

Д. Н. КАТЫШЕВА,

профессор кафедры хореографического искусства СПбГУП,
доктор искусствоведения, Заслуженный деятель искусств РФ

МОТИВЫ НАРОДНОЙ КУЛЬТУРЫ ДРЕВНЕЙ РУСИ И ХОРЕОГРАФИЧЕСКОЕ ИСКУССТВО XX ВЕКА

Работы Дмитрия Сергеевича Лихачева дают сильный импульс к исследованию разных художественных жанров, развивавшихся на Руси. И потому, обращаясь к размышлениям о танцевальной культуре Древней Руси, мы с благодарностью вспоминаем замечательные идеи Дмитрия Сергеевича об эстетике древней культуры, ее удивительной глубине и особенностях художественной выразительности.

Народные танцы родились, подобно музыке и песне, как потребность в выражении чувства прекрасного, чтобы в гармонической форме ритмически организованного движения выразить красоту жизни, наполненную трудом, жаждой общения и любви. В V–XII веках народные танцы исполнялись на «игрищах» (сходбищах). Славяне собирались, веселились, совершали языческие обряды, обожествлявшие природу, поклоняясь земле,

воде, солнцу и другим стихиям и силам природы. Как правило, эти обряды сопровождались пением, хороводами, плясками. В Древней Руси природу обожествляли, считали, что от нее зависит благополучие. Торжества, посвященные солнцу, отмечались особо и сопровождались танцами. С религиозным культом солнца связан древнейший культовый танец — хоровод. Он содержал элементы заклинаний, а позже игры. Эти культы древнего «ликования» органично вошли в христианский календарь, когда каждый хоровод имел отношение либо к имени того или иного святого, либо к церковному торжеству.

Среди участников обрядов, игрищ не могли не появиться наиболее одаренные в искусстве плясать, петь, играть на музыкальных инструментах, отпустить шутку, поговорку, присказку, сыграть сценку или пантомиму. Таким умельцам народ давал имена — плясец, игрец, «ломака», «сопельник». Так формировались будущие скоморохи, прародители актеров, танцовщиков-профессионалов на Руси. Именно они — сочинители новых песен, игр, плясок — будили интерес к народному танцу, без которого не обходился ни один праздник. Скоморохи-плясуны — первые профессиональные исполнители русского народного танца, изобретатели танцевальных, технически сложных приемов, передававшихся из поколения в поколение (присядки, дробы, сложные прыжки, верчение). А. В. Луначарский верно отметил присутствие художественного в семейно-обрядовой поэзии (свадьбы, похороны), которая, «оставаясь проявлением практической жизни и ритуала, регламентировавшего практические акты, также обнаруживает художественные начала в тесной связи с обширным кругом религиозно-магических понятий»¹.

Мир Древней Руси, ее ритуальная культура стали источником для хореографических постановок в начале века легендарного В. Нижинского («Весна священная» на музыку И. Стравинского), совершившего переворот в балетном искусстве. Несмотря на то, что балет прошел всего восемь раз (пять представлений — в театре на Елисейских полях, первое — 29 мая 1913 г.; три — в лондонском театре Друри-Лейн в том же году, и это все), он признан предвестником современного танца, открывшего дорогу новой хореографии XX века. Еще до этого события, в период премьеры балета В. Нижинского «Послеполуденный отдых фавна», знаменитый скульптор Огюст Роден заметил: «...мы восхищаемся Лой Вуллер, Айседорой Дункан и Нижинским потому, что они возроди-

ли душу традиции, основанной на уважении и любви к природе. Именно поэтому они способны передать все движение души человека» (Нижинская Б. Ранние воспоминания. М., 1999. С. 213).

Эта природная и народная традиция, к которой обратились художник Н. Рерих и композитор И. Стравинский, вдохновила В. Нижинского: «Теперь, когда я работаю над “Весной священной”, — искусство Рериха вдохновляет меня не меньше, чем мощная музыка Стравинского, — его картины “Идолы”, “Дочери земли” и особенно <...> “Зов солнца”... Рерих много рассказывал мне о цикле картин, где он показывает пробуждение души первобытного человека. В “Весне священной” я тоже хочу воскресить дух древних славян» (Там же. С. 225).

Рерих, создавая программу балета (сначала он назывался «Великая жертва»), подчеркивал, что собственно хореографическая часть заключается в ритуальных плясках. В. Нижинский, как вспоминает его сестра Б. Нижинская, начал со второй картины, с соло Избранницы «Священной пляски», которую хореограф определил как ритуальная жертвенная пляска. Ей предшествовало кропотливое, по отдельным музыкальным фразам изучение партитуры И. Стравинского, чтобы прежде всего запомнить ритм. Как подчеркивает Бронислава Нижинская, «ритм движений, придуманный Нижинским, никогда не использовался ни одним хореографом» (Там же. С. 226). Следуя «дыханию музыки», хореограф, вдохновленный археологическими изысканиями Н. Рериха в области древнерусской культуры, его живописными полотнами, с историческими пейзажами, плоскостным изображением, изобретал новый язык танцевальных движений. Избранница в ритме ритуального танца умирала от изнеможения ради спасения земли. Н. Рерих в интервью «Петербургской газете» в 1910 году заметил: «Эта вещь будет первой попыткой, без определенного драматического сюжета, дать воспроизведение старины»¹. И далее В. Красовская комментирует: «В острых напряженных ритмах музыки, в неистовстве их повторов властвовала дикая природа. Она виделась как бы глазами первобытного человека... Человеческое множество бормотало магические заклятия, охваченное стихийным ужасом перед властью земли и стихийно опьяненное ее весенним расцветом»².

Репетируя Избранницу, Б. Нижинская пыталась одухотворить танцевальные движения,

¹ Вера Красовская. Павлова. Нижинский. Ваганова. М., 1999. С. 248.

² Там же. С. 248.

¹ Луначарский А. В. Собр. соч.: В 8 т. Т. 4. С. 36–37.

изобретенные Вацлавом Нижинским. Суть их заключалась в том, чтобы стремительными, сильными самопроизвольными движениями выстроить энергетическую защиту земле от угрозы надвигающегося с небес («Мое тело должно вобрать в себя, поглотить неистовство этой бури»).

Спустя многие годы, ко времени 100-летия со дня рождения В. Нижинского, некоторые зарубежные труппы пытались реконструировать «Весну священную» и, естественно, искали оставшихся в живых участников этой легендарной постановки. В буклете к балету «Весна священная» в постановке американской труппы «Джофри балле» М. Ходсон рассказывает о своей встрече в Лондоне с Мари Рамбер, помощницей Нижинского по ритмике. Рамбер отметила как основу всей хореографии позу, при которой «тело как бы завернуто вовнутрь и согнуто. Вопрошающая поза. Кисти рук, собранные в кулак... Понимаете, Нижинский как бы сцепил руку с ногой, сделав основную позу безумно трудной»¹.

Помимо движений с «ногой-мотыгой», сложность представляли прыжки из стороны в сторону с подогнутыми, завернутыми ногами и руками. Ходсон, наблюдая за движения-

ми Рамбер, делает очень важный вывод — об энергетической составляющей хореографии Нижинского, что отличало всегда священнодействующие ритуалы в Древней Руси: «поза концентрировала энергию земли, в буквальном смысле слова черпала силу из нижнего центра тяжести» (нижней чакры). Таким образом, поза Нижинского была не обычной стилизацией, но средством передачи физической и психической энергии². Позы-медитации, подобно позам Айседоры Дункан, становились средством генерации энергии движения — такова подоплека открытий В. Нижинского. На материале ритуальных плясок Древней Руси В. Нижинский заглянул в XXI век, в котором энергетические возможности танца еще предстоит открыть.

Другие открытия В. Нижинского относятся к кордебалету. Сама тема «Весны священной» с образами древней дохристианской Руси, предполагала рассматривать участников массовых сцен как единое целое, исключая симметричные построения и повторяющиеся комбинации. Это были открытия, которыми воспользуются будущие хореографы бессюжетных симфокомпозиций. И среди них Дж. Баланчин, Дж. Ноймейер, М. Эк.

¹ Ходсон Милисент. В поисках «Весны священной» // Театр. 1990. № 12. С. 151.

² Там же. С. 151.