

«ВЕСНА СВЯЩЕННА» І. СТРАВИНСЬКОГО.  
ВІД ЕТНОГРАФІЇ ДО ФІЛОСОФІЇ БУТТЯ

УДК 792.82:391

Вивчаються етнографічні аспекти задуму балету «Весна священна» та їх вплив на подальші принципи хореографічного трактування партитури І. Стравінського. Доведено, що етнографічні витоки задуму балету І. Стравінського «Весна священна» у більшості хореографічних трактувань існують лише як привод для показу певних рис сучасної епохи та сучасної людини. Такий потяг до корінь буття та вихідних послань людської сутності є певним вираженням мови тіла. Образність доісторичних часів людства моделювалася у різних постановках за типами обрядовості та ігрового початку. Отже, звернення композитора до глибинних фольклорних шарів не завало хореографам, далеким від слов'янських культурних традицій (Л. Хортон, М. Грем, Г. Контерас, М. Ек) знаходити сучасні аспекти людського існування. Узявши за основу міфологічний конфлікт, позначений у концепції І. Стравінського – В. Ніжинського – М. Рериха, вони трактували стародавню історію очима митців кінця двадцятого століття, які занепокоєні цінністю людської особистості як такої. *Ключові слова:* І. Стравінський, В. Ніжинський, М. Реріх, етнографія, історія хореографічного мистецтва ХХ ст.

**Яніна-Ледовська Е.В. «Весна священна» І. Стравінського. От етнографии до философии бытия.** Рассматриваются этнографические аспекты замысла балета «Весна священная» и их влияние на дальнейшие принципы хореографической трактовки партитуры И. Стравинского. Доказано, что этнографические истоки замысла балета И. Стравинского «Весна священная» в большинстве хореографических трактовок существуют лишь как повод для показа определенных черт современной эпохи и современного человека. Такой подход к истокам бытия и исходным ссылкам человеческой сущности является определенным выражением языка тела. Образность доисторических времён человечества моделировалась в разных постановках по типам обрядовости и игрового начала. Следовательно, обращение композитора к глубинным фольклорным слоям не мешало хореографам, далёким от славянских культурных традиций (Л. Хортон, М. Грем, Г. Контерас, М. Эк), находить современные аспекты человеческого существования. Взяв за основу мифологический конфликт, обозначенный в концепции И. Стравинского – В. Нижинского – Н. Рериха, они трактовали древнюю историю глазами художников конца двадцатого века, которые обеспокоены сохранением ценности человеческой личности. *Ключевые слова:* И. Стравинский, В. Нижинский, Н. Рерих, этнография, история хореографического искусства ХХ ст.

**Yanyina-Ledovska Yevheniia. «Spring sacred» I. Stravinskogo. From ethnography to philosophy of life.** The ethnographic aspects of intention of ballet «The right of Spring» and their influence on further principles of choreographic interpretation of score I. Stravinsky are examined. **Background.** In recent years, there has been an increasing interest in most choreographic interpretations of I. Stravinsky ballet «The right of Spring». **Objectives.** The objectives of this study are to determine to prove that ethnographic sources of intention of this ballet in most choreographic interpretations exist only as cause for the show of certain lines of modern epoch and modern man. **Methods.** So far this method was been applied to certain expression of language of body. **Results.** The results of the research support the idea that such going near the sources of life and initial references of human essence is the vividness of prehistoric times of humanity was designed in the different raising on by the types of ceremony and playing beginning. **Conclusions.** The present results are significant in address of composer to the deep folklore layers did not interfere with choreographers distant from Slavic cultural traditions (L. Horton, M. Graham, G. Contreras, M. Ek) to find the modern aspects of human existence. Taking for basis the mythological conflict marked in conception I. Stravinsky – V. Nijinsky – N. Rerikh, they interpreted ancient history the eyes of artists of

end of the twentieth century, which are disturbed by maintenance of human personality. **Keywords:** I. Stravinsky, V. Niginsky, N. Rerikh, ethnography, history of choreographic art of XX century.

**П**остановка проблеми дослідження. Балет «Весна священна», незважаючи на тривалий час від дня прем'єри у трупі Дягілева (Париж, 1913), була одним із найзначніших та найоригінальніших доробків в театральному і музичному мистецтві ХХ століття. У задумі та сценічній реалізації балету велике значення мало відображення давньо-язичницьких ритуалів і звичаїв, що вплинули на засади духовних практик ХХ століття та формування світогляду людей нової ери. Вони тісно пов'язані з власне історією, археологією, фольклористикою, проте саме у цих аспектах вивчалися недостатньо. Хоча саме етнокультурні парадигми зумовили своєрідність трактування партитури багатьма балетмейстерами ХХ ст.: від В. Ніжинського до М. Бежара, від Л. Хортон до П. Бауш.

Культурна антропологія має дещо інший, ніж етнографія, дослідницький об'єкт – людину, а не народ в цілому. В цьому напрямку працювали хореографи, які шукали власні аспекти трактування партитури І. Стравінського. Вивчення сучасного стану етнічних традицій та реконструкція стародавніх форм суспільного життя і культури цікавили їх значно менше, ніж психологічний стан людини за умов існування даного етносу. Оцінка позитивного чи негативного впливу цих традицій на життя людини, вивчення різних аспектів сучасної перебудови побуту і культури була ключовим напрямком пошуку змін у ході історичного розвитку окремих етнічних ознак і народів у цілому.

На цих позиціях ґрунтується і досить поширений в етнографії порівняльно-історичний метод, згідно з яким культура і побут народів вивчаються з позицій історизму. Для етнографії, що розглядає особливості розвитку культури і побуту народів в їх історичному розвитку, є особливо важливими не тільки письмові свідчення минулого, хроніки, живописні матеріали тощо. Цінним джерелом лишаються археологічні комплекси, музейні зібрання, фольклор, в тому числі танцювальний, культурні артефакти, вироби народного мистецтва. Проте ці об'єкти культури і побуту для її дослідників цікаві не самі собою, а у їх відношенні до людей, зокрема у оцінці

світоглядних та релігійних позицій: розуміння принципів громадської спільноти, моральних цінностей тощо.

**Аналіз досліджень та публікацій з теми.** Одним з фундаментальних показників моральності стародавніх етнічних формувань є ставлення до жертвопринесення. Жертвопринесення, за Вікіпедією, — «форма релігійного культу, існуюча в тій або іншій мірі у більшості релігій. Воно переслідує мету встановлення або зміцнення зв'язку особи або общини з богами або іншими надприродними істотами шляхом принесення їм в дар предметів, що мають реальну або символічну цінність для жертводавця. Широке поширення жертвопринесення свідчить про те, що воно відповідало глибоким психологічним потребам людей» [3].

Проте, як свідчить історія релігій, ані в античних міфах, ані в слов'янських віруваннях не було прецеденту жіночого жертвопринесення. Авторка книги про балетну трупу Дягілева Лін Гарафола додає до цих свідчень той факт, що «лише у мексиканських ацтеків, де дівчат-рабинь і благородних дів вбивали жерці Богині Маїсу, можна знайти прообраз такого обряду, але творці «Весни священної» ніколи не згадували про цей кривавий ритуал» [1: 414]. Вигадана Стравінським, стилізована під старовину Рерихом і відтворена Ніжинським як пластичний образ, Обраниця була, однак, народжена культурою початку ХХ століття — і була ріднею з вигаданими міфами Уільяма Батлера Йетса, Томаса Стерна Еліота та Зігмунда Фрейда. Дійсно, праця останнього «Тотем і табу», представлена публіці в той же рік, що і «Весна священна», також звертається до тем людського жертвопринесення — в даному випадку вбивства первісного батька, а не первісної дочки. «У центрі відтвореного міфу балету, пише дослідниця, — зміна часів fin de siècle (кінець епохи), пов'язана з образом «жіночності», яке було слабкістю літератури символістів, живопису і драми. Проте у «Весні священній» цей образ був пом'якшений; позбавлений андрогінності, він набув форми «безпечного» вигляду молодої дівчини — традиційного балетного засобу спокутної жертви. Обраниця — Жізель, примітивізована у дусі часів Золотої Орди, — передусім була плодом чоловічого плотського бажання ХХ століття» [1: 414].

Коли Стравінський зустрівся з Рерихом у 1910 р., щоб поговорити про співробітництво, художник запропонував йому два балетних сценарії «Гра в шашки», у якому дія розвертається на шахівниці й управляється гігантськими руками, і «Велика жертва», де зображено давньо-язичський обряд жертвопринесіння Обраниці богові сонця Ярилі, щоб забезпечити прихід весни. Стравінський віддав перевагу другому сценарію. Так народилася ідея створення балету «Весна священна».

Рерих і Стравінський розширили лібрето у бік етнографічної вірогідності. У закінченому

варіанті балет складався з двох дій. У першій дії за назвою «Поцілунок Землі» язичники зі слов'янського племені сходяться у священного пагорба. Трьохсотрічна жінка — прародителька племені, розповідає про майбутній обряд, а язичники беруть участь у ігрищах і ритуальних танцях, святкуючи повернення весни. Перша частина досягає кульмінації в той момент, коли найстаріший мудрець освячує землю врочистим поцілунком.

У другій дії, «Велика жертва», дівчини племені починають хороводний танок на священному пагорбі, і Доля або Ярило обирає одну з них для принесення в жертву. Старійшини племені накриваються ведмежими шкурами (древні слов'яни вірили, що ведмідь був предком людини), оточують її, у той час як вона в несамовитому танці готується до смерті, щоб урятувати землю.

Коли Стравінський працював над створенням партитури, Рерих займався оформленням декорації для двох актів і завіси до музичного антракту, ескізи якого він присвятив Стравінському. Рерих також створив ескізи костюмів для балету, у яких з характерною для нього точністю зобразив етнографічні деталі — багатий на символіку орнамент, що прикрашає вбрання.

Хореограф Вацлав Ніжинський сприйняв декорації й костюми Рериха та його знання археології й давньослов'янських звичаїв із захопленням. Основні па й рухи танцівників, які виконували балет, багато в чому нагадували конфігурацію різьблених дерев'яних ідолів на знаменитих картинах Рериха, присвячених Стародавній Русі.

Повернені всередину стопи, щільно притиснуті до тіла лікті, долоні з витягнутими пальцями суперечили головним правилам класичного балету. Танцюристи фізичним виглядом походили на язичеських ідолів, а обмежені рухи надавали тілам незграбність, властиву дерев'яним зображенням.

Крім того, пластика деяких танців Ніжинського повторювала обриси пагорбів і священного каменю на декораціях Рериха. Навіть орнамент на костюмах — візерунок з концентричних кіл, що облямовує плаття, послужив основою для хореографії.

Припущення, що Рерих вплинув на Ніжинського, підтверджується тим фактом, що хореограф не міг почати працювати над масовими танцями доти, поки не побачив ескізи костюмів до них. Коли Броніслава Ніжинська репетирувала сольну партію Обраниці — Священний танець, яким закінчувався балет, їй дуже допоміг образ картини Рериха із зображенням темних хмар на грозовому небі.

Однак інші танцюристи не прийняли новаторську хореографію Ніжинського з огляду на її некрасиву з традиційного погляду естетику та неприродну й надмірно важку техніку виконання й ритми. Чим більше вони протестували, тим сутужніше Ніжинському було працювати з ними.

«Тільки Рерих, – писала Броніслава Ніжинська, – підтримував Вацлава, який з увагою прислухався до слів художника» [4:235].

**Постановка завдання та мета дослідження.**

У даній роботі доводиться, що етнографічні витоки задуму балету І. Стравінського «Весна священна» у більшості хореографічних трактувань існували лише як привод для показу певних рис сучасної епохи та сучасної людини. Такий потяг до корінь буття та вихідних посилення людської сутності був певним вираженням мови тіла. Образність доісторичних часів людства моделювалася у різних постановках за типами обрядовості та ігрового начала.

**Основний зміст дослідження.** У сезоні 1913/14 р. балет Стравінського показували вісім разів: п'ять у Парижі й три – в Лондоні, де реакція була більше сприятливою, ніж у столиці Франції. Потім швидко вилучили з репертуару, почасти й тому, що незабаром відносини між Дягілєвим і Ніжинським ускладнилися. Імпресарію відновив «Весну священну» пізніше, використовуючи декорації й костюми за ескізами Реріха, але в новій і менш спірній хореографічній постановці Леоніда М'ясіна.

Через 10 років по тому М'ясін поставив балет у своїй редакції в США, де головну жіночу роль виконувала М. Грем. У свою чергу музика Стравінського та постановка М'ясіна істотно вплинула на її стилістику танцю (насамперед можна згадати «Primitive canticles» (1930) та «Primitive mysteries», 1931 р.), хоча безпосередньо до партитури «Весни священної» Грем звернулася лише у 1984 р.

Лестер Хортон, який здійснив наступну після М'ясіна постановку в Америці (1937), залучив до героїв «Весни священної» представників інших рас та народностей населення США — індіанців, негрів, латиноамериканців тощо. Таким чином балетмейстер забажав підкреслити етнічне різнобарв'я північно-американського континенту та водночас єдність його людських уподобань.

Шведський хореограф М. Ек побудував свою версію твору Стравінського у «Кульберг-балеті» (1984 р.) на постулатах східної філософії та етики, у яких поняття шляхетності, звитяги, справедливості та ін. значно відрізняються від західного менталітету. Для Ека вчинки молодої японки, яка вбивала рідну мати та батька аби залишитись зі своїм коханим, буяння весняної природи в музиці Стравінського було таким же непередбаченим, як жорстокі звичаї стародавніх обрядів. Але його зображальне рішення балету, незважаючи на достеменні японські костюми та естетику танцю модерн, було вторинним, заснованим на естетиці видатного японського кінорежисера А. Куроави (1910-1998) [6: 210].

Природно, що у постановках у Японії балету Стравінського хореографи не використовують поетичних метафор вітчизняного цвітіння сакури, а повертаються до концепцій, пов'язаних з

російською неприборканою стихійністю. «Весна священна» у провідній японській компанії «Х.Арт. Хаос», заснованій хореографом С. Обома і танцівницею Н. Ширакава в 1989 році, розуміється як жах перед майбутнім. «Сучасне людство досягло весни ХХІ століття, проте вона й досі пов'язана з усілякими жертвопринесеннями. Хореограф ставить за мету, аби тіло танцівника було медіумом між природою та цивілізацією» [5: 23].

Перш ніж розглянути постановку «Весни священної» мексиканською танцівницею та хореографом Г. Контрерас, розглянемо деякі передумови створення її постановочної концепції та корінних зв'язків із версією Ніжинського. Відомо, що деякі ритуали ацтеків вимагали жертвопринесення саме молодій дівчині. «Древні мексиканці, – пояснював Д. Фрезер у книзі «Золотая ветвь» – влаштовували людські жертвопринесення на всіх стадіях росту маїсу, при цьому вік жертви відповідав віку маїсу; так, вони приносили в жертву новонароджених немовлят під час посіву, дітей старше – коли зерна давали сходи, і так далі до тих пір, поки маїс повністю не дозрівав – тоді жертвами ставали люди похилого віку. Поза сумнівом, що відповідність між віком жертви і етапом росту маїсу повинна була посилити ефективність жертвопринесення» [7: 237-238]. Фрезер також згадує про людські жертвопринесення, свідками яких були мандрівники ХІХ ст., місіонери і колоніалісти в різних країнах третього світу. Лише мала частина з цих ритуалів закликала саме до жертвопринесення дівчини. У дослідженнях до-літературного російського театру немає згадки про наявність у слов'янських міфах прецеденту дівчини-жертви. Це приводить до припущення, що кульмінаційна церемонія «Весни священної» може походити з давньої мексиканської міфології. Проте єдине свідчення того, що Реріх бачив зв'язок між древніми слов'янськими і мексиканськими ритуалами, міститься в есе, не пов'язаному з «Весною священною» та опублікованому через десять років після постановки балету.

Вибір дівчини для жертвопринесення, як бачимо, сходиться не до давньослов'янського міфу, а до російського переосмислення символіки цього міфу. Щонайменше, два дослідники творчості Стравінського вказують написаний в 1905-1907 рр. цикл віршів Сергія Городецького про Ярила в якості можливого джерела ідеї і образів «Весни священної». Інші можливі джерела, згадані в дослідженнях, — це «Посолонь», книга Олексія Ремізова 1907 р. про зміну пір року і пов'язані з ними древні ігрища, а також цикли фантастичних віршів Веліміра Хлебнікова про Русь епохи кам'яного століття, опубліковані в 1911 і 1912 рр., особливо поема «І та Е», де у змаганні між двома племенами дівчина була схоплена і засуджена до жертви язичницьким богам.

Прямої аналогії між постановкою Ніжинського та Контрерас немає, проте вони є

очевидними через причетність мексиканської постановниці до музики І. Стравінського. По-перше, Контрерас використовує не балетну музику, вважаючи, як і її учитель Джордж Баланчін, що усі твори композитора можна танцювати. Це справедливо, бо уся музика Стравінського танцювальна, навіть пізня. Проте в ній головне, необхідне для танцю — виразний і ясний ритм, що асоціюється з жестом, що викликає уявлення про рух. Саме в танцювальній, з яскраво вираженим мелодійним початком музиці є уособлення російської національної духовності.

Глорію Контрерас можна упевнено зарахувати до митців, чия творчість породжена Стравінським (а також Баланчіним). Вона глибоко відчуває суть і сенс його музики, іноді навіть на шкоду видовищності, оскільки для Контрерас «важливіше наслідувати музику, іноді дуже складну для сприйняття, але не йти на поступки публіці, адаптуючи або спрощуючи музику. Для Контрерас усе, що можна виразити в звуці, виявляється можливим виразити і в русі, в пластичці» [2: 78].

Балети Глорії Контрерас на музику Стравінського можна умовно розділити на три категорії. По-перше, такі балети, як «Весна священна» і «Жар-птиця», які вона ставила з урахуванням традицій перших постановок. По-друге, балети на симфонічну і камерну інструментальну музику. Нарешті, балети на духовну музику, так звані сакральні твори, пов'язані з релігійним мисленням і ритуалами: «Симфонія псалмів», «Меса», «Священний гімн», «Реквієм для поета».

Музика «Весни священної» ніколи не залишає слухача байдужим, починаючи з прем'єри балету в 1913 році в Парижі. Балет пов'язаний з язичницьким сюжетом, є оригінальним сплавом архаїчності, авангардизму і імпресіоністської витонченості на російський кшталт. Такий синтез «дозволяє виявитися у світі складної простоти і простої складності. Таке ж почуття виникає і коли дивишся постановку Глорії Контрерас», — пишуть про неї дослідники [2: 80].

Стравінський, створюючи балет, уявляв собі хореографію як низку простих ритмічних рухів, що виконуються великими групами танцівників. Контрерас поступила саме так.

У балеті зайнята уся труп (більше двадцяти артистів), яка танцює на сцені від початку до кінця. У хореографії вона уникнула зайвих ускладнень, зосередивши увагу на гострих контурах синхронних рухів, їх різких контрастах і на «живому», дихаючому ритмі, використовуючи примітивний жест і геометричну побудову мізансцен. Публіка захоплена магічним танцем, подібним до шаманства, танцем, який об'єднує в єдиний імпульс звук і жест, музичний і зоровий образ.

Глорія Контрерас вирішила розповісти історію людини, яка досягнула себе особою, та її трагічний кінець. Сюжет змінений у порівнянні із першоджерелом, але балет залишився вірний загальному сенсу язичницької історії, втіленої в музиці.

Будь який художній твір у прихованій або явній формі містить в собі сліди діалогу з попередньою культурою. Це є особливо характерним для сучасного етапу розвитку мистецтва. Твір епохи постмодернізму, «Весна священна» Контрерас мимоволі вступає в діалог з твором епохи модерну — балетом Ніжинського.

Якщо в першій постановці Ніжинського балет закінчувався принесенням в жертву богам Дівчини-обраниці, то балет Контрерас закінчується вбивством Юнака-обранця, що не побажав підкорятися загальному рішенню зробити з нього жертву. Конфлікт залишився начебто той само: особистість і напівдика маса. Але при цьому змінилась його орієнтація з природної на духовну.

У першому балеті давньоруська іділія обривалася вибором жертви: дівчина спочатку впадала в тривалий нерухомий стан, а потім в екстаз. У її передсмертному, незграбному борсанні був страх і жах розлучення з життям, проте в той же час — екстатичне почуття з'єднання з богами, яке випробовували первісні люди.

У балеті Глорії Контрерас стадоподібне співтовариство вибирає жертвою найсильнішого і не схожого на усіх юнака, в якому народжуються високі людські почуття. А вбивають його, тому що посередність не терпить винятковості. Таке тлумачення конфлікту в рівною мірою може відноситися до минулого і сьогодення.

Під перші звуки «пробудження» прокидаються групи людей, розташовані у просторі півколом з трикутником чоловіків в центрі. Чоловіки одягнені в сітчасті комбінезони, дівчата в летардах з пов'язками на стегнах. Кожна група веде свою танцювальну тему: спочатку багато статичних сидячих поз і безладних рухів рук. У міру того, як в музиці набирає силу звучність з чітким ритмічним малюнком, танцівники утворюють єдину групу і починають унісонний танець, підкоряючись ритму. «Картина викликає асоціації зі стародавніми ритуальними танцями, які несуть енергію, спрямовану на боротьбу і виживання. Для неї характерні зігнуті спини, ритмічний тупіт і крок, різкі синхронні стрибки, витягнуті руки з розчепіреними пальцями або зжатыми кулаками. І тільки пластика одного Юнака відрізняється від решти. У нього розпрямлені плечі, м'які руки і осмислений погляд. Його танець не схожий на примітивний танок натовпу. Натовп демонструє єдиний вольовий порив: можна вижити, тільки поступаючи як усі. Звірині звички, незграбні, несамовиті стрибки-підскоки з підібраними ногами — саме так стрибали у балеті Ніжинського» [2: 81].

Ця пластична цитата, властива постмодерністському мисленню, примушує згадати першоджерело і подумати, що натовп завжди однаковий, унікальна тільки особа. Ця ідея звучить в хореографії несамовито і пристрасно, як музика Стравінського.

Хореографія увесь час базується на простому ритмічному жесті, нескладних, але наповнених енергією рухах, які дають відчуття правду і силу людських почуттів. Масові сцени несуть потужну

енергетику. В умінні їх побудувати, відповідно до динаміки, ритмом, мелодикою, звучністю, темпом проявляється хореографічний талант Контрерас.

Сюжетом першої частини Контрерас зробила ритуал вибору Обранника. Цей юнак виглядає істотою, далекою від буденного світу. Його пластика ближче до техніки класичного танцю, жест сильний, але не грубий, в ході шляхетність і усвідомлення себе людиною в співтоваристві напівлюдей-напівзвірів. Співтовариство будить в ньому чоловічий інстинкт. Для цього вибирають найгнучкішу і спокусливішу жінку, яка запалює в ньому пристрасть. Апогей ритуалу — момент їх злягання. У музиці звучить архаїчна по мелодії і гармонії тема виходу Старійшини роду, і в такт їй вигинаються спина і животи двох обранців. Цей фізіологічний акт споглядає усе плем'я, сидючи на колінах, в декілька рядів, як на молінні, культивуючи і оboжнюючи таїнство пристрасті.

І ось вже збуджений натовп, охоплений тваринним інстинктом, рухається в хаосі мізансцен, що тіснять одна одну. Несамовитий танець обривається несподівано, як це властиво Стравінському, і усі падають ниць.

На повільну, немов запитальну тему оркестру, підіймається Юнак. Він намагається усвідомити красу і цінність життя. Фізична радість будить в ньому радість духовну, почуття любові до усього, що оточує. На швидку послідовність арпеджіо у дерев'яних духових зростають дівчата, тягнуться до нього. Захват переповнює тіло Юнака. Дівчата об'єднуються в групу ліворуч, прокидаються чоловіки і утворюють групу праворуч.

Розміреними силовими рухами рук, демонструючи чоловічу силу, вони примушують Юнака підкорятися їх волі, але зустрічають опір. Конфлікт загострюється. Натовп оточує його, намагається нав'язати свій жорсткий ритм, свою пластику, постійно втягуючи Юнака у свій танець. Хореограф знаходить приголомшливий пластичний еквівалент м'язо-моторної енергії музики. Ритм рухів, як і музики, гіпнотизує різкістю, гостротою і експресією.

Натовп у балеті не хаотичний, а має переважно симетричну побудову по усьому простору сцени. Не первісний хаос, а розкреслена і розмірена за певними правилами життя юрба, в яку ніколи не зможе вписатися людина зі своїм індивідуалізованим світоглядом.

Головний герой із гідністю протистоїть механічному руху натовпу. Його свідомість вільна, тіло — пластично, розкуто. Він намагається відстояти право на життя, але оточення агресивне і войовниче. По черзі чоловіки накидаються на нього. Він перемагає усіх, легко підкидаючи їх тіла у високій підтримці. На зловісний крик труби він злітає в стрибку над натовпом, бажаючи вирватися, але озвірілі люди підминають його. У хід йдуть кулаки. Обранця б'ють, кидають знесилене тіло на спина чоловіків і ударом в груди — на останній акорд музики — обривають його життя.

**Висновки та перспективи подальшого дослідження теми.** Етнографічні витоки задуму балету І. Стравінського «Весна священна» у більшості хореографічних трактувань існують лише як привод для показу певних рис сучасної епохи та сучасної людини. Такий потяг до корінь буття та вихідних посилянь людської сутності є певним вираженням мови тіла. Образність доісторичних часів людства моделювалася у різних постановках за типами обрядовості та ігрового початку. Отже, звернення композитора до глибинних фольклорних шарів не заважало хореографам, далеким від слов'янських культурних традицій, знаходити сучасні аспекти людського існування. Це стосується як трактувань Л. Хортонна, М. Грем (США), так і експериментальної постановки М. Ека на японському етнічному ґрунті, хоча балетмейстер виховувався на традиціях скандинавської культури та філософії екзистенціалізму.

Це ж стосується вистави мексиканки Г. Контрерас, то є очевидним, що, узявши за основу міфологічний конфлікт, вона поглянула на стародавню історію очима художника кінця двадцятого століття. Та спроможна була показати через жанр трагедії незахищеність людини, її самотність і приреченість. Тож мексиканський хореограф створила балет не стільки про те, як ацтеки приносять в жертву богам свого кращого воїна, скільки про цінність людської особистості як такої.

Що ж до перспектив подальшої розробки тематики даної роботи, то коло її дослідницьких трактувань може бути значно розширене. Серед більш ніж 200 хореографічних вистав на музику «Весни священної» І. Стравінського щонайменше половина трактувань балету маловідома або зовсім недосліджена. Ці вистави також потребують ретельного компаративного аналізу та встановленню достеменних філософських, естетичних та етичних засад кожної постановки.

#### Література:

1. *Гарафола Линн. Русский балет Дягилева / Линн Гарафола / Пер. М. Ивонина, О. Левенков. — Пермь: Книжный мир. — 2009. — 480 с.*
2. *Глория Контрерас: феномен мексиканского балета. Сб статей. — СПб.: ООО «Абрис». — 126 с.*
3. *Жертвоприношение. — Википедия // <http://ru.wikipedia.org/wiki/%C6%E5%F0%F2%E2%EE%EF%F0%E8%ED%EE%F8%E5%ED%E8%E5>. Назва з екрану.*
4. *Нижинская Б.Ф. Ранние воспоминания: в 2-х ч. Ч.2 / Б.Ф. Нижинская. — М.: Артист. Режиссёр. Театр, 1999. — 319 с.*
5. *Соб. инф. Между природой и цивилизацией // Балет.-2004. — май — июнь. -с. 22-23.*
6. *Чепалов О.І. Змістовні та стилістичні трансформації у хореографії балету І. Стравінського «Весна священна». Вік XX // Київське музикознавство. Культурологія та мистецтвознавство. Збірка статей. 2004. — Випуск 16. — С. 208 — 217*
7. *Фрезер Джеймс Джордж. Золотая ветвь. Исследование магии и религии / Джордж Джеймс Фрезер. — Пер. М. К. Рыклина. — М.: Политиздат, 1980. — 450 с.*