу; существует третий тип – лабиринт-ризома, в котором «нет центра, нет периферии, нет выхода». Представляется, что именно такая ризома и выстроена в балете.

В разные периоды авторы обращались к лабиринту как семиотическому образу. Но если в 60–70-е гг. XX века они верят в возможность выхода из подобного лабиринта, приводя своего героя к смысловому центру, прозаики 1980–90-х окончательно разочаровываются в возможности познания человеком истины, то балетмейстер представляет скитание по

лабиринту как бесконечный процесс, делая акцент не на том, что выхода нет, а на том, что сосредоточение на процессе может помочь обрести потерянные фундаменты и смыслы. Таким образом, постановщик ставит перед героями проблему о понимании цели своего существования, поиск вариантов выхода из хаоса и обретения смысла жизни. Герои блуждают по комнатам замка как по закоулкам своей души.

В процессе действия в истории появляется новый персонаж – девушка, Альтер эго хозяина замка Просперо. Она существует отдельно, но при этом следует всегда за ним. Это своего рода отражение его сути. Воплощение его любви к жизни. Просперо все время пытается дотянуться до нее, вырваться из своего круга, но постоянно совершает неудачу. Примечательно, что в руках у девушки зеркало. Этот атрибут особенная важная деталь в контексте представленной истории.

Зеркало, в целом отличается повышенной семиотичностью и множественностью функциональных ролей. Это своего рода универсалия, которая в данном произведении раскрывается в образной проекции. Зеркальная поверхность способна как отражать материальную действительность, так и духовную, выступая художественным приемом, расширяющим «физическое» и смысловое пространство произведения. Именно такой вариант представлен в балете и имеет амбивалентную семантику – в зависимости от эпизода выступает как метафора правды, истины или является отражением лжи, суеверия и обмана. Таким образом, Просперо, наконец, благодаря зеркальному отражению, имеет возможность наблюдать со стороны за всеми аспектами жизни замка и разными сторонами собственной души. Он, как и все остальные герои, постоянно находится на распутье, в ситуации выбора, и в конце концов последнее, что может их спасти – это надежда, которая уходит в приоткрытую дверь, а все то, что было и происходило в лабиринте, так в нем и остается. Таким образом, соединив сразу несколько семиотических образов в одном произведении, балетмейстер понятными зрителю образами совсем под другим ракурсом представляет известное произведение Э.А. По.

В произведениях театра Е. Панфилова, представленных на XXXII фестивале, поражает злободневность поднятых тем. «Человек воздуха» оставил те же впечатления – в одноактном балете сосредоточена вся соль современности. Созданный по мотивам творчества Рене Магритта, балет отражает одиночество индивида в многолюдной толпе. Балет «Человек воздуха» начинается с самого известного произведения Р. Магритта – «Сын человеческий». Образ человека «без лица», согласно идее художника, олицетворение анонимности, возможности скрыться в толпе, смешаться с ней. Но, удастся ли при этом остаться личностью? В этом суть всего нашего существования сегодня.

Парадокс жизни и творчества художника в том, что снискавший известность и пишущий в одном из самых популярных направлений XX-го века – сюрреализме, он стремился к анонимности. Он писал свои картины не с целью материально обогащения, быстрого признания или эпатажа. Как раз наоборот, он действительно был погружен в мир ирреальности, чувствуя и воспринимая его через призму образов, которые не являются прямым отражением реальных вещей. Будучи очень тихим и скромным человеком, он только под конец своего творческого пути создал самое известное произведение, в котором аккумулированы все представления о человеке настоящего. Это широко известный сегодня образ современного человека, лишённого индивидуальности, «человека толпы», человека без лица. Поэтому поражает актуальность и злободневность поднятой темы.

Но гораздо полнее эта история становится в синтезе с музыкой Мориса Равеля. В оркестровом произведении «Болеро» нет формы в собственном смысле слова, нет развития, нет или почти нет модуляций. Все ровно, ритмично и однотипно, но за счет неменяющейся ритмической фигуры, которая повторяется большое количество раз, и происходит необходимое гипнотическое воздействие на зрителя. Необычайный рост эмоционального напряжения происходит за счет введения в звучание все новых и новых инструментов. Также и балетмейстер с каждой новой картиной добавляет новых персонажей, численно увеличивая толпу. Все это отождествляется с мыслью, которой придерживался М. Равель, когда речь шла о его «Болеро» – представление о непрерывности движения связывалось у композитора с заводским конвейером. Преумножение людей в безликой толпе и есть тот самый конвейер.

Переход от эпизода к эпизоду, от картины к картине – как погружение в заданную тему, наиболее комфортная схема для восприятия истории зрителем. При этом кажется, что все сказано уже в первом эпизоде с появлением человека в котелке и яблоком вместо лица. Однако, этот изящный ход балетмейстера коррелируется с одной из наиболее известных цитат художника: «Если вы посмотрите на вещь с намерением попытаться понять, что она значит, то больше не будете видеть саму вещь, а сосредоточитесь на своем вопросе». Таким образом, ответив в первом эпизоде на вопрос, о чем же этот балет, зритель абстрагируется от собственных мыслей, погружаясь в визуальные образы.

Проживая одну историю в литературе и хореографии в «Лабиринте» А. Расторгуева или проводя параллели между хореографическими образами и музыкальными в «Человеке воздуха» Д. Антипова, зрителю предлагается погрузиться в происходящее, считывая истинные смыслы и решая загадки, которые следует постичь. Для всех остальных – это повод для визуального наслаждения.