

## РИТУАЛЬНЫЕ ИСТОКИ БАЛЕТНЫХ СЮЖЕТОВ

Малышева Т.Ф.

*ФГБОУ ВО «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](mailto:sgk@freeline.ru)*

Статья обращена к двум явлениям: к обоснованию связи классических балетов с архаическими истоками и к вскрытию особенностей соотношения ритуала с сюжетом. Балеты часто включают в себя ритуальные сцены, связанные с календарно-земледельческим циклом, с обрядами инициации, преобразования. К ритуалу предрасполагают место и время действия, причастны магические предметы, задействованные в событийном плане и сценографическом решении. В связи с интенсивными контактами балета с ритуальными истоками встаёт вопрос: заключено ли в ритуале последовательное изложение сюжета? Ритуальные образы и символы носят самый общий характер, они неизменны в разных контекстах и потому имеют онтологический статус. Самый древний перво-сюжет, лежащий в основе ритуала, сопряжен двум мирам – реальному и трансцендентному. Трансцендентное может быть представлено образами ночи, сна, миром призраков. Предрасположенность балетов ритуалу столь важна, что нередко нивелирует сюжетный план. Речь идёт не о фабуле литературного сочинения, а о воссоздании ритуала из звуковых, образных, зрительных представлений, реактуализированных вне прописанного вербального текста.

Ключевые слова: ритуальные истоки, сюжет, классический балет

## RITUAL SOURCES OF BALLET PLOTS

Malysheva T.F.

*SaratovState Conservatorie (410012, Saratov, avenue n.a. Kirov S.M., 1, e-mail: [sgk@freeline.ru](mailto:sgk@freeline.ru)*

The article is adverted to two phenomena: a justification of the connection of classical ballets with archaic sources and a revelation of features of the correlation of a ritual with a plot. Ballets often include the ritual scenes connected with a calendar and agricultural cycle, with ceremonies of initiation, transfiguration. The place and the time of action predispose to the ritual, the magic subjects which are involved in the event-trigger prospect and the scenographic decision, are concerned with a ritual. Due to the intensive contacts of the ballet with ritual sources there is a question: whether the consecutive statement of a plot is included in ritual? Ritual images and symbols have the most general nature, they are invariable in different contexts and therefore have the ontologic status. The most ancient primary plot which is the cornerstone of ritual is pertained to two worlds – real and transcendental. The transcendental can be presented by images of a night, a dream, the world of ghosts. Predisposition of ballets to ritual is so important that quite often it decreases a meaning of the plot. It is not about a plot of literary work, but about a reconstruction of ritual by sound, image-bearing, visual representations, re-actualized from written verbal text.

Keywords: ritual sources, a plot, classical ballet

Работа обращена к систематизации факторов, свидетельствующих о тесной связи балета и ритуала, подтверждённой художественной практикой последних столетий. Задача состоит в том, чтобы выявить онтологическую общность этих явлений, обусловленную их невербальной природой.

Наиболее наглядно ритуальные истоки сказываются в сюжетной канве классических балетов, нередко включающей в себя обрядовые сцены. Так, во втором действии балета А. Адана «Жизель» воспроизводится посмертный обряд посвящения героини в виллисы; там же совершается жертвоприношение (виллисы принуждают Ганса танцевать до изнеможения). Ритуал, связанный с поклонением природным стихиям, воспроизведён в празднике огня в «Баядерке» Л. Минкуса; во многих балетах обыгрывается ситуация преобразования,

сопряжённого с суточным циклом, – с наступлением ночи или восходом солнца («Жизель» А. Адана, «Лебединое озеро» П.И. Чайковского, «Семь красавиц» Кара Караева, «Золушка» С.С. Прокофьева).

Среди символов космологического порядка в балетах часто фигурируют образы ночи, воды, леса, небесных светил, из которых наиболее распространена луна – символ, значимый для гаданий, магических обрядов (особенно в фазе полнолуния, связанной со многими ритуалами). Символическим значением наделён этот образ во 2-м действии «Жизели» А. Адана, в финале «Лебединого озера» П.И. Чайковского, в 1-й сцене «Анны Карениной» Р.К. Щедрина. В названных балетах луна связана со многими её значениями, в том числе с символикой ночи, женского начала, тёмной половины мира. Могут воспроизводиться ритуалы, связанные с календарно-земледельческим циклом («Весна священная» И.Ф. Стравинского), с семейно-бытовыми обрядами («Свадебка» Стравинского), а также со сферой прогнозирования, предсказания (гадания, предзнаменования и т. д.).

С ритуальностью сопряжены церемонии и праздники, включённые в драматургию и композицию классических балетов, будь то сцены крестин, обручения и т.д. Таковы именины героини «Раймонды», праздник совершеннолетия Зигфрида в «Лебедином озере», крестины новорожденной Авроры в «Спящей красавице», брак Вероники и Амуна в «Египетских ночах» на музыку А.С. Аренского. Это могут быть как праздники церковного календаря (Рождество в «Щелкунчике»), так и обрядовые сцены земледельческого цикла (праздник сбора винограда в «Жизели»). Обычно такого рода сцены расположены в первом акте балетных спектаклей, что позволяет сразу ввести зрителей в яркую обстановку действия.

К ритуальному, магическому нередко предрасполагает место сценического действия классических балетов: волшебный лес («Баядерка» Минкуса), кладбище («Жизель» Адана), зачарованное царство («Жар-птица» Стравинского), сказочная Русь («Сказка про Шута» Прокофьева). Условность присуща и воссоздаваемому времени, к которому отнесена фабула балетов: сказочное время во «Временах года» А.К. Глазунова, античность в «Дафнисе и Хлое» М. Равеля, не обозначенный континуум свершающегося в «Поцелуе феи» И.Ф. Стравинского.

Предрасположенность времени и места действия балетов к свершению ритуала столь важна, что нередко нейтрализует собственно событийную фабулу балета, примером чему могут служить «Жар-птица» или «Аполлон Мусагет» Стравинского, где сказочный фон происходящего или выход персонажей античной мифологии доминируют над сюжетной канвой действия.

Действующими лицами балетов часто являются жрецы, маги (Мирта в «Жизели», Фокусник в «Петрушке», факир Магдава в «Баядерке» Минкуса, Жрец в «Египетских ночах» Аренского), волшебники, феи («Поцелуй феи» Стравинского, фея Драже в «Щелкунчике», Фея-бабушка в «Золушке» Прокофьева, Фея сирени и другие добрые феи в «Спящей красавице»), чародеи (злой гений Ротбарт в «Лебедином озере», Хозяйка Медной горы в «Сказе о Каменном цветке», Шурале, Огненная ведьма, Шайтан в балете Ф.З. Яруллина), призраки (в «Жизели» Адана, «Любви-волшебнице» М. де Фалья), персонажи, олицетворяющие времена года или время суток (часы в «Золушке» Прокофьева).

В аспекте ритуализованной трактовки балетных персонажей показательна их нонперсонификация. Они не имеют имени, поскольку важны не как личности, а как участники ритуала. Так, в «Весне священной» и «Поцелуе феи» Стравинского не персонифицирован ни один персонаж. Невеста в «Свадебке», как и Избранница в «Весне священной», лишена индивидуальности. «Не субъективные переживания, не личное, психологически окрашенное отношение к происходящему, а суть, смысл, назначение обряда – того, что так прочно утвердилось в сознании многих поколений, в чём обобщенно запечатлелось народное миропонимание, его архетип (но в национальном претворении), – на это было направлено внимание Стравинского»[1,56]. Показательно, что внеличное, единообразное должно было определять и художественное оформление Н.С. Гончаровой «Свадебки», выдержанное, в соответствии с замыслом композитора, в едином неброском цветовом решении (коричневое и белое).

Действующие лица и фабула балетов органично вписываются в актантные модели, сюжетные ходы музыкально-сценических опусов; их событийная фабула прочитывается в свете архетипов К.Г. Юнга[8] и морфологии волшебной сказки В.Я. Проппа [3], – явлений, обращённых к архаичным основам, сформированным в ритуалах и коллективном бессознательном.

К ритуальным истокам причастны также и магические предметы, часто задействованные в событийном плане балетов. Такова атрибутика кольца («Эсмеральда», «Жизель», «Баядерка»), волшебная палочка или жезл («Спящая красавица», «Жизель»), книга заклинаний (в балете Делиба «Коппелия» с помощью волшебной книги Коппелиус пытается передать жизнь Франца кукле), крест как святыня, разрушающая действие магических сил («Жизель»), волшебный башмачок («Золушка»), золотая цепь («Жизель»), колющий предмет («Спящая красавица»), цветок («Корсар», «Красный мак»), портрет, от которого исходят опасные чары («Павильон Армиды»), платок или шарф как символ предпочтения («Корсар», «Эсмеральда») и т.д.

Потенциал ритуальной символики могут обретать и атрибуты оформления сцены. Такую роль в балете «Кармен-сюита» Р.К. Щедрина (в премьерной постановке А. Алонсо) играют карты (прогнозирование смерти), цветок (символ страсти), маска (знак марионеточного мира). Символика зашифрована в позах и жестах танцующих, в положениях рук, ног, корпуса. Глубокие, закреплённые многовековой традицией значения имеет реквизит в ритуальных танцах древних цивилизациях Востока (будь то военное оружие, музыкальные инструменты, веточка дерева, веер и др.).

События, связанные с чародейским заклинанием и избавлением от заклятия, обыгрываются в «Лебедином озере» П.И. Чайковского, «Любви-волшебнице» М. де Фалья. Сюжетный мотив преобразования под влиянием магических сил входит в событийный ряд «Щелкунчика», где оживают куклы и игрушки; в «Лебедином озере» Чайковского злой гений оборачивается филином.

Полнятся ритуальными мотивами балеты Стравинского. Фея своим поцелуем свершает обряд, предугадывая судьбу избранника; Фокусник в «Петрушке» оживляет кукол. «Весна священная» названа самим композитором «религиозной церемонией Древней Руси – Руси языческой» [6,12]. «Русские хореографические сцены с пением и музыкой» – таково определение Стравинским «Свадебки» – произведения, представляющего собой ритуальное действие.

Ритуальные образы и символы, очерченные в балетах, носят самый общий характер, они неизменны в разных контекстах и потому имеют онтологический статус. В них проявлено то, что П.А. Флоренский трактовал как «перво-конструкцию» или «перво-сюжет». Сюжет может быть образованием несравненно более разветвлённым, нежели перво-сюжет, но именно высвеченный сквозь него перво-сюжет даёт возможность выйти в онтологию, в высшие порядки [7,150].

Самый древний перво-сюжет, лежащий в основе ритуала, сопрячён двум мирам – реальному и трансцендентному. Это разделение отражено во многих балетах: в «Жизели» Адана, «Дон Кихоте» Минкуса, в «Лебедином озере», «Спящей красавице», «Щелкунчике» Чайковского и т. д. Трансцендентное может быть представлено образами ночи, сна («Дон Кихот», «Щелкунчик»), миром призраков («Жизель»), магическим пространством (зачарованным озером, замком, волшебной страной – как в балетах Чайковского).

Переход в эти иные миры часто осуществляется посредством магических сил, представленных сквозь символические предметы или явления. Такова лодка, в которой Принц и Фея Сирени отправляются в зачарованный замок (панорама из «Спящей красавицы»). В этой сказке Перро, как и в либретто балета Чайковского, присутствуют

многочисленные мифологические символы (ночь, луна, веретено и др.) и магические действия (колдовство, предсказание, освобождение, обряд инициации).

В «Щелкунчике» Чайковского с переходом в инобытие связаны два мифологических мотива, отсутствующих в сказке Гофмана: ель и зимний лес. Рост ели обозначает собой переход в сказку и начало сна Клары (ель издревле связана с ритуалом перехода в иной мир через символику смерти, которая ощущалась родственной состоянию сна). Зимний лес в начале второй картины также сопряжён с застыванием, замиранием, остановкой в развитии (там отсутствует сюжетное действие), то есть с символической смертью, пройдя через которую герои сказки переходят в другой мир, в страну Конфитюренбург (своего рода проекцию запредельного мира).

Таким образом, к ритуальным истокам причастны разные уровни и составляющие балетного спектакля, будь то сюжетные ходы, место и время действия, трактовка персонажей, особая сценическая атрибутика и т.д. Ритуальные сцены часто входят в событийный ряд хореографических сочинений, вплоть до того, что всё произведение в целом может представлять собой ритуал, как это случалось с «Весной священной» и «Свадебкой». В связи с этим встаёт вопрос о соотношении ритуала и сюжетной фабулы: заключено ли в ритуале последовательное изложение сюжета? Стравинский отмечал: «При сочинении «Весны священной» я не руководствовался какой-либо системой ... «Весне священной» непосредственно предшествует очень небольшое. Мне помогал только мой слух. Я слышал и записывал то, что слышал. Я – тот сосуд, сквозь который прошла «Весна священная»[5,153].

Прообразов событийного ряда в этом балете нет и быть не может, поскольку речь идёт не о фабуле литературного сочинения, а о воссоздании ритуала из звуковых, образных, зрительных представлений, реактуализированных в процессе создания ощущениями, внутренними представлениями автора, вне прописанного вербального текста.

Показательно, что процесс нейтрализации сюжета ритуалом может происходить и в рамках отдельной сцены (картины, действия) оперной драмы или драматического балета. Например, во второй картине первого акта оперы Д. Верди «Аида» сценическое действие, представляющее собой обряд освящения оружия в храме Исиды, никоим образом не связано с основными событийными линиями драмы (с «любовным треугольником», силами, препятствующими счастью любящих). Отключение от сюжетной фабулы происходит и в финальной сцене «Спящей красавицы» Чайковского, когда основной сюжет уже исчерпан и наступает финальный апофеоз Перро, в котором принимают участие сказочные персонажи. Череда не связанных с сюжетной фабулой балета номеров праздничной церемонии представлена и в последней картине «Коппелии» Делиба.

Тем самым, первобытный ритуал не только не сводится к сюжетной фабуле; но и, более того, он может нейтрализовать последовательную событийность, основанную на каузальных отношениях. В ритуале не задействована причинно-следственная логика; всё изначально предопределено мистическими силами [2,44], сопричастно трансцендентным состояниям психики. Последнее непостижимым образом сказалось в импульсе, ставшем источником создания «Весны священной», а именно – в зрительных представлениях композитора: «...возникла картина священного языческого ритуала: Мудрые старцы сидят в кругу и наблюдают предсмертный танец девушки, которую они приносят в жертву богу весны, чтобы снискать его благосклонность»[4,71].

Среди трансцендентных состояний, воплощаемых в балетах, особенно широко представлены ночные видения, сны. Показательно, что тема сна порой фигурирует не в литературных, а именно в балетных версиях сюжетов, как это происходит в отсутствующем в романе Сервантеса сне Дон Кихота из второго действия балета Минкуса или в финальном акте «Золушки» Прокофьева, где всё происшедшее во дворце представляется героине сном. Состояние сна позволяет перенестись в иной мир, сопряжённый с бессознательными состояниями психики, населённый тенями, видениями, грёзами (как в царствах призраков в «Баядерке», «Жизели», «Сильфиде»).

Итак, ритуальная природа танца наглядно проявлена в художественном творчестве. Обусловлена она связью с невербальным, мистическим, магическим, что свойственно как ритуалу, так и танцу. В «белом», классическом балете эта связь опирается на подчёркнутую условность данного вида искусства.

Связь с танцем и музыкой представлена не только в ритуальной практике, но и в онтологии этих явлений, общности их довербальной, сверхрациональной природы. Телесности танца и ритуала органична невербализованная информация, поскольку, подобно музыке, танец воздействует на глубинные пласты психики. При отсутствии звучащего слова музыка и танец концентрируют знаки, обращенные к невербальному восприятию, к которому преимущественно апеллирует ритуал.

Невербальная природа ритуала, танца и музыки основана на выходе за пределы обыденного, на связях с глубинными структурами психики, с бессознательным. Символические фигуры, порождённые телесностью, реагирующей на глубины подсознания, активизируемые ритуальным действием, устойчивы в силу своей связи с природным началом.

Объединение в балетном театре многих видов искусства обуславливает широкие возможности их прослаивания ритуальной символикой, которая может высвечиваться в жесте, позе танца, в сценических атрибутах, деталях рисунка панно, и всё это – в пространстве, которое А. Белый называл «духом музыки».

## Список литературы

1. Друскин М.С. Игорь Стравинский: Личность. Творчество. Взгляды. – Л.; М.: Советский композитор, 1974. – 221 с.
2. Леви-Брюль Л. Первобытный менталитет. – СПб.: Изд. «Европейский дом», 2002. – 400 с.
3. Пропп В.Я. Морфология волшебной сказки. – М.: Изд. «Лабиринт», 1998. – 111 с.
4. Стравинский. Хроника моей жизни. – Л.: Музгиз, 1963. – 267 с.
5. Стравинский И.Ф., Крафт Р. Диалоги. Воспоминания, размышления, комментарии – Л.: Музыка, 1971. – 448 с.
6. Стравинский Игорь – публицист и собеседник / сост. В.П. Варунц. – М.: Советский композитор, 1988. – 513 с.
7. Флоренский П.А. Анализ пространственности и времени в художественно-изобразительных произведениях // Флоренский П.А. Статьи и исследования по истории и философии искусства и археологии.– М.: Мысль, 2000. – С. 79–421.
8. Юнг К.Г. Архетип и символ. – М.: Renaissance, 1991. – 304 с.

### Рецензенты:

Ярешко А.С., д.искусствоведения, профессор, заведующий кафедрой народного пения и этномузыкологии Саратовской государственной консерватории имени Л.В. Собинова, г. Саратов;

Вишневская Л.А., д.искусствоведения, профессор кафедры теории музыки и композиции Саратовской государственной консерватории имени Л.В. Собинова Министерства культуры России, г. Саратов.