

הצייר ניקולאי רוריק (Roerich) ועיצוב הבמה והתלבושות להופעה המקורית של פולחן האביב בפריס – 1913

רוני מירקין

צעירה הרוקדת עצמה למוות. הם מקריבים אותה כדי לרצות את אל האביב.

סטרווינסקי הודה כי רצה לחבר את הליברית יחד עם רוריק, כי מי אם לא הוא 'מכיר את סוד הרגש של אבותינו כלפי האדמה?' בגרסה אחרת נטען כי הרעיון המקורי היה של רוריק עצמו, שכבר כתב את הליברית קודם לכן, וסטרווינסקי הושפע מידידו הצייר. ביולי באותה שנה כבר התקדמו התוכניות וליצירה המיועדת הוענק השם *הקורבן הגדול* (*The Great Sacrifice*). ביולי 1911 הזמין רוריק את סטרווינסקי לחשובת אמני הפולקלור טלשקיניו (Talashkino), שלייד סמולנסקי. את המושבה ניהלה הנסיכה מריה טנישבה (Maria Tenisheva), פטרונית ידועה של האמנויות שתמכה בעיתון של דיאגילב *עולם האמנות*, שרוריק היה חבר המערכת שלו.

למושבת אמנים זו נחזור בהמשך, אבל כרגע נסתפק באמירה ששם ישבו שני האמנים יחדיו בניסיון להפיח חיים בעבר הקדמוני שרצו להקים לתחייה כמופע מחול. את יצירתם המשותפת תיארו כ"ילד שלנו".

לפני שנעבור לדון ברוריק, אתייחס בקצרה לתמונת הבמה בצילום מההופעה המשותפת של *פולחן האביב* משנת 1987, ולצורך העדין של מי שהיתה נוכחת בהופעה הראשונה, ולנטין גרוס-הוגו (Valentine Gross-Hugo), שהעלתה על הנייר את רשמיה. סדרת ציוריה של גרוס-הוגו היא מן העדויות הישירות המועטות שנשארו בידיו על ההופעה בת-החלוף והסנסציונית הראשונה.

בציור שלא יכולנו לפרסם, קולטת העין מיד את גושי האדם הצבעוניים, הקבוצות ההומוגניות המנוגדות של רקדנים על הבמה, היוצרות מעין דגם מופשט של צורות משתנות. כפי שהעיד על עצמו סטרווינסקי עוד ב-1913, מה שעניין אותו ואת שותפיו ליצירה לא היה העלילה של הבלט, אלא עקרון הארגון שלו, שבא לידי

דיאגילב (Diaghilev) להחיות את *פולחן האביב* ב-1920, לאחר מלחמת העולם הראשונה, הסתבר שאיש לא זכר את הכוריאוגרפיה המהממת ופורצת הדרך של 1913. רק בשנות ה-1980 הצליחה להקת ג'ופרי בלט (Joffrey Ballet) לשחזר את הכוריאוגרפיה של ניז'ינסקי, לאחר מחקר מעמיק של מיליסנט הדסון (Millicent Hodson). (תמונה 1)

למוסיקה כמופע קונצרטנטי היתה, לעומת זאת, המשכיות רציפה מאז נוגנה לראשונה לפני הקהל המתפרע ב-1913. שני שמות נזכרים תמיד בהקשר ההיסטורי והאמנותי של *פולחן האביב*, סטרווינסקי המלחין וניז'ינסקי הכוריאוגרף. שמו של השותף השלישי, והלא פחות חשוב, אם לא החשוב יותר, בדרך כלל נעדר מהסיפור או מוזכר כבדרך אגב. הכוונה היא להוגה הבלט והמעצב שלו, ניקולאי רוריק (Nicholas Roerich).

חשוב לציין כי האמנים עצמם – מלחין, כוריאוגרף ומעצב – היו מודעים לאמצעי ההבעה הייחודיים שכל אחד מהם נקט בתהליך התנסותם המשותפת בהעברת המסר האחד של הרעיון העומד בבסיס הבלט. רק בזכות האינטראקציה האינטנסיבית ביניהם הצליחו להמחיש את רעיונותיהם החדשניים והמהפכניים על הבמה.

מראשיתו, *פולחן האביב* היה יצירה קולקטיבית, אשר דיאגילב עצמו לא היה מעורב בהגייתה. אמנם דיווחיו של סטרווינסקי על לידת הרעיון מלאו סתירות לאורך השנים, אבל התמונה המצטיירת היא כדלקמן:

לקראת סיום כתיבת המוסיקה לציפור האש באביב 1910 היה לסטרווינסקי חזון. הוא מיהר לתארו בפני רוריק, אשר מאותו רגע נעשה שותפו ליצירה. המלחין ראה בדמיונו פולחן פגאני חגיגי זקני השבט יושבים במעגל ומסתכלים בנערה

שנחנך תיאטרון שאנז אליזה (Theatre des Champs Elysées) בפריס, ב-2 באפריל 1913, איש לא צפה שकेבור יותר מחודש, ב-29 במאי 1913, ייהפך אולמו המפואר בסגנון האר-דקו החדשני לזירה שבה יתנהל הקרב על הלגיטימציה של המחול המודרני. קשה היה לצפות גם את השינוי החריף בין מופעי הבלט הקודמים שאת המוסיקה שלהם חיבר איגור סטרווינסקי (Stravinsky) – *ציפור האש* (*The Firebird*) ו*פטרשקה* (*Petrushka*) – למה שנשמע ונראה על הבמה באותו ערב, בהופעת הבכורה של *פולחן האביב*.

הקהל הפריסאי לא היה מוכן למה שהוגדר כ"פרימיטיביזם מכוער" או "טבח האביב" (*Massacre du Printemps*) אחרי הפנטזיה הלירית של הבלטים הקודמים, שנוצרו רק שנתיים קודם לכן. קשה היה לו לעכל את "הפרכוסים האפילפטיים" של הכוריאוגרפיה שיצר ואצלב ניז'ינסקי (Nijinsky) ואת 'הדיסוננסים הכואבים לאוזן' במוסיקה של סטרווינסקי. הקהל החל להתפרע כבר עם הצלילים הראשונים, עוד לפני שהמסך עלה. כאשר התגלתה הבמה והמחול נפתח ברקיעות הרגלים של הרקדנים, כבר אי אפשר היה לשמוע את המוסיקה.

מה שהוצג בפני הקהל היה מה שיוצריו ראו כיצירת אמנות טוטלית, ברוח "אחדות האמנויות" (*gesamtkunstwerk*) של היצירה הווגנרית: ספקטקל המשלב את כל האמנויות בתהליך של היתוך והשראה הדדית. זוהי התפישה המרכזית, האידיאולוגיה, שהנחתה את מכלול היוצרים של ה"בלט-רוס" (*Ballets Russes*) מלכתחילה. את השילוב הזה, ואת פעולתו המהפנטת על כל החושים, קשה היה לקהל שמילא את האולם באותה הופעה ראשונה לקלוט ולהעריך.

הסיפור של התקבלות הבלט ידוע. חמש הופעות נוספות בפריס, כמה הופעות בלונדון, והבלט כמופע בימתי נעלם עם עזיבתו של ניז'ינסקי את הלהקה עוד באותה שנה. כאשר ניסה סרגיי

ביטוי בשלושת המדיומים – המוסיקה, העיצוב והכריאוגרפיה. לא נרטיב ליניארי עיניין אותם, אלא המבנה הריטואלי של שורה של קטעים – מעין משחקים מופשטים הנותנים קדימות לקבוצה ולא לאינדיווידואל שבתוכה. יצירת שפה חדשה של צורה ותנועה גישרה על ההבדלים בין הז'אנרים השונים ופתחה אפשרות להעמקת היחסים ההדדיים בין האמנויות.

ראוי להזכיר בהקשר זה שהעיקרון הכריאוגרפי בבלט הקלאסי, שקדם למהפכת המודרניות, היה הדגשת הווירטואוזיות של הרקדנים הכוכבים בהופעות הסולו או בקטעי הדואט שלהם, בבידול מהקור-דה-בלט שהקיף אותם כחסגרת.

אבל כדי להבין כיצד מתקשרת התפישה הבימתית המיוחדת של *פולחן האביב* לנושא המרכזי שלה – העלאת העבר הקדם-נוצרי הפגאני של רוסיה, אל פולחני הפריון והקשר העמוק לאדמה ולאינטי הטבע, דרושה היכרות עם רוריק, שהיה הרוח החיה וההוגה הרעיוני והעיצובי של בלט זה.

מילדותו גילה רוריק הצעיר, בנו הבכור של עורך דין עשיר מסנט-פטרסבורג, נטייה רבה לאמנות ולמדעים כאחד. בשנות העשרה לחייו הוא אף השתתף בחפירות ארכיאולוגיות בקברים סלאביים פרה-היסטוריים. המסתורין של העבר הקדום לכד אותו כבר אז. היה לו צמא אדיר לידע בהיסטוריה, בארכיאולוגיה ובפילוסופיה, ובתקופת לימודיו באקדמיה רכש השכלה בטווח לימודים רב-תחומי. הוא למד גם ציור וב-1897 השתתף בתערוכה של תחרות הגמר וקיבל את התואר "אמן". לצד תחילת פעילותו כצייר, פרסם גם מאמרים העוסקים בשימור העבר ובקשר בין האמנות למדע.

בתערוכה העולמית בפריס ב-1900 הוצגה תמונה שלו בשם *מפגש זקני השבט* (תמונה 2). בשנה זו גם פגש את אשתו לעתיד, הלנה, שהיתה שותפה למחקריו ולמסעותיו במשך כל תקופת חייהם המשותפים. לשם העמקת היכרותו עם המורשת של אמנות העבר ועם החדשנות של האמנות המודרנית נסע למוזיאונים ולתערוכות ברחבי אירופה. כדי להשתכר לפרנסתו קיבל על עצמו משרה ב"חברה לעידוד האמנויות" בסנט-פטרסבורג, והמשיך לצייר.

לציור שיצר ב-1901 – *אלילי רוסיה הקדומה* (*Idols of Ancient Russia*) (תמונה 3) – יש חשיבות, כפי שנראה להלן, בהקשר של *פולחן האביב*. כך גם לציור *זקני השבט*, שצייר שנתיים קודם לכן. התמונות שצייר בין 1900 ל-1902 זכו להכרה מצד הקהל ומבקרי האמנות כאחד, ודיאגילב הנלהב הזמין אותו להשתתף בתערוכות "עולם האמנות" שארגן ולהצטרף לקבוצה. ציוריו הוצגו בתערוכות במוסקבה ב-1902 ובסנט-פטרסבורג ב-1903.

בין 1903 ל-1904 ביקרו ניקולאי והלנה רוריק ביותר מ-40 ערים רוסיות, באזור הבלטי ובפינלנד. שם התוודעו לסיפורי עם, למנהגים עתיקים, ללבוש מסורתי ולאדריכלות – שהפכו לחומרי גלם לצורות ולתכנים באמנותו של רוריק. עם זאת, הוא פעל לקדם את החינוך לאמנות דרך החברה שבה עבד וקיבל על עצמו את ניהולה. בין 1906 ל-1914 השתתף רוריק בתערוכות ברחבי אירופה ותמונותיו נקנו על ידי מוזיאונים, כולל הלובר. בשנים אלה גם החל לעבוד בתיאטרון.

המשיכה שלו להיסטוריה ולארכיאולוגיה הקדומה של העמים הסלאביים ורוסיה הולידה ציורים המתארים את תקופת האבן, את הסלאבים והוויקינגים העתיקים (תמונות 4+5). הוא התמחה במנהגים ובפולחנים של עמי-עבר אלה, והכיר את אמנותם מאוספים שחקר. ידע זה גם הביא להזמנתו לעבוד כמעצב בתיאטרון, תחילה במחזות ימי ביניים ואחר כך אצל דיאגילב בהפקות שעסקו בנושאים מהעבר של רוסיה, כמו *האופרה הנסיך איגור* (*Prince Igor*), שם עיצב את התפאורה ואת התלבושות *למחולות הפולובציים* (*Polovtsian Dances*). ב-1909, כפי שנראה להלן, המשיכה לעבר הקדום לגביו לא היתה אקדמית בלבד. הוא חיפש אחר שורשי התרבות והיצירה האנושית בממד הלאומי והאישי, מתוך מחשבה על ההווה והעתיד. באותן שנים, יחד עם אשתו, נמשך למיסטיקה ולתיאוסופיה בהשפעת מדאם בלבצקי (*Madame Blavatsky*).

שני ציוריו מ-1905 ומ-1907 מעבירים אווירה של פולחנים עתיקים ועוצמה של קדושה קמאית. יש לשים לב לעורות הדובים והאיילים שלובשים הגברים מבצעי הפולחן, ולאדמה עם הסלעים המצוירים, המציינת מקום פולחן מקודש (תמונות 6+7). חיפושיו אחר סלעים ואבנים של אתרי פולחן קדושים לא פסקו כל חייו, כפי שנראה בצילום ממסעו במונגוליה בשנות ה-1930 (תמונה 8).

קצרה היריעה במסגרת מאמר זה לתיאור מסכת חייו חובקת העולם ורבת הפעלים של ניקולאי רוריק. אביא רק כמה נקודות ציון. בשנות מלחמת העולם הראשונה והמהפכה הבולשביקית שהה רוריק עם משפחתו בפינלנד, כנראה מטעמי בריאות. משם עבר ב-1919 ללונדון דרך שטוקהולם וקופנהגן, שם הציג את עבודותיו בתערוכות. ב-1920 נסע לארצות הברית, לשם הוזמן על ידי ה-Chicago Art Institute כדי להציג בתערוכות ברחבי המדינה. התערוכה הראשונה היתה בניו-יורק. הוא אמנם נסע למערב, ופעל רבות לקירוב לבבות באמצעות האמנות, אבל לבו היה במזרח. הוא ורעייתו נמשכו להודו, לדתות המזרח ולפילוסופיה הבודהיסטית. ב-1923, השנה שבה

נפתח מוזיאון רוריק בניו-יורק, יצאה המשפחה למסעותיה במזרח אסיה. עם הגעתם להודו סיירו לאורך 3,000 קילומטר בעריה העתיקות ובמקדשי הרבים. אחרי חודש הגיעו למרגלות ההימלאיה. גבהי הרים אלה היו מטרתם האמיתית של בני הזוג רוריק, במסעם בחיפוש אחר העיר המסתורית שמבלה (*Shambalah*) וכתבים בודהיסטיים עתיקים. לאורך כל מסעם המפרך בפסגות ההימלאיה, שאת שביליהן מיפו בני הזוג לראשונה, לא פסק רוריק לצייר (תמונה 9). הוא שילב מחקר מדעי עם אמנות, תוך שהוא אוסף צמחים לא ידועים ומינרלים נדירים, מתעד מונומנטים ארכיאולוגיים עתיקים, מגלה כתבי יד עתיקים וחושף מנהגים ומסורות נסתרות. משם, דרך הרמה הטיבטית, הגיעה המשלחת להרי אלטאי (*Altai*) ולמונגוליה. אזורים אלה לא נחקרו עד אז ומשלחתם חדרה לשם כפורצת דרך. במשך שלוש שנים גמאו בני המשפחה, כולל שני הבנים, במסעם המפרך, כ-5,000 קילומטרים. בשבילים היה זה מסע צליינות קסום ורוחני יותר מאשר מסע פיס, בחיפוש אחר חוכמה עולמית עתיקה יומין והיטהרות הנפש. הם ביקשו לשאת מסר לאנושות, בשאיפה לסינתזה בין הדתות ולשלום בין העמים. בדרכם חזרה להודו עברו במדבר גובי (*Gobi*) ובמדבר טקלמקן (*Taklamakan*).

ב-1928 ירדה המשפחה מפסגות ההימלאיה והתיישבה למרגלות ההרים בעמק קולו (*Kullu*), שם הקימה מרכז לחקר ההימלאיה ולהפצת משנתה לשלום עולמי. זה היה בסיס מגוריו של רוריק עד יום מותו, ומשם יצא למסעות נוספים במנצ'וריה ובמונגוליה, וגם ביקר בארה"ב ובאירופה מדי פעם. הוא יזם אמנה בינלאומית לשימור והגנה על מוסדות תרבות ואתרים היסטוריים בזמן מלחמה. פעמיים היה מועמד לפרס נובל. בזמן מלחמת העולם השנייה שהה רוריק בביתו בהודו ומשם תמך בצלב האדום. הוא צייר למעלה מ-7,000 תמונות הפזרות באוספים שונים ברחבי העולם, בנוסף לציורי קיר ופסיפסים שבהם קישט כנסיות, וכתב ספרים ומאמרים רבים. בדצמבר 1947 מת במעונו בהודו, גופו נשרף ואבן גדולה מסלעי פסגות ההימלאיה נקבעה במקום אל מול הנוף הנשגב שכה אהב.

תיאור קצר זה של מהלך חייו של רוריק ממקם את תקופת עבודתו על *פולחן האביב* כפרק מוקדם בדרך עקבית של יוצר והוגה, המחפש בכלי ידע רב-תחומיים של מחקר היסטורי, ארכיאולוגי, גיאוגרפי, אתנולוגי, אנתרופולוגי, אתנוגרפי ופילוסופי את שורשי הקיום האנושי בממד העבר, החרד לעתיד האנושות. שורשים אלה, הקיימים במקום כלשהו, פיסו או נפשו, מחברים את האדם לטבע ולכוחות קוסמיים שהתרבות הרחיקה אותו מהם. היצירה האמנותית והמסע אל מחוזות שבהם האמין שקשר כזה עדיין קיים, היו משולבים בעיניו באותו חיפוש.

מכאן חזרה לתקופת יצירתו המוקדמת. באותה תקופה לא רק הוא, אלא מיטב היוצרים המודרניים, במערב כמו ברוסיה, חשו שמסורת האמנות המערבית כבר אינה מתאימה לצורכי השעה וחפשו מקור חי ליצירתם בעבר הפרימיטיבי ובתרבות העממית. זוהי גם תקופת פעילותו האינטנסיבית של רוריק כמעצב בתיאטרון ושיתוף הפעולה שלו עם דיאגילב ועם צוות היוצרים של הבלט רוס.

את הדיון בעבודתם המשותפת אחלק לשני חלקים: עיצוב הבמה ועיצוב התלבושות.

העבודה הראשונה שבה עיצב רוריק את הבמה והתלבושות להפקה של דיאגילב היתה האופרה הנסיך איגור מאת אלכסנדר בורודין (Borodin), עם כוריאוגרפיה של מיכאיל פוקין (Fokine), שעלתה ב־1909. במיוחד ידועים עיצוביו למסך האחורי של האופרה (תמונה 10) ולמחולות הפולובצ'יים, שם עיצב את התפאורה והתלבושות.

פוקין, כמו סטרווינסקי וניז'ינסקי אחריו, חיפש מחולות רוסיים עממיים קדומים אותנטיים, בדומה לחיפושיו האמנותיים של רוריק. אמנם ברור שמה שנראה על הבמה לא היה שחזור של מחול ברברי פולובצי אמיתי, אלא יצירה כוריאוגרפית עצמאית, שהתבססה על מחקר. אך יחד עם חזונו של רוריק ומחקריו ההיסטוריים והאתנוגרפיים, הצליחו השניים ליצור דימוי של השבט הטטארי הנומאדי עתיק היומין. כך אנו מתקרבים לפולחן האביב.

כפי שנאמר לעיל, בתקופה שבה עלה הרעיון לבלט ורוריק החל לעבוד עליו ועסק בכתיבת הליברית, עוד לפני תחילת שיתוף הפעולה עם סטרווינסקי, הוא כינה את הבלט הקורבן הגדול. שריד של שם זה נשאר ככותרת המערכה השנייה של היצירה המוגמרת (תמונות 11+12). בתמונה המוקדמת יותר, מ־1910, רואים רק גבעה חשופה והתרחשות מוזרה בעננים ממעל. בשמים נראים סהר הירח ומעט כוכבים בעוד השחר מפציע באופק. בתמונה השנייה, מ־1912, הגבעה מעוצבת על ידי מעגלי אבנים ובראשה יושבים זקני השבט לפני שרידי מדורה בוערת. השמים רגועים יותר, אך נוכחותם מורגשת. בשתי התמונות קיים קשר חזק בין האדמה והשמים.

בסקיצות למסך האחורי של המערכה הראשונה של פולחן האביב מ־1912 (תמונות 13+14) כבר רואים איך מתחיל להתגבש הרעיון של אתר פולחני. הצייר ממקד רעיון זה באמצעות אובייקט בעל עוצמה אנרגטית שאמאנית. הנוף הוא אגם הררי מוקף גבעות מיוערות, ועץ מקשר בין שמים וארץ כפי שעמוד טוטם פגאני אמור לעשות. אבל עוד ב־1912 שינה רוריק את התפישה שלו ובמרכז האתר הפולחני הוא

הציב אבן גדולה, סלע, שגם לו אמורות להיות התכונות של אנרגיה מרוכזת – "אבן מקודשת" (תמונה 15).

מסעה של משפחת רוריק למונגוליה בניסיון למצוא את אתר נפילת המטאוריט הענק שכונה "אבן צ'ינמנטי" (Chinamanti Stone) החל רק ב־1923, במסגרת מה שכונה "פרויקט שמבלה" (Shambhala Project). זה היה מסע בחיפוש אחר המיקום הארצי של הממלכה המיתית הנסתרת, שהיתה מטרת החיפוש הרוחני של הזוג לאורך השנים. עם זאת, ברור שלסלע שבמרכז תמונת הבמה הסופית של פולחן האביב מ־1913 (תמונה 16) יש קשר ישיר לאותה איכות טליסמנית-מגנטית המיוחסת לאבן צ'ינמנטי. כפי שהזכרתי קודם, כבר מ־1909 לערך היו רוריק ואשתו עסוקים בתורות אזוטוריות הקשורות לאנרגיה קוסמית ולאפשרות לתקשר עמה.

אם כן, רוריק הביא לבלט פולחן האביב ייצוג חזותי של תמצית האמירה הרעיונית של הבלט כולו – שגם סטרווינסקי וניז'ינסקי היו שותפים לה – היכולת לגעת בטבור הקמאי של החיים והקיום עלי אדמות על ידי התכוונות נכונה, או, במונחים אנתרופולוגיים, פעילות פולחנית.

ברצותו לתאר גם זמנים קדומים פרה־היסטוריים וגם את ימי האביב הראשונים, רוריק פנה לצורות הטורות ביותר של הטבע. התמונה של המערכה הראשונה של המחול, הנקראת "הערצת האדמה", מצוירת בפשטות עד כדי הפשטה: הר מעוגל, סלע גדול, עצים מועטים, גבעות קטנות ופינה של אגם המקיפים אותו. הצבעים המונחים בתנועות מחול גדולות מחזקים את הדימוי העל־זמני של תמונת הבמה. פשטות והפשטה זו ניכרות ברשמיה של ולנטין גרוס־הוגו (Valentine Gross-Hugo) מההופעה המקורית, שבה עיצוב המחול השתלב בעיצוב הבמה.

לא עלה בידי למצוא ציור של המסך האחורי למערכה השנייה של הבלט – 'הקורבן', המתרחשת בלילה. עם זאת, קיים תיאור מילולי שלו – 'פסגה של הר קדוש עם סלעים קסומים'. הציור שאמאנים בעורות איילים (תמונה 17) מתואר לפעמים כמסך של המערכה השנייה. ואמנם, בסרט השחזור של מיליסנט הדסון מופיעים במערכה זו זקני השבט עטופים בעורות איילים. נראה לי כי מה ששיחזרה הדסון כמסך למערכה השנייה הוא פרשנות שלה, הכוללת עירוב של גרסאות מאוחרות יותר של רוריק לתפאורה המקורית (תמונות 18+19).

תלבושות

התלבושות המרהיבות שרוריק עיצב לראשונה בשביל הבלט של דיאגילב היו מיועדות למחולות

הפולובצ'יים מתוך הנסיך איגור של בורודין, עם הכוריאוגרפיה של פוקין, מ־1909. לשמחתנו, תלבושות יכולות להשתמר טוב יותר מתפאורה, ואכן, רבות מן התלבושות המקוריות שעוצבו בשביל "בלט רוס" עדיין קיימות ומפוזרות במוזיאונים שונים. אבל, כמובן, דווקא התלבושות מן הבלטים שזכו להצלחה הגדולה ביותר נשחקו מרוב שימוש, ורק שרידים מהן נשארו, חלקן עם תיקונים רבים שנעשו במשך השנים.

מן המחולות הפולובצ'יים שרדו כמה פריטים הנותנים מושג על החידושים של רוריק בגישה ללבוש בבלט, בשיתוף עם הכוריאוגרף, ועל הצבעוניות המהממת של הבגדים העממיים שבהם נעשה שימוש, שהשאירה רושם חזק בקהל הצופים הפריסי. בתלבושות רבות נכללו בדים שנבחרו על ידי דיאגילב ורוריק מתוך סחורה שהובאה לשוקי סנט פטרבורג על ידי השבטים הנוודים של דרום רוסיה. חגורות ורצועות בד, כמו בבגד הלוחם (תמונה 20), נתפרו ממשי מיוחד האופייני לאסיה התיכונה. בדים אלה נתנו לתלבושות אופי אותנטי ויצרו שילובי צבעים, דגמים וטקסטורות מיוחדים במינם.

כך ניתנה לרוריק הזדמנות לשחזר את חזונו על רוסיה העתיקה והפראית. צריך לשים לב גם לגזרות הפשוטות של הלבוש המסורתי, המאפשרות לגוף חופש תנועה שונה לחלוטין מזה של תחביר התנועה האופייני לבלט הקלאסי. ראוי לציין במלה את ההשפעה של איזדורה דנקן (Isadora Duncan) על פוקין באותן שנים. דנקן הופיעה ורקדה אז בסנט פטרבורג, והביאה לשם את בשורת הפשטות וחופש התנועה במחול.

כדי להבין את עיצוב התלבושות הייחודי והמהפכני לפולחן האביב צריך לחזור שנית למושבת האמנים בטלשקין, בהנהלתה של הנסיכה מריה טנישבה. בנוסף למקורות כתובים ומצוירים שמהם למד רוריק על הלבוש הפגאני הרוסי הקדום, הוא עשה שימוש באוסף התלבושות העממיות העצום, התכשיטים והאביזרים שהיו במקום כדי ללמוד ולשאוב השראה לעיצוב תלבושות הבלט.

טלשקין היתה האחוזה המשפחתית של הנסיכה, אשתו של תעשיין עשיר, פטרוני האמנויות ואספנית, שייסדה בה ב־1893 מושבת אמנים בהשראת תנועת ה־Arts and Crafts האנגלית. הנסיכה טנישבה גם היתה גם בין המייסדים של כתב העת עולם האמנות. בדומה לתנועה האנגלית, היו בטלשקין סדנאות מלאכה שבהן ניסו האמנים להחיות את עבודת היד במסורת העממית, כדי לעצב רהיטים וחפצי אמנות עכשוויים. באחוזה התקבצו אמנים מכל התחומים, וביניהם המוסיקאים והציירים החשובים של התקופה, וגם אינטלקטואלים, ונוצרה שם קהילה שאיפשרה תחלופה של רעיונות, למידה

Pasler, Jann, ed., *Confronting Stravinsky: Man, Musician, and Modernist*, Berkeley: University of California Press, 1986, 53–81.

Karlinsky, Simon, "Stravinsky and Russian Pre-Literate Theatre", *19th-Century Music*, Vol. 6, No.3 (Spring 1983), 232–240. JSTOR, 29.4.2013

Archer, Kenneth, "Nicholas Roerich and His Theatrical Designs: A Research Survey", *Dance Research Journal*, Vol. 18, No. 2, (Winter 1986–1987), 3–6. JSTOR, 14.4.2013.

Hodson, Millicent, "Nijinsky's Choreographic Method: Visual Sources from Roerich for Le Sacre du Printemps", *Dance Research Journal*, Vol. 18, No. 2 (Winter 1986–1987), 7–15. JSTOR, 3.2.2012

Hodson, Millicent, "Ritual Design in the New Dance: Nijinsky's Choreographic Method", *Dance Research*, Vol. 4, No. 1 (Spring 1986), 63–77. JSTOR, 11.8.2013

Crisp, Clement, "Marie Rambert and Nijinsky's 'Le Sacre du Printemps'", *Dance Research*, Vol. 19, No. 1, (Summer 2001), 3–10. JSTOR, 11.8.2013

Prichard, Jane ed., *Diaghilev and the Golden Age of the Ballets Russes 1909–1929*, London: V&A Publishing, 2010.

Jay, Mike, 'The Rites of Roerich' <http://mikejay.net/articles/the-rites-of-roerich/> "Nicholas Roerich (1874–1947)", <http://www.agniart.ru/russ-howfile.fcgi?folderid+12250&filename+roerich/nichl.roe>

Mayer Hoogen, Marilyn, "Igor Stravinsky, Nikolai Roerich, and the Healing Power of Paganism. The Rite of Spring as Ecstatic Ritual of Renewal for the Twentieth Century", PhD dissertation, University of Washington, 1997. UMI, Ann Arbor.

Lansbury, Edgar, *The Art of Nicholas Roerich*. Curator, Nicholas Roerich Museum, New York

Izvara in Nicholas Roerich's Life and Creativity, Nicholas Roerich Estate Museum, Izvara. mailto:isvara_museum@mail.ru

צריך לשים לב לדגמים הדקורטיביים על הבגדים, שהתבססו על צורות סימבוליות מסורתיות, אבל גם פעלו בתואם עם הצורות הגיאומטריות של הכוריאוגרפיה (תמונות 31+32).

מילינסקי הדסון הצביעה על אפשרות שמוטיב הסולם עם הגלגל בראשו על הבגד של אחד הגברים מסמל את המנהג שבו הציתו זרדים בוערים במבנה של גלגלים על סולמות, פולחן שסימל את חזרתה של השמש עם בוא האביב (תמונה 29). בעבודת שחזור המחול שלה הסתמכה הדסון על דגמים דקורטיביים מהלבוש כדי להסיק מהם על הכוריאוגרפיה. היא טוענת שבתרבויות עתיקות שונות קיים קשר בין דגמים מסורתיים על עמודי טוטם, חפצים, שטיחים ובדים ובין מסורות פולחניות – אותו סימבוליזם חזונו עובר בכל המדיומים.

ידועה העובדה שניז'ינסקי התעכב ביצירת המחול עד שקיבל את הסקיצות של התלבושות מרוריק. דגמי הרצפה המעגליים והמרובעים של האנסמבל הכוריאוגרפי מקורם במסורת המחול הפולחני השמאני, ואפשר לראות אותם גם בבגדים. לדברי הדסון, רוריק הוא שהעביר לניז'ינסקי ידע זה.

שני היוצרים האמינו שבין הדגמים אין רק קשר צורני, אלא גם קשר אנרגטי. הצורות הסימבוליות טעונות באנרגיה של מקור הצורה. העיגול, למשל, מרכז את אנרגיית השמש. שלושת יוצרי *פולחן האביב* הבינו שמערכת הקשרים הצורניים המשותפת שלהם יוצרת את הדופק, הריתמוס והעוצמה של פעמי האביב המתקרב.

הבגדים במערכה השנייה פשוטים יותר מאלה של המערכה הראשונה. הנשים והגברים לבושים בשמלה לבנה עם רקמה, והבתולה הנבחרת אינה יוצאת דופן. מרכזיותה באה לידי ביטוי רק בכוריאוגרפיה (תמונות 30+31+32+33). את התחושה האפילה והמאיימת יוצרים עורות בעלי החיים שעוטים הגברים על גופם, המטשטשים את הגבול בין האנושי והחייתי (תמונות 34+35). היטיבה להעביר את תחושת הפאניקה של הקורבן במחול המוות ולנטין גרסה-הוגו, ברישומיה הישירים מן ההופעה המקורית בפריס במאי 1913. לאחר צפייה בפרשנויות רבות של *פולחן האביב* לאורך עשרות השנים של ביצוע, אפשר לסכם ולומר כי את ההתפעמות הראשונית הקמאית שיצר השילוב בין המוסיקה, הכוריאוגרפיה והעיצוב המקוריים לא הצליח לשחזר איש מן הפרשנים המאוחרים יותר.

ביבליוגרפיה נבחרת

גראפולה, לין, *בלט רוס של דיאגילב*, מאנגלית: ניב סבריאגו, רמת השרון: אסיה, 2012.

Pasler, Jann, "Music and Spectacle in Petrushka and The Rite of Spring", in

ועבודה באווירה חברית. הקשר של הנסיכה עם דיאגילב איפשר לאמנים שהשתייכו לחוגו לבלות שם את חופשות הקיץ באווירה פסטורלית. עבודותיהם של האמנים שישבו שם התבססו על מחקר של האמנות הרוסית העממית, שהתייחס גם לדגמים ולסמלים הקשורים במיתוסים ובאגדות העתיקות. רוריק, שהרבה לבקר במקום החל מ-1903, היה גם שותף לבניית כנסייה בהשראת מסורת הכנסיות הקדומות, ועסק בעיסוק החזית החיצונית בפסיפס.

לשם הזמין רוריק את סטרווינסקי כדי להתחיל בעבודה על *פולחן האביב*. סטרווינסקי עצמו עסק באותן שנים בלימוד המסורות המוסיקליות הרוסיות העממיות העתיקות. המוסיקה של *פולחן האביב* מבטאת את התעניינותו בפולחנים אגריים פגאניים עונתיים, שהיתה חלק מהמשיכה הכללית של יוצרי התקופה לאמנות הרוסית המקורית, ללא השפעה מן המערב. כך יש להבין את רצונו להעלות על הבמה מנהגים ומשחקי פולחן עתיקים, שתפקידם להבריא את החורף ולקבל את פני האביב – פולחני אל השמש ירילו (Yarilo) ואלי טבע אחרים. כפי שראינו, גם רוריק התעניין באותם נושאים, שבאו לידי ביטוי בציוריו המוקדמים, וכך גם ניז'ינסקי, מנקודת מבטו על המחול.

הצורות והצבעים המסורתיים של הלבוש העממי הרוסי ניכרים היטב בסקיצות של רוריק לבלט (תמונות 21+22) ההליכה אחורה בזמן היתה בעיניו ובעיני ניז'ינסקי חזרה אל הפשטות, אל הצורה הבסיסית של האמנות. הלבוש העממי גם מחבר את הרקדנים אל האדמה ויוצר תחושת כובד, בשונה מהאוויריות של הבלט המסורתי. עניין זה ניכר במיוחד בטיפול ברגליים, המכוסות בחותלות עבות וקשורות בשרוכים, ובעליים המגושמות שנעלו גם הגברים וגם הנשים (תמונות 23+24).

צורת העמידה והריקוד היתה מנוגדת לחלוטין לתנוחה המקובלת בבלט הקלאסי. *פולחן האביב* האצבעות מופנות כלפי פנים, דרישה כוריאוגרפית שהכריחה את הרקדנים לשנות את הרגליהם וגרמה להם קשיים גופניים. ידוע כי הרקדנים התלוננו שהכוריאוגרפיה הנמרצת של הבלט גרמה להם לחוש אי נוחות בבגדיהם, מכיוון שהבגדים העבים העשויים צמר ופלנל גרמו להם להזיע (תמונות 25+26), בעודם רוקדים בצפיפות בקבוצות מהודקות (תמונות 27+28).

בהקשר לכך יש להזכיר, והדבר ניכר היטיב בכוריאוגרפיה, את התלהבותו של ניז'ינסקי בתקופה זו משיטת התנועה שפיתח אמיל ז'אק דלקרוז (Jacques-Dalcroze) הנקראת יוריתמיקה (Eurhythmics). בעזרת טכניקה זו יצר ניז'ינסקי סגנון חדש של מחול, הנסמך על קשר ישיר בין התנועה והמוסיקה והמבוסס על מקצבים חדים.



* 2. ניקולאס רוריק, פגישת זקני השבט, 1898
Nicholas Roerich, *The Meeting of the Elders*, 1898



1. פולחן האביב מערכה ראשונה, שחזור של מיליסנט הדסון לג'ופרי בלט, 1987
The Rite of Spring, 1st act. Reconstruction by Millicent Hodson for Joffrey Ballet, 1987



5. ניקולאס רוריק, אורחים מעבר לים
Nicholas Roerich, *Guests from Overseas*



4. ניקולאס רוריק, מסע לים הכספי של שבט הרוס
Nicholas Roerich, *Caspian Expedition of the Rus*



3. ניקולאס רוריק, אלילי רוסיה הקדומה, 1901
Nicholas Roerich, *Idols of Ancient Russia*, 1901



8. ניקולאס רוריק במשלחת במונגוליה, 1934-5
Nicholas Roerich on an expedition in Mongolia, 1934-5



7. ניקולאס רוריק, קסמי האדמה, 1907
Nicholas Roerich, *Conjuration of the Earth*, 1907



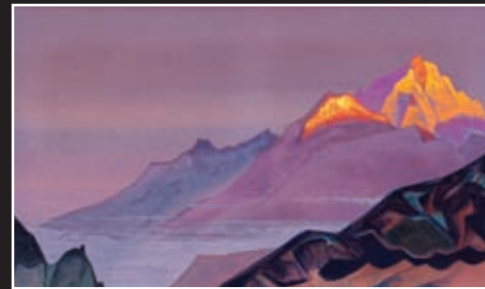
6. ניקולאס רוריק, קוסמים, 1905
Nicholas Roerich, *Sorcerers*, 1905



* 11. ניקולאס רוריק, הקרבן הגדול, 1910
Nicholas Roerich, *The Great Sacrifice*, 1910



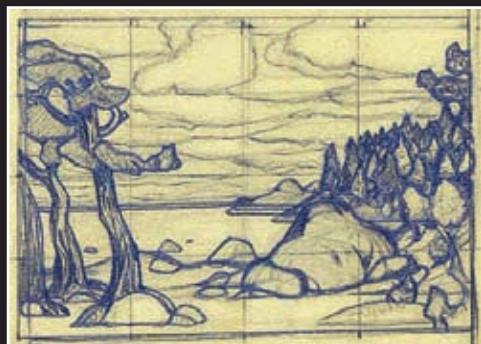
* 10. ניקולאס רוריק, מסך אחורי לאופרה הנסיך איגור, 1909
Nicholas Roerich, backdrop for the opera *Prince Igor*, 1909



* 9. ניקולאס רוריק, נופי ההימלאיה
Nicholas Roerich, *Himalaya Scenery*



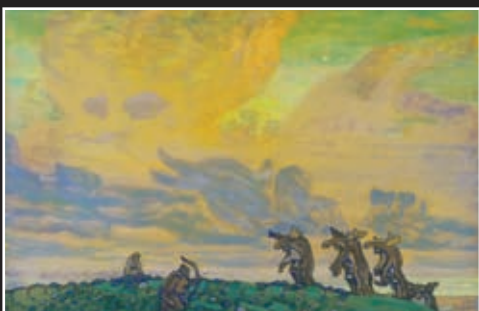
* 14. ניקולאס רוריק, סקיצה ראשונה נוספת למסך האחורי של המערכה הראשונה של פולחן האביב, הערצת האדמה, 1912
Nicholas Roerich, additional first sketch for the backdrop of the 1st act of *The Rite of Spring*, *Adoration of the Earth*, 1912



* 13. ניקולאס רוריק, סקיצה ראשונה למסך האחורי של פולחן האביב, מערכה ראשונה, הערצת האדמה, 1912
Nicholas Roerich, first sketch for the backdrop of act I of *The Rite of Spring*, *Adoration of the Earth*, 1912



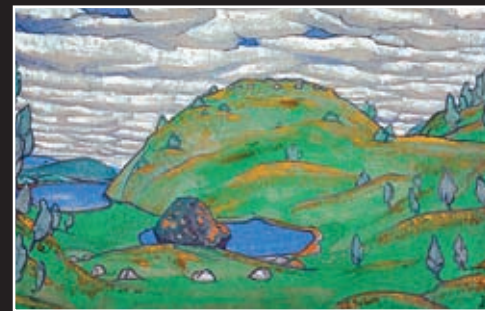
* 12. ניקולאס רוריק, הקרבן הגדול, 1912
Nicholas Roerich, *The Great Sacrifice*, 1912



* 17. ניקולאס רוריק, זקני השבט בעורות איילים
Nicholas Roerich, *Elders in Elk Skins*



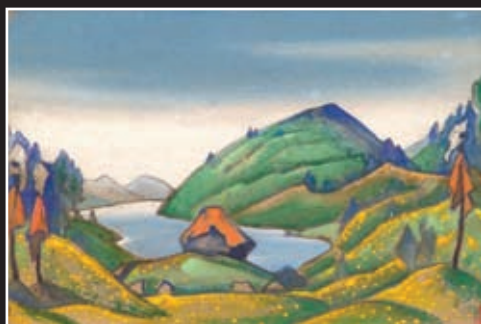
* 16. ניקולאס רוריק, גרסה סופית למסך האחורי של פולחן האביב, מערכה ראשונה, 1913
Nicholas Roerich, final version of backdrop of 1st act of *The Rite of Spring*, 1913



* 15. ניקולאס רוריק, נשיקת האדמה, פולחן האביב מערכה ראשונה מסך אחורי, עם אבן במרכז, 1912
Nicholas Roerich, *Kiss of the Earth*, backdrop of 1st act of *The Rite of Spring*, with stone in center, 1912



* 20. ניקולאס רוריק, תלבושות לוחמים למחולות הפולובים, 1909
Nicholas Roerich, Warrior costumes for the *Polovtsian Dances*, 1909



* 19. ניקולאס רוריק, עיצוב הבמה לפולחן האביב, 1944
Nicholas Roerich, set design for *The Rite of Spring*, 1944



* 18. ניקולאס רוריק, עיצוב הבמה לפולחן האביב, 1930
Nicholas Roerich, set design for *The Rite of Spring*, 1930



* 22. ניקולאס רוריק, סקיצה לתלבושות לפולחן האביב, 1913.
שלוש דמויות
Nicholas Roerich, sketch for costumes for *The Rite of Spring*, 1913. Three personages



* 27. צילום שחזור פולחן האביב על ידי מיליסנט הדסון, מערכה ראשונה
Photo of reconstruction of *The Rite of Spring* by Millicent Hodson, first act



* 25. תלבושת מקורית של גבר מפולחן האביב בעיצוב ניקולאס רוריק, 1913
Original man's costume from *The Rite of Spring*, designed by Nicholas Roerich, 1913



28. פולחן האביב, מערכה שנייה, הבתולה הנבחרת במרכז המעגל, שחזור מיליסנט הדסון והג'ופרי בלט
The Rite of Spring, 2nd act, The Chosen One in circle center. Reconstruction by Millicent Hodson and Joffrey Ballet



* 26. תלבושות נשים מקוריות מפולחן האביב בעיצוב ניקולאס רוריק, 1913
Original women's costumes from *The Rite of Spring* designed by Nicholas Roerich, 1913



* 21. ניקולאס רוריק, סקיצה לתלבושת לפולחן האביב, 1913
Nicholas Roerich, sketch for costume, *The Rite of Spring*, 1913



* 23. צילום של תלבושות גברים מן ההופעה המקורית של פולחן האביב, 1913
Photo of men's costumes from the original performance of *The Rite of Spring*, 1913



* 24. צילום של תלבושות נשים מן ההופעה המקורית של פולחן האביב, 1913
Photo of women's costumes from the original performance of *The Rite of Spring*, 1913



33. פולחן האביב, מערכה שנייה, שחזור מיליסנט הדסון לבלט ג'ופרי
 * 30. פרט של תלבושת גבר מקורית של פולחן האביב, בעיצוב ניקולאס רורִיך. גלגלים על סולמות
 Detail of Man's original costume for *The Rite of Spring*, designed by Nicholas Roerich. Wheels on ladders
 .The Rite of Spring, 2nd act, reconstructed by Millicent Hodson for Joffrey Ballet



34. פולחן האביב, מערכה שנייה. הבתולה הנבחרת מוקפת בגברים לובשי עורות חיות. שחזור מיליסנט הדסון לג'ופרי בלט
 * 29. אפודה רקומה עתיקה, צ'כי מוראבי
 Old embroidered vest, Czech-Moravian



31. תלבושת המערכה השנייה, הבתולה הנבחרת, שחזור מיליסנט הדסון לג'ופרי בלט.
 Costume of the second act, *The Rite of Spring*, The Chosen Maiden. Reconstructed by Millicent Hodson for the Joffrey Ballet



32. ניקולאס רורִיך, זקני השבט בעורות דובים, 1944
 Nicholas Roerich, *Elders in Bear Hides*, 1944



33. פולחן האביב, מערכה שנייה. הבתולה הנבחרת מוקפת בגברים לובשי עורות חיות. שחזור מיליסנט הדסון לג'ופרי בלט
 * 30. פרט של תלבושת גבר מקורית של פולחן האביב, בעיצוב ניקולאס רורִיך. גלגלים על סולמות
 Detail of Man's original costume for *The Rite of Spring*, designed by Nicholas Roerich. Wheels on ladders
 .The Rite of Spring, 2nd act, reconstructed by Millicent Hodson for Joffrey Ballet



34. פולחן האביב, מערכה שנייה. הבתולה הנבחרת מוקפת בגברים לובשי עורות חיות. שחזור מיליסנט הדסון לג'ופרי בלט
 * 29. אפודה רקומה עתיקה, צ'כי מוראבי
 Old embroidered vest, Czech-Moravian



31. תלבושת המערכה השנייה, הבתולה הנבחרת, שחזור מיליסנט הדסון לג'ופרי בלט.
 Costume of the second act, *The Rite of Spring*, The Chosen Maiden. Reconstructed by Millicent Hodson for the Joffrey Ballet