

Д. Н. КАТЫШЕВА,

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

МОТИВЫ ДРЕВНЕЙ РУСИ В БАЛЕТЕ «ПЕТРУШКА» И. СТРАВИНСКОГО В ПОСТАНОВКЕ М. ФОКИНА

Балет И. Стравинского «Петрушка», поставленный М. Фокиным (художник А. Бенуа, исполнитель главной роли В. Нижинский), по праву считается эмблемой «русских сезонов» в Париже и высшей точкой их достижений, повлиявших на развитие не только балета, но и мирового театра XX века. Для каждого из участников этого балета он стал высочайшим достижением. Для И. Стравинского это было вершиной в мировой современной авангардной музыке, для А. Бенуа — крупней-

шим достижением как художника-декоратора, для М. Фокина — вершиной его таланта балетмейстера. И, наконец, Петрушка–В. Нижинский — высшее достижение хореографического и актерского творчества XX века. Именно в «Петрушке» пересеклись важные тенденции искусства XX века. Это и опыты Айседоры Дункан с ее раскрепощенной пластикой, танцем под музыку, не предназначенную для него. Это и реформы самого М. Фокина, испытавшего влияние дунканизма (свободной пластики) с

его идеей «против течения», то есть против жесткой нормированности языка классики, раскрытием пластических и танцевальных ресурсов, связанных как с корневыми началами культуры (античность, русское народное творчество), так и с использованием танцевального языка Египта, Востока, экзотических элементов различных национальных культур. Открытия в области пластики, хореографического языка служили адекватному выражению правды чувств, жизни человеческого духа, без чего невозможно воссоздать на сцене полноценный художественный образ. Танец отказывался быть лишь предлогом «для демонстрации пластических и живописных явлений, прекрасных, эфемерных и лишенных какого бы то ни было серьезного содержания»¹. Большая роль отводилась эмоциональному началу, так как природа искусства понималась как в высшей степени лирическая. Позже своим «Дневникам» В. Нижинский даст название «Чувство», а С. Лифарь в своем хореографическом кредо заявит: «Чтобы вновь стать творческим, сильным, проникновенным и здоровым, искусство танца должно обрести могучее дыхание, даже не человеческое, а сверхчеловеческое, имеющее отношение к страсти»². В «Петрушке» восторжествовала школа переживания, основанная К. С. Станиславским. М. Фокин, обратившись к Петрушке, персонажу народного творчества, имевшему немалое и человеческих, и кукольных воплощений, привлек внимание многих деятелей искусства (А. Блок, Вс. Мейерхольд). Хореографа интересовал Петрушка не как олицетворение народного жизнелюбия, смекалки, комедийной мистификации, но как фигура трагическая и символическая. И балет, при всей карнавално-игровой стихии масленичных гуляний на Руси, приобретает трагическую окраску (в балете воспроизводится последний день Масленицы, за которым последует Великий пост в преддверии страстей Господних и Пасхи).

В сюжет заложен многослойный смысл — предчувствие трагических испытаний национальной, человеческой сущности и судьбы России. Да и сам Петрушка подобен непутевому российскому человечку — доброму, наивному и чистому в помыслах, со страстной несчастной любовью и трагическими последствиями собственных благородных деяний. Он погибнет от рук Арапа, тупого, но богатого и счастливого соперника. Погибнет его тело, но не душа. Невольно вспоминается пророчество А. Белого, обращенное к отечественной культуре — «Осторожно, негр!» Он как

будто предчувствовал будущее наступление инокультуры, беспощадной к отечественным ценностям. В балете М. Фокин переосмысливает тему бессилия личности перед властью силы, роковым стечением обстоятельств. Петрушка в исполнении В. Нижинского, ведомый своим хозяином-фокусником, бросает вызов рабской зависимости, обнаруживает двойственность персонажа — кукла, но с живой душой (манипулировать и управлять могут телом, но не душой, которая неподвластна насилию и смерти). Это перекликается с двойственностью, которая заключена в самой природе российской праздничной культуры, являющейся антитезой будням.

Слово «праздник» имеет общий корень со словом «праздный», что в понимании древних славян означало «пустой». И само время «праздника» таило в себе не только радость, веселье, но и опасность пустоты времяпрепровождения, хаоса. Чтобы оградить себя от угрозы дисгармонии, древние славяне творили свои языческие обряды — действия с участием ряженных (маска-оберег от нечистой силы), с ритуальными плясками. Их отличное от обычного поведение — антиповедение — носит сакральный, ритуальный характер, предполагающий возможность общаться с нечистой силой на ее языке. Цель — восстановить нарушенный порядок и гармонию, обеспечить плодородие земли, будущий урожай и т. д. В кукольном персонаже, участвующем в масленичных балаганах на Руси, М. Фокин находит пластику нормального человека. Кукольное представление, являвшееся стержнем балета, заключало в себе сакральный смысл. Трансляторами злой энергии являлись Фокусник (провоцировавший столкновение Петрушки и Арапа) и Арам. Противостояние им обоим шло со стороны Петрушки, его действия несли созидательный, гармонизирующий смысл. И. Стравинский, создавая замечательное произведение русского символизма, определял основную мысль своего замысла, посвященного «образу игрушечного плясуна («Петрушка»! Вечный и несчастный герой всех ярмарок, стран»), внезапно сорвавшегося с цепи, который своими каскадами дьявольских арпеджио выводит из терпения оркестр, в свою очередь отвечающий ему угрожающими фанфарами. Завязывается схватка, которая в конце концов завершается протяжной жалобой изнемогающего от усталости плясуна»³. Как верно определяет В. М. Красовская, смысловое и действенное ядро балета М. Фокина — «Вызов под маской фиглярства, выраженный в безоглядной схватке...» Тема

¹ Лифарь С. Мемуары Икара. М., 1999. С. 239.

² Там же. С. 240.

³ Стравинский И. Хроника моей жизни. Л., 1963. С. 72.

бессилия личности перед роком оборачивалась — кое в чем неожиданно для самих авторов — темой насилия над личностью и получала гуманистический протестующий смысл¹. Такое смысловое звучание балета было во многом определено заглавной ролью в исполнении В. Нижинского, для которого протест, бунт против любого проявления не-свободы, насилия над личностью был темой глубоко личной. Во внешнем облике Петрушки доминировала хрупкость, незащищенность, наивность, простодушие маленького человек-

ка. Б. Нижинская комментирует: «В балете «Петрушка» тело Нижинского теряло упругость. Петрушка — мягкая, не имеющая позвоночника кукла. Она набита опилками, одета в свободную рубаху и широкие штаны... Петрушка вызывает жалость своим уродством, худобой, сутулостью... Умирая, он всем существом тянется к толпе. С отчаянной болью и тоской в глазах протягивает он к ней дрожащую руку, понимая, что только эти люди, эта «серая масса», эта русская толпа понимает Петрушку»².