

## ОТРАЖЕНИЕ РИТУАЛЬНОЙ ПРИРОДЫ ТАНЦА В МУЗЫКЕ И ХОРЕОГРАФИИ РУССКИХ БАЛЕТОВ НАЧАЛА XX ВЕКА

Малышева Т.Ф.

*ФГБОУВО «Саратовская государственная консерватория имени Л.В.Собинова Министерства культуры России» Саратов, Россия (410012, г. Саратов, просп. им. Кирова С.М., д. 1), e-mail: sgk@freeline.ru*

В статье выявлены и систематизированы черты, в наибольшей степени присущие музыке и хореографии русских балетов начала XX века: геометрическая фигура круга, замкнутое (детерминированное) пространство, а также многократные повторы, отражения, обрамления, вращения, замирания (остановки). Раскрыты магический потенциал и психотропное воздействие перечисленных показателей; утверждается мысль о ритуальной природе танца, основанной на невербальном языке, имеющем архаические корни, связанным с трансцендентным, реагирующим на сигналы, исходящие из сферы подсознания. Язык тела способен хранить эту информацию, явить её новому времени, объять архаику и модерн на основе отражения архаических ритуальных истоков. В русском балете начала XX века благодаря творчеству выдающихся композиторов, хореографов, художников, мастеров сцены этот раскрепощающий потенциал ритуальной природы танца актуализировался, открыв широкие перспективы развития.

Ключевые слова: ритуал, танец, русский балет начала XX века.

## THE REFLECTION OF RITUAL NATURE OF A DANCE IN MUSIC AND CHOREOGRAPHY OF THE RUSSIAN BALLETS OF THE BEGINNING OF THE XX CENTURY

Malysheva T.F.

*Saratov State Conservatorie (410012, Saratov, avenuen.a. Kirov S.M., 1, e-mail: sgk@freeline.ru*

In the article the most inherent traits of music and choreography of the Russian ballets of the beginning of the XX century are revealed and systematized: a geometrical figure of a circle, the closed (determinate) space, and also frequentative repetitions, reflections, framings, rotations, dying downs (halts). The magic potential and the psychotropic influence of the listed characteristics are disclosed; the idea of the ritual nature of dance based on the nonverbal language having archaic roots, connected with transcendental, reacting to the signals coming from the sphere of subconsciousness is confirmed. Language of a body is capable to store this information, to show it to modern times, to embrace an antiquity and a modernist style on the basis of a reflection of archaic ritual sources. In the Russian ballet of the beginning of the XX century thanks to works of outstanding composers, choreographers, artists, craftsmen of a scene this liberating potential of the ritual nature of dance was actualized, having opened wide prospects of development.

Keywords: a ritual, a dance, Russian ballet of the beginning of the XX century.

Ритуальная природа танца – одно из значимых откровений русского искусства начала XX века, сказавшееся во многих чертах хореографической и музыкальной ритмопластики. В статье рассматриваются четыре позиции, связанные с выявлением ритуальной природы танца в музыкальной и хореографической партитуре балетов:

- 1) общие виды движений, соответствующие ритуальной природе танца;
- 2) наиболее распространённые ритуальные фигуры (синхронные движения, «фигура замирания»);
- 3) хореографические, а также интонационные и тембровые знаки-символы (круг, кольцо, хоровод, звуковая символика, фоносемантика);
- 4) факторы, свидетельствующие о сопряжении музыки и хореографии с ритуалом.

**Общие виды движений, отвечающие ритуальной природе танца,** включают повторы – как прямые, так и отражённые (зеркальные), а также возвращающие к исходному состоянию. *Фигура повтора* особенно наглядно сказывается в повышенной роли неотвязно пульсирующего ритмического остинато, наполняющего партитуру «Весны священной» И.Ф.Стравинского. Тотальность многократных повторений привносит с собой оттенок неумолимого, квантитативного отсчета времени, который становится своего рода надличностным участником действия, отмеряющим биения ритма, подчёркнутые повтором движений. В этой квантитативности заложена механистичность, потенциал подавления индивидуального, личного начала высшей беспощадной, неумолимой силой (как в финальном «Триумфальном марше Дьявола» из «Истории Солдата» Стравинского, где жёсткое звучание ударных (лейттеобра чертовщины) корёжит, искажает мотивы скрипки, воплощающей, согласно Стравинскому, душу Солдата).

В многократно повторяемых интонационных зёрнах балетов, сопряжённых с ритуалом, нередко проявлены черты, вызывающие аналогии с архаичным пратекстом (например, триорды, квартовость, ангемитоника). Связь фигуры повтора с архаикой, «стихией перевозданных ритмов» [3, с. 342] может быть инициирована самим характером ритуального действия, подразумевающего многократные однотипные движения. Наглядный тому пример – древний земледельческий обряд втапывания зерна, воссоздаваемый в «Выплясывании земли» – финале первой части «Весны священной». На многократном повторе ведущей темы в разных тембрах и регистрах основан номер «Тайные игры девушек. Хождение по кругам» из второй части балета.

С завораживающей магией многократного повтора связаны производные от него формы движения, направленность которых включает разные пространственные координаты. Такова *магическая фигура зеркального отражения*, порождённая тем, что «... в культуре, ориентирующейся на регулярное воспроизведение одних и тех же текстов, передача информации происходит не с помощью правил, а с помощью образцов» [4, с.17]. Соответственно обращённому отражению, эта фигура очерчивает позиции ведущего и отражающего и тем самым содержит в себе факторы, задействованные в процессах адаптогенеза (приспособление путём копирования) и социализации (зависимость отражающего от ведущего). Балеты полнятся примерами такого рода. Так, во втором действии балета А.Адана «Жизель» движения героини послушны жезлу Мирты. Сложную паутину манипуляций жизненными ценностями плетёт в «Истории Солдата» И.Ф. Стравинского Дьявол, ведущий интригу, руководящий Солдатом, ставящий того в позицию ведомого.

В магическом отражении есть некая двойственность, проистекающая от подмены правого левым, сигнализирующая об оборотной стороне, о потенциале опасности, содержащейся в ритуальном символе зеркальности (показательно, что во многих ритуалах и мифах магия зеркала сопряжена с потусторонним, запредельным, в том числе со смертью).

Ещё одна распространённая форма движения – **круговая обратимость** – формирует на завершающей стадии фигуру возвращения к началу. Такое замыкание посредством возвращения может проявляться в масштабах и отдельных сцен, номеров («Действо старцев – человеческих праотцов» из второй части «Весны священной»), и всего сочинения в целом, благодаря чему в его строении обнаруживаются черты концентрической формы, круговой симметрии.

В результате формируется замкнутое пространство произведения, что наглядно предстаёт в художественном оформлении балетов начала XX века. Так, в хореографическом и художественном решении В. Нижинским и А. Бакстом балета «Послеполуденный отдых фавна» на музыку К. Дебюсси действие обрамляется слиянием неподвижно лежащего Фавна с окружающим его мирозданием (сначала он как бы возникает, вычленяется из мира природы, а в завершении вновь сливается с ним). Миф о Нарциссе обрамлён в балете Н. Черепнина картиной недвижимого леса. Схожее обрамление статическими образами, вписанное в рамку замкнутого пространства лесного пейзажа, присуще сценическому решению балета «Павильон Армиды» Н. Черепнина (декорации А. Бенуа).

Отражённая в идентичности начальной и завершающей стадий, а также в прямых и обратимых повторах ритуальная природа музыки и танца сказывается в показательных видах ритмопластики, в том числе в синхронных движениях и в «фигуре замиранья (остановки, тишины)».

В архаических культурах **синхронные движения в условиях коллективного танца наделяются ритуальным отсветом**, ощущаемым участниками обряда как переход в потустороннее измерение: «Трансцендентная пластика требует изменённого состояния сознания, когда тело становится как бы медиумом и, воспринимая текущую к нему информацию, воплощает её в телесном виде» [9, с. 58]. В таком истоковом коллективном танце нивелируется фактор индивидуальной пластики, а надличное ощущается как детерминирующая, подавляющая сила. Показателен в этом отношении «Поганый пляс» из «Жар-птицы» Стравинского, где под властью жёсткой силы обострённых ритмов (акценты, синкопы, sforцандо) движения танцоров становятся резкими, «колючими». Схожие процессы происходят с тематизмом Солдата в финале «Истории Солдата» Стравинского.

**Фигура замиранья, тишины, остановки** также связана с трансцендентным началом, что наглядно проявлено в музыке и хореографии «Весны священной» (постановка

В.Нижинского) во фрагменте поцелуя земли – приобщения к высшей силе. В процессе настойчивого активного движения участники ритуала внезапно замирают, после чего танец возобновляется, как бы прорывается сквозь внезапно наступившее безмолвие.

Из числа хореографических и интонационных знаков-символов наиболее значительную роль играет в ритуале *фигура круга*, имеющая архаичные истоки и богатую символику. Эта фигура может быть явлена в атрибутах сценического текста – например, в символике кольца, которая в классических балетах распространена как знак обручения («Жизель» А. Адана, «Эсмеральда» И.А. Пуни).

В мировоззренческом, космологическом измерении круг – знак совершенного, вечного, единого и бесконечного: «Линия круга – это единственная линия, которая не имеет ни начала, ни конца. Центр круга – источник бесконечного вращения времени и пространства» [10, с.252]. Этот символ связан с целостностью, солярными представлениями, с колесом жизни, непрерывными вращениями. В ритуально-символическом ключе этот символ представлен в знаменитой картине «Танец» А. Матисса.

Фигура круга доминирует в балетах, связанных с обрядовыми действиями. Так, в «Любви-волшебнице» М. де Фалья эта фигура очерчена в танце-заклинании Канделас. В «Весне священной», согласно Б.В. Асафьеву, «музыка не движется и даже не переливается, а только крутится, как колесо вокруг оси» [2, с.46]. Сам ритуал, отражённый в «Весне священной», вписан в фигуру замкнутого календарно-обрядового цикла бытия.

Магическое связано в круге с очерчиванием пространства, которое имеет разнонаправленное семантическое значение. С одной стороны, круг, будучи символом дома, обладает защищающей функцией (что наглядно проявляется во многих детских играх). С другой же стороны (как знак детерминанта), в ритуале жертвоприношения он очерчивает замкнутое пространство бытия обречённого человека или жертвенного животного. Символика круга – древнейшей пространственной модели места свершения жертвоприношения – обладает огромным семантическим потенциалом. Участники ритуала окружают место жертвоприношения; то же – в корриде, где схватка с быком замкнута круговым пространством арены.

Фигура круга может быть отображена в хореографическом решении балетов – в круговых движениях рук, ног, корпуса и т. д., или в ритуальных фигурах вращения (кружения вокруг собственной оси). При этом быстрые вращения в танце обладают магическим потенциалом психотропного воздействия, связанным с изменениями в функционировании вестибулярного аппарата и моторных реакций организма: «На психофизиологическом уровне кружение-верчение оборачивается трепетом, трепещущим

наслаждением, психофизической вибрацией, которая в культе трактуется как метод взаимной связи космоса и антропоса» [7, с.52].

Широко распространённым древним обрядовым жанром, основанным на геометрической фигуре круга, является хоровод, часто связанный с заданным движением вокруг магического центра (костра, дерева, тотема и др.). Семантике хоровода сопричастны многие эпизоды «Весны священной» Стравинского, в том числе «Вешние хороводы» и «Тайные игры девушек. Хождение по кругам». Значение хоровода в балете Стравинского столь велико, что А.А. Баева считает этот жанр центральной осью композиции «Весны священной»: «Музыкальная конструкция балета напоминает собой круг, расщепляющийся благодаря «хороводной оси» на две полусферы: нижнюю, где господствуют лапидарные ритмы шествия, и верхнюю, где царит стихия иррегулярных ритмов танца-пляса, словно пытающегося вырвать людскую массу из-под власти земного притяжения» [3, с.340]. Первое звено этой трёхзвеневой композиции перекинуто «от утренней пасторали к лунному ноктюрну» [3, с.341]; второе охватывает «Вешние хороводы» и «Действо старцев»; третье включает номера от «Выплясывания земли» к «Великой священной пляске».

Наряду с интонационным, ритмическим, хореографическим планами символическое прочтение может обрести и музыкальный тембр, который «...материализует идеальные звуковые образы и, обогащая, обновляя реальный мир звуков, формирует новые, более интересные музыкально-звуковые представления» [8, с.89]. Имеющая ритуальный отсвет фоносемантика может быть связана со звучанием фанфар, сообщающих о приезде участников ритуала или с колокольным звоном, возвещающим зарю, призывающим на молитву, олицетворяющим свадебный ритуал, символизирующим тревожный набат или торжество светлых сил.

**Тесная связь балета и ритуала** обусловлена рядом причин, в числе которых важную роль играют соотносимые с основами культуры *принципы классического танца: вертикальность, выворотность, круговидность и равновесность*, рассматриваемые А.Л. Волынским в его работе «Книга ликования. Азбука классического танца» [6]. Так, исследователь трактует **вертикальность** как устремление вверх, восхождение человеческого духа: «с вертикальности начинается история человеческой культуры» [6, с.16]. Этот акт духа выражен в классическом танце в стоянии на пуантах, а прыжок танцора сопряжён с подъёмом души. Выворотность трактована Волынским как открытость мирозданию и другим людям. Символика пируэта (круговидности, опирающейся на центр), согласно исследователю, связана с аркой, целостностью. Равновесность корпуса танцующего, взаимосвязь разных частей туловища также сопряжена с ритуальной символикой симметричных фигур, воплощающей равновесное состояние мира. Тем самым классический

танец в истоках своих обращён к принципам культуры, согласующимся с символикой ритуала.

Итак, танец, ритуал, музыка – ключевые явления, рассматриваемые в работе – объединяет не только органичность, естественность самовыражения, но и невербальная природа языка, реагирующего на сигналы, исходящие из сфер подсознательного, трансцендентного. Язык тела способен не только хранить информацию, относящуюся к глубинам архаической культуры и к области подсознания, но и явить её в первозданности новому времени, объять архаику и модерн на основе отражения ритуальных истоков. В русском балете начала XX века благодаря творчеству выдающихся композиторов, хореографов, художников, мастеров сцены этот раскрепощающий потенциал ритуальной природы танца реактуализировался, открыв широкие перспективы развития.

### Список литературы

1. Арто А. Театр и его двойник. Театр Серафима /пер. с фр., комм. С.А. Исаева. – М.: Изд. Л. Мартис, 1993. – 191 с.
2. Асафьев Б. В. Книга о Стравинском. – Л.: Музыка, 1977. – 280 с.
3. Баева А.А.И.Ф. Стравинский // История русской музыки: В 10 тт.: Т. 10 «А». – М.: «Музыка», 1997. – 545 с.
4. Быкадоров А.И. Ритуал в современной культуре: дис. ... канд. филос. наук. – Ростов-на Дону, 2006. – 150 с.
5. Вершинина И.А. Ранние балеты Стравинского. – М.: Наука, 1967. – 220 с.
6. Волынский А.Л. Книга ликований. Азбука классического танца. – СПб: Изд-во хореографического техникума, 1925. – 316 с.
7. Костецкий В.В. Экстаз как феномен культуры: философский анализ «трансцендентного субъекта»: дис. ... д-ра филол. наук. – Тюмень, 1996. – 276 с.
8. Назайкинский Е.В. Звуковой мир музыки. – М.: Музыка, 1988. – 254 с.
9. Осинцева Н.В. Танец в аспекте антропологической онтологии: дис. ... канд. филос. наук. – Тюмень, 2006. – 167 с.
10. Флоренский П.А. Столп и утверждение истины. – М.: Изд-во «Правда», 1990. – 490 с.

### Рецензенты:

Демченко А.И., д. искусствоведения, профессор кафедры истории и теории исполнительского искусства и музыкальной педагогики ФГБОУ ВО «Саратовская

государственная консерватория имени Л.В. Собинова Министерства культуры России», г. Саратов;

Карташова Т.В., дискусствоведения, профессор, заведующая кафедрой теории музыки и композиции ФГБОУ ВО «Саратовская государственная консерватория имени Л.В. Собинова Министерства культуры России», г. Саратов.