

МИФ И РИТУАЛ КАК ПЕРВООСНОВА ИСКУССТВА ТАНЦА

*Работа представлена кафедрой истории и теории культуры
Русской христианской гуманитарной академии.*

Научный руководитель – доктор философских наук, профессор Д. К. Бурлака

В статье рассматривается архетипическая природа искусства танца, прослеживается эволюция ритуального тотемного танца через практику мистерии к эстетике балета нового времени.

Ключевые слова: *искусство балета, тотемический танец, архетипическая природа танца, экспозитивность балета, произведение искусства, лейтмотивная система.*

N. Netuzhilova

MYTH AS A FUNDAMENTAL PRINCIPLE OF DANCE ART

The article deals with the archetypal nature of the art of dance. The evolution of a ritual totemic dance is traced through the practice of a mystery to the aesthetics of ballet of the new time.

Key words: *ballet art, totemic dance, archetypal nature of dance, expositivity of ballet, art work, leitmotif system.*

Известно, что искусство танца выросло из древнейшего чувства, что все существующее подчинено закономерностям ритма. Уже для наших далеких предков ритм был неотъемлемым атрибутом бытия, любой процесс в живой и неживой природе происходил по законам ритма, и гармония космоса предполагала в первую очередь его ритмическую организацию. Попытка подчинить жизнь своего тела космическим ритмам и привела, вероятно, к возникновению первобытного танца, который на первых порах, скорее всего, обходился без музыки, ограничиваясь сопровождением простейших ударных инструментов.

Этот танец порождал мистическое чувство родства, единения людей друг с другом, что, в свою очередь, давало необходимую энергию для выполнения важнейших социальных функций. Ритмически организованные телодвижения существенно облегчали тяжелые трудовые операции; эти же телодвижения были неотъемлемым элементом военных ритуальных танцев или танцев, предшествовавших опасной охоте. Мистическое чувство родства, порождаемое ритуальным танцем, санкционировало важнейшие инициатические события жизни человека, например, бракосочетание. Поэтому древний

танец имел ярко выраженный ритуальный характер, и это обстоятельство предшествовало появлению религиозных, коммуникативных, эстетических и иных функций танца. Точнее сказать, все эти функции были представлены ритуалом, но еще не позволяли отделить их друг от друга. Характерным примером является тотемический танец, который внешне предполагал уподобление животному, покровителю рода, но внутренней его целью была интенсивная социализация членов первобытного коллектива. Неслучайно, что тотемом служило не просто животное, а существо зооморфного вида, способное принимать облик и животного, и человека. Например, тотемический танец, изображающий крокодила, внешне выглядел так: вождь «...двигался какой-то особенной походкой. По мере нарастания темпа он все больше прижимался к земле. Его руки, вытянутые назад, изображали мелкую рябь, исходящую от медленно погружающегося в воду крокодила. Вдруг его нога с огромной силой выбрасывалась вперед и все тело начинало свиваться и скручиваться в острых изгибах, напоминающих движения крокодила, высматривающего свою жертву. Когда он приближался, становилось даже страшно» [1, с. 44]. Такая имитация движения тотемического животного помогала обрести дополнительную силу, ловкость, хитрость, выносливость и другие качества, необходимые воину и охотнику. С другой стороны, основу женских танцев «составляли различные виды колебательных и вращательных движений бедер и груди» [1, с. 71]. Колебательные движения корпуса, живота и бедер не только способствовали развитию гибкости и координации, но и имели особое значение для репродуктивной функции. Специфика движений женского танца во многом была обусловлена особенностями физического и физиологического строения женского тела, и благодаря их исполнению «увеличивался таз, особым образом массажировались внутренние органы, что значительно облегчало роды» [1, с. 98].

Позже ритуал дополняется мифом, для которого также характерно воспроизведение космических и природных ритмов. «Миф об умирающем и воскресающем боге характе-

рен для земледельческих культур Средиземноморья. Ритмика этого мифа отражает периодичность событий в природе: обновление мира со сменой времен года. Засуха или неурожай, вызванные смертью бога, сменялись обновлением, возрождением природы, связанным с возрождением бога. Это так называемые календарные мифы. Об этом сообщается в мифах об Осирисе, Изиде, Адонисе, Аттисе, Деметре, Персефоне и др.» [5, с. 123]. Эти мифы нашли отражение в многочисленных мистериях, во время которых часто исполнялись танцы, воспроизводившие основные эпизоды мифа. Более того, мистерии предполагали специальную подготовку танцовщиц, первых профессиональных исполнительниц. Благодаря этому уже в Древнем Египте и Древней Греции возникли различные направления танцевального искусства. И хотя помимо ритуальных танцев существовали и обычные бытовые танцы, танец, включенный в структуру мифа и предполагавший наличие танцевальных ритуалов в священных обрядах, играл в древнем мире более важную роль. Танец, воспроизводивший смерть и воскресение богов, предполагал и глубочайшую трансформацию человеческой природы, предполагал возвращение человека в изначальную стихию мироздания.

Общепризнанно, что искусство в большей степени, чем другие формы духа, сохраняет синтетический характер, и это обстоятельство предопределяет его близость к мифу, при том различии, что миф, в отличие от искусства, не допускает условности и все свое содержание признает реально существующим, а искусство, напротив, охотно обращается к условности и допускает фантастическое содержание, которое таковым и осознается. Поэтому, бесспорно, традиционный миф претерпевает в искусстве существенные метаморфозы, он преобразуется в эстетический и художественный компонент произведения искусства и, по крайней мере частично, утрачивает свою исходную сущность. Однако характерное для мифа тяготение к синкретическому восприятию реальности свойственно не только начальным этапам жизни человечества, и с обособлением религии, философии, науки, искусства сам миф не

только не исчезает, но продолжает развиваться параллельно и оказывает определенное воздействие на иные формы общественного сознания, в том числе и на искусство.

Влияние мифа на искусство не является исключительной особенностью XX в., так как и в XIX столетии, и ранее мифологические сюжеты доминировали в живописи, в поэзии, в литературе, в музыке. Что характерно для XX столетия – так это тот факт, что наиболее мифологическим и мифотворческим искусством становится балет. Неслучайно, что массовый интерес к нему в XX в. совпадает с обострившимся интересом к мифологическому вообще. Дело в том, что именно ярко выраженная мифологичность позволяла балету становиться актуальным искусством. Иными словами, мифологичность имеет существенную связь с природой балета, что, помимо прочего, подтверждается и тем обстоятельством, что чем больше на сцене оказывается реальных, не мифологичных персонажей, тем более пародийным и для самой реальности, и для балета оказывается спектакль.

Традиционное понимание природы мифа лучше всего выражено Т. Манном: «Всякий миф – это изначальный образец, изначальная форма жизни, вневременная схема, издревле заданная формула, в которую укладывается осознающая себя жизнь, смутно стремящаяся вновь обрести некогда предначертанные ей приметы» [3, с. 175]. Именно такое понимание нашло выражение в работах К. Г. Юнга, создавшего учение об архетипах как формальных схемах, априорно конструирующих человеческие представления. Для такого архетипа-образца характерно, что «действие не абстрагируется от предмета, а интегрировано с носителем и может выступать вообще как состояние собственного имени» [2, с. 291]. Язык танца, язык балета – это язык, где действие не отделяется от его носителя, а интегрируется в его сущность.

Следует отметить, что поисками нового мифологизма был занят не только балет. Так, например, «разработанная Вагнером музыкально-драматическая техника сквозных тем – лейтмотивов – в виде повторяющихся “цитат” отдельных фраз, развертывания отдельных мотивов в целые сцены, контрапункти-

ческого разветвления таких мотивов и т. д.... была впоследствии перенесена в мифологизирующий роман XX века» [4, с. 291]. Однако еще до первых постановок оперы Вагнера «Летучий голландец», где обнаруживаются только первые признаки лейтмотивной системы, в 1841 г. в Париже был поставлен балет «Жизель», где балетмейстер Перро активно выстраивал лейтмотивную систему, позднее развитую Петипа и сохранившуюся в этом спектакле по сей день.

В таком историческом и социокультурном контексте следует рассматривать и специфический художественный язык балета. Он выстраивается от той исходной точки, что танцор выражает чувство при помощи тела. Когда танцор представлен в своем теле полностью, любой из его жестов оказывается наделен глубочайшим смыслом. К. Г. Юнг ввел термин «архетип», который помогает нам определить универсальный характер этой реальности. Термин «архетип» относится к образам и сюжетам, обнаруживающим сходство во всех культурах и цивилизациях, от самой глубокой древности до наших дней. В числе архетипов могут быть образы – например, дерево жизни или лабиринт; персонажи – например, олицетворяющая мудрость змея; сюжеты – например, рассказы о поисках сокровищ, дальних странствиях. Кроме того, существуют универсальные архетипы движения: руки, воздетые в молитве или заклинании, тело, настолько переполненное чувством, что оно изгибается, или руки, демонстрирующие объятия. Именно с такими архетипическими движениями чаще всего мы и встречаемся в искусстве балета.

Балет относится к пространственно-временным искусствам. Если живопись, скульптура существуют только в физическом пространстве, и зритель всегда имеет возможность вернуться к художественному произведению для более детального осмотра, то балет в этом смысле необратим. То, что мы видим, представляет собой последовательность движений, исполняемых под музыку, и это всегда последовательность движений во времени. Уже в силу этого балет приобретает характер повествования. Балет может и не рассказывать нам какую-то исто-

рию, но он всегда представляет собой последовательность, движение от одного состояния к другому. Все это в целом может характеризоваться сложностью или простотой, но сложны или просты сюжеты балета, они в любом случае архетипичны. И чем проще архетипическая история, тем богаче и разнообразнее ее потенциал. Архетипические истории настолько сильны и естественны, что, когда они исполняются в балете, они даже не требуют достижения сюжетного уровня. Сюжет может оставаться остовом, который зрители никогда не увидят.

Архетипическая природа балета нашла любопытное выражение в одной оценке балета И. Стравинского «Весна священная», постановка которого, по общему мнению, была не оценена должным образом публикой. Эта оценка принадлежит Н. Рериху, который был автором декораций и костюмов. «Я помню, как во время первого представления публика свистела и кричала так, что ничего нельзя было услышать. Кто знает, может быть, в этот самый момент люди находились в состоянии внутренней экзальтации и выражали свои чувства, как самые примитивные из племен. Но я должен сказать, что этот дикий примитивизм не имел ничего общего с утонченным примитивизмом наших предков,

для которых ритм, священный символ и утонченность жеста были великими и святыми понятиями» [6, с. 196].

Таким образом, характеризуя в целом специфику художественного языка искусства балета, следует в системе его разнородных средств признать ведущую, определяющую роль за танцем. Эта ведущая роль объясняет, во-первых, мифологическую, архетипическую природу самого балета, которая находит свое выражение не столько в возврате к синкретизму архаики, сколько в обращениях к тому неисчерпаемому потенциалу эстетических и художественных возможностей, которые содержит в себе любой архетип. Во-вторых, эта же ведущая роль языка танца объясняет и то обстоятельство, что искусство балета оказывается весьма восприимчивым к творческим поискам, к смелым художественным экспериментам. Поэтому в переломные моменты в истории культуры, даже в ситуациях кризиса культуры искусство балета оказывается особо востребованным, с одной стороны, потому что оно на фоне ощущений «гибели цивилизации» возвращает культуре «животворящий» дух музыки, а с другой стороны, потому что именно художественный язык балета открывает дорогу поиску новых форм и смыслов.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Королева Э. А. Ранние формы танца. Кишинев, 1977.
2. Лотман Ю. М., Успенский Б. А. Миф-имя-культура // Ученые записки Тартуского университета. Тарту, 1973. Вып. 308.
3. Манн Т. Собрание сочинений: в 10 т. М., 1960. Т. 9.
4. Мелетинский Е. М. Поэтика мифа. М., 1976.
5. Морина Л. Ритуальный танец и миф // Религия и нравственность в секулярном мире: материалы научной конференции. 28–30 ноября 2001 года. СПб., 2001.
6. Рерих Н. К. Материалы к биографии. 1917–1919 гг. М., 2008.

SPISOK LITERATURY

1. Koroleva E. A. Ranniye formy tantsa. Kishinev, 1977.
2. Lotman Yu. M., Uspenskiy B. A. Mif – imya – kul'tura // Uchenye zapiski Tartuskogo universiteta. Tartu, 1973. Vyp. 308.
3. Mann T. Sobraniye sochineniy: v 10 t. M., 1960. T. 9.
4. Meletinskiy E. M. Poetika mifa. M., 1976.
5. Morina L. Ritual'ny tanets i mif // Religiya i nrvstvennost' v sekulyarnom mire: materialy nauchnoy konferentsii. 28–30 noyabrya 2001 goda. SPb., 2001.
6. Rerikh N. K. Materialy k biografii. 1917–1919 gg. M., 2008.