



# Мифологема «Танцующего бога»: Репрезентация человеческого тела в музыкальном искусстве

УДК 792.82 : 7.01

<http://doi.org/10.24412/1997-0803-2024-1117-62-68>

**В. Т. Фаритов**

Самарский государственный технический университет,  
Самара, Российская Федерация,  
*e-mail*: vfar@mail.ru

*Аннотация:* Цель предлагаемой статьи заключается в философском анализе способов репрезентации телесности человека в музыкальном искусстве. Результатом проведенного исследования становится раскрытие эстетического и мифического содержания классического балета как сферы, в которой человеческая телесность получает максимальное музыкальное выражение. Автор обосновывает тезис о том, что основным содержанием балета является музыка, движения танца подчинены развитию музыкальной темы. Тело танцора выступает одновременно в качестве музыкального инструмента и музыкального образа. Мифическое содержание балета заключается в утверждении символического единства физического и духовного, телесного и божественного начала. В статье применяются методологические принципы и установки диалектики Г. В. Ф. Гегеля и А. Ф. Лосева, используется семиотический подход. Основным результатом проведенного исследования выступает разработка философского подхода к осмыслению феномена академического танца.

*Ключевые слова:* танец, балет, музыка, миф, эстетика, тело, пространство.

*Для цитирования:* Фаритов В. Т. Мифологема «танцующего бога»: репрезентация человеческого тела в музыкальном искусстве // Вестник Московского государственного университета культуры и искусств. 2024. №1 (117). С. 62–68. <http://doi.org/10.24412/1997-0803-2024-1117-62-68>

Исследование выполнено за счет гранта Российского научного фонда № 24-28-00627, <https://rscf.ru/project/24-28-00627/>

## MYTHOLOGEM OF THE «DANCING GOD»: REPRESENTATION OF THE HUMAN BODY IN MUSICAL ART

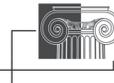
**Vyacheslav T. Faritov**

Samara State Technical University,  
Samara, Russian Federation,  
*e-mail*: vfar@mail.ru

---

ФАРИТОВ ВЯЧЕСЛАВ ТАВИСОВИЧ – доктор философских наук, доцент, профессор кафедры философии и социально-гуманитарных наук, Самарский государственный технический университет  
FARITOV VYACHESLAV TAVISOVICH – DSc in Philosophy, Associate Professor, Professor at the Department of Philosophy and Social Sciences and Humanities, Samara State Technical University

© Фаритов В. Т., 2024



*Abstract:* The purpose of this article is a philosophical analysis of the ways of representing human corporeality in the art of music. The result of the research is the disclosure of the aesthetic and mythical content of classical ballet as a sphere in which human corporeality receives maximum musical expression. The author substantiates the thesis that the main content of ballet is music. The dance movements are subordinated to the development of the musical theme. The dancer's body acts as both a musical instrument and a musical image. The mythical content of the ballet lies in the affirmation of the symbolic unity of the physical and spiritual, bodily and divine principles. The article applies the methodological principles and principles of dialectics of G. V. F. Hegel and A. F. Losev, semiotic approach. The main result of the study is the development of an approach to the philosophical understanding of the phenomenon of academic dance.

*Keywords:* dance, ballet, music, myth, aesthetics, body, space.

*For citation:* Faritov V. T. Mythologem of the «dancing god»: representation of the human body in musical art. *The Bulletin of Moscow State University of Culture and Arts (Vestnik MGUKI)*. 2024, no. 1 (117), pp. 62–68. (In Russ.). <http://doi.org/10.24412/1997-0803-2024-1117-62-68>

The study was supported by the Russian Science Foundation grant No. 24-28-00627, <https://rscf.ru/project/24-28-00627/>

Танец выступает в качестве одной из основных форм мифического художественного бытия человека. Сопровождая человечество с древнейших времен, танец приобрел большое количество разнообразных форм, к которым относятся ритуальный, народный, спортивный, эстрадный и академический танец. Вместе с тем именно танец является наиболее сложным предметом для философского осмысления. Показательно, что такой философ, как Гегель, в своих фундаментальных и всеохватывающих лекциях по эстетике не уделил внимания танцу. Редкие и скудные по объему упоминания обнаруживают достаточно пренебрежительное отношение великого мыслителя к данному виду искусства. Для Гегеля танец относится к несовершенным видам искусства и в качестве такового стоит в одном ряду с разведением садов... [1, с. 19]. Искусство балета Гегель свел к пышности декораций и к голой виртуозности и ловкости ножек, в которых «знатоки находят для себя забаву» [1, с. 496]. Немецкий философ не увидел в балете ничего, кроме бессмысленности и духовной нищеты [1, с. 496], хотя в гегелевских «Лекциях по эстетике» представлен серьезный и глубокий раздел по музыке. Но ведь было время, когда и музыка не относилась к числу высоких искусств и ставилась в один ряд с ремеслами...

Философия танца еще ожидает своей разработки [4; 5; 8; 9; 10]. И из всех разновидностей танца больше всего требует философского осмысления танец академический, балет. Ритуальный танец может вызывать определенный интерес у исследователей как феномен архаического, магического сознания. Народный танец интересен как феномен народной культуры. В балете слишком долго не усматривали ничего, кроме разновидности досуга для королей и дворянства.

### **Музыка как предмет философского анализа**

Начать следует с того, что ни опера, ни балет не являются искусствами драматическими, хотя в них и присутствует драматический компонент. Нередко и балет и оперу сводят к этому драматическому компоненту. Но это – ошибка. Основным содержанием – как оперы, так и балета – является музыка. Все, что связано со сценическим действием, сюжетом, последовательностью событий, здесь второстепенно, крайне условно и формально. Не музыка является сопровождающим фоном к сценическому действию, но, наоборот, действие – лишь комментарий к музыке. Музыка довлеет сама себе, действие вторично. Музыкальные фрагменты оперы, сюиты из балета могут исполняться



отдельно, они обладают собственным эстетическим смыслом, в то время как действие оперы и балета подчинено музыке и без музыки неосуществимо. Либретто само по себе не обладает эстетическим содержанием.

В академической музыке следует выделять три основных группы жанров. Это, во-первых, инструментальная музыка (симфонии, концерты и т. д.). Во-вторых, это вокально-инструментальная музыка: кантаты, оратории, оперы. Песни и романсы чаще относят не к академической музыке, а к народным или к эстрадным жанрам. В-третьих, хореографическая, балетная музыка. Общей формальной особенностью всех трех групп является необходимость исполнения. В отличие от скульптуры, живописи или литературы музыкальное произведение должно быть исполнено.

В связи с необходимостью быть исполненной инструментальная музыка также требует сцены, сценического пространства, на котором будут выступать музыканты. Однако здесь это пространство незначимо. Чтобы понять и прочувствовать музыку, совсем не обязательно смотреть на сцену, следить за движением смычков или рук пианиста. Музыка как таковая внепространственна. Согласно Гегелю, музыка осуществляет «снятие пространственной объективности как изобразительного средства» [1, с. 238]. А. Ф. Лосев отмечает, что «музыка не нуждается ни в каком образе – ни в зрительном, ни в скульптурном, ни даже в поэтическом» [2, с. 523]. Эйдос музыки носит нетелесный характер: «В музыке мы находим свободное выражение, не отягощенное телом» [2, с. 544]. В качестве непространственного и нетелесного феномена музыка есть искусство времени. Об этом достаточно много писалось [3].

### **Специфика вокальной музыки: философский аспект**

Вокальная музыка отличается рядом дополнительных черт. Во-первых, в качестве инструмента здесь выступает человеческий

голос. С формальной точки зрения голос как инструмент не обладает значимыми отличиями от прочих инструментов. Тем не менее, имеет принципиальное значение, что в вокале представлен именно человеческий голос. В пении нам дана человеческая субъективность в ее нетелесном выражении. Голос – это внутреннее, которое выражается во внешнем, не получая телесного воплощения. Как и в случае с инструментальной музыкой, голос снимает пространственную объективность. Но здесь это снятие осуществляется непосредственно человеческой субъективностью. Хотя телесность как таковая для вокала незначима, в пении получает значимое выражение феномен пола. Мужской или женский голос – это различие в вокальной музыке не всегда снимается, но напротив, часто становится предметом утверждения. Пол относится не только к телесности, но является и определяющей характеристикой человеческой субъективности, накладывая свой неустрашимый отпечаток – как на душевную, так и на личностную сферу бытия человека. Таким образом, вокальная музыка обнаруживает более непосредственную связь с экзистенцией человека, нежели чистая инструментальная музыка.

Далее, вокальная музыка связана со словом, с текстом. Это обстоятельство также накладывает свой отпечаток на музыкальное произведение. Здесь возможны два типа соотношения музыки и слова. Если текст получает самостоятельную и доминирующую значимость, то музыка выступает лишь в функции аккомпанемента и ее собственная значимость значительно снижается – вплоть до почти полной нейтрализации, как в некоторых песенных жанрах. Например, бардовская песня практически не относится к музыкальному искусству, это – преимущественно поэзия. Напротив, если музыка получает приоритетную значимость, то текст нейтрализуется в своем содержательном аспекте. На этот момент указывает Гегель: «Поэтическая разработка глубоких мыслей в столь же малой степени дает хороший му-



зыкальный текст, как и описание внешних предметов природы или описательная поэзия вообще. Поэтому песни, оперные арии, тексты ораторий и т. п. могут быть весьма неприятными и до известной степени посредственными в их конкретном поэтическом выполнении; если композитору должен быть предоставлен *простор*, то поэту не следует желать успеха как поэту» [1, с. 247]. Музыка поглощает, заглушеывает и снимает текст в его словесной значимости: «Где музыка получает большее художественное развитие, там мало или совсем ничего не поймешь из текста» [1, с. 247]. Отсюда: «слова следует рассматривать лишь как повод к музыкальному комментарию, который получает собственное развитие сам по себе» [1, с. 247].

Наконец, в опере помимо текста появляется и сценическое действие. И здесь соотношение между музыкой и действием такое же, как между музыкой и текстом. Сюжет оперы во много условен, с драматической точки зрения – скорее примитивен, нарочито упрощен. Эстетическое содержание оперы не заключается в действии. Последнее – лишь сценический каркас, который не должен слишком отвлекать слушателей от музыки: «Что касается действия как такового, то хотя оно и составляет связующее начало всех отдельных частей, но в качестве развития действия оно менее обработано музыкально и передается большей частью речитативом. Слушатель легко освобождается от этого содержания, не обращает особого внимания на речь и реплики речитатива и следит лишь за собственно музыкальной и мелодической стороной» [1, с. 290]. И Фридрих Ницше разоблачает падение эстетического уровня современного ему слушателя: «Слушателя, желающего отчетливо слышать слова во время пения, певец удовлетворяет тем, что он больше говорит, чем поёт, и в этом полупении патетически подчёркивает смысл слов: этим обострением пафоса он облегчает понимание слов и преодолевает ту другую, ещё оставшуюся половину музыки» [6,

с. 110]. Соотношение музыки и действия Ницше поясняет посредством своего учения о дионисийском и аполлоновском начале: «К этим подлинным знатокам музыки обращаю я вопрос: могут ли они представить себе человека, который был бы способен воспринять третий акт Тристана и Изольды без всякого пособия слова и образа, в чистом виде, как огромную симфоническую композицию, и не задохнуться от судорожного напряжения всех крыльев души?» [6, с. 124]. Мы, скорее всего, не ошибемся, если выдвинем здесь гипотезу, что эстетическая теория дионисийского и аполлоновского начала сформировалась у Ницше – преимущественно и в первую очередь – на основе опыта художественного восприятия оперы Рихарда Вагнера. К древнегреческой культуре эта по сути своей романтическая теория имеет лишь косвенное и опосредованное отношение. Дух античной музыки представляет собой сугубо теоретический конструкт: этой музыки Ницше никогда не слышал. Зато Ницше был страстным поклонником вагнеровской оперы. И соотношение дионисийского и аполлоновского начала лучше всего разъясняется им на примерах из оперы, а не из древней трагедии [6, с. 124].

### **Балет как музыкальный феномен: философия танца**

Теперь мы можем перейти к балету как к форме музыкального искусства. В опере чистая музыка сопровождается словом и сценическим действием. Но не наоборот. Слова оперы могут быть на незнакомом слушателю языке, опера может быть дана в концертном исполнении. Содержанием оперы является музыка. Все остальное – иллюстрации, комментарии, не более. Аналогичное соотношение характеризует и балет: не музыка выступает здесь сопровождением к танцу и действию. Наоборот: именно музыка и в балете составляет подлинное содержание. Действие в данном случае еще более условно, сюжет в большей степени редуцирован, чем в опере. Место вокала в балете



занимает хореография. И вместе с хореографией в музыкальное искусство интегрируются пространственность и телесность, то есть как раз те начала, которые чистая музыка снимает, свободой от которых она характеризуется в самом своем существовании. В пении выражение получает человеческая субъективность, не связанная с телесностью. В танце на передний план выходит именно телесное начало. Но это не скульптурная, не статическая телесность. В танце раскрывается телесность динамическая. И движения танцоров носят исключительно музыкальный характер: танец есть не что иное, как музыка, исполняемая человеческим телом, музыка, перешедшая в тело и, соответственно, в пространство. Тело танцора становится музыкальным инструментом и одновременно музыкальным образом. Танец – это видимая в пространстве музыка.

Наблюдая за движениями дирижера, можно увидеть эту тенденцию к выражению музыки телом. Дирижер активно двигает руками, корпусом, иногда даже может приподниматься на цыпочки. Он сам лишен музыкальных инструментов и изображает музыку посредством собственного тела. Но его движения имеют сугубо техническую значимость, это еще не художественный образ, обладающий эстетическим воздействием. На балетной сцене уже представлен целый оркестр, состоящий из движущихся тел танцоров. И одновременно балет – это целая симфония, переведенная из звуковой сферы в телесную, из времени – в пространство; это симфония, уже не только слышимая, но и видимая. Подобно тому, как в симфонии солирующие партии то усиливаются, то оттеняются партиями оркестра, в пространстве балетной сцены партии солистов усиливаются и оттеняются хордебалетом.

Как было отмечено выше, уже в опере получает эстетическую значимость феномен пола. При желании и по отношению к чистой музыке можно применить подобное разграничение. Можно говорить о «мужской» или «женской» теме в музыкальном произведе-

нии. Но здесь все это предельно условно. В опере мужской или женский голос соотношен с полом непосредственным образом, так что мужской голос выражает мужское начало, а женский – женское. В балете пол получает еще большую значимость и большую степень выраженности. При этом речь здесь не идет о фрейдистских теориях. Мужское и женское начало в балете – феномены мифического порядка. На уровне либретто речь идет о любви Зигфрида и Одилии, Маши и Принца, Ромео и Джульетты, Эсмеральды и Феба и т. п. Но этот нарративный уровень, как уже было сказано, не составляет смыслового содержания балета. Любовная коллизия, – как правило, заимствованная из произведений художественной литературы, то есть из текстов, – в балете всегда лишь каркас, лишь повод для того, что здесь является подлинным событием: для музыки, воплотившейся в теле и в пространстве. Чтобы эстетическое содержание балета раскрылось в полной мере, сюжетная линия должна быть нейтрализована, снята и растворена в чистом событии танца. И при этом смысл не будет заключаться в голой виртуозности ног; такое возможно только в том случае, если музыка окажется недостаточно высокого уровня. Если музыка сама по себе не обладает необходимой глубиной, то балет вырождается в ту чисто техническую виртуозность танцоров, из-за которой Гегель отказал данному виду в статусе совершенного искусства. Вопреки ошибочному представлению балетная музыка вовсе не должна быть легкой. По крайней мере, к балетам Чайковского, Стравинского, Прокофьева или Щедрина эпитет легкости очевидно не подходит. И когда музыка в балете обладает собственной глубиной, тогда танец становится пространственно-телесным осуществлением этой глубины. Движение тела само становится музыкой. Тело, как и музыка, воплощает дионисийское начало: в танце музыка и тело сливаются в дионисийском экстазе.

Кто почувствовал, услышал и увидел это дионисийское, экстатическое начало в якобы



«детском» «Щелкунчике», тот сможет сказать, что речь здесь, во всяком случае, идет не о любви девочки к сказочному принцу. Дионисийский поток музыки Чайковского достигает здесь такой силы, что земная, человеческая идентичность преодолевается – сметается – стремительным и неудержимым вихрем. И уже нет принца.

На сцене танцующий бог, Дионис. И нет девочки, играющей в куклы, есть спутница Диониса, соединяющаяся с ним в вихре буйного танца и неземных восторгов. Вечная борьба и вечное притяжение мужского и женского начала приобретают здесь мифический, космический, можно даже сказать, космогонический смысл. Лишь сюжетная рамка (сон в Рождественскую ночь и пробуждение) возвращает нас из этих сверхчеловеческих глубин бытия к измерению человеческой идентичности. Но с пробуждением героини балет заканчивается. В другом случае, как в «Ромео и Джульетте», или в «Кармен-сюите», завершением становится смерть: утверждается невозможность возврата к узким границам земной идентичности.

Балет является единственным видом искусства, которое раскрывает музыкальную, духовную и мифическую потенцию человеческого тела. Только в балете тело обнаруживает свою способность выступать в качестве музыкального образа. И только в академическом танце достигается высшая – из доступных в художественной форме – степень одухотворенности тела. И скульптура, и живопись, и литература, и даже такое искусство, как кино, имеют дело лишь с *образами* тела. Только в балете образом является непосредственно *само* человеческое тело. И, наконец, именно в балете человеческое тело становится мифом. Одухотворенное и преображенное музыкой, тело начинает обнаруживать тенденцию к преодолению собственной тяжести. Многие хореографические элементы балета являют непосредственную символику полета. Тело танцора как будто хочет летать.

Человеческое тело, способное летать, представляет собой мифический символ одухотворенной телесности. Это знал Ницше: «Jetzt bin ich leicht, jetzt fliege ich, jetzt sehe ich mich unter mir, jetzt tanzt ein Gott durch mich» [11, Р. 390]: «Теперь я легкий, теперь летаю я, теперь вижу я себя под собой, теперь бог танцует через меня».

Балет, таким образом, есть миф. Но миф не в плане нарратива, а в плане утверждения нераздельного единства идеального и реального, бесконечного и конечного. Так понимал миф А. Ф. Лосев: «Это – вечная влюбленность в мир и приятие всех его радостей и страданий. Только бы жить и действовать. Но это не та ordinaria, тяжелая, вне-божественная плоть и материя, которую знает новоевропейская культура. Это еще и нечто божественное. Это – Миф» [2, с. 211]. Но в таком же ключе мыслил и Ницше. Бог в качестве только трансцендентного первоначала – мертвая абстракция. Но и материя, телесность сама по себе – такая же абстракция. Ницше противник не только идеализма, но и материализма. И отсюда: «Я бы поверил только в такого бога, который умел бы танцевать» [7, с. 42]. («Ich würde nur an einen Gott glauben, der zu tanzen verstünde») [11, Р. 390]. Танцующий бог (der tanzende Gott) – это мифический символ единства божественного и телесного начала. В сфере искусства этот символ получает свое наиболее полное выражение в балете. Здесь телесность утверждается не в своей материальной тяжеловесности и не в своей физиологической естественности. Но одновременно телесность тут не переводится в план образа, лишеного своих материальных характеристик. В балете тело дано во всей полноте своих физических и биологических аспектов, поскольку это реальное, материальное и живое тело. И одновременно эта телесность носит здесь божественный характер. Это единство телесного и божественного и составляет подлинное содержание балета как эстетического феномена.



### Список литературы

1. Гегель Г. В. Ф. Эстетика: В 2-х томах. Т. II. Санкт-Петербург: Наука, 2007. 604 с.
2. Лосев А. Ф. Очерки античного символизма и мифологии. Москва: Академический проект, 2021. 755 с.
3. Лосев А. Ф. Из ранних произведений. Москва: Правда, 1990. С. 195–393.
4. Луговая Е. К. Философия танца. Санкт-Петербург: Издательство Санкт-Петербургского университета, 2008. 128 с.
5. Морина Л. П. Мифология и феноменология танца // Диссертация на соискание ученой степени кандидата философских наук. Санкт-Петербург: СПбГУ, 2003. 191 с.
6. Ницше Ф. Полное собрание сочинений: В 13 томах. Т. 1/1. Москва: Культурная революция, 2012. 416 с.
7. Ницше Ф. Полное собрание сочинений: В 13 томах. Т. 4. Москва: Культурная революция, 2007. 432 с.
8. Осинцева Н. В. Танец в философии Алена Бадью // Общество: философия, история, культура. 2021. 4(84). С. 31–34.
9. Степанова Н. Ю. Феноменология танца: движение в структуре временности // Диссертация на соискание ученой степени кандидата философских наук. Комсомольск-на-Амуре: Комсомольск-на-Амуре государственный технический университет, 2010. 217 с.
10. Фаритов В. Т. Балет как эстетический феномен: философия танца // Вестник Московского государственного университета культуры и искусства № 6 (104), 2021. С. 40–49.
11. Nietzsche F. Gesammelte Werke. Köln: Anaconda Verlag GmbH, 2012

\*

Поступила в редакцию 15.01.2024