

НАУЧНАЯ БИБЛИОТЕКА

Ирина Сироткина



История и философия

СВОБОДНЫЙ
ТАНЕЦ
В РОССИИ

Научная библиотека

Ирина Сироткина

**Свободный танец в России.
История и философия**

«НЛО»

2021

УДК 793.3.03(47)«191»

ББК 85.323(2)53

Сироткина И. В.

Свободный танец в России. История и философия /
И. В. Сироткина — «НЛО», 2021 — (Научная библиотека)

ISBN 978-5-44-481620-2

Новое направление, созданное Айседорой Дункан и ее современниками, изменило не только наши представления об искусстве танца, но и наше отношение к телу, одежде, движению, стилю жизни. Эта книга – о переменах в двигательной культуре XX века, вызванных появлением «свободного», «пластического» танца, или «танца-модерн». В исследовании говорится об открытиях, которые совершила сама Дункан и ее коллеги по цеху (Эмиль Жак-Далькроз, Рудольф Лабан, Мери Вигман и другие), о ее популярности в России и ее многочисленных последователях, а также о том, как свободный танец развивался и трансформировался на протяжении столетия. Уникальность книги состоит в том, что в ней танец рассмотрен сразу в нескольких контекстах, включая историю культуры и философию. Первые ее две части – «Воля к танцу» и «Искусство и наука движения» – исторические, в них рассказывается о «дионисийской пляске» как мифологеме Серебряного века, о танцевальных студиях первой трети XX века, отношениях танца и музыки, «танцах машин», биомеханике. Третья часть – «Философия свободного танца» – посвящена роли танца и гимнастики начала XX века в эмансипации женщин и «раскрепощению» тела, танцу как искусству «абстрактному», эстетическим принципам свободного танца, различию семиотического и феноменологического подходов к движению. Эта работа – важный этап в активно развивающейся научной дисциплине – исследованиях движения и танца. Первое издание книги вышло в 2012 году под заглавием «Свободное движение и пластический танец в России». Во второе издание вошли две новые главы: «Массовый советский танец» и «Семиотический и феноменологический подходы к движению», а также новый раздел «Дункан и Станиславский». Ирина Сироткина – историк культуры и антрополог, ведущий научный сотрудник Института истории естествознания и техники имени С. И. Вавилова РАН.

УДК 793.3.03(47)«191»

ББК 85.323(2)53

ISBN 978-5-44-481620-2

© Сироткина И. В., 2021

© НЛО, 2021

Содержание

Предисловие	7
Часть I. Воля к танцу	12
Глава 1	12
Дункан и Станиславский	16
Глава 2	22
«Великое и страшное дело»	22
Хорея, орхестика, ритмика	24
Танцы под музыку, на музыку, в музыку и без музыки	30
Музыкально-двигательный рефлекс	35
Конец ознакомительного фрагмента.	38

Ирина Сироткина
Свободный танец в России.
История и философия

© И. Сироткина, 2011; 2021

© Ю. Васильков, дизайн обложки, 2021

© ООО «Новое литературное обозрение», 2021

Предисловие

Наверное, все началось с Юлии Борисовны (фамилию не помню), балерины на пенсии. Она руководила кружком хореографии в соседнем доме культуры, куда мама привела семилетнюю меня. Бедная Юлия Борисовна выступила скорее демотиватором. И дело даже не в том, что она держала детей в строгости – преподавая так, как когда-то учили ее саму в хореографическом училище. Как известно, балет требует точных движений по жестко фиксированным позициям и вполне определенного телосложения. Ничего этого у меня не было, и на занятиях я постоянно чувствовала себя хуже и ниже других детей. Позанимавшись год, я с облегчением покинула кружок. Но танцевать хотела всегда – на дискотеках, как только включали музыку, как будто какой-то чертик выскакивал изнутри, заставляя меня плясать. Достигнув возраста, который у балерин считается пенсионным, я занялась, наконец, танцем систематически. Это был не «классический», а «свободный» или «естественный» танец – в той его версии, которая сложилась в нашей стране в начале XX века под сильным влиянием Айседоры Дункан. Своя техника и свои критерии к выполнению движения там тоже существуют, но на первое место ставится другое: наслаждение музыкой, удовольствие от импровизации, радость совместного движения. Оказалось, что я попала в живую традицию, которая передавалась из поколения в поколение – как говорят танцовщики, «из ног в ноги», – и о которой окружающий мир знал очень мало. По роду деятельности я историк и с интересом стала изучать историю и философию этого направления. К этому времени я уже защитила диссертацию о советском физиологе движений Н. А. Бернштейне, который лучше всех в научном мире знал, что такое ловкость. Мне оставалось только эту ловкость в танце приобрести. Однако, сколько ни учила я «естественные» движения «свободного» танца, до совершенства было далеко. Встали вопросы: в чем же «свобода» этого танца, почему его движения, считающиеся «естественными», приходится тренировать? – и много других каверзных вопросов. Как попытка на них ответить и появилась эта книга. Она – о *свободном, пластическом танце*, или раннем *танце модерн*, о его создателях, эстетических принципах и его судьбе в нашей стране.

О танце много писали как об одном из видов искусства – искусстве сценическом, части театра. Но танец больше, чем сцена, – это особая культура, целый «жизненный мир». В феноменологии под «жизненным миром» понимают «универсум значений, всеохватывающий горизонт чувственных, волевых и теоретических актов»¹. То, что танец представляет собой такой универсум, со своим набором практик и эстетик, своими ценностями и задачами – иногда почти мессианскими, стало ясно в начале XX столетия. Амбиции его создателей не ограничивались сценой: эти люди чувствовали себя не просто танцовщиками и хореографами, а – визионерами, философами, культуртрегерами. Из «выставки хорошеньких ножек» и «последней помощи пищеварению»² они хотели превратить танец в высокое искусство, сделать, по словам балетмейстера Федора Лопухова, «шагом Бога»³. В новом танце им виделся росток культуры будущего – культуры нового человечества. Наверное, поэтому в реформаторы танца попали в том числе изначально не театральные люди – такие, как швейцарский композитор и педагог Эмиль Жак-Далькроз или создатель антропософии Рудольф Штайнер. Далькроз основал свой Институт ритмики с «религиозным трепетом»; имея уже полтысячи учеников, он мечтал, что ритмика станет искусством универсальным и завоюет весь мир. Штайнер создавал свою «эвритмию» как молитву в танце, как часть антропософии – религии нового человека.

¹ Современная западная философия: Энциклопедический словарь / Под ред. О. Хеффе, В. С. Малахова, В. П. Филатова. М.: Культурная революция, 2009. С. 139.

² Тугендхольд Я. «Русский сезон» в Париже // Аполлон. 1910. № 9 (июль-август). С. 9.

³ Лопухов Ф. Величие мироздания. Танцисимфония. Пг.: Изд. Г. П. Любарского, 1922. С. 1.

С помощью танца Айседора Дункан хотела приблизить приход свободного и счастливого человечества; она обращалась не только к эстетическим чувствам своих современников, но и к их евристическим помыслам, говорила о «красоте и здоровье женского тела», «возврате к первобытной силе и естественным движениям», о «развитии совершенных матерей и рождении здоровых детей». В танце, говоря языком Мишеля Фуко, она видела «новую человеческую технологию», которая поможет пересоздать личность. Ее программная статья «Танец будущего» (1903) – парафраза артистического манифеста Рихарда Вагнера – вдохновила не меньше сердец, чем ее знаменитый предшественник⁴. Танец Айседоры вкупе с ее философией привлекли меценатов, давших деньги на создание школ танца в Германии, России и Франции – школ, из которых должны были выйти первые представители нового, танцующего человечества.

В вагнерианской утопии о новом, артистическом человечестве танцу принадлежала ведущая роль, и даже ницшеанская «воля к власти» вполне могла трактоваться как «воля к танцу». Айседора представляла себя «полем боя, которое оспаривают Аполлон, Дионис, Христос, Ницше и Рихард Вагнер»⁵. С легкой руки Ницше пляска стала для его читателей символом бунта против репрессивной культуры, пространством индивидуальной свободы, где возможны творчество и творение самого себя, где раскрывается – а, может быть, впервые создается – человеческое я, личность. «Танцующий философ» признавался, что поверит «только в такого Бога, который умел бы танцевать», и считал потерянным «день, когда *ни разу* не плясали мы!»⁶ Он имел в виду – комментировала Айседора – не пируэты и антраша, а «выражение жизненного экстаза в движении». Создавая свой танец – глубоко эмоциональный и личный, Дункан претендовала на то, чтобы переживать на сцене экстазы и упиваться собственной «волей к танцу». Этим же она привлекала зрителей, любовавшихся «восторгом радости у плясуньи» и считавшими, что ее нужно видеть «хотя бы только из-за этой ее радости танцевать»⁷.

Пляска-экстаз, пляска-импровизация стала самой характерной утопией Серебряного века. Человеку – писала одна из последовательниц Дункан – надо, прежде всего, пробудить свою «волю к импровизации». Плясовая импровизация – это «проявление и осуществление своего высшего духовного и физического я в движении, претворение плоти и крови в мысль и дух, и наоборот»⁸. В «импровизации побуждающей и вольной» человек, по словам танцовщика Николая Познякова, становится «самодетельным и цельным»⁹. Современники Дункан видели в свободном танце средство вернуть некогда утраченную целостность, преодолеть разрыв между разумом и эмоциями, душой и телом.

С самого момента своего рождения свободный танец был прочно связан с музыкой. Дункан, к вящему ужасу меломанов, стала использовать произведения Бетховена, Шопена, Скрябина. Но ее вряд ли можно было упрекнуть в профанации – к музыке она относилась более чем серьезно. Ее концерты, наряду с танцевальными номерами, включали исполнение инстру-

⁴ На русский язык статья переведена в 1907 году; см.: Дункан А. Танец будущего / Пер. с нем. Н. Филькова, под ред. Я. Мацкевича. М.: Заря, б. г.; переиздано в: Айседора Дункан / Сост. С. П. Снежко. Киев: Мистецтво, 1989. С. 15–24.

⁵ Дункан (1909) цит. по: Маквей Г. Московская школа Айседоры Дункан (1921–1949) // Памятники культуры: Новые открытия / Сост. Т. Б. Князевская. М.: Наука, 2003. С. 350.

⁶ Ницше Ф. Так говорил Заратустра / Пер. Ю. М. Антоновского // Соч.: В 2 т. Т. 2. М.: Мысль, 1990. С. 29–30; 152–153. О популярности Ницше в России см.: Фридрих Ницше и философия в России / Сост. Н. В. Мотрошилова, Н. Е. Синеокая. СПб.: Изд-во Русско-христианского гуманитарного ин-та, 1999; Clowes E. W. The Revolution of Moral Consciousness: Nietzsche in Russian Literature, 1890–1914. DeKalb, Ill.: Northern Illinois U. P., 1988. О его влиянии на современный танец см.: LaMothe K. L. Nietzsche's Dancers: Isadora Duncan, Martha Graham, and the Reevaluation of Christian Values. New York: Palgrave MacMillan, 2006.

⁷ По словам, соответственно, Всеволода Мейерхольда и Пьера Луиса; см.: Мейерхольд и другие: Документы и материалы. Мейерхольдовский сборник. Вып. 2 / Ред. – сост. О. М. Фельдман. М.: ОГИ, 2000. С. 251–252; Pierre Louÿs (1909) цит. по: Isadora Duncan 1827–1927: Une sculpture vivante. Paris: Musée Bourdelle, 2009. P. 188.

⁸ Исаченко К. Программа школы пластики и сценической выразительности. Пг.: Тип. «Копейка», б. г. С. 17, 21, 31.

⁹ См.: Государственный центральный театральный музей им. А. А. Бахрушина (ГЦТМ). Ф. 517. Ед. хр. 133. Л. 70–72.

ментальных произведений, а уроки в ее школе начинались со слушания игры на фортепиано. Музыка переносила зрителя-слушателя в другой мир, навевала настроение, вызывала нужные для восприятия танца ассоциации. Эксперимент Дункан завершился тем, что танец стали ценить за его способность быть верным музыке, выразить заключенные в ней чувства. Соединение их стало частью эстетической программы свободного танца и критерием его оценки: «Ритм человеческих движений целиком слился с музыкой. Движение стало музыкальным»¹⁰. И танцовщики, и педагоги стремились к наиболее полному их соответствию: Эмиль Жак-Далькроз создал свою «ритмику», «Гептахор» – метод, который так и назывался – «музыкальное движение». Пересмотрев отношения музыки и хореографии, Михаил Фокин, Федор Лопухов и Джордж Баланчин смогли реформировать классический балет и создать новые жанры бессюжетного балета, построенного по законам музыки или отношений абстрактных элементов. Даже те танцовщики-экспериментаторы, кто предпочитал выступать без аккомпанемента, обращались к ней как источнику метафор, говоря, например, о «музыке тела». Кстати, от соединения движения с музыкой выигрывали не только профессиональные танцовщики, но и любители. К тому удовольствию, которые они получали от занятий танцем или гимнастикой, прибавлялось еще и «символическое удовольствие», связанное с совершенно особой деятельностью – музыкально-двигательной импровизацией¹¹.

В России Дункан произвела культурную сенсацию¹². Грезившие о «дионисийстве» и «вольной пляске» символисты увидели в ней современную вакханку. Ее рисовали художники, воспевали поэты, у нее появилась масса подражателей и последователей, – одним из первых и самых верных почитателей стал К. С. Станиславский, не пропускавший ни одного ее концерта. Станиславскому пляска Айседоры казалась чем-то вроде «молитвы в театре», о которой мечтал он сам. В ней он нашел союзницу по реформированию театра – одну из тех «чистых артистических душ», которым предстоит возвести новые храмы искусства. Художественный театр предоставил танцовщице помещение для утренних спектаклей и завел «Дункан-класс»¹³.

С легкой руки Дункан в России появились и стали множиться школы и студии «свободного» или «пластического» танца. Дочь владельца кондитерских Элла Бартельс (будущая танцовщица Элла Рабенек) увидела Дункан во время ее первого приезда в Москву. Под впечатлением концерта она надела тунику, сандалии и сама стала танцевать, и четыре года спустя уже преподавала «пластику» в Художественном театре¹⁴. Увидев Айседору, не могла успокоиться и юная Стефанида Руднева; придя домой и задрапировавшись в восточные ткани, она попыталась повторить эту казавшуюся столь же экзотической, сколь и привлекательной пляску¹⁵. Если раньше Стеня собиралась стать учительницей словесности, то после увиденного переменила решение и поступила на античное отделение Бестужевских курсов. Там ее профессором стал филолог-античник, переводчик Софокла и ницшеанец Фаддей Францевич Зелинский. В

¹⁰ Рецензия без подписи «Пляска красоты. Гастроли школы Дункан» из газеты «Власть труда» (Иркутск, 1926), цит. по: Маквей Г. Московская школа Айседоры Дункан (1921–1949) // Памятники культуры: Новые открытия / Сост. Т. Б. Князевская. М.: Наука, 2003. С. 397.

¹¹ Бурдье П. Как можно быть спортивным болельщиком // Логос. 2009. № 6 (73). С. 113.

¹² О Дункан в Советской России см.: Дункан И., Макдугалл А. Р. Русские дни Айседоры Дункан и ее последние годы во Франции / Пер. с англ. М.: Моск. рабочий, 1995; Stüdemann N. Roter Rausch? Isadora Duncan, Tanz und Rausch im ausgehenden Zarenreich und der frühen Sowjetunion // Rausch und Diktatur: Inszenierung, Mobilisierung und Kontrolle in totalitären Systemen / Ed. A. von Klimo and M. Rolf. Frankfurt: Campus Verlag, 2006. P. 95–117.

¹³ См.: Станиславский К. С. Моя жизнь в искусстве. М.: Искусство, 1941. С. 429; Станиславский К. С. Из записных книжек: В 2 т. Т. I. 1880–1911. М.: ВТО, 1986. С. 539, 412; Коопен А. Страницы жизни. М.: Кукушка, 2003. С. 165.

¹⁴ Surits E. Studios of plastic dance // Experiment. Vol. 2 (1996). P. 143–167.

¹⁵ Восточные ткани, по-видимому, привез из экспедиции в Монголию брат Рудневой Андрей, этнограф. В экспедиции он также записывал песни калмыцких и бурятских бардов. См.: Руднев А. Д. Мелодии монгольских племен. СПб.: Русское географическое о-во, 1909.

самый канун XX века он провозгласил в России новый Ренессанс – третье возрождение античности, а значит, и возрождение древнегреческой *хореи* – пляски¹⁶.

Для Маргариты Сабашниковой (ставшей позже женой поэта Максимилиана Волошина) выступление Дункан тоже было «одним из самых захватывающих впечатлений»¹⁷. А семилетний Саша Зякин (впоследствии танцовщик Александр Румнев) загорелся идеей танца, даже не видев самой Дункан, а лишь услышав рассказы вернувшихся с концерта родителей. Тем не менее мальчик «разделся догола, завернулся в простыню и пытался перед зеркалом воспроизвести ее танец»¹⁸. Еще неожиданной подобная реакция изменила жизнь взрослого мужчины – скромного чиновника Николая Барабанова. Попав на выступление Дункан, он был столь поражен, что решил сам овладеть ее «пластическим каноном». На досуге, запершись у себя в комнате, Барабанов упражнялся перед зеркалом, а потом и вовсе «сбрил свои щегольские усики, выбрал себе женский парик, заказал хитон в стиле Дункан»¹⁹. Кончил он тем, что под псевдонимом Икар с танцевальными пародиями выступал в кабаре «Кривое зеркало».

Российские последователи Дункан усвоили сполна и ее философию танца, и мессианский пафос. Стефанида Руднева, Людмила Алексеева и другие, как их тогда называли, «босоножки» или «пластички», занимались движением не столько для сцены, сколько – по выражению первой – для воспитания «особого мироощущения» или – по словам второй – с «оздоровляющими и евристическими целями»²⁰. Направление студии «Гептахор», названное ими «музыкальным движением», было адресовано как взрослым, так и детям, а «художественное движение» Алексеевой – всем женщинам.

На какое-то – пусть краткое – время движение стало экспериментальной площадкой не только в искусстве, но и в науке. В 1920-е годы в Российской академии художественных наук (РАХН) возник проект создания единой науки о движении – кинемологии, куда, кроме танца, должны были войти разнообразные предметы исследования, от трудовых операций до способов передачи движения в кинематографе. Хотя этот замысел, как и проект Высших мастерских художественного движения, не был осуществлен, он вызвал к жизни несколько интереснейших начинаний. В частности, в РАХН образовалась Хореологическая лаборатория, которая устроила ряд выставок по «искусству движения». Исследователи утверждали, что движения актера в театре и рабочего на заводе подчиняются одним законам.

Для отработки движения практичного и экспрессивного Всеволод Мейерхольд создал свою биомеханику, Николай Фореггер – «танцы машин» и «танцевально-физкультурный тренаж», Ипполит Соколов – «Тейлор-театр», Евгений Яворский – «физкульт-танец», а Мария Улицкая – «индустриальный танец». Так появился новый танец, в отличие от «классического» (читай: старого) балета назвавший себя «современным», или «танцем модерн»²¹. В

¹⁶ Зелинский Ф. Ф. Античный мир в поэзии А. Н. Майкова // Русский вестник. 1899. № 7. С. 140.

¹⁷ Волошина (Сабашникова) М. Зеленая змея. История одной жизни / Пер. с нем. М.: Энигма, 1993. С. 118–119.

¹⁸ Цит. по: Кропотова К. А. Александр Румнев. Эстетические идеалы // Искусство движения. История и современность / Под ред. Т. Б. Клим. М.: ГЦТМ, 2002. С. 77–84.

¹⁹ Еврешинов Н. В школе остроумия. Воспоминания о театре «Кривое зеркало». М.: Искусство, 1988. С. 69; см. также: Лопатин А. А. Икар – дерзкий полет в пародийный танец // Страницы истории балета. Новые исследования и материалы. СПб.: Санкт-Петербургская гос. консерватория, 2009. С. 204–218.

²⁰ О евристических целях своей гармонической гимнастики Алексеева сообщила на заседании Хореологической лаборатории Российской академии художественных наук 25 октября 1924 года; см.: Российский государственный архив литературы и искусства (РГАЛИ). Ф. 941. Оп. 17. Ед. хр. 5 (1). Л. 12–14.

²¹ См., напр.: Суриц Е. Я. Начало пути. Балет Москвы и Ленинграда // Советский балетный театр. М.: Искусство, 1976. С. 7–105; Суриц Е. Я. Пластический и ритмопластический танец: его жизнь и судьба в России // Советский балет. 1988. № 6. С. 47–49; Человек пластический / Сост. Н. Мислер и др. М.: Минкульт РФ, ГЦТМ, 2000; In principio era il corpo... L'Arte del Movimento a Mosca negli anni '20 / Ed. N. Misler. Milano: Electa, 1999; Искусство движения. История и современность / Под ред. Т. Б. Клим. М.: ГЦТМ им. Бахрушина, 2002; МОТО-БИО – The Russian Art of Movement: Dance, Gesture, and Gymnastics, 1910–1930 / Ed. N. Chernova // Experiment. 1996. Vol. 2; Performing Art and the Avant-garde / Ed. M. Konecny // Experiment. 2004. Vol. 10. Эта книга была практически завершена, когда увидело свет важное исследование Николетты Мислер, специалиста по

1920-е годы в России его развитие шло параллельно с другими странами Запада, где новый танец сложился в целое направление со своими стилями и ответвлениями: *Ausdruckstanz* (*экспрессивный танец*) в Центральной Европе, *natural dance* (*естественный танец*) в Англии, *modern dance* (*модерн*) в США. Там он продолжался и совершенствовался и в 1930-е годы, и дальше. В нашей стране, к сожалению, развитие нового танца было затруднено, а потом вообще прекратилось. После «Великого перелома» конца 1920-х годов ему лишь чудом удалось уцелеть. Но за годы своего существования студии пластики, курсы ритмики и школы художественного движения успели принести свои плоды. А сам танец прошел путь от стилизованного под античность – босиком и в туниках – к физкультурному и конструктивистскому.

Конечно, эта книга не появилась бы без помощи множества людей. Я благодарю за предоставленные материалы Татьяну Акимову, Инну Быстрову, Сергея Пронина, Наталью Тамручи, Алексея Ткаченко-Гастева, Татьяну Трифонову, Марию Туторскую и Российский музей медицины ФГБНУ «Национальный НИИ общественного здоровья имени Н. А. Семашко», ГЦТМ им. А. А. Бахрушина, Музей МХАТ, Отдел рукописей Российской государственной библиотеки. За науку и искусство танца я признательна Аиде Айламазьян, Мег Брукер, Валентине Рязановой, Татьяне Трифоновой и участникам студии-лаборатории музыкального движения «Терпсихора», а также своему партнеру по танцу Роджеру Смиуту.

Часть I. Воля к танцу

Глава 1

Современные вакханты

«Культура танца» – так озаглавил свою статью о Дункан и ее российских последовательницах Волошин. Он первым у нас отозвался на выступления Айседоры, первым понял и поддержал ее миссию – утвердить танец как традицию, идущую из античности²². Одним из первых слово «культура» в значении «*cultura animi*» – «культивирование», «возделывание души» – применил Цицерон. Он писал об этом в тяжелый период жизни, потеряв жену и любимую дочь. Вкладывая в свой текст ностальгический смысл, он назвал «культурой» любовь к мысли и философствованию – то, что было у греков и чего он не находил у римлян. Таким образом, культура в изначальном смысле – нечто ушедшее, ностальгический, далекий идеал, который можно описывать и о котором можно мечтать, но невозможно реализовать, как нельзя вернуться в Золотой век Эллады. В таком понимании культура – это регулятивная идея, недостижимая цель, указывающая и освещающая нам путь²³.

Айседора Дункан стремилась поставить свободный танец, «дионисийскую пляску» над балетом – который к тому времени находился, как считали многие, не в лучшем состоянии. «Может ли кто подумать, что наш балет отражает в себе высший цвет современной культуры?» – риторически вопрошала Айседора. Связав танец с античностью, она хотела вызвать серьезное к нему отношение, надеясь, что «будущий танец действительно станет высокорелигиозным искусством, каким он был у греков»²⁴. Речь шла не о том, чтобы реконструировать подлинные танцы древних греков, а о том, чтобы передать дух Эллады, о которой грезил, как о своей духовной родине, европейские интеллектуалы той эпохи. Дункан понимала, что это – единственный путь, на котором танец может из развлечения стать высоким искусством и частью *Bildung'a* (это популярное в то время немецкое понятие означало прочное и всестороннее образование, которое приобретается на протяжении всей жизни и без которого никто не может считать себя культурным).

Первые выступления Дункан в России, проходившие в самых престижных концертных залах, рекламировались как «утренники античного танца». Необычно дорогие билеты словно обещали дать публике нечто большее, чем просто увеселение. Родители дарили эти билеты своим детям-подросткам наряду с книгами или образовательными поездками в Европу. Большинство поклонников Дункан получили добротное образование в объеме классической гимназии, а дома зачитывались древнегреческими мифами. Они восприняли ее танец как античную цитату: в ней видели вакханку, амазонку, нимфу, ожившую древнегреческую статую, называли «редким цветком Древней Эллады»²⁵. Художник Матвей Добров, делавший с нее наброски, писал: «Она так танцует, как будто сбежала с греческой вазы»²⁶. «В ее искусстве действительно

²² Волошин М. Культура танца [1911] // Волошин М. «Жизнь – бесконечное познание»; Стихотворения и поэмы. Проза. Воспоминания современников. Посвящения / Сост. В. П. Купченко. М.: Педагогика-Пресс, 1995. С. 289–293.

²³ См.: Ахутин А. В. и др. Теоретическая культурология. М.: Академический проект; Екатеринбург: Деловая книга; РИК, 2005. С. 42–45.

²⁴ Дункан А. Танец будущего // Айседора Дункан / Сост. С. П. Снежко. Киев: Мистецтво, 1989. С. 23–24.

²⁵ Светлов В. Дункан // Айседора. Гастроли в России / Сост. Т. С. Касаткиной. М.: Артист, Режиссер. Театр, 1992. С. 48–53; см. в этом сборнике отзывы российских критиков о Дункан и важное предисловие к нему Е. Я. Суриц: Предисловие // Айседора. Гастроли в России / Сост. Т. С. Касаткиной. М.: Артист, Режиссер. Театр, 1992. С. 5–29.

²⁶ М. А. Добров цит. по: Античный профиль танца. Василий Ватагин, Матвей Добров, Николай Чернышев. Каталог выставки / Сост. Е. Грибоносова-Гребнева, Е. Осотина. М.: Галерея Г. О. С.Т., 2006. С. 9.

воскресала Греция», – считала Маргарита Сабашникова, а у Алисы Коонен ее «движения и позы невольно вызывали в памяти образы античных богинь»²⁷.

Ясно, что на такое восприятие Айседоры повлияло классическое образование ее зрителей. «Если бы я пришел в театр, не столько ознакомленный с античностью и бытом простых античных людей, я и половины выступления не понял бы»²⁸, – признавался Александр Пастернак, брат поэта. Это зрелище он прочитывал как иллюстрацию к античным мифам. В его глазах «скульптуры оживали и продолжали свое, прерванное окаменением движение после двухтысячелетнего глубокого сна»²⁹. Однако публика на концерте разделилась: «Вероятно, по собственному невежеству и непониманию самой идеи, почти половина зрителей в зале оказалась раздраженной, во гневе свистевшей, шумевшей, шокированной и шикающей»³⁰. Лишенные классического образования люди просто ничего не понимали.

Однажды Дункан выступала в США, в провинциальном Кливленде. Видевшему ее молодому поэту Харту Крейну показалось, что «волна жизни, пламенный вихрь пролетел над головами девяти тысячной аудитории»³¹. Подавляющее большинство зрителей, однако, оставались безучастными, и по окончании концерта Айседора посоветовала им, вернувшись домой, почитать Уолта Уитмена – иными словами, усвоить литературные критерии для оценки ее танца. Образованная же молодежь в США приняла ее восторженно. Ее выступление поразило до слез дочь американского дирижера Вальтера Дамроша. «Видимо, я прилежно изучала мифологию, – вспоминала она, – ибо Айседора показалась мне Дафной, танцующей на античной полянке!»³² После концертов она и другие юные жительницы Нью-Йорка спешили в магазин и купали кисеи на костюмы. А ее российская сверстница, дочь философа Василия Розанова Надежда в ее танце увидела «мир, который... считала невозвратно потерянным и о котором так страстно, безнадежно мечтала»: «И как же затрепетала душа моя!»³³

Дункан далеко не первой обратилась к античным образцам. Ее соотечественница Лои Фуллер видела свой пластический идеал в античной скульптуре – в частности, статуэтках из Танагры. Небольшие по размеру изящные фигурки изображали задрапированных женщин в грациозных позах. Наиболее известные из них Фуллер копировала в своих танцевальных композициях, где большую роль также играли драпировки. Она и сама послужила сюжетом множества изображений – скульптурных, живописных и фотографических. Фуллер начинала свою карьеру как актриса, и ее танец был хорошо продуман с точки зрения зрелищных, театральных эффектов. Она драпировалась в тончайшие шелка, которые при движении развевались, удлиняла руки специально придуманными палками и использовала цветную подсветку собственного изобретения. В Париже у нее была целая лаборатория, где Фуллер экспериментировала с цветными подсветками и другими световыми эффектами. Идеи своих костюмов и сценического оформления она патентовала. Самым популярным ее танцем стал «Серпантин» со спиральными движениями вуали; создавала она и танцы бабочки, орхидеи, лилии, огня³⁴.

В 1901 году Фуллер набрала труппу молодых танцовщиц, в которую ангажировала и начинающую Дункан. Но во время турне по Австрии та, заключив несколько личных контрак-

²⁷ Волошина М. Зеленая змея. С. 118; Коонен А. Страницы жизни. М.: Кукушка, 2003. С. 118.

²⁸ Пастернак А. Метаморфозы Айседоры Дункан // Айседора. Гастроли в России / Сост. Т. С. Касаткина. М.: Артист, Режиссер, Театр, 1992. С. 328.

²⁹ Там же. С. 334.

³⁰ См.: Mester T. A. Movement and Modernism: Yeats, Elliot, Lawrence, Williams and Early Twentieth-Century Dance. Fayetteville: Arkansas U. P., 1997. P. 13.

³¹ Там же.

³² Цит. по: Курт П. Айседора Дункан. М.: Эксмо, 2007. С. 324–325.

³³ Розанова Н. В. Из моих воспоминаний / Публ. и комм. А. Н. Богословского // Литературоведческий журнал. 2000. № 13–14. С. 147–148.

³⁴ Loïe Fuller: Danseuse de l'art nouveau / Dir. V. Thomas, J. Perrin. Paris: Éditions de la Réunion des musées nationaux, 2002. P. 66–67.

тов, покинула труппу. Айседора никогда не исполняла запатентованные танцы Фуллер, но с успехом использовала тему танагрских статуэток. В одном из танцев она соединила несколько скульптурных поз плавными переходами. Смена их, непрерывные, текучие движения танцовщицы, которая при этом почти не сходила с места, создавали подобный кинематографическому эффект ожившей статуи. Сравнение с танагрскими фигурками стало синонимом грациозности. Такой комплимент получила, например, жившая во Франции балерина и манекенщица Наталья Труханова³⁵.

Если Фуллер только дополняла свой репертуар античными цитатами, то Дункан позиционировала себя почти исключительно как танцовщицу, возрождающую античность – вернее, ее дух. Костюмы и сценография Фуллер были выполнены в модном стиле ар нуво, а движения повторяли излюбленные в модерне закругленные линии, подражая формам цветка, движению крыльев, колыханию пламени. Она любила иллюзионистскую сценографию и костюмы, скрывавшие тело. Напротив, культивируя грациозную простоту движений, Дункан почти отказалась от внешних эффектов. Для оформления сцены она выбрала нейтральный фон – завесы из сероголубого сукна, а в качестве сценического костюма – скромную тунику. Благодаря использованию глубокой по содержанию музыки контакт со зрителями стал более интимным. Поначалу она избегала танцевать в больших концертных залах и, когда театральным импресарио предложил ей ангажемент на профессиональной сцене, собиралась отказаться. Одна мысль появиться на Бродвее повергала ее в ужас: «Мое искусство, – заявляла она, – нельзя подвергать такому риску, как театральная спектакль»³⁶. Айседора была права – ее танец требовал интимности и избранного круга.

Подобно ее зрителям-эстетам из европейских салонов, Дункан боготворила Вагнера и Ницше. Вагнер ждал эстетическую революцию как богиню, «приближающуюся на крыльях бурь»³⁷. Статуя крылатой Нике стала любимым образом Айседоры. Знакомство с Козимой Вагнер, дочерью Листа и женой Рихарда Вагнера, открыло перед ней двери Байрейтского театра. Себя она позиционировала как первую ласточку «артистического человечества», о котором мечтал автор этой идеи. Благодаря этому, успех «современной вакханки» у европейских интеллектуалов был шумным. Говоря о современности, историк танца Курт Сакс называет только одно имя – Дункан, отмечая, что «новый стиль всегда создают не великие исполнители, а люди с идеями»³⁸. Айседора ответила на ожидания интеллектуалов, мечтавших воплотить эстетическую утопию Вагнера и Ницше, центральное место в которой принадлежало пляске. Она умело утверждала свой танец в качестве высокого искусства, пользуясь весьма эффективными стратегиями. Связав танец с античностью, классической музыкой и философией, освятив его религиозным, молитвенным отношением, она возвысила его, подняла его статус. Кроме того, из легкого, не всегда приличного развлечения танец превратился в семейное зрелище, признак хорошего вкуса. В облагороженном виде он нашел дорогу туда, где раньше ему не было места, – в салоны знати и артистические кружки³⁹.

Популярность Дункан была столь велика, что уже в 1910-х годах в Европе и Америке танцмейстеры предлагали своим клиентам занятия «естественным» (*natural dancing*) или «эстетическим» танцем, имея в виду стиль Дункан⁴⁰. Существовали школы, где «античный

³⁵ Garafola L. Soloists abroad: The Pre-war careers of Natalia Trouhanova and Ida Rubinstein // Experiment. 1996. Vol. 2. P. 17.

³⁶ Айседора Дункан / Сост. С. П. Снежко. Киев: Мистецтво, 1989. С. 81, 149.

³⁷ Цит. по: Стахорский С. В. Искания русской театральной мысли. М.: Свободное изд-во, 2007. С. 34.

³⁸ Sachs C. World History of the Dance / Transl. B. Schoenberg. New York: Bonanza Books, 1937. P. 447.

³⁹ См.: Chimènes M. Pieds nus dans les salons de la Belle Époque. Les debuts parisiens d' Isadora Duncan // Isadora Duncan 1827–1927: une sculpture vivante. Paris: Musée Bourdelle, 2009. P. 24–27.

⁴⁰ См.: Daly A. Done into Dance, Isadora Duncan in America. Bloomington: Indiana U. P., 1995. P. 67–68; Daly A. Isadora Duncan and the distinction of dance // Critical Gestures: Writing on Dance and Culture. Middletown, CT: Wesleyan U. P., 2002. P. 246–262.

танец» изучали углубленно: в Лондоне «восстановлением древнегреческого танца» занимались в школе актрисы Руби Джиннер⁴¹. В Москве А. А. Бобринский открыл студию-школу, где также реконструировали древние обряды – граф относился к этому настолько серьезно, что, однажды тяжело заболев, попросил одну из своих учениц, актрису Лидию Рындицу, совершить у его одра античный погребальный обряд.⁴²

С началом Первой мировой войны Дункан, как и другие, стала меньше апеллировать к античности⁴³. Но дело было сделано: интеллектуалы Серебряного века увидели в ней первую ласточку нового Ренессанса. Встреча с античной культурой, утверждал антиковед Фаддей Зелинский, уже много раз содействовала «пробуждению личной совести и личного свободного творчества»⁴⁴. Предтечей современного ему возрождения Зелинский считал Ницше, а первым «славянским возрожденцем» – Вячеслава Ивановича Иванова. В статье 1905 года Иванов подхватил мысль Зелинского о том, что становление культуры происходит всякий раз при обращении к эллинским истокам, – что и составляет суть Возрождения, противопоставив эллинизм неэллинизму, культуру – цивилизации⁴⁵. Возрождение античности, которое должно начаться в славянских странах, по словам исследователя, это замысел Серебряного века о себе самом⁴⁶. Из учеников Зелинского образовалась группа, называвшая себя «Союз Третьего Возрождения», в которую в том числе вошли братья Н. М. и М. М. Бахтины и Л. В. Пумпянский⁴⁷. Что же касается его учениц (Зелинский преподавал на высших женских курсах, Бестужевских и «Ряевских»⁴⁸), то им угождалась, в частности, роль, которую с успехом играла на мировой сцене Дункан – возродить античность через танец. Профессор приветствовал Айседору как «свою вдохновенную союзницу в деле воскрешения античности»⁴⁹.

Не менее горячо Дункан встретили передовые люди театра, режиссеры-новаторы, и первый из них – Константин Станиславский. Об их романе ходили сплетни и легенды. Но соединились Дункан и Станиславский исключительно на почве искусства, как художники-единомыш-

⁴¹ См.: *Ginner R.* The Technique of the Revived Greek Dance. London: The Imperial Society of Teachers of Dancing, 1963. См. также о реконструкции античного танца: *Emmanuel M.* La danse grecque antique d'après les monuments figurés. Paris: Hachette, 1896; *Emmanuel M.* The Antique Greek Dance, After Sculpture and Painted Figures / Transl. H. J. Beavley. London: John Lane, 1916; *La danse grecque antique* / Dir. G. Prudhommeau. T. I, II. Paris: Centre National de la Recherche Scientifique, 1965.

⁴² *Рындица Л.* Ушедшее // Воспоминания о Серебряном веке / Сост. В. Крейд. М.: Республика, 1993. С. 421–422; мемуаристка не упоминает о том, что граф, к счастью, выздоровел.

⁴³ По мнению исследователя, античная классическая традиция утрачивает свою роль, когда в массовом сознании и в самосознании культуры формируются новые ценности – такие, как народ и нация, частное существование человека, его экзистенция; см.: *Княбе Г. С.* Русская античность. Содержание, роль и судьба античного наследия в культуре России: Программа-конспект лекционного курса. М.: РГГУ, 2000. С. 16.

⁴⁴ *Зелинский Ф. Ф.* Из жизни идей (Научно-популярные статьи). Репринтное воспроизведение 3-го изд. (Пг, 1915). СПб.: Алтейя; Логос-СПб., 1995. С. 280.

⁴⁵ *Иванов В. И.* О веселом ремесле и умном веселии // По звездам: Статьи и афоризмы. СПб.: Оры, 1905. С. 233–246; см. также: *Сендерович С. Я.* Ф. Ф. Зелинский и Вяч. Иванов. Начала и концы // Вячеслав Иванов. Исследования и материалы. Вып. 1. СПб.: Изд-во Пушкинского дома, 2010. С. 391–401.

⁴⁶ *Хоружий С. С.* Трансформация славянофильской идеи в XX веке // Вопросы философии. 1994. № 11. С. 52–56 (56).

⁴⁷ См.: *Брагинская Н. В.* Славянское возрождение античности // Русская теория. 1920–1930-е годы: Материалы 10-х Лотмановских чтений. М.: РГГУ, 2004. С. 49–80.

⁴⁸ Так назывались основанные в 1906 году частные Историко-литературные и юридические женские курсы Н. П. Раева, бывшего директора Бестужевских курсов.

⁴⁹ Он произнес вступительное слово 22 января 1913 года, на третьем вечере Дункан в Театре музыкальной драмы (Консерватории), на котором танцовщица при участии оркестра Русского Музыкального Общества и хора Музыкальной драмы исполнила «Ифигению в Авлиде» (музыка Глюка) и вальсы Шуберта и Брамса. Выступление Зелинского, по словам критика, внесло в «представление г-жи Дункан характер исключительной торжественности»: «Проф. Зелинский, мастер изысканной, образной и выразительной <...> речи, истолковал „великое“ искусство Дункан, как подлинное возрождение „идеи античной орхестрики“ Фридриха Ницше, Бёклина (?), Рихарда Вагнера» (А. Левинсон цит. по: *Мочульский К.* Письма к В. М. Жирмунскому / Вступ. статья, публ. и комм. А. В. Лаврова // Новое литературное обозрение. 1999. № 35. <http://infoart.udm.ru/magazine/nlo/n35/pism.htm>).

ленники. И еще: танец Айседоры повлиял не только на реформу балета, но и на преподавание сценического движения драматическим актерам, и на роль музыки в театре.

Дункан и Станиславский

В первый свой приезд в Россию Айседора дала только два концерта в Петербурге. Первый ее вечер, 13 декабря 1904 года, описывали много раз⁵⁰. Зал Дворянского собрания⁵¹ полон, сцена завешена серо-голубыми занавесами, пол затянут зеленоватым сукном. В императорской ложе – великая княгиня Мария Павловна и великий князь Владимир Александрович, главные покровители искусств в императорской фамилии. Среди публики – Михаил Фокин и Сергей Дягилев, Александр Бенуа и Лев Бакст, артисты балета, литераторы. Перед ними – молодая женщина в простой тунике под аккомпанемент одного рояля танцует Шопена. Во второй вечер, 16 декабря, Дункан показала в Зале Дворянского собрания программу «Танцевальные идиллии» и вернулась в Берлин.

Однако почти сразу за первым последовало ее второе турне: на этот раз Айседора выступила не только в Петербурге, но и в Москве, и Киеве. Вот тогда, в январе – феврале 1905 года, она и познакомилась с труппой Художественного театра. «Насколько балет привел меня в ужас, – вспоминала Айседора, – настолько же театр Станиславского исполнил меня энтузиазмом. Я отправлялась туда каждый вечер, когда сама не была занята в концерте, и вся труппа встречала меня с величайшей любовью»⁵². Восхищение было взаимным. «Увлекались мы тут Дункан, – сообщала О. Л. Книппер-Чехова брату. – Она смотрела у нас „Вишневый сад“ и была в восторге; была у меня в уборной, и я к ней ходила на другой день. Ты знаешь, она удивительно освежающе действует, какая-то она вся чистая, ясная, ароматичная и настоящая»⁵³.

Станиславский впервые увидел Дункан на концерте 24 января 1905 года. Как и многие другие зрители, он был «очарован ее чистым искусством и вкусом»⁵⁴. Но его впечатления шли дальше очарования ее грацией, молодостью, живостью и свободой. Станиславский смотрел на Айседору как профессионал и сразу разглядел в ней серьезную артистку. Он записывает в дневнике: «Вечером смотрел Дункан. Об этом надо будет написать»⁵⁵. Он столкнулся с чем-то, требующим осмысления, а главное, с чем-то очень близким ему самому, находящимся в зоне его собственных поисков. Потребность видеть Дункан, рефлексировал он позже, диктовалась изнутри артистическим чувством, родственным ее искусству. В разговорах с ней и о ней со своими коллегами из Художественного театра Станиславский отмечал: «Мы ищем одного и того же, но лишь в разных отраслях искусства»⁵⁶.

Станиславский «не имел случая познакомиться с Дункан при первом ее приезде»⁵⁷, то есть зимой 1904/1905 года. Их личное знакомство состоялось, по-видимому, в декабре 1907 года, когда Дункан заключила контракт на полугодовое турне по России. Когда она давала концерты в Москве, Станиславский добился (беспрецедентный случай!), чтобы ей предоста-

⁵⁰ О Дункан в России существует богатая литература, включая недавнюю работу: Юшкова Е. Айседора Дункан и вокруг: Новые исследования и материалы. Екатеринбург; М.: Кабинетный ученый, 2019. Одна из первых обзорных статей – предисловие Е. Я. Суриц к сборнику «Айседора. Гастроли в России» (М.: Артист. Режиссер. Театр, 1992. С. 5–28).

⁵¹ Ныне Большой зал Филармонии, Михайловская ул., д. 2.

⁵² Дункан А. Танец будущего. Моя жизнь. Киев, 1989. С. 117.

⁵³ Письмо О. Л. Книппер-Чеховой В. Л. Книпперу (Нардову) от 11 февраля 1905 г. // Ольга Леонардовна Книппер-Чехова: В 2 ч. М., 1972. Ч. 2. Переписка (1896–1959). Воспоминания об О. Л. Книппер-Чеховой / Сост. и ред. В. Я. Виленкина, коммент. Л. М. Фрейдкина. С. 65–66.

⁵⁴ Станиславский К. С. Режиссерский дневник 1904–1905 гг. Запись от 24 января 1905 г. // Станиславский К. С. Собр. соч.: В 8 т. Т. 5. Кн. 2. С. 237.

⁵⁵ Там же.

⁵⁶ Станиславский К. С. Моя жизнь в искусстве // Станиславский К. С. Собр. соч.: В 8 т. Т. 1. С. 414.

⁵⁷ Там же. С. 333.

вили для выступлений сцену Художественного театра. Здесь в канун Нового, 1908 года состоялись два ее утренника⁵⁸. Между Станиславским и Дункан сразу возникло взаимное уважение, восхищение талантом друг друга и – взаимное увлечение. Илья Шнейдер в 1908 году увидел их вместе в экипаже, когда те подъезжали к Художественному театру: «Они держались за руки, смотрели друг другу в глаза и улыбались: он – смущенно, она – восторженно и как бы удивленно»⁵⁹. Станиславский чувствовал себя помолодевшим, окрыленным; в разгар зимы он забрасывал Айседору букетами⁶⁰. Две недели общения наэлектризовали обоих. Первой не выдержала Айседора:

Как-то вечером я взглянула на его прекрасную, статную фигуру, широкие плечи, черные волосы, лишь на висках тронутые сединой, и что-то восстало во мне против того, что я постоянно исполняю роль Эгерии⁶¹. Когда он собирался уходить, я положила ему руки на плечи и, притянув его голову к своей, поцеловала его в губы. Он с нежностью вернул мне поцелуй. Но принял крайне удивленный вид, словно менее всего этого ожидал. Когда я пыталась привлечь его ближе, он отпрянул и, недоуменно глядя на меня, воскликнул:

– Но что мы станем делать с ребенком?⁶²

После этого случая Станиславский больше не рисковал заходить к ней в гримерную, а когда все-таки согласился поужинать в ресторане, то, несмотря на водку, шампанское и отдельный кабинет, вел себя столь безупречно, что бедная Айседора окончательно поняла: «только Цирцея могла бы разрушить твердыню добродетели Станиславского»⁶³. Дункан завершает свой рассказ горьким размышлением (отсутствующим в русском переводе ее книги):

Я часто слышала о страшной опасности, которой подвергаются молодые и красивые девушки, поступающие на сцену. Тем не менее на примере моей карьеры, как она складывалась до этого момента, читатель может понять, что дело обстоит как раз наоборот. На самом деле я страдала от слишком большого преклонения, уважения и восхищения, которые внушала своим поклонникам⁶⁴.

Однажды Станиславский показал Мгеброву «исписанные крупным почерком листы», закапанные слезами – знак «глубокого раскаяния» артистки: Дункан писала ему о том, что «с того момента она поняла все <...>, что теперь она заживет новой жизнью, что я показал ей настоящий путь художника, что отныне она перестанет быть легкомысленной, и прочее»⁶⁵. Станиславский увещевал Айседору оставить пирушки и посвятить себя работе: «Умоляю Вас:

⁵⁸ За что впоследствии пришлось оправдываться и самому К. С. Станиславскому, и В. И. Немировичу-Данченко (в письме Г. С. Бурджалову; см.: *Немирович-Данченко В. И. Избранные письма*: В 2 т. / сост. В. Я. Виленкин, коммент. Н. Р. Балатовой, С. А. Васильевой, В. Я. Виленкина, И. Н. Соловьевой, Л. М. Фрейджиной. М., 1979. Т. 2. С. 458). Об утренниках см.: *Виноградская И. Н. Жизнь и творчество К. С. Станиславского*: Летопись: В 4 т. Т. 2. 1906–1917. М., 2003. С. 100 (далее: Летопись). Утренники – начинавшиеся, впрочем, в 2 часа дня, – состоялись 29 и 31 декабря; вечером 31 декабря, как обычно, шел спектакль МХТ.

⁵⁹ *Шнейдер И. И. Встречи с Есениным. Воспоминания*. М., 1965. С. 11.

⁶⁰ *Соловьева И. Цель стремления // Станиславский К. С. Собр. соч.*: В 8 т. Т. 5. Кн. 1. С. 15.

⁶¹ *Эгерия* – супруга царя Нумы Помпилия, который по ее совету установил в Риме религиозные культы. После его смерти Эгерия превратилась в источник, из которого черпали воду весталки. Иносказательно Эгерия – советница, руководительница, вдохновительница, – но не любовница.

⁶² *Дункан А. Танец будущего*. С. 117.

⁶³ Там же. С. 118.

⁶⁴ *Duncan I. My Life. The Restored Edition. Introduction by Joan Acocella*. London, 2013. P. 149.

⁶⁵ *Мгебров А. А. Жизнь в театре*: В 2 т. / Под ред. Е. М. Кузнецова, вступит. статья Е. М. Кузнецова, предисл. Г. Г. Адонца, коммент. Э. А. Старка. Л., 1929. Т. 1. С. 283–284.

трудитесь ради искусства»⁶⁶. Та послушно отвечала: «Я продолжаю работать с радостью»; «Я продолжаю работать и надеюсь на Вашу дружбу»; «Всю прошлую неделю я работала – с утра до вечера каждый день»; «Думаю о Вас. Работаю целый день, не скучаю»⁶⁷.

В январе и феврале 1908 года Айседора выступала в Петербурге; в это время она и Станиславский обмениваются множеством писем и телеграмм. Он продолжает наставлять, а она не теряет надежды на встречу. Дункан то зовет Станиславского приехать и даже прибегает для этого к посредничеству близкого к нему А. А. Стаховича, то телеграфирует Станиславскому: «не знаю, надо ли вам приезжать», то вновь зовет провести с ней уикенд на водопаде Иматра в Финляндии⁶⁸. В ответных письмах Станиславский осторожен, как и в своих поступках: он тщательно редактирует фразы, которые могли бы быть истолкованы как малейший намек на флирт⁶⁹. Однако, когда вместо очередного приглашения увидеться он получает телеграмму, которую прочитывает как отказ, то не может скрыть своей грусти и легкой ревности:

Увы! Мы больше не увидимся, и я спешу написать Вам это письмо потому, что скоро у меня не будет Вашего адреса. Благодарю за мгновения артистического экстаза, который пробудил во мне ваш талант. Я никогда не забуду этих дней, потому что слишком люблю Ваш талант и Ваше искусство, потому что слишком восхищаюсь Вами как артисткой и люблю Вас как друга.

Вы, может быть, на некоторое время нас забудете, я не сержусь на Вас за это. У Вас слишком много знакомых и мимолетных встреч во время Ваших постоянных путешествий.

Но... в минуты слабости, разочарования или экстаза Вы вспомните обо мне. Я это знаю, потому что мое чувство чисто и бескорыстно. Такие чувства, надоедливые порою, встречаются не часто⁷⁰.

Дункан привезла детей в Россию с целью найти поддержку для своей школы, требовавшей постоянных средств⁷¹. Она мечтала, чтобы школа существовала при Художественном театре, и убеждала Станиславского, что учиться свободному танцу во взрослом возрасте бесполезно – желание танцевать надо возвращать с детства. Отчасти поэтому, когда в следующий свой приезд в Москву Айседора увидела в труппе МХТ «несколько красивых девушек <... >, которые пытались танцевать», то назвала результат «плачевным»⁷². Станиславский в принципе с ней соглашался и взялся хлопотать о школе: разговаривал с В. А. Нелидовым⁷³, добился у В. А. Теляковского согласия принять Дункан и потом инструктировал ее, как держаться с

⁶⁶ Письмо К. С. Станиславского к А. Дункан от 29 января 1908 г. // *Станиславский К.С.* Собр. соч.: В 8 т. Т. 8. С. 78.

⁶⁷ «Прекрасная Дузе повторила сегодня передо мною то, что я видел сотни раз. Дузе не заставит меня забыть Дункан!» См.: Письмо К. С. Станиславского А. Дункан от 29 января 1908 г. // *Станиславский К. С.* Собр. соч.: В 8 т. М.: Искусство, 1998. Т. 8. С. 78.

⁶⁸ Письма Дункан цит. по: «Все то, что я хочу Вам сказать, я лучше всего бы выразила в танце...» Письма Айседоры Дункан, Августина Дункана и Элизабет Дункан К. С. Станиславскому. 1908–1922 / Публ. И. Е. Сироткиной, Н. А. Солнцева (†), К. Г. Яснковой; вступ. статья И. Е. Сироткиной // *Мнемозина: Альманах* / Ред. – сост. В. В. Иванов. Вып. 5. М.: Индрик, 2014. С. 330–362.

⁶⁹ Черновик письма Станиславского к А. Дункан цит. по: [Соловьева И.]. Примеч. 1 и 3 к письму 70 // *Станиславский К. С.* Собр. соч.: В 9 т. Т. 8. С. 495.

⁷⁰ Письмо К. С. Станиславского к А. Дункан. После 20 января 1908 г. // *Станиславский К. С.* Собр. соч.: В 9 т. Т. 8. С. 77.

⁷¹ Добывать средства становилось все труднее; узнав о связи Айседоры с Крэггом – женатым человеком и о рождении внебрачного ребенка, немецкие меценаты прекратили поддержку.

⁷² *Дункан А.* Танец будущего. С. 117. Как известно, в 1908 г. Станиславский завел в театре «Дункан-класс», в котором преподавала Элла (Елена) Ивановна Книппер-Рабенек (см. о ней ниже).

⁷³ *Нелидов Владимир Александрович* (1869–1926) – в годы, о которых идет речь, заведовал репертуаром Малого театра, позднее возглавил его труппу, написал книгу «Театральная Москва. Сорок лет московских театров» (1931; 2-е изд. – 2002). После 1920 года эмигрировал; умер в Нью-Йорке.

директором императорских театров⁷⁴. Кроме того, он составил проект и даже смету гастролей Дункан с детьми⁷⁵.

Теляковский после концерта Айседоры отмечал в дневнике, что она «на всех, несомненно, произвела впечатление <...> Все заговорили о классическом древнем балете Греции, Рима, Индии, Китая и других стран»⁷⁶. Айседора отправилась к нему сразу после приезда в Петербург. После разговора о своей школе она попросила Теляковского показать ей балетное училище. Это и было сделано, а позже устроены показательные выступления: сначала танцевали дети хореографического училища, затем – ученицы Дункан⁷⁷. Однако с устройством школы так ничего и не получилось. «Императорский балет в России пустил слишком крепкие корни» – объясняла Айседора, – и потому здесь «еще не наступил день для свободных движений тела»⁷⁸.

Весной 1909 года в России оказались и Айседора, и Гордон Крэг, для которого Дункан добилась приглашения ставить в Художественном театре «Гамлета». Их живой интерес к системе Станиславского поддержал режиссера морально, однако двухнедельная «дунканиада с танцами» его утомила. С Айседорой они «плясали до 6 часов утра каждый день», а с Крэгом ежедневно по семь часов говорили «об изгибах души Гамлета на англо-немецком языке»⁷⁹. Однако и после этого Станиславский не потерял ни живого интереса, ни теплого чувства к Дункан. После недолгой разлуки они опять встретились, на этот раз – в Париже. «Завтра Париж и Дункан!!! – пишет он в предвкушении Л. А. Сулержицкому. – Интересно, какая она в Париже? Интересно посмотреть и школу»⁸⁰. Однако к тому моменту Дункан стала подругой миллионера Париса Зингера⁸¹. Увидев ее в Париже, Станиславский был неприятно поражен: Айседора «неузнаваема, подделывается под парижанку»⁸² (по-видимому, для него это было бранным словом). Его оттолкнул буржуазный быт артистки: «Греческая богиня в золотой клетке у фабриканта, Венера Милосская попала среди богатых безделушек на письменный стол богача вместо пресс-папье. При таком тюремном заключении говорить с ней не удастся, и я больше не поеду к ней»⁸³. Станиславский, по-видимому, временно забывает, что ведь и сам он – фабрикант. Вместо этого в голову ему закрадывается мрачное подозрение: «Неужели она продана или, еще хуже, неужели ей именно это и нужно? <...> Как жаль, если Дункан – американская аферистка»⁸⁴. Однако следующая встреча проходит много лучше: Айседора вновь «мила, как в Москве»⁸⁵, а богач Зингер перестает казаться Станиславскому заносчивым. Тем не менее он прощается с Дункан и бежит из «развратного» Парижа.

⁷⁴ Письмо К. С. Станиславского к А. Дункан. До 14 января 1908 г. // *Станиславский К. С.* Собр. соч.: В 9 т. Т. 8. С. 76.

⁷⁵ Гастроли планировались на два месяца, в Москве или Петербурге, в декабре 1908 г. или январе-феврале 1909 г. (Художественные записки. 1907–1908 гг. // *Станиславский К. С.* Собр. соч.: В 8 т. Т. 5. Кн. 1. С. 371–372).

⁷⁶ Запись от 7 января 1908 г. // *Теляковский В. А.* Дневники Директора Императорских театров. 1906–1909. Петербург / Под общ. ред. М. Г. Светаевой; подгот. текста М. В. Львовой и М. В. Хализевой; коммент. М. Г. Светаевой, Н. Э. Звенигородской и М. В. Хализевой. М., 2011. С. 352.

⁷⁷ Записи от 11 и 18 января 1908 г. // *Теляковский В. А.* Дневники. С. 355; 387–388.

⁷⁸ *Дункан А.* Танец будущего. С. 147–148.

⁷⁹ Письмо К. С. Станиславского И. А. Сацу от [27 апреля 1909 г.] // *Станиславский К. С.* Собр. соч.: В 9 т. Т. 8. С. 134.

⁸⁰ Письмо К. С. Станиславского Л. А. Сулержицкому. [После 3 июня 1909 г.] // *Станиславский К. С.* Собр. соч.: В 9 т. Т. 8. С. 138–139.

⁸¹ Парис Юджин Зингер (Paris Eugene Singer; 1867–1932) – предприниматель, отец второго ребенка Айседоры, Патрика.

⁸² Письмо К. С. Станиславского М. П. Лилиной. [Между 7–22 июня 1909 г.] // *Станиславский К. С.* Собр. соч.: В 9 т. Т. 8. С. 141.

⁸³ Письмо К. С. Станиславского Л. А. Сулержицкому. [Между 7–22 июня 1909 г.] // *Станиславский К. С.* Собр. соч.: В 9 т. Т. 8. С. 140.

⁸⁴ Письмо К. С. Станиславского М. П. Лилиной. [Между 7–22 июня 1909 г.] // *Станиславский К. С.* Собр. соч.: В 9 т. Т. 8. С. 142, 143.

⁸⁵ Письмо К. С. Станиславского Л. А. Сулержицкому [Между 7–22 июня 1909 г.] // *Станиславский К. С.* Собр. соч.: В 9 т. Т. 8. С. 144.

В марте 1910 года Станиславский получает письмо от Дункан из Каира. Айседора с Зингером совершают круиз на яхте по Нилу, и она вкладывает в конверт несколько открыток и фотографий, в том числе снимок ее дочери Дидры – та очень понравилась Станиславскому в Париже. Он тепло отвечает Айседоре и спрашивает ее о новой программе⁸⁶. В ответ он получает известие о том, что ее «новая программа» лежит рядом с ней в колыбельке – это ее и Зингера сын Патрик, появившийся на свет 1 мая (по новому стилю). В декабре 1912 года Дункан пишет Станиславскому, что «стосковалась по России», «хочет видеть Кремль» и просит помочь устроить ей турне в России. Она также сообщает, что ее брат Августин, американский актер и режиссер, едет в Москву подписать ее контракт. В Москву Дункан приезжает в самом начале 1913 года и успевает увидеть (16 января) одно из последних представлений «Гамлета»⁸⁷.

Узнав о трагической гибели детей Дункан в Париже 19 апреля 1913 года, Станиславский шлет ей телеграмму: «Если изъявление скорби далекого друга не ранит Вас в Вашем безмерном страдании, позвольте выразить отчаяние перед невыносимой поразившей Вас катастрофой»⁸⁸. В попытке бороться с тяжелой депрессией Дункан открывает новую школу – храм искусств «Дионисион» – в предместье Парижа Бельвю, в здании, которое предоставил в ее распоряжение Зингер. В апреле 1914 года четыре ее ученицы (которых она после гибели собственных детей удочерила) – Ирма, Анна, Лиза и Тереза Дункан, в сопровождении брата танцовщицы Августина Дункана и его новой жены Маргериты едут в Россию. Цель поездки – отобрать десять детей в школу Дункан. 30 апреля ученицы выступили с демонстрацией упражнений и этюдов в гостинице «Астория»: среди гостей «сиял своей красотой и благожелательностью Константин Сергеевич Станиславский. Он пришел с громадным букетом разных белых цветов. Девушки положили его на пол и танцевали вокруг него»⁸⁹. 11 мая ученицы дали концерт в петербургском Театре музыкальной драмы. В Москве они не смогли найти театр для выступлений и отправились в Киев. По их счастью, Художественный театр тоже выехал туда на гастроли, и Станиславский помог девушкам устроить несколько вечеров и даже, когда старые номера были исчерпаны, поставить новые: «Пришлось среди всех своих дел режиссерских, актерских помогать этим детям. Я расскажу им, что, по-моему, здесь в звуках изображено, они симпровизируют, я отберу, что хорошо. Так две программы поставил... А вот классический балет я бы никак не сумел ставить, не взялся бы». Режиссер прекрасно понимал дух свободного танца, отличающегося как от классической хореографии, так и от драматической пантомимы.

Когда в 1921 году Айседора приняла решение приехать в страну большевиков для устройства там школы, она, по-видимому, рассчитывала на поддержку старого друга. В телеграмме, посланной с дороги, из Ревеля, она просит Станиславского встретить ее на вокзале. По той или иной причине он на вокзал не пришел, но первым посетил Дункан, когда ее поселили на квартире балерины Екатерины Гельцер, уехавшей на гастроли. Старым друзьям было что рассказать друг другу. Станиславский начал говорить о тех перипетиях, которые выпали на долю его и театра. Однако Айседора не дослушала его до конца. Настроена она была самым революционным образом: «Либо вы должны признать, что ваша жизнь подошла к концу, и совершить самоубийство, либо <...> начать жизнь снова и стать коммунистом»⁹⁰. Через несколько дней Станиславский позвонил, чтобы пригласить ее на свою постановку – оперу «Евгений Онегин». Когда после спектакля он поинтересовался ее впечатлением, Айседора заявила, что опера как театральная форма ее никогда не интересовала и что сюжет «Евгения Онегина» слишком далек

⁸⁶ Письмо К. С. Станиславского А. Дункан. [После 11 марта 1910 г.] // *Станиславский К. С.* Собр. соч.: В 9 т. Т. 8. С. 177–179.

⁸⁷ *Летопись*. Т. 2. С. 365.

⁸⁸ Телеграмма К. С. Станиславского А. Дункан от 20 апреля 1913 г. // *Станиславский К. С.* Собр. соч.: В 9 т. Т. 8. С. 327. Дети Дункан – Патрик и Дидра – утонули вместе с шофером и няней, когда машина, в которой они ехали, свалилась в Сену.

⁸⁹ [Руднева С. Д.] Воспоминания счастливого человека. С. 165.

⁹⁰ См.: *Дункан И., Макдугалл А. Р.* Русские дни Айседоры Дункан и ее последние годы во Франции. М., 1995. С. 43–44.

от современных событий и слишком сентиментален – для трактовки в такой реалистической манере. За глаза Дункан называла Станиславского «un vieux gaga».

То ли из-за этих разногласий, то ли из-за того, что у Айседоры начался роман с Есениным, Станиславский теперь ее сторонился. Она с грустью упрекала старого друга, что тот не пришел ни на одно из выступлений ее московской школы. Тем не менее на диспуте «Нужен ли Большой театр?» 10 ноября 1921 года Станиславский встал на защиту Дункан (и Большого театра). Там Айседору раскритиковал Мейерхольд, когда-то восхищавшийся босоножкой. Отстаивая Дункан, Станиславский говорил о ее тонком художественном чутье, большом значении для развития балета, о яркости и жизнеутверждающей силе ее творчества. В декабре 1922 года Станиславский побывал на концерте студии Дункан в Париже, а летом 1925 года, оказавшись в Астрахани, присутствовал на выступлении ее московской школы⁹¹. И все же прежней близости между ними уже не было. В последний год жизни Станиславского художник Н. П. Ульянов писал его портрет. Во время сеансов он пытался развлечь старца беседой:

Я пробовал говорить о Сальвини, Дузе, о которых он всегда любил говорить и вспоминать с большим интересом, но все проходит как бы мимо него. Упоминаю Айседору Дункан.

– Авантюристка, – он произносит это слово бескровными губами, устремив глаза в тетрадь⁹².

«Мгновения артистического экстаза», когда-то вызванные танцовщицей, в памяти Станиславского потускнели, и «дунканиада» казалась ему теперь странным эпизодом его жизни. Но позволим себе предположить, что в каком-то дальнем уголке его души сохранился восторг при виде легконогой плясуньи, испытанный им в 1908 году. Тогда танец Дункан подсказал режиссеру секрет высшей простоты, стал синонимом «внутреннего мотора», «души» актера. Айседора утвердила его и в намерении сделать своих актеров ловкими и пластичными, и – возможно – впустить в свои спектакли музыку, превратив ее из аккомпанемента в действующее лицо.

⁹¹ Летопись. Т. 3. С. 239, 394.

⁹² Летопись. Т. 4. С. 446.

Глава 2

Сделать то, что велит музыка

На рубеже XIX и XX веков музыка стала синонимом страсти и способом выражения самых глубоких чувств. Для придания своему танцу большей выразительности Дункан стала брать музыку серьезную, которая ранее не считалась танцевальной, дансантажной. У нее, по мнению современников, «пустоту старой балетной музыки заполнила эмоциональность Глюка и Шопена, пафос греческих хоров и подъем Шестой симфонии Чайковского»⁹³. Никогда еще в театре танца музыка не была поставлена на такую высоту; использовать ее эмоциональную силу стало частью эстетической программы свободного танца. А вместе с этим вновь встали вопросы о природе этой силы – почему музыка так действует на человека? и что значит – соединить ее с движением?⁹⁴

«Великое и страшное дело»

Под влиянием музыки Лев Толстой бледнел и менялся в лице – до выражения ужаса⁹⁵. Чрезвычайно музыкальный – он сам играл, слушал знаменитых исполнителей – Толстой все-речь задумывался над загадкой этого вида искусства. Он, конечно, знал слова Шопенгауэра о музыке как «стенографии чувств». Но в глубине души у него «все-таки оставалась некоторая доля недоумения: *Que me veut cette musique?* [Чего хочет от меня эта музыка?] Почему звуки так умиляют, волнуют и раздражают?»⁹⁶

Те же самые вопросы мучают героя его «Крейцеровой сонаты»:

Музыка заставляет меня забывать себя, мое истинное положение, она переносит меня в какое-то другое, не свое положение: мне под влиянием музыки кажется, что я чувствую то, чего, собственно, не чувствую, что понимаю то, чего не понимаю, что могу то, чего не могу... И потому музыка только раздражает, не кончает. Ну, марш воинственный сыграют, солдаты пройдут под марш, и музыка дошла; сыграли плясовую, я проплясал, музыка дошла; ну, пропели мессу, я причастился. Тоже музыка дошла; а то только раздражение, а того, что надо делать в этом раздражении, – нет. И оттого музыка так страшно, так ужасно иногда действует⁹⁷.

Музыка настолько раздражает чувства героя, что приводит его к безумию и убийству. В страхе перед ее иррациональной властью он предлагает учредить над музыкой «государственный контроль, как в Китае, чтобы не давать возможности безнравственным раздражениям овладевать нами»⁹⁸. Как известно, о музыке, как мощной и потенциально опасной силе, писал еще Платон, советуя поставить ее на службу государству и «установить, путем твердых законов, бодрящие песни, по своей природе ведущие к надлежащему»⁹⁹.

⁹³ Гвоздев А. Айседора Дункан [1927] // Айседора. Гастроли в России / Сост. Т. С. Касаткина. М.: Артист, Режиссер. Театр. 1992. С. 312.

⁹⁴ О психологических трактовках этого вопроса см., напр.: Сироткина И. Е. Из истории одной психологической категории: музыкальные аффекты, чувства, эмоции // Методология и история психологии. 2009. Т. 4. Вып. 2. С. 146–159.

⁹⁵ Степан Берс цит. по: *Эйгес И.* Воззрение Толстого на музыку [1929]. Сноска 1 к с. 259 [электронный текст, URL: <http://feb-web.ru/feb/tolstoy/critics/est/est-241-.htm>].

⁹⁶ С. Л. Толстой цит. там же, сноска 1 на с. 307.

⁹⁷ Толстой Л. Н. Крейцеровая соната // Толстой Л. Н. Собр. соч. в 22 т. Т. 12. М.: Худож. лит., 1982. С. 179–180.

⁹⁸ Там же. С. 180.

⁹⁹ См.: Шестаков В. П. История музыкальной эстетики от античности до XVIII века. 2-е изд. М.: URSS, 2010. С. 28.

В попытке объяснить иррациональную силу музыки Толстой проводит аналогию с гипнозом: «Музыка действует, как зевота, как смех: мне спать не хочется, но я зеваю, глядя на зевающего, смеяться не о чем, но я смеюсь, слыша смеющегося»¹⁰⁰. И действительно, в то время гипнотизеры на своих сеансах часто использовали музыку с целью вызвать ту или иную эмоцию. А гипноз тогда считался таинственным и чрезвычайно опасным средством. Сближение музыки и гипноза заставляло – и не только Толстого, но и врачей – бояться за душевное здоровье тех, кто музыкой увлекался. Некоторые даже опасались, что чрезмерное увлечение музыкой перерастет в «психическую эпидемию». «Укажите мне ту интеллигентную семью, где бы не раздавалась музыка – игра на рояли, на скрипке или пение, – писал невролог Г. И. Россолимо. – Если вы мне укажете на таковую, я в ответ назову вам также дома, где инструмент берется с бою, особенно, если в семье преобладает женский пол»¹⁰¹. Подобно герою «Крейцеровой сонаты», Россолимо предлагал ввести «медико-психологическую нормировку эстетического воспитания»: исключить из школьной программы «некоторые виды современного вырождающегося искусства», запретить детям посещение театров и участие в любительских спектаклях, а музыкальное образование ограничить хоровым пением. Однако сам доктор был страстным любителем музыки и часто устраивал у себя дома импровизированные концерты. Однажды у него гостил скрипач-виртуоз Адольф Бродский. Хозяин приготовил ему сюрприз – достал на вечер несколько скрипок Страдивари; растроганный теплым приемом, Бродский много играл – в том числе «Дьявольские трели» Таргини.¹⁰² В тот вечер и сам врач, и его гости, должно быть, особенно остро ощутили дьявольское наваждение музыки – ее, говоря словами «Крейцеровой сонаты», «великое и страшное дело».

Задолго до Толстого вопрос о том, почему музыка «раздражает» чувства, задавал Готхольд Эфраим Лессинг. Он думал, что это происходит из-за отсутствия в музыке «гармонической плавности» и внезапных перемен настроения:

Вот мы предаемся трогательной меланхолии и вдруг приходим в озлобленное состояние. Как? Почему? Против кого? Всего этого музыка не может выяснить; она оставляет нас в этом отношении в неизвестности и в тумане... Мы ощущаем как во сне; и все эти бессвязные ощущения больше утомляют слушателя, чем доставляют ему наслаждение¹⁰³.

Лессинг сравнивал музыку с поэзией, и сравнение выходило в пользу последней. В отличие от музыки, действующей как гипноз – в обход сознания и воли, – поэзия обращается к осознанному, произвольному и общезначимым чувствам читателя, к аффектам его души. Она «никогда не позволяет нам потерять нить наших ощущений; тут мы не только знаем, какое чувство мы испытываем, но также – и почему испытываем его». Только при этом условии, считал Лессинг, «внезапные переходы от одного настроения в другое не только терпимы, но даже приятны». Музыкальное произведение, таким образом, только выиграет, если добавить к нему слова. Поэтический текст мотивирует перемену чувств и свяжет противоречивые состояния «при помощи отчетливых понятий, которые могут быть выражены только словами». Опредечиваясь в поэтических идеях и образах, музыка перестанет раздражать слушателя своими внезапными переменами настроения и принесет ему, наконец, высшее удовольствие.¹⁰⁴ Лессинг

¹⁰⁰ Толстой Л. Н. Крейцера соната, с. 180.

¹⁰¹ Россолимо Г. И. Искусство, больные нервы и воспитание (по поводу «декадентства»). М.: [б. и.], 1901. С. 10–11.

¹⁰² См.: Скадовский С. Н. Из автобиографии [электронный текст, URL: <http://herba.msu.ru/biostantion/skadovsky/glava1/7.pdf>].

¹⁰³ Г.-Э. Лессинг цит. по: Золтаи Д. Этнос и аффект. История философской музыкальной эстетики от зарождения до Гегеля / Пер. с нем. М.: Прогресс, 1970. С. 288–289. «Гармоническая плавность» души – идеал средневековой эстетики; см.: Эко У. Эволюция средневековой эстетики / Пер. с итал. СПб.: Азбука-классика, 2004. С. 230.

¹⁰⁴ По-видимому, здесь Лессинг следует Платону, который в «Законах» запрещал исполнять музыку отдельно от текста. Шопенгауэр, как известно, был другого мнения: «Слова остаются для музыки чужеродным придатком второстепенной цен-

здесь также неявно цитировал Платона, считавшего в музыке важным, прежде всего, слово, затем – ритм и только после этого – звук. Принесет пользу только музыка, положенная на слова; музыки как демонстрации технической виртуозности, чисто инструментальной Платон не признавал, находя «отдельно взятую игру на флейте и на кифаре... безвкусной и достойной лишь фокусника»¹⁰⁵.

Но опредметить музыку можно не только словами. В «Крейцеровой сонате» Толстой писал, что напряжение, вызванное музыкой, разрешается в действии – марше, молитве или пляске. Цитируя его, Выготский спрашивал: «Если военный марш разрешается в том, что солдаты браво проходят под музыку, то в каких же исключительных и грандиозных поступках должна реализоваться музыка Бетховена?»¹⁰⁶ Великая музыка должна была найти не менее талантливое, а главное – действенное физическое воплощение. Платон рекомендовал обучать музыке не иначе, как в сочетании с гимнастикой: первая влияет на душу, размягчая и изнеживая ее, вторая – действует на тело, воспитывая в человеке силу и мужество. На вопрос Толстого – что делать, чтобы «музыка дошла»? – создатели нового танца отвечали: надо передать ее движением, соединить с жестом. По поводу же того, как именно соединить, имелись разные мнения. Одни предлагали вернуться к первоначальному единству музыки, слова и жеста, характерному для античного театра, другие – реализовать программу Платона о сочетании мусического и гимнастического воспитания. Так в начале XX века вновь появились «орхестика» и «ритмика».

Хорея, орхестика, ритмика

В Древней Греции поэзия, или распевная речь, музыка и танец относились к мусическим искусствам – *μουσική* и практиковались только вместе – в театре, в виде песни-пляски, или *хореи*. Возврат к синкретическому единству мусических искусств, их новый синтез и в конечном счете создание современного *Gesamtkunstwerk* стало мечтой театра рубежа XIX и XX веков.

Первый путь – исторической реконструкции хореи, или того первоначального единства, в котором мусические искусства пребывали в античном театре, – был особенно сложным. В отличие от скульптуры или живописи, мусические искусства – это не собственно *произведения*, а сама человеческая *деятельность*, которая предшествует произведениям и из которой они возникают.¹⁰⁷ И если некоторые произведения-объекты – картины или статуи – дошли до нас почти в неприкосновенности, то о художественной деятельности мусических искусств известно гораздо меньше. Тем заманчивее казалась мысль каким-то образом эти последние восстановить, воспроизвести.

По словам Роджера Бэкона, возвращающего античную традицию хореи, «пляска и все изгибы тел сводятся к жесту, который есть корень музыки, ибо он находится в соответствии со звуком благодаря сходным движениям и надлежащим конфигурациям»¹⁰⁸. Если принять, что античная поэзия началась с отбиваемого ритма, то можно попытаться прочесть ее как своего рода запись танца или инструкцию по созданию звуков и жестов – например, реконструировать движения, «закодированные» в поэмах Гомера или в античных трагедиях и комедиях. Еще в 1903 году Айседора Дункан задумала поставить трагедию Эсхила «Просительницы»

ности, ибо воздействие звуков несравнимо мощней, вернее и быстрее, чем воздействие слов»; цит. по: Махов А. Е. *Musica literaria*. Идея словесной музыки в европейской поэтике. М.: Intrada, 2005. С. 184.

¹⁰⁵ Цит. по: Шестаков В. П. История музыкальной эстетики. С. 28.

¹⁰⁶ Выготский Л. С. Психология искусства [около 1925]. М.: Педагогика, 1987. С. 242–243.

¹⁰⁷ См.: Вейдле В. О смысле мимесиса // Вейдле В. Эмбриология поэзии: Статьи по поэтике и теории искусства. М.: Языки славянской культуры, 2002. С. 331–350.

¹⁰⁸ Цит. по: Шестаков В. П. История музыкальной эстетики. С. 118.

с хором – поющим и пляшущим. Для хора она наняла десять греческих мальчиков, чтобы найти музыку, слушала византийские гимны и консультировалась с греческим священником, а движения пыталась восстановить на основе сохранившихся вазовых и скульптурных изображений. Довольно скоро, однако, она поняла, что это слишком сложная для нее задача; практические трудности положили конец ее греческому эксперименту¹⁰⁹.

Предпринимались попытки реконструировать не только спектакли, но и обучение музыкальным искусствам, которое – по «оркестре», где в античном театре размещался хор, – иногда называли оркестрикой. Согласно Платону, «одну часть оркестрики составляет то, что относится к звуку, то есть гармонии и ритмы... Другая же часть касается телодвижений, которые имеют нечто общее с движением звука: это ритм»¹¹⁰. «Оркестрикой» назвала свою систему обучения свободному танцу венгерка Валерия Дьенеш (1879–1978). Она училась математике и физике в Будапеште, одной из первых в стране женщин получила докторскую степень, а затем отправилась слушать лекции Анри Бергсона в Коллеж де Франс. В Париже Валерия увидела танец Айседоры и стала посещать студию ее брата Раймонда. Там занимались гимнастикой, пряли, ткали, шили одежду и обувь, практикуя образ жизни, максимально приближенный к «естественному». Вернувшись в 1913 году в Венгрию, Дьенеш стала работать над собственной «наукой о движении», слагающейся из четырех дисциплин: пластики или стереотики (анализ пространства), ритмики (анализ времени), динамики (анализ энергии) и семиотики («анализ символов, смыслов и значений»). Грандиозный теоретический синтез Дьенеш был похож на проект Рудольфа Лабана, но создавался независимо (встреча двух теоретиков и практиков движения произошла только в 1940-х годах). Венгерская школа оркестрики просуществовала до конца Второй мировой войны, была запрещена при коммунистах и возобновлена полвека спустя усилиями сына Дьенеш Гедона и учеников¹¹¹.

Немногим ранее в Женеве начал создать свою систему музыкально-двигательной педагогики Эмиль Жак-Далькроз (1865–1950). Начинаящим музыкантом он отправился в Алжир дирижировать местным оркестром и столкнулся там с задачей обучения местных музыкантов ритму. Ритм стал сердцем его педагогической системы, в которой ученикам предлагалось отбивать сложные ритмические фигуры – сначала руками, а когда рук не хватало, ногами и головой; таким образом, задание превращалось в некое подобие танца. Впервые с античности обучение музыке проходило в гимнастическом зале. Далькроз думал, что нашел эффективный способ соединить обучение музыки с гимнастикой – как это и предписывал Платон, – чтобы музыка не «раздражала нервы», а, напротив, способствовала лучшему воспитанию. Себя он видел не только музыкальным педагогом, но воспитателем юношества вообще: ставил целью «довести наши нервные центры до гармонического развития, до процветания» и в духе современного ему увлечения евристикой надеялся, что дети «передадут свои облагороженные инстинкты потомству»¹¹². В его Институте ритмики преподавались шведская гимнастика, пластика, танец

¹⁰⁹ См.: *Delavaud-Roux M.-H.* Embodied sense in motion: defining and redefining freedom in ancient Greek poetry and dance in cultural contexts. The example of the dactylic rhythm // Свободный стих и свободный танец: движение воплощенного смысла. Сб. материалов конференции, МГУ, 1–3 октября 2010 г. М.: Факультет психологии МГУ, 2011. С. 38–44; *David A. P.* The Dance of the Muses: Choral Theory and Ancient Greek Poetics. Oxford: Oxford U. P., 2006. P. 10–37; автор сообщает, что в сотрудничестве с танцовщиками предпринял очередную попытку прочесть поэмы Гомера пластически – реконструировать «закодированное» в них движение.

¹¹⁰ См.: *Жак-Далькроз Э.* Ритм / Пер. Н. Т. Гнесиной, предисл., комм. и прим. Ж. Пановой. М.: Классика – XXI, 2006. Сноска 38 на с. 225.

¹¹¹ См.: *Dienes V.* Az Orkesztika Iskola Története Képekben / Ed. Márk Fenyves. Budapest: Orkesztika Alapítvány, 2005; *Dienes G. P.* A Mozdulatművészet Története: A History of the Art of Movement. Budapest: Orkesztika Alapítvány, 2005; *Dienes G. P.* Early days of modern dance in Hungary. Доклад на конференции «Свободный танец: история, философия, пути развития», Москва, 7–8 июля 2005 г. [рукопись]. О Валерии Дьенеш см.: *Pléh C.* History and Theories of the Mind. Budapest: Akadémiai Kiadó, 2008. P. 169–176.

¹¹² *Жак-Далькроз Э.* Ритм. С. 120.

и пантомима, читались лекции по анатомии и физиологии, а сам он объяснял технику правильной ритмичной походки.

Сначала Далькроз окрестил свою систему «эвритмией», но потом, когда это слово стал употреблять Рудольф Штайнер, сменил название на «ритмику». Термин существовал еще в античности, означая временные характеристики музыки, ее размеренность или «размерность», соответствие различным поэтическим ритмам, или размерам. Далькроз утверждал, что его ритмика берет свою «таинственную, почти религиозную» силу от античной хореи¹¹³. Еще мальчиком Далькроз мечтал, что для него когда-нибудь выстроят театр; такой театр ему удалось создать в Хеллерау. Кульминацией его недолгой там деятельности стала постановка «Орфея и Эвридики» К. В. Глюка совместно со сценографом Адольфом Аппиа и художником по свету Александром Зальцманом. Для постановки учащиеся составили «античный» хор, который пел и двигался одновременно. На спектакле присутствовал весь художественный бомонд – Бернард Шоу, Поль Клодель, Анна Павлова, Вацлав Нижинский. Очевидцы писали, что постановка «дышит античностью», видели в ней *Gesamtkunstwerk* – единство музыки, пластики и света¹¹⁴.

Возможно, ритмика отвечала вкусам европейских буржуа лучше, чем танец Дункан. В отличие от Айседоры, Далькроз не проповедовал «религию красоты человеческого тела», а требовал от учеников точности и дисциплины. В отличие от струящихся туник босоножек, практичные трико ритмистов зрительно разбивали линии тела. Свою ритмику Далькроз позиционировал не как танец, а своего рода «сольфеджио для тела». На улицах Хеллерау случалось видеть человека, бегущего «ритмическим рисунком»¹¹⁵. Особо ценилось умение одновременно отбивать разные ритмы: например, двудольный метр – головой, триоли – руками, квитоли – ногами. Ученики Далькроза достигали в этом виртуозности. Видевший выступление ритмисток Сергей Мамонтов описывал, как те, получив задание, «напряженно сосредотачиваются, даже зажмуриваются, но почти всегда выходят победительницами из всех предлагаемых трудностей»¹¹⁶. Навыки полного контроля над телом вызвали бурный восторг сторонников Далькроза и столь же бурное неприятие критиков, обвинивших ритмику в формализме, механистичности и отсутствии эмоционального переживания. Однажды Дункан посетила такой институт ритма¹¹⁷. Знаменитую танцовщицу встретили цветами. Но, увидев механические, связанные с музыкой только по форме, а не эмоционально движения девушек, она вернула букет со словами: «Я кладу эти цветы на могилу моих надежд». По словам Федора Сологуба, последователи Далькроза заменили «дионисийскую» пляску армейской муштрой, превратив в «дрессированный пляс»¹¹⁸. Ритмике, казавшейся ему занятием военно-аристократическим, Сологуб противопоставил «демократические» хороводы босоножек. Он явно предпочитал последних и как-то заставил снять обувь и чулки даже дам из общества – актрис-любительниц, игравших в его пьесе «Ночные пляски»¹¹⁹.

Но у ритмики в России нашлись и сторонники. Вернувшись в 1907 году из Парижа, Н. А. Римский-Корсаков писал о пользе ее для музыкального воспитания; тогда же Надежда Гнесина перевела курс лекций Далькроза; двумя годами позже выпускница его женеvского института Нина Гейман (в замужестве Александрова) стала вести занятия в школе сестер Гнеси-

¹¹³ См.: *Berchtold A. Émile Jaques-Dalcroze et son temps*. Lausanne: L'Âge d'Homme, 2000. P. 129, 163.

¹¹⁴ *Гришар В.* Воспоминания. Фрагменты из книги // Советский балет. 1991. № 5. С. 42–45; № 6. С. 45–51; *Александров А. Н.* Воспоминания. Статьи. Письма. М.: Советский композитор, 1979. С. 84.

¹¹⁵ *Гришар В.* Воспоминания. С. 45.

¹¹⁶ *Мамонтов С.* Демонстрация Жака-Далькроза (1912), цит. по: *Суриц Е. Я.* Эмиль Жак-Далькроз в России // Театр и русская культура на рубеже XIX–XX веков. М.: ГЦТМ, 1998. С. 58.

¹¹⁷ См.: *Шнейдер И.* Встречи с Есениным. Воспоминания // Айседора Дункан / Сост. С. П. Снежко. Киев: Мистецтво, 1989. С. 294.

¹¹⁸ *Сологуб Ф.* Дрессированный пляс // Театр и искусство. 1912. № 48. С. 947.

¹¹⁹ См.: *Евреинов Н. Н.* В школе остроумия. Воспоминания о театре «Кривое зеркало». М.: Искусство, 1998. С. 292.

ных¹²⁰. В 1910-х годах ритмику преподавали в балетных и театральных школах, в женском медицинском институте, на Бестужевских курсах, в частных домах. Кроме Александровой, занятия вели выпускники Хеллерау В. А. Альванг-Гринер, М. А. Румер, Н. В. Романова, сын известного психиатра Н. Н. Баженов. Но, пожалуй, больше всех для ритмики сделал Сергей Михайлович Волконский – князь, внук декабриста, бывший директор императорских театров. Еще до знакомства с Далькрозом он критиковал современный ему театр за отсутствие «музыкальности»: актеры танцуют под музыку, но не живут в ней. Волконский поставил задачу «омузыкалить» сценическое движение и увидел средство для этого в ритмике¹²¹. Побывав в Хеллерау, он стал последователем Далькроза. Личный опыт пляса перевернул жизнь бывшего чиновника от театра. В Петербурге он на собственные средства открыл Курсы ритмической гимнастики и начал издавал «Листки Курсов». Эпиграфом к ним стали слова Далькроза: «Ритмическая гимнастика – это прежде всего личный опыт»¹²². На открытие Курсов мэтр прислал из Хеллерау приветствие, в котором писал: ритм – это «единственная сила, могущая создать форму, не разрушая своеобразие... Ритм никогда не насилует личность»¹²³. Волконский, напротив, больше всего ценил надличный характер ритмики, ее способность перевести восприятие музыки «из психологической области личного усмотрения... в математическую область музыкально-объективных длительностей»¹²⁴. В ритмике он видел способ дисциплинировать ум и тело, поставить под контроль эмоции, обуздать «великую и страшную силу» музыки. В отличие от «субъективного» танца Дункан, ритмика «объективна» – это сама «музыка, превращенная в пластические движения»¹²⁵. Если Дункан – «пляшущее я», то ритмика – «пляшущая музыка»¹²⁶. Князь негодовал, когда ритмистов, также занимавшихся босиком, путали с босоножками. Однако, по-видимому, и его самого, и других последователей Далькроза в ритмике привлекало не формальное «делание нот» руками и ногами, а непосредственное переживание соединенного с музыкой движения. Это было так сильно, что давало силы продолжить занятия в страшные революционные годы, когда жизнь проходила «между острогом и уроком пластики, между расстрелом и репетицией»¹²⁷.

Кроме Петербурга, курсы ритмики открылись в Москве, Саратове, Киеве, Риге. В 1912 году в Россию с демонстрациями ритмических упражнений и этюдов приехал сам мэтр с ученицами. Перед зрителями предстали «толстый господин архи-буржуазного типа» и девушки

¹²⁰ Россихина В. П. Н. Г. Александрова и ритмика Далькроза в нашей стране // Из прошлого советской музыкальной культуры. Вып. 3. М.: Музыка, 1982.

¹²¹ Волконский С. М. Мои воспоминания. Т. 1. Лавры. Странствия. М.: Искусство, 1992. С. 163–164. Одновременно идею о «музыкальности» актерской игры разрабатывали: в Петербурге – композитор М. Ф. Гнесин, преподававший «музыкальное чтение» в студии Мейерхольда; в Москве – бывший актер Художественного театра Николай Вашкевич и режиссер Александр Таиров. Вашкевич называл свой жанр «камерным чтением», Таиров – «словопением». Каждый подчеркивал отличие своего подхода от мелодекламации – чтения стихов на фоне или «под музыку», а Мейерхольд предпочитал вместо этого говорить о работе «на музыку». Музыкальное чтение могло проходить без аккомпанемента, а его музыкальность создавалась особыми ритмо-мелодическими интонациями. См.: Кривошеева И. Музыкальное чтение – от идеи к воплощению // Всеволод Мейерхольд и Михаил Гнесин. Собрание документов / Сост. И. В. Кривошеева и С. А. Конаев. М.: РАТИ-ГИТИС, 2008. С. 272–287; Гладков А. Мейерхольд. Т. 2. М.: СТД, 1990. С. 343.

¹²² См.: Трофимова М. П. Князь С. М. Волконский и его курсы ритмической гимнастики // Искусство движения. История и современность / Ред. Т. Б. Клим. М.: ГЦТМ, 2002. С. 85–92.

¹²³ Далькроз цит. по: Гринер В. Воспоминания. С. 51; Жак-Далькроз Э. Ритм. С. 11–15.

¹²⁴ Волконский цит. по: Трофимова М. Ритмика и балет. Педагогическая деятельность князя Сергея Михайловича Волконского в России 1920-х годов // Пермский ежегодник. Вып. 1. Хореография: История. Документы. Исследования. Пермь: Арабески, 1995. С. 83.

¹²⁵ Пунина З., Харламов Ю. Ритм (о системе Жака-Далькроза и работе отделения ритма Института сценической выразительности) // Ритм и культура танца. Л.: Academia, 1926. С. 30.

¹²⁶ Волконский цит. по: Трофимова М. Ритмика и балет, с. 87.

¹²⁷ Волконский С. Мои воспоминания. Т. 2. Родина. М.: Искусство, 1992. С. 327; см. также: Гринер В., Трофимова М. Ритмика Далькроза и свободный танец в России 20-х годов // Мнемозина: Документы и факты из истории русского театра XX века. М.: ГИТИС, 1996. С. 124–148.

– «не упомрачительно красивые, не идеально сложенные», к тому же одетые как монашенки – в «черные чулки, черные юбочки из саржи и коленкора и черные вязаные фуфайки-безрукавки». Тем не менее из этих девушек Далькроз сделал «каких-то фей, каких-то сильфид, обладавших абсолютным слухом, грациозных, красноречивых в каждом шаге, в каждом движении»¹²⁸. Николай Евреинов восхищался: «Семь молодых девушек, как одна, поднимались с земли, впервые почувствовав ритм в сбивчивой сначала импровизации на рояли своего учителя. И как поднимались!» Очевидно, любитель понежиться утром в постели, он добавлял: «Знать, что так свободно и красиво можно просыпаться утром, значит навеки простить час восхода солнечного, вновь зовущего душу к действительности»¹²⁹. Мнения зрителей разделились. Одни не видели в этих выступлениях главного, что ценили в танце Дункан, – «личного переживания». Другие, как Максимилиан Волошин, считали, что Далькроз и Дункан вместе создают новую «культуру танца»¹³⁰.

После революции ритмика пережила короткий расцвет. Интеллектуалы искали в ней основу новой культуры, «синтез духа и тела, работы и игры», средство пробудить дремавшие силы общества¹³¹. В мае 1918 года Нина Гейман-Александрова с учениками продемонстрировала широкой публике ритмические упражнения и игры. Посмотрев этюды на трудовую тематику – имитацию косыбы, пилки дров и работы на конвейере, – Луначарский заявил, что от этой работы «веет новой весной»¹³². А уже осенью Наркомпрос собрался «ввести ритмическое воспитание во все учебные заведения республики». Как и Далькроз, Луначарский собирался последовать рекомендациям Платона о соединении гимнастического и мусического воспитания юношества. За помощью обратились к Волконскому – тот предложил начать с подготовки преподавателей и организовать с этой целью институт, а директором сделать Александрову. Кроме ритмики, в Государственном институте ритмического воспитания преподавали пластику, «дыхание», музыкальную импровизацию, семинар по стиховедению вел Вячеслав Иванов, считавший, что «в каждом произведении искусства, хотя бы пластического, есть скрытая музыка» и что «душа искусства музыкальна»¹³³. Зимой 1918–1919 годов занимались в шубах, играли на фортепиано окоченевшими пальцами. Но уже летом было выпущено шестнадцать «инструкторов-руководителей по ритмике в единой трудовой школе». А еще через год институт устроил в бывшем театре И. Зона «ритмическую демонстрацию в полтора часа»¹³⁴.

Ритмикой заинтересовались психологи и врачи. В 1921 году в институте открыли лабораторию по изучению психофизиологического воздействия ритмики на детей под руководством невролога Россолимо – того самого, который так боялся вредного воздействия музыки, – и лабораторию по применению ритмики в научной организации труда. На заводе «Электросила» Александрова записывала нотными знаками ритм трудовых движений, а кинематографист Н. П. Тихонов вел их съемку¹³⁵. В Петрограде Курсы Волконского были преобразованы в Институт ритма при Городском отделе народного образования, и психолог М. Я. Басов вел там семинар

¹²⁸ На вечере Далькроза (1912), цит. по: *Суриц Е. Я.* Эмиль Жак-Далькроз в России. С. 58.

¹²⁹ *Евреинов Н. Н.* Далькроз и его школа // *Pro Scena Sua*. Режиссура. Лицедеи. Последние проблемы театра. СПб.: Прометей, [б. г.]. С. 179.

¹³⁰ *Волошин М.* Культура танца [1911] // *Волошин М.* «Жизнь – бесконечное познание»; Стихотворения и поэмы. Проза. Воспоминания современников. Посвящения / Сост. В. П. Купченко. М.: Педагогика-Пресс, 1995. С. 289–293.

¹³¹ *Мандельштам О.* Государство и ритм [1918] // «И ты, Москва, сестра моя, легка...»: Стихи, проза, воспоминания, материалы к биографии. Венок Мандельштаму. М.: Моск. рабочий, 1990. С. 229–232; *Нерлер П. М.* Поэт и город // Там же. С. 6–8.

¹³² См.: *Россикина В. П.* Н. Г. Александрова и ритмика. С. 250.

¹³³ *Иванов В.* «О веселом ремесле и умном веселии» [1907], цит. по: *Азизян И. А.* Диалог искусств. С. 89.

¹³⁴ *Волконский С.* Мои воспоминания. Т. 2. С. 336–337.

¹³⁵ Н. П. Тихонов руководил лабораторией по изучению рабочих движений в Московском психоневрологическом институте; см.: *Александрова Н. Г.* Запись ритма трудовых движений // Организация труда. 1922. Кн. 2. С. 128–132; см. также: Институт ритмического воспитания // Зрелища. 1922. № 2. С. 18.

по изучению психолого-педагогического значения ритмики¹³⁶. Ритмисты пробовали возможности метода также в нервно-психиатрических лечебницах и санаториях – ведь еще древние говорили о целительных свойствах музыки. По-видимому, их попытки оказались успешными: когда Александровой присваивали звание заслуженного деятеля искусств, ходатайство об этом подписали и ведущие врачи-психиатры. Вера Гринер в 1941 году издала пособие по применению ритмики в логопедии. Курс «Терапевтическая ритмика» читался на кафедре дефектологии в Московском педагогическом институте до 1970-х годов¹³⁷.

Тем не менее ритмика вызывала споры. Критики обвинили ее в «модернизме и декадентстве», представив антиподом физкультуры¹³⁸. В официальных инстанциях долго не знали, как к ней относиться. Высший совет физической культуры был склонен считать ритмическую гимнастику одним из методов физического воспитания; напротив, Совет по художественному воспитанию высказался против введения ее в школы¹³⁹. Без однозначной поддержки со стороны властей ритмистам было трудно существовать. В 1922 году упразднили петроградский Институт ритма, объединив его с Институтом сценических искусств, а двумя годами позже отобрали помещение у Ритмического института в Москве. Правда, Александровой удалось добиться поддержки Российской академии художественных наук, действительным членом которой она являлась¹⁴⁰. В 1924 году здесь была создана комиссия по экспериментальному изучению ритма, в которой участвовали А. Ф. Лосев, Г. Э. Конюс, Н. М. Тарабукин. Пользуясь тем, что устав РАХН разрешал создание при ней обществ и ассоциаций, Александрова с единомышленниками создали Московскую ассоциацию ритмистов (МАР); Луначарский согласился стать ее почетным председателем. В МАР работали секции дошкольного, школьного и вспомогательного воспитания, музыкального и театрального образования, лечебных учреждений и массовой клубной работы; в середине 1920-х годов она насчитывала около семи тысяч членов¹⁴¹. В конце того же десятилетия ритмика еще числилась в программе единой трудовой школы – не отдельным предметом, а как часть занятий музыкой и физкультурой. Но в 1932 году, после выхода постановления «О перестройке литературно-художественных организаций», МАР была распущена. Тогда же ритмику убрали из программ музыкальных школ, а в театральных училищах заменили «сценическим движением». В общеобразовательных школах и детских садах занятия ею свелись к подготовке детских праздников. В России ритмика Далькроза дошла до наших дней только благодаря стараниям нескольких энтузиастов, продолжавших преподавать ее в музыкальных и театральных школах¹⁴².

¹³⁶ Басов М. Я. Новые данные к обоснованию естественно-экспериментального метода исследования личности // Вопросы изучения и воспитания личности. 1922. № 4–5. С. 918–933.

¹³⁷ См.: Жак-Далькроз Э. Ритм. С. 13, 224–225.

¹³⁸ Ли [А. А. Черепнин]. Система Далькроза перед судом науки // Зрелища. 1924. № 9. С. 13; Соколов И. Ритм вообще и ритм по Далькрозу // Театр и музыка. 1922. № 10. С. 184–185.

¹³⁹ Александрова отвечала Соколову в статье: Александрова Н. Система Далькроза // Зрелища. 1922. № 2. С. 9–10.

¹⁴⁰ Подробнее о сотрудничестве Александровой с Академией художественных наук см.: Мислер Н. В начале было тело: Ритмопластические эксперименты начала XX века. Хореологическая лаборатория ГАХН. М.: Искусство-XXI век, 2011. С. 180–187.

¹⁴¹ О работе Ритмической ассоциации см. также: Жбанкова Е. В. «Искусство движения» в русской культуре конца XIX века – 1920-х годов: от эстетической идеи к идеологической установке. Дисс. ... доктора ист. наук. М.: МГУ, 2004. С. 328–349, 452–469.

¹⁴² В частности, в Московской консерватории и Ленинградском хореографическом техникуме, где ритмику ввели по инициативе Соллертинского; см.: Программы по хореографическим дисциплинам / Под ред. И. И. Соллертинского, Ю. О. Слонимского. Л.: НКП РСФСР; Ленингр. гос. хореографический техникум, 1936. С. 79. Сейчас ритмику снова преподают в общеобразовательных учреждениях, однако систематическая подготовка преподавателей отсутствует, и место их, как правило, занимают учителя музыки.

Танцы под музыку, на музыку, в музыку и без музыки

Если, вместе с Шопенгауэром, считать началом музыки «волю к движению», то танец будет стоять у самого этого начала. А значит, как подразумевал, например, музыковед Эрнст Курт, танец только и может раскрыть ее глубинный смысл¹⁴³. Нужно лишь, по словам Толстого, «сделать то, что велит музыка», – быть верным ей в движениях; некоторые сказали бы – «прочесть ее пластически». Успех такого предприятия зависит не только от желания танцовщика, но и от самого музыкального произведения. С народной пляской, в которой архаическая музыка слита со словом и жестом, такой проблемы нет. В дансантажной музыке – например, написанной для балльных танцев, – жест также лежит на поверхности. Где какое «па» совершить, подсказывают ритм и музыкальная интонация: по аккомпанементу можно с большой вероятностью определить, где – кружение, а где – подскок. Реконструкция танцев прошлых эпох и заключается в поиске правил музыкально-двигательного соответствия, чтобы можно было, идя от музыки, воссоздать рисунок шагов¹⁴⁴. Но поскольку большинство музыкальных произведений писались не для танца, связь движения и звука в них неочевидна. Тем не менее недансантажная музыка – в особенности романтическая, с ее драмой тем, ярко выраженной индивидуальностью и эмоциональной динамикой, – стала благодатным материалом для танцовщиков.

Решение использовать классическую музыку пришло к Дункан не сразу. Сперва она пыталась танцевать под внутренний ритм, затем перешла к музыке Шопена и Глюка. Поначалу ее концертмейстером была мать, игравшая ночи напролет «Орфея и Эвридику». Но даже после первых успехов на сцене Айседора не могла решить, что ей делать с музыкой. Время от времени она танцевала без аккомпанемента и никогда не сомневалась, что такой танец имеет право на существование. Более того, она считала, что танец будущего станет самодостаточным и перестанет нуждаться в музыкальном сопровождении. Однажды она извинилась за плохую игру аккомпаниатора, заявив, что «для такого танца музыка вообще неуместна, кроме разве такой, какую мог играть Пан на свирели из тростника, срезанного у берега реки. А может, и на флейте, или на пастушьей дудке...»¹⁴⁵ Но Айседора хорошо понимала, что танец без музыки широкая публика не примет. «Вот этот вопрос о музыке я должна поставить раз и навсегда, – писала она Гордону Крэггу в 1906 году. – Какую предпочесть? Античную? Раннюю итальянскую? Глюка? Современную музыку? Или вообще никакую?» Понимая, что вопрос не терпит отлагательств – «иначе я потерплю полный крах как артистка, да соответственно разорюсь», – Айседора искала для своих программ музыкального директора¹⁴⁶. В ее раннем репертуаре в основном дансантажная музыка Барокко: старинные танцы мюзет, тамбурин, менуэт, гавот, дивертисменты из опер¹⁴⁷. Переход Дункан к нетанцевальной музыке многие встретили в штыки, а «Бетховенский вечер» в Петербурге в 1908 году окончился самым большим в ее жизни провалом. В ответ на критику она оправдывалась, что берет серьезную музыку «из необходимости, чтобы музыка эта разбудила умерший Танец, разбудила ритм». Играя словами, она писала, что танцует не «на

¹⁴³ См.: Курт Э. Тонпсихология и музыкальная психология // Психология музыки и музыкальных способностей. Хрестоматия / Сост. А. Е. Тарас. М.; Минск: Аст Харвест, 2005. С. 618–698; Галкин О. Введение в музыкальную психологию (на основе энергетической концепции Эрнста Курта) // Психология музыки и музыкальных способностей: Хрестоматия / Сост. А. Е. Тарас. М.; Минск: Аст Харвест, 2005. С. 403.

¹⁴⁴ Например, в барочном танце сильная доля метра связывается с перемещением вперед, слабая – назад; см.: Рыбкина Т. В. Музыкальное восприятие: пластические образцы ритмо-интонации в свете учения Б. В. Асафьева. Дисс. ... канд. искусств. Магнитогорская гос. консерватория им. М. И. Глинки, 2004.

¹⁴⁵ Цит. по: Курт П. Айседора Дункан. М.: Эксмо, 2007. С. 239.

¹⁴⁶ Там же. С. 322.

¹⁴⁷ См.: Dienes G. P. Isadora in Sweden // Remembering Isadora Duncan – Emlékkönyv. Budapest: Orkestika Alapítvány, 2002. P. 73–74.

музыку» (*sur la musique* – буквально, «над музыкой»), а «под» нее (*sous la musique* – буквально, «под музыкой»), «увлекаемая ею, как лист ветром»¹⁴⁸.

В конечном счете это решение оказалось стратегически верным: соединенный с музыкой – «языком Бога» – танец сам становился божественным, превращался, по словам Ф. Лопухова, в «шаг Бога»¹⁴⁹. После Айседоры к серьезной музыке обратились и другие танцовщики, стремившиеся повторить «архитектуру музыки» в движениях, воплотить ее в пространственных формах¹⁵⁰. Многие из создателей свободного танца – Лев Лукин, Вера Майя, Николай Позняков – получили серьезное музыкальное образование и готовились к карьере концертирующих пианистов. Танцовщикам аккомпанировали известнейшие исполнители: для «Свободного балета» Лукина играли Игумнов и Гольденвейзер¹⁵¹, для Александра Румнева – виолончелист Вадим Березовский, скрипач Дмитрий Цыганов и арфистка Ксения Эрдели¹⁵², с «Гептахором» сотрудничал виолончелист Ю. Г. Ван-Орен¹⁵³. Александр Сахаров использовал в том числе дуэт арф; он писал: «Мы танцуем не под аккомпанемент музыки, мы танцуем саму музыку»¹⁵⁴. Театр танца, созданный им вместе с женой и партнершей Клотильдой ван Дерп, завоевал весь мир, от Аргентины до Японии. Каждый год их гигантские афиши «Поэты танца» появлялись на здании Театра Елисейских полей, который скульптор Бурдель украсил изображениями пляшущих Айседоры и Нижинского¹⁵⁵.

С легкой руки Дункан академический балет также задумался о соответствии движений музыке и стал использовать недансантные произведения¹⁵⁶. Так, Михаил Фокин брал произведения Шопена и Листа, Сергей Дягилев заказывал музыку для балетов своей антрепризы у Стравинского, Прокофьева и Дебюсси¹⁵⁷. (В возможности танцевать музыку этого последнего усомнился даже такой специалист по выразительному движению, как Жан д' Удин. Всего за несколько лет до постановки Нижинским «Послеполуденного отдыха фавна» он писал: «Бетховен менее танцуем, чем его предшественники. Шуман будет и того менее танцевален, а уж кто бы вздумал протанцевать, в настоящем смысле слова, ноктюрн Дебюсси, тот бы взаправду нас удивил»¹⁵⁸.)

Балетмейстер Мариинки Федор Лопухов сделал связь движений и музыки своей задачей и предметом специального исследования. По его мнению, сценическая хореография, в начале лишь поверхностно связанная с музыкой, развивается в направлении более глубокого контакта с ней. При этом она проходит несколько этапов: на первом музыка служит лишь фоном – танец

¹⁴⁸ *Duncan I. Ce que devrait être la danse // Musica-Noël. 1912. № 123. P. 240.*

¹⁴⁹ *Лопухов Ф. Величие мироздания. Танцсимфония. Пг.: Изд. Любарского, 1922. С. 1.*

¹⁵⁰ См.: *Сидоров А. Современный танец. М.: Первина, 1923. С. 60.*

¹⁵¹ См.: *Voskresenskaia N. Lev Lukin and the Moscow Free Ballet // Experiment. 1996. Vol. 2. P. 205.*

¹⁵² См.: *Ruggiero E. Alexander Rumnev and the new dance // Experiment. 1996. Vol. 2. P. 227.*

¹⁵³ Настоящее имя – Юрий Георгиевич Бильстин. См.: Воспоминания счастливого человека. Стефанида Дмитриевна Руднева и студия музыкального движения «Гептахор» в документах Центрального московского архива-музея личных собраний / Сост., подготовка текста и комм. А. А. Каца. М.: Главархив Москвы; ГИС, 2007. С. 237–238.

¹⁵⁴ *Sakharoff A. Reflexions sur la musique et sur la dance. Buenos-Aires: Editorial Viau, 1943.*

¹⁵⁵ См.: *Тихонова Н. Девушка в синем. М.: Артист. Режиссер. Театр, 1992. С. 178. На афишах ранних выступлений Айседоры Дункан ее называли «Поэтессой танца», см.: *Gremlicová D. Isadora in Bohemian spas (Forgotten events) // Remembering Isadora Duncan – Emlékkönyv. Budapest: Orkestika Alapítvány, 2002. P. 63–70. См. о Сахарове: *Toepfer K. Empire of Ecstasy: Nudity and Movement in German Body Culture, 1910–1935. Berkeley: California U. P., 1997. P. 323; интересна и вся глава о музыке и движении в немецком экспрессивном танце (P. 321–333).***

¹⁵⁶ Дункан танцевала прелюды Шопена еще в 1895 году; см. *Смирнова Г. Музыка Шопена на балетной сцене // Музыкальный театр XX века: События, проблемы, итоги, перспективы. М.: УРСС, 2004. С. 310–324.*

¹⁵⁷ *Добровольская Г. Федор Лопухов. Л.: Искусство, 1976. С. 109. Кстати, самому Дебюсси не нравились балеты Нижинского на его музыку (особенно второй, «Игры»); см.: *Щукова С. Дебюсси и танец // Музыкальный театр XX века: События, проблемы, итоги, перспективы. М.: УРСС, 2004. С. 365–373.**

¹⁵⁸ *Удин Жан д'. Искусство и жест / Пер. кн. С. Волконского. СПб.: Изд-е «Аполлона», 1912. С. 97. На шумановский «Карнавал» М. Фокин поставил в 1910 году балет-пантомиму.*

совершается «около» музыки (примером служит цирковое представление). В классических балетах движения, хотя приближаются к ней, еще не точны (например, сцены мимики ей не соответствуют); это – этап «танца *на* музыку». На следующем этапе хореография более точно следует музыке (например, в балетах Петипа), это – «танец *под* музыку». Наконец, высший этап – «танец *в* музыку». Чтобы приблизиться к этому идеалу, балету надо отказаться от условных жестов и мимики и передать эмоциональный характер, колорит и другие черты музыкального произведения чистым движением. Лопухов предложил некоторые правила такого соответствия: например, мажорному звучанию отвечает движение вовне (*en dehors*), минорному – внутрь (*en dedans*)¹⁵⁹. Свой идеал балета «в музыку» он попытался реализовать, взяв Четвертую симфонию Бетховена (за что его, как когда-то Дункан, обвинили в профанации классики)¹⁶⁰.

Свою «танцсимфонию» Лопухов назвал «Величие мироздания». Балет был построен на соответствии хореографических и музыкальных тем – их противостоянии, параллельном развитии и борьбе. Единственный показ состоялся в марте 1923 года. Но хотя широкая публика «Величия мироздания» так и не увидела, спектакль Лопухова положил начало жанру «симфонического балета». Его создателями стали Леонид Мясин и Джордж Баланчин (тогда еще Георгий Баланчивадзе, танцевавший в «Величии мироздания»¹⁶¹). Однако когда танец начал слишком подчиняться музыке, критики беспокоились, что он утратит независимость и сведется «до уровня музыкальной иллюстрации»¹⁶². Соллертинский иронизировал, что «из-за мелочного ритмико-мелодического соответствия деталям партитуры [постановки Лопухова] напоминают танцуемое алгебраическое уравнение»¹⁶³.

В отличие от хореографов, театральные режиссеры задачу совпадения пластического рисунка роли с музыкой вообще не ставили. В театре музыка использовалась для создания настроения, как фон. Так, сам чрезвычайно музыкальный, Мейерхольд часто использовал музыку в спектаклях и этюдах, которые разыгрывали актеры его студии¹⁶⁴. Акомпанементом к упражнениям его «биомеханики» служили те же опусы Листа, Шопена и Скрябина, которые так любили дунканисты¹⁶⁵. Но, борясь с «психологизмом» в театре, Мейерхольд не соглашался с тем, что музыку надо как-то «переживать», интерпретировать и вообще идти у нее на поводу. Поэтому, в частности, он считал «пластичность Дункан... непригодной» для своих актеров. Сам он призывал «не „истолковывать“ музыку, переводить метрически, ритмически, а опираться на нее»¹⁶⁶. Пластическая задача театрального актера диктуется пьесой – музыка играет лишь вспомогательную роль. Так, совершая акробатический трюк, актер может воспользоваться музыкой как хронометром, для отсчета времени, чтобы сделать нужное движение

¹⁵⁹ Лопухов Ф. Пути балетмейстера. Пг.: Петрополис, 1925. С. 62–78.

¹⁶⁰ В 1915 году московский коллега Лопухова А. А. Горский поставил балет на музыку Пятой симфонии Глазунова; см.: Суриц Е. Я. Балеты-симфонии Л. Ф. Мясина // Музыкальный театр XX века: События, проблемы, итоги, перспективы. М.: УРСС, 2004. С. 295–309.

¹⁶¹ См. о нем: Левенков О. Джордж Баланчин. Часть первая. Пермь: Книжный мир, 2007.

¹⁶² Шик М. Вечер Голейзовского // Театральное обозрение. 1921. № 10. С. 8–9.

¹⁶³ Однако и Соллертинский ценит «замечательную попытку симфонизировать классический танец, создав большую форму по аналогии с музыкальной на самостоятельной разработке хореографических тем»; цит. по: Суриц Е. Я. Начало пути. Балет Москвы и Ленинграда в 1917–1927 годах // Советский балетный театр / Отв. ред. В. М. Красовская. М.: Искусство, 1976. С. 84.

¹⁶⁴ По отзыву Михаила Фокина, музыкальность Мейерхольда проявилась не сразу. На репетициях балета-пантомимы «Карнавал» (1910), где Мейерхольд играл Пьеро, он «в жестах отставал от музыки. Много раз не вовремя „высовывался“ и не под музыку „убирался“ со сцены» (Фокин М. М. Против течения. Воспоминания балетмейстера. Сценарии и замыслы балетов. Статьи, интервью, письма. Л.: Искусство, 1981. С. 119). Возможно, именно потому, что танцовщики, от Дункан до Фокина, настаивали на примате музыки, Мейерхольд отстаивал право актера не следовать ей буквально. Например, он предлагал работать в «контрапункте» с музыкой, что, впрочем, практиковали и дунканисты.

¹⁶⁵ См.: Эрмано В. На лекции В. Э. Мейерхольда // Театр. 1922. № 4. С. 120–121.

¹⁶⁶ Запись лекции Мейерхольда от 19 ноября 1921 г., см. в: Эйзенштейн о Мейерхольде. 1918–1948 / Сост. В. В. Забродин. М.: Новое издательство, 2005. С. 88.

в нужный момент. И в отличие от Дункан, Мейерхольд говорил, что актер должен работать «на музыке», а не «под музыку»¹⁶⁷.

Не только критики, но и сами танцовщики вовсе не стремились копировать музыку буквально. Против этого возразила бы даже Дункан, рекомендовавшая скорее учиться у музыки ритму и гармонии. Хореограф Лев Лукин своим девизом взял слова Поля Верлена: «De la musique avant toute chose» («Музыка прежде всего»). В юности он собирался стать пианистом, прекратив играть из-за травмы руки. Но и Лукин стремился, «использовав музыку, уйти от нее»¹⁶⁸. Многим танцовщикам, начиная с Дункан, льстила мысль сделать танец полностью автономным – освободить его в том числе от музыки. Мэри Вигман в качестве аккомпанемента использовала только ударные, стремясь, чтобы ритм сопровождал движения, а не вел их. Николай Фореггер также использовал музыку лишь как ритмическую опору, заявляя, что «Шопен и барабанщик одинаково ценны»¹⁶⁹. Для «освобождения от постоянных танцевальных ритмов» дунканистка Наталья Тиан предлагала на начальных этапах обучения исключить аккомпанемент¹⁷⁰. Существовали попытки вообще заменить музыку текстом: Дункан танцевала рубаи Омара Хайяма, Баланчин ставил танцы к «Двенадцати» Блока, а Серж Лифарь делал хореографию на стихи Альфреда Мюссе, Шарля Бодлера, Поля Валери и Жана Кокто¹⁷¹.

Существовал и еще один вариант: не танцу следовать за музыкой, а композитору писать для танца. Традиционно в танцевальном театре музыка для балетов писалась на заказ. Касьян Голейзовский пошел еще дальше: он мечтал, чтобы музыку писали к уже созданному танцу: «Пишут же на слова композиторы, иллюстрируя музыкой поэмы»¹⁷². В пример он привел своего знаменитого предшественника, французского хореографа Новерра. Когда великий Глюк предложил тому поставить балетные номера для «Ифигении в Тавриде», Новерр согласился лишь при условии, что сначала он сочинит балетный номер, а потом Глюк напишет к нему музыку¹⁷³. Лучший музыкант – тот, кто ставит на первое место танцовщика, говорила предшественница Дункан Лои Фуллер¹⁷⁴. Уже в XX веке вопросом о переводе движения в музыку и создании аккомпанемента к двигательным импровизациям занимались преподавательница гимнастики и танца Доротея Гюнтер вместе с композиторами Карлом Орфом и Гунильдой Кеетман¹⁷⁵.

Возможным считался и такой вариант, когда танец и музыка создаются одновременно. С этой целью, например, Кандинский свел вместе танцовщика Александра Сахарова и композитора Фому Гартмана (оба рано уехали из России и получили известность за границей). Подобным образом Скрябин импровизировал с Алисой Коонен, в то время – актрисой Художественного театра, собираясь занять ее в своей «Мистерии»¹⁷⁶. Михаил Гнесин писал музыку к античным спектаклям Мейерхольда «совместно с сочинением пляски», выводя ее «из харак-

¹⁶⁷ См.: *Смирнова-Искандер А. В.* О тех, кого помню. Л.: Искусство, 1989. С. 51.

¹⁶⁸ *Лукин Л.* О танце // Театральное обозрение. 1922. № 4–14 (2 февраля). С. 4.

¹⁶⁹ *Фореггер Н.* Опыты по поводу искусства танца // Ритм и культура танца. Л.: Academia, 1926. С. 52.

¹⁷⁰ См.: РГАЛИ. Ф. 941. Оп. 17. Ед. хр. 5(2). Л. 71.

¹⁷¹ См.: *Скляревская И.* Формирование Темы. (Раннее творчество Баланчина) // Театр. 2004. № 3. С. 82–87; *Смолярова Т. И.* Париж 1928. Ода возвращается в театр. Сер.: Чтения по истории и теории культуры, вып. 27. М.: РГГУ, 1999. С. 111.

¹⁷² Цит. по: *Тейдер В. А.* Касьян Голейзовский. «Иосиф Прекрасный». М.: Флинта, 2001. С. 71; см. также: *Тейдер В. А.* Дункан в Советской России // Вопросы театрального искусства. М.: ГИТИС, 1977. С. 366.

¹⁷³ См.: *Шик М.* Вечер Голейзовского. С. 8–9.

¹⁷⁴ Цит. по: *The Vision of Modern Dance: In the Words of Its Creators* / Ed. J. M. Brown, N. Mindlin and C. H. Woodford. London: Dance Books, 1998. P. 16.

¹⁷⁵ *Тютюнникова Т. Э.* Видеть музыку и танцевать стихи... Творческое музицирование, импровизация и законы бытия. М.: Либроком, 2010. С. 227.

¹⁷⁶ См.: *Цветкова Е.* Музыка Скрябина как феномен пластической интерпретации: К. Голейзовский. «Скрябиниана» // Музыкальный театр XX века: События, проблемы, итоги, перспективы. М.: УРСС, 2004. С. 327.

тера танцевальных движений»¹⁷⁷. Рейнгольд Глиэр посвятил романс «Лада» американской танцовщице Эмили Шупп, и она выступала с танцем на эту музыку. А немецкий хореограф Курт Йосс сначала импровизировал без музыки, потом показывал получившееся композитору Фрицу Коэну. На следующий день тот приносил первую партитуру, и дальше шла совместная работа над танцем и музыкой. «Мы думали и чувствовали одинаково», – вспоминал Йосс¹⁷⁸. Также сочиняла свои танцы австрийская танцовщица Хильда Хольгер, дебютировавшая в начале 1920-х годов в престижной ассоциации художников «Сецессион». Сначала она и пианист импровизировали, а потом вместе дорабатывали танец и музыку. Были свои композиторы и у танцовщицы Грит Хегеза, и у Харальда Крёйцберга¹⁷⁹. А их российские коллеги в начале 1920-х годов работали с композиторами Анатолием Канкаровичем и Юрием Слоновым¹⁸⁰. И конечно, для танца сочиняли джазовые музыканты: Г. Штюкеншмидт написал шимми для дуэта Лавинии Шульц и Вальтера Хольдта (1922), а Вильгельм Грос (Grosz) – *Baby in der Bar* (1928) для Ивонн Георги и *Jazzbandparodie* (1932) для Гертруды Боденвейзер. Музыкальный редактор Альфред Шлее, занимавшийся композицией, сочинял музыку для современных ему танцовщиков и аккомпанировал «Триадическому балету» Оскара Шлеммера.

В подражание античности «пластичность» и «музыкальность» считались синонимами: композиторы писали «пластическую» музыку; о «музыке речи и движения» говорил Михаил Гнесин. Он считал, что буквальное следование музыке – если «актер будет бояться пропустить без пластического истолкования какую-нибудь музыкальную деталь или же побоится пластически раздробить долгую ноту в музыке», – приведет к «мертвой механичности»¹⁸¹. Движения без аккомпанемента также могли быть «музыкальны». Лев Выготский писал о театре Таирова, что в нем «человеческие движения слагаются в мелодии, как звуки гаммы, и создают великую музыку, полную огромного смысла»¹⁸². Музыка могла присутствовать в танце и в качестве образов и метафор: танец сравнивали с игрой оркестра, а движения разных частей тела – с партиями отдельных инструментов. Иногда хореографическим композициям давали имена музыкальных форм – например, «скерцо». Упоминали о «консонансах», «диссонансах» и «контрапункте», о «пластических тембрах» и «кинетических аккордах» (трехзвучию, например, соответствовал пластический аккорд «конечность, голова, корпус»; один аккорд – «кинетический такт», законченное движение из ряда аккордов – «кинетофраза» или «пластическая мелодия»)¹⁸³. Говорили также о структурном или динамическом соответствии музыки и танца. Немка Хильда Штринц строила некоторые свои работы согласно трехчастной сонатной форме¹⁸⁴. Сергей Волконский писал о тождестве музыкальной и пластической динамики и о том, что форма и направление движений образуют аналог мелодии, а их согласование и распределение – аналог гармонии¹⁸⁵.

¹⁷⁷ Гнесин М. Ф. Музыка речи и движения // Всеволод Мейерхольд и Михаил Гнесин. Собрание документов / Сост. И. В. Кривошеина и С. А. Конаев. М.: РАТИ-ГИТИС, 2008. С. 59–62.

¹⁷⁸ См.: Karina L. and Kant M. Hitler's Dancers: German Modern Dance and the Third Reich. New York: Berghahn Books, 2004 (Ориг. нем. изд. 1996). P. 45.

¹⁷⁹ См.: Toepfer K. Empire of Ecstasy. P. 322.

¹⁸⁰ Варшавская Р. А. Художественное движение, как часть эстетического и физического воспитания: Дисс. ... канд. пед. наук (по физической культуре). Л.: Ин-т физкультуры им. П. Ф. Лесгафта, 1945. С. 66.

¹⁸¹ Гнесин М. Ф. Музыка речи и движения. С. 59–62; см. также: Шевченко О. В. Музыка и танец в искусстве «Серебряного века» // Музыка и танец: вопросы взаимодействия. Майкоп: Адыгейский гос. ун-т искусств, 2004. С. 188–198.

¹⁸² Цит. по: Мальцев В. В. Театр 1920-х годов в оценке Л. С. Выготского // Русский авангард 1910–1920 годов и театр / Отв. ред. Г. Ф. Коваленко. СПб.: Дмитрий Буланин, 2000. С. 214.

¹⁸³ Чернецкая И. О танце // Театр и студия. 1922. № 1–2. С. 35; Лисицян С. Запись движения (кинетография) / Под ред. Р. В. Захарова. М.; Л.: Искусство, 1940. С. 95.

¹⁸⁴ См.: Toepfer K. Empire of Ecstasy. P. 330.

¹⁸⁵ Волконский С. М. Выразительный человек. Сценическое воспитание жеста (по Дельсарту). СПб.: Изд. «Аполлона», 1913. С. 135, 160.

Рут Сен-Дени и Тед Шоун – основатели школы «Denishawn», из которой вышли многие американские танцовщики модерна, – считали, что танец должен содержать все элементы, которые есть в музыке, – время, длительность, акцент, динамику и форму. Вдохновившись танцем Мэри Вигман, Карл Орф поставил задачу создать «элементарную музыку», соответствующую «элементарному движению»¹⁸⁶. В Хореологической лаборатории РАХН изучали «координацию движений танца и музыкальных явлений»¹⁸⁷. А самое, наверное, знаменитое партнерство хореографа и композитора авангарда – творческий союз Джона Кейджа и Мерса Каннингема, начавшийся позже, в середине XX века.

Музыкально-двигательный рефлекс

Задачу «быть верным музыке в движениях» надо было решать не только в теории, но и – прежде всего – на практике. Дункан никакого метода, никаких указаний на этот счет не оставила. Правда, в своих мемуарах она описывает, как слушая музыку, научилась улавливать «вибрации [идущие к] источнику танца, находящемуся как бы внутри меня»¹⁸⁸. Лои Фуллер тоже говорила о «вибрациях», но считала, что они исходят из ее собственных движений¹⁸⁹. О «вибрациях нервной системы», вызванных ритмическими движениями, упоминал Далькроз¹⁹⁰. Термин стал популярным благодаря теософам, называвшим «вибрациями» проявления космической творческой силы. Оккультисты верили, что вибрации некоей «жизненной силы» порождают ауру, и даже пытались ее сфотографировать¹⁹¹. А Лабан считал, что «видение мира как собрания ритмических вибраций в огромных масштабах, как волн или динамических течений может оказаться мощным стимулом для... хореографов»¹⁹².

Существовали и другие научные и околонучные термины, говорящие о том, что в создании и восприятии произведения искусства играет роль движение. В начале XX века приобрел популярность термин «рефлекс»¹⁹³. Он вошел в отечественную науку в начале 1860-х годов благодаря работе И. М. Сеченова «Рефлексы головного мозга». Несколько десятилетий спустя И. П. Павлов создал свою теорию условных рефлексов, а невролог В. М. Бехтерев – рефлексологию, то есть науку о «сочетательных» или «ассоциативных» рефлексах. В обеих теориях рефлекс служил биологическим объяснением того, как происходит обучение и приобретается опыт. Павлов верил, что условные рефлексы, которые, правда, пока были изучены только на собаках, дадут ключ к поведению человека. Его ученик и политкомиссар Эммануил Енчмен создал «теорию новой биологии» («Т. Н. Б.») – для того, чтобы «революционизировать» человеческий организм, изменяя существующие рефлексы и формируя новые. Он же предлагал завести на каждого жителя страны «психофизиологический паспорт», куда записывать его рефлексы¹⁹⁴.

¹⁸⁶ Тед Шоун цит. по: *The Vision of Modern Dance*. P. 30–31; о Карле Орфе см.: *Тютюнникова Т. Э. Видеть музыку и танцевать стихи*. С. 82–87.

¹⁸⁷ См.: ГЦТМ. Ф. 517. Ед. хр. 133. Л. 76; РГАЛИ. Ф. 941. Оп. 17. Ед. хр. 9. Л. 2.

¹⁸⁸ *Дункан А. Танец будущего // Айседора Дункан / Сост. С. П. Снежко. Киев: Мистецтво, 1989. С. 70–72.*

¹⁸⁹ *Loïe Fuller: Danseuse de l'art nouveau. Paris: Éditions de la Réunion des musées nationaux, 2002; см. также: Ямольский М. Демон и Лабиринт (Диаграммы, деформации, мимесис). М.: Новое литературное обозрение, 1996. С. 286–296.*

¹⁹⁰ Далькроз цит. по: *Berchthold A. Émile Jaques-Dalcroze et son temps. Lausanne: L'Âge d'Homme, 2000. P. 48.*

¹⁹¹ См.: *Didi-Huberman G. Invention of Hysteria: Charcot and the Photographic Iconography of the Salpêtrière / Trans. A. Hartz. Cambridge, MA: The MIT Press, 2003. P. 91–99.*

¹⁹² Цит. по: *Goodbridge J. Rhythm and Timing of Movement in Performance: Drama, Dance and Ceremony. London and Philadelphia: Jessica Kingsley Pubs, 1999. P. 129.*

¹⁹³ См., напр.: *Sirotkina I. The ubiquitous reflex and its critics in post-revolutionary Russia // Berichte zur Wissenschaftsgeschichte. 2009. Vol. 32. Issue 1. P. 70–81.*

¹⁹⁴ О Э. С. Енчмене см.: *Windholz G. Emmanuil S. Enchmen: A Soviet behaviorist and the commonality of «Zeitgeist» // The Psychological Record. 1995. Vol. 45. P. 517–533; Богданчиков С. А. Феномен Енчмена // Вопросы психологии. 2004. № 1. С. 144–155.*

Материалистическое понятие рефлекса идеально соответствовало официальной идеологии. «Любимец партии» Николай Бухарин назвал павловскую теорию условных рефлексов «орудием из железного инвентаря материализма»¹⁹⁵. Модный термин проник и в театр. Поэт-экспрессионист Ипполит Соколов предлагал начать «индустриальную реконструкцию организма европейского пролетария» с актеров, тренируя их «сенсорные и мускульные рефлексы»¹⁹⁶. Ссылаясь на физиологов Сеченова и Бехтерева, Мейерхольд призывал изучать «рефлекторные движения» и «законы торможений», чтобы заменить «экстаз... рефлекторной возбудимостью»¹⁹⁷. Режиссер Сергей Радлов называл актеров своей театрально-исследовательской мастерской «психофизическими единицами» и «монадами»¹⁹⁸. Руководитель Хореологической лаборатории Александр Ларионов сформулировал задачу танцовщика как «перевод безусловных рефлексов в художественные условные рефлексы». Наконец, «новые сочетательные рефлексы» собирался «тренировать и воспитывать» у зрителей кинорежиссер Сергей Эйзенштейн. Поскольку, по теории И. П. Павлова, условные рефлексы со временем ослабевают и их надо поддерживать, Эйзенштейн утверждал, что «классовый театр... нужнее в мирное время, чем в период непосредственной борьбы»¹⁹⁹.

Эта терминология была приложена и к музыке. Последователь Далькроза Жан д'Удин писал, что «между музыкой и впечатлениями, которые она вызывает, всегда скрыт какой-нибудь физиологический рефлекс – жест, совокупность жестов»²⁰⁰. Свободный танец – считал хореограф Лев Лукин – воспитывает «музыкальное сознание», «рефлекторную» музыкальность²⁰¹. Наконец, в студии «Гептахор» говорили о «музыкально-двигательном рефлексе», объясняя это так: слушая музыку, человек часто совершает мелкие, незаметные для других и для себя самого движения, которые, не получая продолжения, теряются. Эти смутные телесные реакции на музыку надо развить, превратив во внешний жест. С практикой переход от музыки к ее пластическому воплощению станет легким, почти автоматическим, – то есть превратится в «музыкально-двигательный рефлекс»²⁰². Его надо развивать, начиная с ясной музыкальной формы, побуждающей столь же ясные движения, и переходя затем к произведениям более сложным. Для тренировки «музыкально-двигательного рефлекса» студийцы выбирали самый разный музыкальный материал – как инструментальную музыку, так и пение. Подобно Лабану, участники студии экспериментировали с «двигающимся хором», но если у Лабана хор только двигался, в музыкальном движении он еще и пел. Целью всех этих экспериментов и упражне-

¹⁹⁵ Бухарин цит. по: *Богданчиков С. А.* Происхождение марксистской психологии: дискуссии между К. Н. Корниловым и Г. И. Челпановым. Саратов: СГУ, 2000. С. 7.

¹⁹⁶ См.: *Соколов И.* Тейлоризм в театре. С. 21; *Соколов И.* Индустриальная жестикуляция. С. 6–7; *Соколов И.* Воспитание актера // Зрелища. 1922. № 8. С. 11.

¹⁹⁷ Мейерхольд и другие. С. 735.

¹⁹⁸ Цит. по: *Анищенко Ю. П.* Театр до конца / Ре-публикация, вступ. текст и примеч. Е. И. Струтинской // Мнемозина. Исторический альманах. Вып. 2. М.: УРСС, 2006. С. 28; см. о Радлове: *Сергеев А.* Циркизация театра: от традиционализма к футуризму. СПб.: Санкт-Петербургская гос. академия театрального искусства, 2008. С. 48–60.

¹⁹⁹ *Эйзенштейн С. М.* Театральные тетради / Публ., вступит. текст, примеч. и текстология М. К. Ивановой и В. В. Иванова // Мнемозина. Документы и факты из истории отечественного театра XX в.: Исторический альманах. Вып. 2 / Сост. В. В. Иванов. М.: УРСС, 2006. С. 257.

²⁰⁰ *Удин Жан д'.* Искусство и жест. С. 97, 133.

²⁰¹ См.: ГЦТМ. Ф. 718. Ед. хр. 42. Л. 7.

²⁰² Гептахор // Ритм и культура танца. Л.: Academia, 1926. С. 60–65; ЦМАМЛС. Ф. 140. Оп. 1. Ед. хр. 480. В наши дни мысли о «пластическом воплощении музыки» и «музыкальном движении» развивает композитор, педагог Московской государственной академии хореографии Ю. Б. Абдоков. Он пишет о приоритете музыки в «музыкально-хореографическом синтезе» и поисках «взаимного резонанса между стилиобразующими средствами музыкальной выразительности и хореографической пластикой» (*Абдоков Ю.* Музыкальная поэтика хореографии. Пластическая интерпретация музыки в хореографическом искусстве. Взгляд композитора. М.: ГИТИС, 2009. С. 20–27). Автор находит в современных балетах хореографические соответствия таким особенностям музыкального произведения, как его метр, ритм и темп; его мелодика, гармония, фактура и полифония; его оркестровка. К сожалению, о своих предшественниках в таком анализе, от Далькроза до музыкального движения, он не упоминает.

ний было превратить тело в инструмент восприятия музыки, чтобы «мышечный аппарат приобрел свойства слухового аппарата». Только воспитав в себе ответ, подобный рефлекторному, утверждали Руднева и ее единомышленники, танцовщик сможет полноценно «сделать то, что велит музыка», и лишь тогда его движения обретут выразительность.

Говоря о «музыкально-двигательном рефлексе», студийцы вовсе не хотели как-то принизить музыку. Напротив, они считали музыку не фоном, а источником движения, а связь ее с движениями – чрезвычайно сложной. Чтобы быть по-настоящему «музыкальным», движение танцовщика должно учитывать самые разные черты музыкального произведения, включая мелодию – «голос, напевность», гармонию – «краску движения», мажор или минор, «акцент – органнй пункт, силу звучания, многоголосие». Музыку они вознесли на столь высокий пьедестал, что даже подход Далькроза казался им узко-аналитическим, неэмоциональным. Были случаи, когда в студию отказывались принять человека, занимавшегося ритмикой, поскольку такой опыт считался препятствием для правильного «музыкально-двигательного рефлекса»²⁰³. Точное соответствие музыке должно было достигаться спонтанно, «рефлекторно», а не путем анализа, убивающего непосредственное чувство. Некоторое время Руднева с коллегами преподавали музыкальное движение в петроградском Институте ритма. На их занятиях ученицы чувствовали «какую-то неземную радость» от того, что «не нужно считать, не нужно тактировать»²⁰⁴. Это была свобода, которую танец отвоевывал у музыки.

В середине XX века немецкий философ и музыковед Теодор Адорно разделил слушателей музыки на «экспертов» – профессиональных музыкантов, музыковедов – и просто «хороших слушателей». Последние тоже слышат отдельные музыкальные детали, высказывают обоснованные суждения, но – делают это не аналитически. «Хороший слушатель... понимает музыку примерно так, как люди понимают свой родной язык, – ничего не зная или зная мало о его грамматике и синтаксисе, – неосознанно владея имманентной музыкальной логикой»²⁰⁵. Главным открытием свободного танца было то, что «хорошего слушателя» можно воспитывать *через движение*

²⁰³ Варшавская Р. А. Художественное движение. С. 62.

²⁰⁴ По словам одной из них – Евгении Марковны Дубянской, которая оставила занятия ритмикой и перешла в «Гептахор»; см.: Воспоминания счастливого человека. С. 748.

²⁰⁵ Адорно Т. В. Избранное. Социология музыки. М.; СПб.: Университетская книга, 1998 [URL: <http://www.philosophy.ru/library/adorno/01.html>].

Конец ознакомительного фрагмента.

Текст предоставлен ООО «ЛитРес».

Прочитайте эту книгу целиком, [купив полную легальную версию](#) на ЛитРес.

Безопасно оплатить книгу можно банковской картой Visa, MasterCard, Maestro, со счета мобильного телефона, с платежного терминала, в салоне МТС или Связной, через PayPal, WebMoney, Яндекс.Деньги, QIWI Кошелек, бонусными картами или другим удобным Вам способом.