

НАУЧНАЯ БИБЛИОТЕКА

Ирина Сироткина



СВОБОДНОЕ ДВИЖЕНИЕ
И ПЛАСТИЧЕСКИЙ
ТАНЕЦ В РОССИИ

Ирина Сироткина

**Свободное движение и
пластический танец в России**

«НЛО»

2012

Сироткина И. В.

Свободное движение и пластический танец в России /
И. В. Сироткина — «НЛО», 2012

Эта книга – о культуре движения в России от Серебряного века до середины 1930-х годов, о свободном танце – традиции, заложенной Айседорой Дункан и оказавшей влияние не только на искусство танца в XX веке, но и на отношение к телу, одежде, движению. В первой части, «Воля к танцу», рассказывается о «дионисийской пляске» и «экстазе» как утопии Серебряного века, о танцевальных студиях 1910–1920-х годов, о научных исследованиях движения, «танцах машин» и биомеханике. Во второй части, «Выбор пути», на конкретном историческом материале исследуются вопросы об отношении движения к музыке, о танце как искусстве «абстрактном», о роли его в эмансипации и «раскрепощении тела» и, наконец, об эстетических и философских принципах свободного танца. Уникальность книги состоит в том, что в ней танец рассмотрен не только в искусствоведческом и культурологическом, но и в историко-научном контексте. Основываясь как на опубликованных, так и на архивных источниках, автор обнажает связь художественных и научных исканий эпохи, которая до сих пор не попадала в поле зрения исследователей.

Содержание

Часть I	6
Глава 1	10
Родная античность	11
Танцевализация жизни	15
Техника экстаза	17
Укрощение пляски	20
Глава 2	23
Ностальгия по общине	24
«Гептахор» – семь пляшущих	30
Конец ознакомительного фрагмента.	33

Ирина Сироткина

Свободное движение и пластический танец в России

2-е изд., испр. и доп

© И. Сироткина, 2012

© Оформление. ООО «Новое литературное обозрение», 2012

* * *

*Моей маме
и всем друзьям по пляске*

Эта книга посвящается моей маме, Татьяне Ивановне Шадской, и всем друзьям по пляске. Мама дала мне жизнь, свет и музыку, а новое рождение – в пляске – я получила, когда в зрелом уже возрасте стала заниматься в студии музыкального движения и импровизации под руководством Аиды Айламазьян. Эта студия продолжает традиции и носит имя исторической студии «Гептахор», которую основала в Петербурге более века назад Стефанида Дмитриевна Руднева. Исторический «Гептахор» именовал себя «студией пляски», чтобы подчеркнуть, что речь идет о чем-то большем, чем танец – особом мироощущении. Позже я узнала и о других студиях и школах «свободного танца», «пластики», «художественного движения», особенно многочисленных в начале XX века. Мне посчастливилось встретить некоторых из тех, благодаря кому свободный танец, гонимый в советские годы, дошел до наших дней: Ольгу Кондратьевну Попову, Инессу Евдокимовну Кулагину, Валентину Николаевну Рязанову, Юю Леонидовну Маяк. Осмыслить новую для меня тему помогла работа семинара «Музыка и движение», организованного на факультете психологии МГУ им. М.В. Ломоносова Аидой Меликовной Айламазьян. На заседаниях семинара обсуждалась, в частности, созданная «Гептахором» система «музыкального движения»; она послужила мне для уяснения тех принципов движения, которыми руководствовались в своей практике герои книги. Главный акцент в ней сделан на истории танца как составной части культуры; знание же, как писать историю культуры, приходило на протяжении многих лет работы в Институте истории естествознания и техники РАН. Наконец, для понимания междисциплинарных связей и философских аспектов танца мне много дали конференции «Свободный танец: история, философия, пути развития» (Москва, 2005) и «Свободный стих и свободный танец: движение воплощенного смысла» (Москва, 2010), организованные при моем участии. Работая над разными частями книги, я пользовалась советами и замечаниями Петра Вадимовича Андреева, Кирилла Олеговича Россиянова, Роджера Смита, Надежды Юрьевны Шуваловой – назвать здесь всех просто невозможно. Когда же был готов ее первый вариант, меня очень поддержала замечательный историк танца, Елизавета Яковлевна Суриц. А совершенствовать рукопись активно помогала редактор «Нового литературного обозрения» Инна Робертовна Скларевская. Всем им я приношу свою глубокую благодарность.

Часть I

Воля к танцу

Эта книга – о «свободном» или «пластическом» танце в России начала XX века, о его создателях, эстетических принципах, его судьбе в первые советские десятилетия.

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. Именно тогда появился новый танец, отличавший себя от балета и назвавшийся «свободным» или «пластическим»². Амбиции его создателей не ограничивались сценой: эти люди чувствовали себя не просто танцовщицами и хореографами, а – визионерами, философами, культуртрегерами. Из «выставки хорошеньких ножек» и «послеобеденной помощи пищеварению»³ они хотели превратить танец в высокое искусство, сделать «шагом Бога»⁴. 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. 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 егеническим 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 – загля не меньше чистых сердец, чем ее знаменитый предшественник⁵. 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.

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

² 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. Mislser. 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 иконографии и историка ритмопластического танца: Мислер Н. В начале было тело: Ритмопластические эксперименты начала XX века. Хореологическая лаборатория ГАХН. М.: Искусство-XXI век, 2011.

³ Тугендхальд Я. «Русский сезон» в Париже // Аполлон. 1910. № 9 (июль – август). С. 9.

⁴ Лопухов Ф. Величие мироздания. Танцсимфония. Пг.: Изд. Г.П. Любарского, 1922. С. 1.

⁵ 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.

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»⁶. 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!»⁷ 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 считавших, что ее нужно видеть «хотя бы только из-за этой ее радости танцевать»⁸. 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»⁹. В «импровизации побуждающей и вольной» человек, по словам танцовщика Николая Познякова, становится «самодетельным и цельным»¹⁰. Современники Дункан видели в свободном танце средство вернуть некогда утраченную целостность, преодолеть разрыв между разумом и эмоциями, душой и телом.

В России Дункан произвела культурную сенсацию¹¹. 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»¹².

С легкой руки Дункан в России появились и стали множиться школы и студии «свободного» или «пластического» танца. Дочь владельца кондитерских Элла Бартельс (буду-

⁶ 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.

⁷ *Ницше Ф.* Так говорил Заратустра / Пер. Ю.М. Антоновского // Соч.: В 2 т. М.: Мысль, 1990. Т. 2. 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.

⁸ 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.

⁹ *Исаченко К.* Программа школы пластики и сценической выразительности. Пг.: Тип. «Копейка», б.г. С. 17, 21, 31.

¹⁰ См.: Государственный центральный театральный музей им. А.А. Бахрушина (ГЦТМ). Ф. 517. Ед. хр. 133. Л. 70–72.

¹¹ 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.: Московский 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.

¹² См.: *Станиславский К.С.* Моя жизнь в искусстве. М.: Искусство, 1941. С. 429; *Станиславский К.С.* Из записных книжек: В 2 т. 1880–1911. М.: ВТО, 1986. Т. I. С. 539, 412; *Коонен А.* Страницы жизни. М.: Изд-во «Кукушка», 2003. С. 165.

щая 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 театре¹³. 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 пляску¹⁴. 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 самый канун XX века он провозгласил в России новый ренессанс – третье возрождение античности¹⁵. Возрождение античности, которое должно начаться в славянских странах, – по словам исследователя, это замысел Серебряного века о себе самом¹⁶. 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. Пумпянский¹⁷. Что же касается его учениц (Зелинский преподавал на высших женских курсах – Бестужевских и «Раевских»¹⁸), то им уготовлялась, в частности, роль, которую с успехом играла на мировой сцене Дункан, – возрождать античность через танец. Профессор приветствовал Айседору как «свою вдохновенную союзницу в деле воскрешения античности»¹⁹. Поддержал он – или вдохновил – и инициативу Стени Рудневой с подругами, когда те, по примеру Айседоры, стали «двигаться под музыку». Они собирались у кого-нибудь дома и занимались под аккомпанемент фортепиано, собственное пение или «внутреннюю музыку». Они стремились не повторить хореографию Дункан, а воссоздать вольный дух ее танца – или, на языке античника и ницшеанца Зелинского, – *пляски*. Девушек было семь, и профессор окрестил группу «Гептахор», от греческого, *επτά* – «семь» и *χορός* – «пляска»²⁰.

Для Маргариты Сабашниковой (ставшей позже женой поэта Максимилиана Волошина) выступление Дункан тоже было «одним из самых захватывающих впечатлений»²¹. 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

¹³ *Surits E.* Studios of plastic dance // Experiment. Vol. 2 (1996). P. 143–167.

¹⁴ 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.

¹⁵ *Зелинский Ф.Ф.* Античный мир в поэзии А.Н. Майкова // Русский вестник. 1899. № 7. С. 140.

¹⁶ *Хоружий С.С.* Трансформация славянофильской идеи в XX веке // Вопросы философии. 1994. № 11. С. 56.

¹⁷ См.: *Брагинская Н.В.* Славянское возрождение античности // Русская теория. 1920–1930-е годы. Материалы Десятых Лотмановских чтений. М.: РГГУ, 2004. С. 49–80.

¹⁸ Так назывались основанные в 1906 году частные Историко-литературные и юридические женские курсы Н.П. Раева, бывшего директора Бестужевских курсов.

¹⁹ 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 оркестрики” Фридриха Ницше, Бёклина (?), Рихарда Вагнера» (А. Левинсон цит. по: *Мочульский К.* Письма к В.М. Жирмунскому / Вступ. статья, публ. и коммент. А.В. Лаврова // Новое литературное обозрение. 1999. № 35 <http://infoart.udm.ru/magazine/nlo/n35/pism.htm>).

²⁰ Воспоминания счастливого человека. Стефанида Дмитриевна Руднева и студия музыкального движения «Гептахор» в документах Центрального московского архива-музея личных собраний / Сост. А.А. Кац. М.: Главархив Москвы; ГИС, 2007. С. 129, 139. О пляске Зелинский писал в статье «Рабочая песенка» (1901): *Зелинский Ф.Ф.* Из жизни идей (Научно-популярные статьи). Репринтное воспроизв. 3-го изд. (Пг, 1915). СПб.: Алетейя при участии изд-ва «Логос-СПб», 1995. С. 326–341.

²¹ *Волошина (Сабашникова) М.* Зеленая змея. История одной жизни / Пер. с нем. М.: Энигма, 1993. С. 118–119.

зеркалом воспроизвести ее танец»²². Еще неожиданной была подобная реакция у взрослого мужчины – скромного чиновника Николая Барабанова. Попад 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»²³. 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 евгеническими целями»²⁴. 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 – кинемалогии, куда кроме танца должны были войти такие разнообразные предметы исследования, как трудовые операции и способы 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». Но в эпоху румяных физкультурников свободный танец и все его разновидности, включая «музыкальное» и «художественное» движение, оказались не ко двору. После «великого перелома» ему лишь чудом удалось уцелеть. Дитя России Серебряного века, он лишь немногим его пережил. Но за годы своего существования студии пластики, курсы ритмики и школы выразительного движения успели принести свои плоды, а сам танец прошел путь от стилизованного под античность к конструктивистскому.

Ключевая фигура в истории танца XX века – конечно же Айседора Дункан; из ее «свободного танца» выросла не только российская «ритмопластика», но и немецкий экспрессивный танец, и американский танец-модерн. Она стоит у истоков, от которых берут начало многие направления современного танца. Ее танец оказал влияние и на реформу балета, и на преподавание сценического движения драматическим актерам. Основав в революционной России свою школу, Дункан приобрела здесь особую славу. В книге мы не раз будем говорить о ее открытиях, как и деятельности ее современников Эмиля Жака-Далькроза, Рудольфа Лабана и других – тех, кто создавал двигательную культуру нового человека.

²² 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.

²³ *Евреинов 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.

²⁴ О евгенических целях своей гармонической гимнастики Алексеева сообщала 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.

Глава 1

Пляски серебряного века²⁵

...в пляске все внутреннее во мне стремится выйти наружу, совпасть с внешностью, в пляске я наиболее уплотняю в бытии, приобщаюсь бытию других; пляшет во мне моя личность... моя софийность, другой пляшет во мне.

М.М. Бахтин²⁶

Первоначально «Серебряным веком» назвали эпоху в истории русской литературы – между ее классическим, «Золотым» веком и превращением в советскую²⁷. Однако вскоре мифологема Серебряного века перестала ограничиваться литературой, включив и другие искусства: живопись, скульптуру, архитектуру, музыку, театр. Долгое время в этот список забывали внести танец – а ведь без него история этого периода не может быть полной. Более того, свободный танец с уверенностью можно считать феноменом именно той эпохи, когда умами властвовали «философ-плясун» Ницше и «дионисиец» Вячеслав Иванов²⁸.

«Я хочу видеть мужчину и женщину... способными к пляске головой и ногами», – говорил ницшеанский Заратустра²⁹. Человеку, разделенному на рацио и эмоции, на тело и дух, пляска должна была принести исцеление. В ней – верил Максимилиан Волошин – сливается «космическое и физиологическое, чувство и логика, разум и познание... Мир, раздробленный граненым зеркалом наших восприятий, получает свою вечную внечувственную цельность»³⁰. Вслед за Вячеславом Ивановым, интеллектуалы Серебряного века мечтали о современных вакхантах, «слиянии в экстазе», трансцендирующем человечестве. Увидев в Айседоре Дункан ницшеанскую плясунью *par excellence*, они стали самой благодарной ее публикой. Для Александра Блока она была символом Вечной Женственности, Прекрасной Дамой: на стене его комнаты вместе с «Моной Лизой» и «Мадонной» Нестерова висела «большая голова Айседоры Дункан»³¹. Сергей Соловьев воспевал «Нимфу Айсидору» (*sic!*) античным размером – алкеевой строфой³². Волошин представлял ее танцующей на плитах Акрополя – «одетой в короткую прозрачную тунику молодой амазонки, высоко перетяну-

²⁵ Материал этой главы частично вошел в статью: Сироткина И. Пляска и экстаз в России от Серебряного века до конца 1920-х годов // Российская империя чувств. Подходы к культурной истории эмоций / Под ред. Я. Плампера, Ш. Шахадат и М. Эли. М.: Новое литературное обозрение, 2010. С. 282–305.

²⁶ Бахтин М.М. Автор и герой в эстетической деятельности // Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества. М.: Искусство, 1986. С. 127. Курсив М.М. Бахтина.

²⁷ См., напр.: Страда В. Литература конца XIX века (1890–1900) // Серебряный век / Под ред. Ж. Нива и др. М.: Прогресс-Литера, 1995. С. 11–47.

²⁸ До сих пор о «танце Серебряного века» писали почти исключительно в связи с «Русскими сезонами» Дягилева; см.: Абаиов В.В. Танец как универсалия культуры Серебряного века // Время Дягилева. Универсалии Серебряного века / Под ред. В.В. Абаиова. Пермь: Арабеск, 1993. С. 7–19. С недавнего времени стали говорить и о «кинематографе Серебряного века»; см. Гращенкова И.Н. Кино Серебряного века: Русский кинематограф 10-х годов и кинематограф русского послеоктябрьского зарубежья 20-х годов. М.: [б.и.], 2005.

²⁹ Ницше Ф. Так говорил Заратустра / Пер. Ю.М. Антоновского // Соч.: В 2 т. М.: Мысль, 1990. Т. 2. С. 152.

³⁰ Волошин М. Айседора Дункан [1904] // Айседора. Гастроли в России / Сост. Т.С. Касаткина. М.: Артист, Режиссер, Театр, 1992. С. 30–48.

³¹ Сергей Городецкий сравнил комнату Блока с кельей или часовней – то же «ощущение чистоты и молитвенности»; см.: Городецкий С.М. Жизнь неукротимая: Статьи. Очерки. Воспоминания / Сост. В. Енишерлов. М.: Современник, 1984. С. 22.

³² См.: Арсеньев Н. О московских религиозно-философских и литературных кружках и собраниях начала XX века // Московский Парнас. Кружки, салоны, журфикусы Серебряного века, 1890–1922 / Сост. Т.Ф. Прокопов. М.: Интелвак, 2006. С. 308.

тую под самой грудью»³³. Андрею Белому танцовщица казалась провозвестницей «будущей жизни – жизни счастливого человечества, предающегося тихим пляскам на зеленых лугах». Заглавие его книги «Луг зеленый» – цитата из «Так говорил Заратустра»³⁴.

В свободном танце, казалось, воплотилась мечта Серебряного века о веке Золотом – счастливой юности человечества, поре совместных плясок и любви. В отличие от прежнего, пафосного искусства, новое искусство хотело быть легким и играющим. Ницше сделал «легкие ноги» метафорой духа³⁵. «Для современного художника, – писал Ортега-и-Гассет, – нечто собственно художественное начинается тогда, когда он замечает, что в воздухе больше не пахнет серьезностью и что вещи, утратив всякую степенность, легкомысленно пускаются в пляс. Этот всеобщий пируэт для него подлинный признак существования муз». Символом искусства снова стала «волшебная флейта Пана, которая заставляет козлят плясать на опушке леса»³⁶.

Родная античность

С легкой руки Зелинского XX век в России начался под знаком нового Ренессанса. Встреча с античной культурой, утверждал он, уже много раз содействовала «пробуждению личной совести и личного свободного творчества»³⁷. 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 – цивилизации³⁸.

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 путь³⁹.

«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 античности⁴⁰. (Как

³³ Волошин М. Айседора Дункан. С. 30.

³⁴ Белый А. Луг зеленый. Книга статей. М.: Альциона, 1910. С. 3–18.

³⁵ «И хотя есть на земле трясина и густая печаль, но у кого легкие ноги, тот бежит поверх тины и танцует, как на расчищенном льду» (Ницше Ф. Так говорил Заратустра. С. 213).

³⁶ См.: Ортега-и-Гассет Х. Дегуманизация искусства [1925] // Самосознание европейской культуры XX века. Мыслители и писатели Запада о месте культуры в современном обществе / Сост. Р.А. Гальцева. М.: Изд-во полит. литературы, 1991. С. 259.

³⁷ Зелинский Ф.Ф. Из жизни идей (Научно-популярные статьи). Репринтное воспроизведение 3-го изд. (Пг, 1915). СПб.: Алетейя; Логос-СПб, 1995. С. 280.

³⁸ Иванов В.И. О веселом ремесле и умном веселии // По звездам: Статьи и афоризмы. СПб.: Изд-во «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.

³⁹ См.: Ахутин А.В. и др. Теоретическая культурология. М.: Академический проект; Екатеринбург: Деловая книга; РИК, 2005. С. 42–45.

⁴⁰ 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.

известно, поселившись в Крыму – древней Киммерии, Волошин видел себя посредником между античностью и современностью.) 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 приобретает на протяжении всей жизни и без которого никто не может считать себя культурным). Айседора стремилась поставить пляску над балетом – который, к тому же, по ее мнению, находился не в лучшем состоянии. «Может ли кто подумать, что наш балет отражает в себе высший цвет современной культуры?» – риторически вопрошала она. Связав танец с античностью, она хотела вызвать серьезное к нему отношение, надеясь, что «будущий танец действительно станет высокорелигиозным искусством, каким он был у греков»⁴¹.

Первые выступления Дункан в России, проходившие в самых престижных концертных залах, рекламировались как «утренники античного танца». Необычно дорогие билеты были обещанием 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 получило добротное образование в объеме классической гимназии, а дома зачитывалось древнегреческими мифами. Они восприняли ее танец как античную цитату: в ней видели вакханку, амазонку, нимфу, ожившую древнегреческую статую, называли «редким цветком Древней Эллады»⁴². Художник Матвей Добров, делавший с нее наброски, писал: «Она так танцует, как будто сбежала с греческой вазы»⁴³. «В ее искусстве действительно воскресла Греция», считала Маргарита Сабашникова, а у Алисы Коонен ее «движения и позы невольно вызвали в памяти образы античных богинь»⁴⁴. 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»⁴⁵, – 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»⁴⁶. 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»⁴⁷. 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»⁴⁸. Подавляющее большинство зрителей, однако, оставались безучастными, и по окончании концерта Айседора посоветовала им, вернув-

⁴¹ Дункан А. Танец будущего // Айседора Дункан / Сост. С.П. Снежко. Киев: Мистецтво, 1989. С. 23–24.

⁴² 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.

⁴³ 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.

⁴⁴ Волошина М. Зеленая змея. С. 118; Коонен А. Страницы жизни. М.: Изд-во «Кукушка», 2003. С. 118.

⁴⁵ Пастернак А. Метаморфозы Айседоры Дункан // Айседора. Гастроли в России / Сост. Т.С. Касаткина. М.: Артист, Режиссер. Театр, 1992. С. 328.

⁴⁶ Там же. С. 334.

⁴⁷ См.: Mester T.A. Movement and Modernism: Yeats, Elliot, Lawrence, Williams and Early Twentieth-Century Dance. Fayetteville: U. of Arkansas P., 1997. P. 13.

⁴⁸ Там же.

пшсь домой, почитать Уолта Уитмена – иными словами, усвоить литературные критерии для оценки ее танца. Образованная же молодежь в США приняла ее восторженно. Дочь американского дирижера Вальтера Дамроша ее выступление поразило до слез. «Видимо, я прилежно изучала мифологию, – вспоминала она, – ибо Айседора показалась мне Дафной, танцующей на античной полянке!»⁴⁹ После концертов она и другие юные жительницы Нью-Йорка спешили в магазин и купили 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!»⁵⁰

Дункан далеко не первой обратилась к античным образцам. Ее соотечественница Лой Фуллер видела свой пластический идеал в античной скульптуре – в частности, статуэтках из Танагры. Небольшие по размеру изящные статуэтки изображали задрапированных женщин в грациозных позах. Наиболее известные из них Фуллер копировала в своих танцевальных композициях, где также большую роль играли драпировки. Она и сама стала 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, огня⁵¹. В 1901 году Фуллер набрала труппу молодых танцовщиц, в которую ангажировала и начинающую Дункан. Но во время турне по Австрии та, заключив несколько личных контрактов, 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 Труханова⁵².

Если Фуллер только дополняла свой репертуар античными цитатами, то Дункан позиционировала себя почти исключительно как танцовщицу, возрождавшую 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 серо-голубого сукна, а в качестве сценического костюма – скромную тунику. Благодаря выбору глубокой по содержанию музыки, контакт со зрителями стал более интимным. Поначалу она избегала танцевать в больших концертных залах, и когда театральный импресарио предложил ей ангажемент на профессиональной сцене, собиралась отказаться. Одна мысль появиться на Бродвее повергала ее в ужас. «Мое искусство, – заявляла

⁴⁹ Цит. по: Курт П. Айседора Дункан. М.: Эксмо, 2007. С. 324–325.

⁵⁰ Розанова Н.В. Из моих воспоминаний / Публ. и коммент. А.Н. Богословского // Литературоведческий журнал. 2000. № 13/14. С. 147–148.

⁵¹ Loe Fuller: Danseuse de l'art nouveau / Dir. V. Thomas, J. Perrin. Paris: Éditions de la Réunion des musées nationaux, 2002. P. 66–67.

⁵² Garafola L. Soloists abroad: The Pre-war careers of Natalia Trouhanova and Ida Rubinstein // Experiment. 1996. Vol. 2. P. 17.

она, – нельзя подвергать такому риску, как театральный спектакль»⁵³. 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»⁵⁴. Статуя крылатой Нике стала любимым образом Айседоры. Познакомившись с Козимой Вагнер, дочерью Листа и женой Рихарда Вагнера, она танцевала в театре Байройта. 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»⁵⁵. 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 кружки⁵⁶.

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 Дункан⁵⁷. Существовали школы, где «античный танец» изучали углубленно: в Лондоне «восстановлением древнегреческого танца» занимались в школе актрисы Руби Джиннер⁵⁸. В Москве А.А. Бобринский открыл студию-школу, где также реконструировали древние обряды, – граф относился к этому настолько серьезно, что, когда однажды тяжело заболел, попросил одну из своих учениц, актрису Лидию Рындицу, совершить у его одра античный погребальный обряд⁵⁹. С началом Первой мировой войны Дункан, как и другие, стала меньше апеллировать к античности⁶⁰. Но дело было сделано: интеллектуалы Серебряного века увидели в ней первую ласточку нового возрождения – того самого, которое, согласно пророчествам Зелинского и Иванова, должно было вот-вот начаться в России.

⁵³ Айседора Дункан / Сост. С.П. Снежко. Киев: Мистецтво, 1989. С. 81, 149.

⁵⁴ Цит. по: *Стаховский С.В.* Искания русской театральной мысли. М.: Свободное издательство, 2007. С. 34.

⁵⁵ *Sachs C.* World History of the Dance / Transl. B. Schoenberg. New York: Bonanza Books, 1937. P. 447.

⁵⁶ 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.

⁵⁷ 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.

⁵⁸ 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.

⁵⁹ *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.

⁶⁰ 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.: *Кнабе Г.С.* Русская античность. Содержание, роль и судьба античного наследия в культуре России. Программа-конспект лекционного курса. М.: РГГУ, 2000. С. 16.

Танцевализация жизни

Дионисийство стало религией людей Серебряного века. «Вся пластика повседневности должна обновиться и озариться, вся она должна исполниться плясового ритма», – писал Александр Бенуа в самом первом выпуске журнала «Аполлон»⁶¹. В редакции только что основанного журнала одна из выпускниц школы графа Бобринского исполняла танцы «Возлияния» и «Вакханки»⁶². Журнал начал выходить вскоре после второго приезда Дункан в Россию, и в программной статье Бенуа легко прочитывались идеи ее «Танца будущего». Как и Айседора, Бенуа призывал к «просветлению всей жизни и самого человека красотой, [чтобы] люди стали прекрасными... и танец сделался бы законом жизни»⁶³. Драматург Федор Сологуб предвкусил, как освобожденное человечество «хлынет на сцену и закружится в неистовом радении», а доктор Николай Кульбин провозгласил «танцевализацию жизни»⁶⁴. В Мариинском театре шли балеты Михаила Фокина – по словам Бенуа, «настоящее порождение дункановской пропаганды»; в антрепризе Дягилева Нижинский поставил «Послеполуденный отдых фавна»⁶⁵. На сцене Литейного театра показывали хореографическую феерию по пьесе Сологуба «Ночные пляски», где роли душ играли «юные любительницы босиком, подражая Дункан». Там же Ольга Глебова-Судейкина танцевала Фавнессу в балете-пантомиме «Козлоногие»; «Танцы троллей» исполняла актриса и «пластичка» Ада Корвин – ею в то время увлекался Мейерхольд⁶⁶. В петербургских салонах танцевал «в стиле Дункан» юный Николай Позняков.

Излюбленными фигурами Серебряного века стали Плясун и Танцовщица. Даже душа была названа «Вечной танцовщицей» – так озаглавил свою «хореографическую мистерию» режиссер и драматург Николай Евреинов. Героиней другой пьесы Евреинова стала танцовщица-босоножка – «актриса милосердия», агент придуманной им «театротерапии». Танцовщица спасает от самоубийства Студента, признающего: «Вы окрылили меня... Вы – одна из причин моей “воли к жизни”»⁶⁷. На обилие танцевальных глаголов в литературе Серебряного века обратила внимание киновед Оксана Булгакова: литературные персонажи не просто двигаются, а «стремительно летят», экстатически «кидаются», танцуют «шаманский» или «заклинательный» танец, а нервы «пляшут чечетку»⁶⁸. У художников авангарда «летают»

⁶¹ Бенуа А. В ожидании гимна Аполлону // Аполлон. 1909. № 1. С. 7–10.

⁶² Это была М.А. Ведринская; см.: Лукомский Г. Пластические танцы // Аполлон. 1909. № 3. С. 40–41.

⁶³ Бенуа А. В ожидании гимна Аполлону. С. 10.

⁶⁴ Сологуб Ф. Театр одной воли // Театр. Книга о новом театре. Сб. статей. СПб.: Шиповник, 1908; М.: ГИТИС, 2008. С. 164. Идеи Н.И. Кульбина о «танцевализации» и Евреинова о «театрализации жизни», по-видимому, связаны между собой; см.: Бобринская Е. Жест в поэтике раннего русского авангарда // Авангардное поведение. Сб. материалов научной конференции Хармс-фестиваля в Санкт-Петербурге. СПб.: Хармсиздат, 1998. С. 49–62; Евреинов Н.Н. Кульбин. Impressio Н.Н. Евреинова // Евреинов Н.Н. Оригинал о портретистах. М.: Совпадение, 2005. С. 116–117. Н.А. Хренов сближает идею театрализации с идеей карнавала у М.М. Бахтина; см.: Хренов Н.А. Игровые проявления личности в переходные эпохи истории культуры // Общественные науки и современность. 2001. № 2. С. 167–180.

⁶⁵ О влиянии Дункан на Фокина см.: Добровольская Г. Михаил Фокин. Русский период. СПб.: Гиперион, 2004; в особенности, гл. 2; о постановке Нижинского см., напр.: Гарафоло Л. Русский балет Дягилева / Пер. с англ. под ред. М. Ивоиной и О. Левенкова. Пермь: Книжный мир, 2009. С. 50–53.

⁶⁶ Александр Бенуа сообщал, что Мейерхольд «воспламенился... босоножкой, которая пожелала стать “русской Айседорой” (таких барышень тогда на всем свете расплодилось немало)»; см. Бенуа А.Н. Мои воспоминания. М.: Наука, 1990. Т. 2. С. 476. Зимой 1912–1913 года Ада Корвин училась у Э. Жак-Далькроза в Хеллерау и получила диплом преподавателя ритмики.

⁶⁷ Евреинов Н. Самое главное. Для кого комедия, а для кого и драма: В 4 действиях [1920]. М.: Совпадение, 2006. Об «инстинкте преображения», который имеется якобы и у животных, см.: Евреинов Н.Н. Театр у животных (О смысле театральности с биологической точки зрения) // Евреинов Н.Н. Оригинал о портретистах. М.: Совпадение, 2005. С. 263–315.

⁶⁸ Булгакова О. Фабрика жестов. М.: Новое литературное обозрение, 2005. С. 96–103.

даже буквы, им скучно сидеть в строчке: «Мы вырываем букву из строки и даем ей возможность свободного движения»⁶⁹. Метафоры танца, вихря, кругового движения населяют ахматовскую «Поэму без героя», действие которой происходит в 1913 году. «В рефрене танца – предчувствие войн и революций... Какая музыка, какой танец или же какое молчание возвестит о близящихся великих волнениях?» – писал поэт, джазист и танцовщик Валентин Парнах⁷⁰. А Владимир Маяковский призывал «Бешеной пляской землю овить, / Скучную, как банка консервов»⁷¹.

Утопия экстаической пляски пришла тогда как нельзя более ко двору. Интеллектуалы перечитывали трактат Лукиана «Об искусстве танца», где говорилось, что плясун «должен знать... все, что есть и что будет и было доселе», быть одновременно Гомером и Гесиодом. Согласно Лукиану, даже Сократ, несмотря на свои преклонные годы, видел в пляске одну из важнейших наук⁷². Вспомнили о роли пляски в древних культах, об античной *хорее* – песне-пляске, которую исполняет на оркестре хор. Символисты мечтали о «дивных процессиях и церемониях будущего», о «соборном театре», где будет уничтожена рампа – разделение на актеров и зрителей⁷³. Прообраз такого театра – где утвердится хоровое, соборное начало и хор поглотит солистов – энтузиасты увидели даже в «Половецких плясках» М. Фокина из оперы Бородина «Князь Игорь»⁷⁴. Театр – предвкушал Луначарский – выльется на улицы в виде грандиозных процессий, манифестаций и празднеств, и произведенные «коллективной душой» пролетариата «монументальные фигуры-символы» закружатся в «великом танце жизни под еще неслышанную музыку»⁷⁵. Вячеслав Иванов видел землю покрытой античными «оркестрами», на которых творится сверхличное, всенародное и всечеловеческое действие. Чтобы «ставить хоры на площадях» и развивать «самобытные формы духовного коллективизма»⁷⁶, после революции он пошел работать в Театральный отдел Наркомпроса. «Возврат к пляске» провозглашался задачей «наших революционных дней»⁷⁷.

Семантически «пляска» – слово, которого, насколько мне известно, нет в других европейских языках, – отличается от «танца» акцентом на эмоциональности, «естественности» и свободе. Пляска, «дикая» и «экстаическая», противостоит танцу – этому цивилизованному и регламентированному правилами искусству. До самозабвения кружится в «вакхической» пляске Маня Ельцова, героиня нашумевшего романа Анастасии Вербицкой «Ключи счастья»: «Нет! Это нельзя назвать танцем. Как будто накопившаяся энергия ищет разрядиться в этих безумных жестах, в этом диком хаосе движений»⁷⁸. Пляска и танец проти-

⁶⁹ Казимир Малевич в письме Михаилу Матюшину; цит. по: Ольга Розанова. «Лефанта чиол...» / Сост. А. Сарабьянов и В. Терёхина. М.: РА; Русский авангард, 2002. С. 267.

⁷⁰ *Parnac V. Histoire de la danse. Paris: Les Éditions Rieder, 1932. P. 75.*

⁷¹ Цит. по: *Surits E. Russian dance studios in the 1910-1920s // Experiment. 2004. Vol. 10. P. 85–95.*

⁷² См. доклад А. Топоркова «Трактат Лукиана о пляске» на заседании Хореологической лаборатории РАХН 19 апреля 1924 года (РГАЛИ. Ф. 941. Оп. 17. Ед. хр. 9. Л. 4).

⁷³ О театральном утопии см.: *Стахорский С.В. Искания русской театральной мысли; Степанова Г.А. Идея «соборного театра» в поэтической философии Вячеслава Иванова. М.: Гитис, 2005; Азизян И.А. Диалог искусств Серебряного века. М.: Прогресс-Традиция, 2000.*

⁷⁴ См.: С.А. [Сергей Ауслендер] Танцы в «Князе Игоре» // Аполлон. 1909. № 1. С. 29–30. Л.Д. Блок вспоминала, как семья профессора Е.В. Аничкова пригласила «пойти вместе в оперу не слушать Шаляпина в партии Галицкого, что было бы общепринято и нормально, а смотреть половецкие пляски Фокина, и как это было совсем неожиданно, оригинально и странно» (*Блок Л.Д. Возникновение и развитие техники классического танца (Опыт систематизации) // Блок Л.Д. Классический танец. История и современность / Сост. Н.С. Годзина. М.: Искусство, 1987. С. 343.*)

⁷⁵ Цит. по: *Стахорский С.В. Искания русской театральной мысли. С. 155.*

⁷⁶ *Гвоздев А.А., Пиотровский А. Петроградские театры и празднества в эпоху военного коммунизма // Искусство советского театра. Л.: Гос. изд-во худож. лит., 1933. Т. 1. 1917–1921. С. 258, 238.*

⁷⁷ *Ли [А.А. Черепнин]. Тифлиские босоножки – Институт ритма и пластики (С. и Л. Азарпетиян) в Доме культуры ССР Армении // Зрелища. 1924. № 76. С. 6.*

⁷⁸ Цит. по: *Булгакова О. Фабрика жестов. С. 100.*

востоят друг другу как свободное проявление чувств и самоконтроль. Говорят, что у потерявшего самообладание человека «пляшут нервы» или что от радости «пляшет душа». Торжествуя над запретами официальной репрессивной культуры, «пляшут» цыгане, скомо-рохи, «пляшет» канатоходец в небе над ярмаркой. Свободная от условностей и ограничений, пляска подчинена лишь музыке, которая сама – эмоциональная стихия. Пляску нельзя «исполнить», ей можно только отдаться как страсти или экстазу – «пуститься в пляс». Если танец, в особенности бальный, представляет собой, по Лотману, сочетание порядка и свободы, то в пляске второй гораздо больше, чем первого⁷⁹.

Пляска и танец – классовые антиподы: «танцуют» на балах, «пляшет» народ. Народная пляска – игрище, ее не «танцуют», а «ходят» в парах или «водят» хороводы. Танец же, по мнению деревенских стариков, – «занятие легкомысленное, даже предосудительное»⁸⁰. «Танцуют» в деревне только занесенную из города кадрили и преимущественно в городском платье. Пляска демократична, «всенародна... всечеловечна, чего нельзя сказать о танце»⁸¹. Классический пример противопоставления народной пляски и аристократического танца дает в «Войне и мире» Лев Толстой. В знаменитом эпизоде Наташа Ростова, обученная только бальным танцам, неожиданно для всех пляшет русскую под дядюшкину гитару, при полном одобрении крестьян⁸². «Инстинкт пляски заложен в природе всех живых существ, населяющих землю», – утверждал один из первых отечественных историков танца⁸³.

Наконец, пляска отсылает в древность, она – часть магических ритуалов, оргиастических культов. В античной мифологии пляшут менады, вакханки, фурии, насылая безумие на всех, кто их увидит. Заслугу Дункан видели в том, что она «первая призвала назад к религиозно-драматической осмысленности античной пляски». Ее поклонники в России надеялись, что свободный танец «вырастет в массовую пляску, достигнет своего хорового и логического завершения»⁸⁴. Это казалось возможным потому, что в русском народе были еще живы плясовая традиция и хоровое начало. Они, мечтал критик, выведут хореографию «из тупика классических па на широкую и не имеющую конца дорогу Дионисийской традиции» и приведут в конце концов к созданию всеобъемлющего произведения искусства – *Gesamtkunstwerk*⁸⁵.

Техника экстаза

В пляске Дункан дионисийство прекрасно уживалось с Аполлоновой грацией. Балансируя на грани между «порядком» и «свободой», Айседоре удалось избежать скабрёзности и создать танец «вольный и чистый» и, к тому же, выражающий подлинные чувства⁸⁶. Правда, некоторые современники отмечали, что диапазон ее эмоций неширок и ограничивается радо-

⁷⁹ См.: Лотман Ю.М. Роман Пушкина «Евгений Онегин». Комментарий. Л.: Просвещение, 1980. С. 85–86. О различии пляски и танца см. также: *Surits E. Russian dance studios in the 1910–1920s.*

⁸⁰ *Всеволодский-Гернгросс В.Н.* Крестьянский танец // Крестьянское искусство СССР. Сборник секции крестьянского искусства Комитета социологического изучения искусств. В 2 т. Гос. ин-т истории искусств. Т. 2. Искусство Севера. Л.: Academia, 1928. С. 236–237.

⁸¹ *Гидони А.* Дунканизм [1927] // Айседора. Гастроли в России / Сост. Т.С. Касаткина. М.: Артист. Режиссер. Театр, 1992. С. 306–307.

⁸² См. седьмую главу четвертой части «Войны и мира». Пляской называют народный танец в целом, а не отдельные его разновидности, поэтому было бы неверным переводить это слово только как «русский танец» (как это делает, например, Орландо Фиджес в: *Figes O. Natasha's Dance: A Cultural History of Russia.* New York: Picador, 2002. P. 105).

⁸³ *Вашкевич Н.* История хореографии всех времен и народов с иллюстрациями. Вып. 1. М.: Изд-во И. Кнебель, 1908. С. 1.

⁸⁴ *Тугендхольд Я.* Русский балет в Париже // Аполлон. 1910. № 8. С. 71.

⁸⁵ *Тугендхольд Я.* «Русский сезон» в Париже // Аполлон. 1910. № 10. С. 9.

⁸⁶ См.: *Белый А.* Луг зеленый. С. 4.

стью и светлой грустью. Волошин писал: «Трагизм – не ее элемент. Ее стихия – радость»⁸⁷. В то же время наиболее строгие критики упрекали Айседору в «мещанском сентиментализме» и находили в ней «робкую лирику английской гувернантки»⁸⁸. Но и они не могли не признать, что движения, порожденные настоящим чувством, ярко отличаются от заученного механизма балетных антраша и фуэте. Сама Дункан считала, что, только научившись переживать в танце радость, можно переходить к выражению любви, горя, скорби. В ее поздних работах – например, «Интернационале», который она танцевала в 1921 году в Большом театре, – появились совсем другие чувства: трагизм, мощь, воля к восстанию⁸⁹. Но все-таки главным, чего ожидали от Айседоры и что она сама любила танцевать, был «экстаз». Слово это – синоним восторга, наслаждения, самозабвенной радости и любовной страсти – в наше скептическое время звучит претенциозно; тогда же оно было расхожим, повсеместно употребительным⁹⁰. Авторы Серебряного века считали экстаз состоянием и психологическим, и мистическим, трансцендентным – «эк-стазис» как «выход из себя», отказ от «я» и слияние с надличным. Вот как, например, описывал собственный опыт «творческого экстаза» композитор Константин Эйгес:

Перед наступлением вдохновения композитора большей частью охватывает какое-то внутреннее горение. Еще ни одной музыкальной фразы не явилось, звуков еще нет, а душа уже полна какого-то восторга. Это состояние еще не есть собственно музыкальное настроение, это род опьянения, имеющее с музыкальным настроением общее только то, что при этом уничтожается в сознании граница между «я» и не-«я», художник «освобождается» (как об этом говорит Ницше) от своего индивидуального, конкретного «я». При этом воля его сливается с «первобытно единым»⁹¹.

О «мистическом экстазе» мечтал и Александр Скрябин. Однажды он сказал, что его оркестровая «Поэма экстаза» могла бы быть «канвою для некоторого символического театрального действия пантомимически-балетного типа»⁹². К Дункан композитор относился с большим интересом и уважением – ходили слухи, что она как-то импровизировала под его игру⁹³. Но искусство ее раскрепощенных последовательниц Скрябин считал слишком «материальным» и хотел, чтобы танцевальный экстаз выражался более сдержанно – как «пламя подо льдом», вроде входящего в моду танго⁹⁴. «Экстазы» же дунканисток протекали подчеркнута бурно. Дункан даже упрекали в том, что она монополизировала сценическое выражение экстаза, создала определенный его канон – «постоянно повторяющиеся устремления вверх, когда, замирая в экстазе, она и взорами, и воздетыми руками, и всем ритмом замершего тела тянется ввысь»⁹⁵. Сторонники балета утверждали, что тот не хуже свободного танца может выражать «самые крайние чувства», а его виртуозность не противоречит «оргиазму». «Книга ликований» – назвал свой трактат о балете литературный критик и балетоман Аким Вольтинский⁹⁶, а художник Михаил Ларионов считал, что в балете возможностей

⁸⁷ Волошин М. Айседора Дункан. С. 39.

⁸⁸ Гвоздев А. Айседора Дункан. С. 311.

⁸⁹ См., напр.: Марков П.А. Книга воспоминаний. М.: Искусство, 1983. С. 179.

⁹⁰ См.: Черных П.Я. Историко-этимологический словарь русского языка. М.: Русский язык, 1993. Т. 2. С. 351.

⁹¹ Эйгес К. Очерки по философии музыки [1913, 2-е изд. 1918] // Звучащие смыслы. Альманах / Сост. С.Я. Левит, И.А. Осиновская. СПб.: Изд-во СПбУ, 2007. С. 215; см. также: Азизян И.А. Диалог искусств. С. 21.

⁹² Цит. по: Сабанеев Л.Л. Воспоминания о Скрябине. С. 131–133, 188.

⁹³ Об интересе Скрябина к Дункан см.: Коонен А. Страницы жизни. С. 165–166, 170; о танцах Дункан под игру Скрябина сообщала газета «Утро России» от 20 января 1913 г.

⁹⁴ См.: Бонч-Томашевский М. Книга о танго. Искусство и сексуальность. М.: Изд-во М. В. Португалова, в типографии И. Люндорф, 1914; цит. по: Tsivian Y. The tango in Russia // Experiment. 1996. Vol. 2. P. 313.

⁹⁵ Рафалович С. Айседора Дункан // Айседора. Гастроли в России / Сост. Т.С. Касаткина. М.: Артист. Режиссер. Театр, 1992. С. 59.

⁹⁶ Вольтинский А.Л. Книга ликований (Азбука классического танца). Л.: Изд-во Хореографического техникума, 1925.

для выражения экстаза даже больше, хотя бы потому, что балет обладает большим разнообразием положений и комбинаций. Правда, оговаривался он, при условии, что «вы обладаете живым темпераментом и воображением и... подвержены экстатическому состоянию в момент творчества или исполнения»⁹⁷.

Но как сочетать дионисийский экстаз с техническим мастерством? Дункан презирала изнурительный классический экзерсис и заявляла, что «училась танцевать у Терпсихоры»⁹⁸. Но и у нее имелись свои секреты. По наблюдениям Николая Евреинова, «гениальная простота» танцев Айседоры – это «простота классического приема»⁹⁹ – максимальная выразительность при минимуме художественных средств. Грациозные движения и позы, а также пластический канон для выражения чувств дунканисты заимствовали у античности и Дельсарта. Представительница немецкого танца-модерн Мэри Вигман считала, что художественная форма в танце важна не менее чувства, и любила повторять: «Без экстаза нет танца; без формы нет танца»¹⁰⁰. «Дионисийский экстаз», «экстатическая пляска» были частью эстетической программы свободного танца – следовательно, определенной концепцией. Но такой «концептуальный» характер экстаза и других выражаемых на сцене чувств еще не означает, что они уступают по силе или менее реальны, чем чувства, испытываемые в жизни. Напротив, переживаемый на сцене экстаз может быть интенсивнее повседневных эмоций.

Сравнением техники «представления» и техники «переживания» в театре занимались давно. Еще Дидро в «парадоксе актера» утверждал: игра актера лучше, когда тот не испытывает эмоции персонажа, а хладнокровно их изображает. Как же быть с переживанием «экстаза» на сцене? Одно из решений этого парадокса заключается в том, что любые – а не только сценические – эмоции сами по себе являются определенной концептуализацией. Иначе говоря, то, что переживает человек – будь-то на сцене или в жизни, – никогда нельзя назвать реакциями «непосредственными», «физиологическими» или, пользуясь терминологией Клода Леви-Стросса, «сырыми». Человеческие чувства всегда «приготовлены», оформлены, сформированы культурой. Немалую роль в процессе их формирования играет искусство – недаром его называют «техникой чувств». На искусство возлагается задача не просто выразить имеющиеся уже эмоции, готовые чувства, а впервые их создать, вызвать к жизни. По словам философа Густава Шпета, создавая у себя ту или иную форму экспрессии (пользуясь для этого, к примеру, каким-либо известным амплуа), «актер вызывает в себе и соответствующий, внутренне слышимый для него эмоциональный отзвук или отголосок переживания»¹⁰¹. Михаил Чехов выражается еще определеннее: «При своем рождении театр был средством для получения душевных импульсов, которые обогащали человеческий опыт. В будущем театр должен вернуть человеку весь опыт, который он мог накопить за свою историю, и обогатить жизнь новыми ценными идеями, эмоциями и волеизъявлениями»¹⁰².

Интеллектуалы Серебряного века увидели в пляске средство вызывать к жизни чувства свободы, спонтанности, экстаза. Пляска стала для них той экспрессивной формой, в которой соединились интенсивность чувства и мастерство, идеализированная античность и народная мудрость, древняя хорея и поиск новых эстетических форм.

⁹⁷ Ларионов М.Ф. Классический балет и «босоножки» // Поспелов Г.Г., Илюхина Е.А. Михаил Ларионов. М.: Галарт; Русский авангард, 2005. С. 351–353.

⁹⁸ Об этом Дункан якобы говорила Станиславскому; см.: Фокин М. Против течения. Воспоминания балетмейстера. Сценарии и замыслы балетов. Статьи, интервью, письма. Л.: Искусство, 1981. С. 220.

⁹⁹ Евреинов Н. В школе остроумия. Воспоминания о театре «Кривое зеркало». М.: Искусство, 1988. С. 68.

¹⁰⁰ Цит. по: *Partsch-Bergsohn I. Modern Dance in Germany and the United States: Crosscurrents and Influences.* Newark, NJ: Harwood Academic Pubs, 1994. P. 34.

¹⁰¹ Шпет Г.Г. Театр как искусство // Густав Густавович Шпет. Архивные материалы. Воспоминания. Статьи / Под ред. Т.Д. Марцинковской. М.: Смысл, 2000. С. 133.

¹⁰² Чехов М. Театр будущего // Чехов М. Литературное наследие: В 2 т. М.: Искусство, 1995. Т. 2. С. 147–148.

Укрощение пляски

После смерти Дункан критики единодушно признали ее «исторической заслугой» возвращение в «плясовую стихию танца»¹⁰³. Пляска стала «эстетической программой» Дункан, и эту программу ей удалось блестяще осуществить. Она добилась «слияния... жеста, музыки и драмы»¹⁰⁴ и значительно продвинулась на пути к *Gesamtkunstwerk*. Но Серебряный век заканчивался, а вместе с ним уходил в прошлое и культ пляски. Искусство теряло волшебный флёр и превращалось в «общественную технику чувства, орудие общества, посредством которого оно вовлекает в круг социальной жизни самые интимные и самые личные стороны нашего существа»¹⁰⁵. Мировая мистерия, о которой мечтали Александр Скрябин и Вячеслав Иванов, трансформировалась в организованные празднования Красного календаря. Оказалось, что от соборности до коллективизма – один шаг. Воспевавший когда-то «плясовую стихию» Иван Соллертинский говорил теперь о симфонии как «музыкальной коллективизации чувств»¹⁰⁶, а исследователь танца Алексей Сидоров призывал выйти «из рамок интимной эстетики... на дорогу общенародного зрелища»¹⁰⁷. Время дионисийства прошло: Зелинский читал еще студентам «Вакханок» Еврипида, но «в полупустом пыльном университете вакханки звали Диониса глухо, и в животе у них было пусто, и они боялись обыска»¹⁰⁸. Проводив в 1921 году Учителя в эмиграцию, Гептахор также уверовал, что современность требует не личного переживания, а искусства коллективного и «объективного».

Секция массовой клубной работы Московской ассоциации ритмистов выпустила сборник «агит-плясок»¹⁰⁹. В 1925 году при Научно-техническом комитете Всесоюзного совета по физической культуре (ВСФК) для «пропаганды народной пляски как удобного метода физкультуры» была создана «комиссия по пляске»¹¹⁰. Комиссия разрослась в «секцию пляски как средства физического воспитания», куда вошли представители ВСФК, Наркомпроса, профсоюзов, пионерской организации и школы Большого театра. В работе секции участвовали и ученые «эксперты по пляске» из Центрального института физкультуры и Хореологической лаборатории Российской академии художественных наук (к тому времени переименованной в ГАХН). Руководил секцией один из старейших преподавателей «телесных упражнений» в школах и детских садах Н.С. Филитис. Хотя среди этих людей было немало талантливых и с доброй волей, сама задача организовывать пляску оказалась тупиковой и неблагоприятной. Вместо дионисийской пляски «массы» получали инструкции по проведению клубных танцев, вроде «Временного положения о пляске и танцах в клубе как факторе физического

¹⁰³ Гидони А. Дунканизм. С. 306–307.

¹⁰⁴ Соллертинский И. Об Айседоре Дункан [1927] // Айседора. Гастроли в России / Сост. Т.С. Касаткина. М.: Артист. Режиссер. Театр, 1992. С. 323–324.

¹⁰⁵ Выготский Л.С. Психология искусства [около 1925]. М.: Педагогика, 1987. С. 239.

¹⁰⁶ Соллертинский И.И. Проблема симфонизма в советской музыке [1929] // Из истории советской эстетической мысли, 1917–1932. М.: Искусство, 1980. С. 444.

¹⁰⁷ Цит. по: ГЦТМ. Ф. 517. Ед. хр. 133. Л. 13–15.

¹⁰⁸ Фрейденберг О.М. Университетские годы (отрывки из воспоминаний) / Публ. и коммент. Н.В. Брагинской // Человек. 1991. № 3. С. 154.

¹⁰⁹ Александрова Н., Бурцева М., Шишмарева Е. Массовые агит-пляски. М.; Л.: ОГИЗ, 1931.

¹¹⁰ Высший совет по физической культуре был учрежден при Главном управлении Всеобуча в 1920 году. В 1923 году Всеобуч был ликвидирован, а Высший совет по физической культуре преобразован в совещательный орган при правительстве (ЦИК РСФСР). Он существовал на правах комиссии, занимавшейся разработкой программ, справочников, уставов и положений о соревнованиях. В Совет входили представители ЦК партии и разных ведомств и организаций, возглавлял его нарком здравоохранения Н.А. Семашко. О секции пляски НТК ВСФК см.: Жбанкова Е.В. «Искусство движения» в русской культуре конца XIX века – 1920-х годов: от эстетической идеи к идеологической установке: Дис. ... доктора ист. наук. М.: МГУ, 2004. С. 301–327; Жбанкова Е.В. «Искусство движения» в русской культуре конца XIX в. – 1920-х годов. М.: Изд-во Моск. ун-та, 2003.

воспитания». Сотрудники секции восстали против дунканистов и их свободного танца, воспитывающего «свободных от всякого труда женщин»¹¹¹. Но главной опасностью, поджигавшей трудящихся в клубах и на танцплощадках, считались модные танго и фокстрот – «буржуазные танцы с эротическим оттенком», грозившие «развитием проституции и венерических болезней». «Противоядие» им (как и дунканизму) видели в физкультуре и «массовой пляске» – офизкультуренной народной¹¹². В листовке, которую разбрасывали на вечерах физкультурников в Ленинградском театре оперы и балета в 1930 году, говорилось:

Капитализм с собой несет
Эротический танец – чарльстон, фокстрот.
Капитализм не указка –
Да здравствует массовая пляска¹¹³.

Еще в середине 1920-х годов Филитис и Яворский придумали «физкульт-танец», включавший и популярные тогда «производственные движения». Другие сотрудники секции сочиняли «несложные виды плясок» на основе народных, стали выходить сборники адаптированных народных и новых советских плясок: «Колхозная», «Пятилетка», «Даешь здоровый быт»¹¹⁴. По мнению сотрудницы Института физкультуры Милицы Бурцевой, «массовая пляска должна быть бодрой; состоять из элементарных движений; порядок построения – простой»¹¹⁵. Такой пляске можно было учить даже по радио, и такой вопрос был поставлен в 1927 году¹¹⁶. А еще через год секция организовала «краткосрочные курсы пляски» для клубных и школьных руководителей физкультуры. За все время своей деятельности секция издала целый ряд инструкций, в которых рекомендовалось «вывешивать в зале схему или изображения танца», а «движение танцующих [производить] в строгом порядке по кругу»¹¹⁷. Остается неясным, как подобные инструкции выполнялись и выполнялись ли вообще. Занимались в секции и проведением конкурсов. Согласно «Положению о конкурсе по пляскам и танцам на Всесоюзном пионерском слете», критериями для жюри служили «дисциплинированность коллектива» и «четкость в выполнении фигур перестроения по площадке»¹¹⁸. Даже у члена Высшего совета по физкультуре это «полезное для здоровья трудящихся масс и их дрессировки, почти обязательно массовое и скопом производимое взмахивание руками и ногами» вызвало раздражение¹¹⁹.

Настоящая народная пляска, в отличие от «массовой», превратилась исключительно в объект изучения этнографов. В середине 1920-х годов Научно-этнографический театр в Москве показал «Песни и карагоды Поволжья» и «Заклинательные танцы шаманов», а Этнографический театр в Ленинграде поставил «Обряд русской народной свадьбы»¹²⁰. Возник

¹¹¹ См.: ГЦТМ. Ф. 517 (ГАХН). Ед. хр. 138. Л. 28.

¹¹² Виктор Ивинг цит. по: Суриц Е.Я. Московские студии пластического танца // Авангард и театр 1910–1920-х годов / Ред. Г.Ф. Коваленко. М: Наука, 2008. С. 422.

¹¹³ См.: Воспоминания счастливого человека. С. 331.

¹¹⁴ Александрова Н., Бурцева М., Шишмарева Е. Массовые агит-пляски; цит. по: Жбанкова Е.В. «Искусство движения» в русской культуре конца XIX века – 1920-х годов: от эстетической идеи к идеологической установке. С. 318–319.

¹¹⁵ Бурцева М.Е. Массовые пляски. Хороводные для клубных вечеров, экскурсий и прогулок. Харьков: Вестник физической культуры, 1929. С. 8; Бурцева была также председателем Ассоциации современного танца, созданной в Ленинграде.

¹¹⁶ См.: РГАЛИ. Ф. 941. Оп. 17. Ед. хр. 15. Л. 25.

¹¹⁷ ГЦТМ. Ф. 517. Ед. хр. 138. Л. 28, 38, 42, 45, 75–87, 182–183.

¹¹⁸ РГАЛИ. Ф. 941. Оп. 17. Ед. хр. 11. Л. 24, 32, 57.

¹¹⁹ Правда, об этом бывший секретарь Сталина Б.Г. Бажанов писал уже в эмиграции, цит. по: Деметер Г.С. Очерки по истории отечественной физической культуры и олимпийского движения. М.: Советский спорт, 2005 [электронный текст, URL: <http://www.litportal.ru/genre214/author5412/read/page/14/book24598.html>].

¹²⁰ Об этнографических театрах см.: Суриц Е.Я. Начало пути. Балет Москвы и Ленинграда в 1917–1927 годах // Совет-

феномен, ставший противоречием в терминах, – организованная художественная самодеятельность. В Ленинграде провели музыкальную олимпиаду с шестью тысячами участников, в Баку – масштабный съезд ашугов¹²¹. В 1928 году на Всесоюзной спартакиаде состоялось «соревнование по пляскам». Прерогатива проводить смотры самодеятельности отошла к специальным учреждениям, а руководить «народными исполнителями» стали «квалифицированные балетмейстеры». Даже в крестьянском хоре М.Е. Пятницкого пляску-импровизацию заменили хореографические постановки¹²².

В годы «культурной революции» на пляску в любом ее виде стали смотреть косо. Секцию пляски сначала переименовали в секцию художественного движения, а потом вообще раскритиковали за «отсутствие идеологической установки»¹²³. При реорганизации ВСФК она была расформирована; ее преемником стала секция художественного движения в Московском областном совете физкультуры (МОСФК), в которую перешли Александрова, Бурцева, Яворский и другие сотрудники. В созданном в год «великого перелома» Обществе воинствующих материалистов-диалектиков (1929–1934) всерьез осуждались некие «мистические секты» из представителей ленинградской интеллигенции, «высоко оплачиваемой в прежние годы». «Эти люди, – сообщал докладчик, – тайно проводят монашеские обеты и добиваются экстаза путем пляски в голом виде»¹²⁴. Таким был конец «экстаза»; плясовая стихия была поставлена под контроль и усмирена.

* * *

Укрощение пляски в советские годы – судьба эстетической утопии в целом. Приближаясь по своей общественной роли к религии, морали или политике, искусство, по словам театроведа С.В. Стахорского, «никогда не сливается с ними и не способно их поглотить». Дело чаще всего кончается обратным: политика поглощает искусство, тем более, если эта политика – репрессивная¹²⁵. На советской сцене экстаза не получилось, а постепенно вышло из употребления и само слово¹²⁶. Вагнерианский призыв «слиться в экстазе» под музыку Девятой симфонии Бетховена – призыв, повторенный Вячеславом Ивановым и нашедший у его современников живой отклик, – отныне звучал иронически¹²⁷. Но, хотя век свободного танца в России оказался кратким, он породил множество студий и школ, включая настоящие «плясовые коммуны».

ский балетный театр / Отв. ред. В.М. Красовская. М.: Искусство, 1976. С. 86.

¹²¹ Ашуг (ашик) – народный поэт и певец, музыкант-импровизатор у азербайджанцев, армян и некоторых других народов Закавказья. (Примеч. ред.)

¹²² М.Е. Пятницкий создал свой крестьянский хор в 1910 году, а в 1940 году хор получил звание «Государственного русского народного»; см.: Богданов Г.Ф. Самобытность русского танца. М.: Изд-во МГУК, 2003. С. 84–86; Purtova T. The Proletariat performs: Workers' clubs, folk dancing and mass culture // Experiment. 1996. Vol. 2. P. 477–487.

¹²³ В частности, придрались к тому, что в инструкции по проведению клубных танцев от участников требовалось иметь при себе носовой платок – это посчитали «недопустимым насилием»; см. ГЦТМ. Ф. 150. Ед. хр. 23

¹²⁴ Тымянский Г.С. «Перспективы классовой борьбы на теоретическом фронте»: Доклад на конференции ячеек содействия ОВМД 7 мая 1930 г. // Репрессированная наука. Л.: Наука, 1991. Т. 1. С. 476–477. Нам здесь важно не то, имел ли он в виду хлыстовские обряды – так называемые «радения», а его отношение к «экстазу» и «пляске».

¹²⁵ Стахорский С.В. Искания. С. 71.

¹²⁶ Одним из последних аккордов вакхической пляски стала сюита «Дионисий» (1932) на музыку «Вакханалии» А. Глазунова; сюиту поставил для балетного конкурса в Ленинграде Федор Лопухов (см.: Шереметьевская Н. Молодые балетные театры // Советский балетный театр / Отв. ред. В.М. Красовская. М.: Искусство, 1976. С. 162). В 1933 году Касьян Голейзовский поставил в Большом театре балет «Дионис. Античные пляски» на музыку А.А. Шеншина (см.: Кулаков В.А., Панпе В.М. 2500 хореографических премьер XX века (1900–1945) // Энциклопедический словарь. М.: Дека-ВС, 2008. С. 55).

¹²⁷ См.: Гвоздев А.А., Пиотровский А. Петроградские театры и празднества в эпоху военного коммунизма. С. 238; Маквей Г. Московская школа Айседоры Дункан (1921–1949) // Памятники культуры: Новые открытия / Сост. Т.Б. Князевская. М.: Наука, 2003. С. 377.

Глава 2

Плясовая коммуна

У Айседоры Дункан была мечта, которую разделяла вся ее семья – мать, сестра и братья, – мечта об искусстве как мистерии, вдохновляющей и объединяющей людей. Они даже задумали выстроить храм в Греции, чтобы под солнцем Эллады плясать, священнодействовать, учить детей. Купив участок на холме напротив Акрополя, они начали строительство. К сожалению, на холме не было источника воды, да и средств на строительство постоянно не хватало. Когда из затеи ничего не вышло, Дункан обратила свои силы на устройство бесплатной школы для детей. Она решила не принимать приходящих учеников, считая, что зачастую те, возвращаясь из школы, «не получают надлежащей пищи – ни духовной, ни физической»¹²⁸. Обязательным условием было, чтобы дети и занимались, и жили вместе в некоем подобии коммуны. На вилле в зеленом предместье Берлина Айседора с помощью сестры Элизабет открыла в 1904 году первую школу для нескольких десятков девочек.

Сестры считали своей задачей готовить детей не к танцевальной карьере, а к здоровой и осмысленной жизни. Но Элизабет вышла замуж за немца Макса Мерца – убежденного сторонника евгеники, и постепенно характер школы изменился. Главной целью стало не привить девочкам дух античной гармонии, а вырастить из них здоровых матерей, которые в будущем внесут вклад в улучшение «расы». Община выродилась в «танцевальный монастырь»¹²⁹, где строго блюлась дисциплина. Мерц похвалялся тем, что девочки, чувствуя себя свободными в танце, в то же время не переходят границ дозволенного. Он вступил в партию национал-социалистов, и теперь в школе реализовывалась другая утопия или дистопия – евгеническая, конец которой в Германии был, как известно, трагическим¹³⁰. Накануне войны Элизабет Дункан вывезла остатки школы в Нью-Йорк.

Печально – и тоже по политическим причинам – закончилась и история российской школы Дункан. Создать ее она пыталась еще в 1913 году, поручив доктору М.В. Головинскому организовать в Петербурге школу по модели берлинской. Чтобы изолировать учеников от «тлетворного влияния окружающей среды», школа должна была помещаться за городом и напоминать «монастырь, отдаленную обитель»¹³¹. Но – монастырь не как христианское братство, а, скорее, как языческую общину, ведь речь шла о том, чтобы создать из учеников «настоящих детей Эллады, зажечь в них страсть к эллинской культуре»¹³². В школу уже было отобрано около тридцати детей, с которыми успели провести какие-то занятия – судя по тому, что те участвовали в концерте старших учениц Дункан в Петербургской консерватории 11 мая 1914 года. Этот эксперимент прервала война. Вновь мысль о школе в России пришла Айседоре после революции – когда здесь начали строить общество коммунистов. Ставший ее покровителем Н.И. Подвойский мечтал о подготовке «красных спартанцев», а сама Айседора понимала коммунизм как «создание нового гармонически развитого человека

¹²⁸ Цит. по: Дункан И., Макдугалл А.Р. Русские дни Айседоры Дункан и ее последние годы во Франции / Пер. с англ. М.: Московский рабочий, 1995. С. 23.

¹²⁹ Merz M. Memoires of the «Dance Convent» and its inhabitants // Isadora and Elisabeth Duncan in Germany / Ed. Frank-Manuel Peter. Cologne: Wienland, 2000. P. 153–173.

¹³⁰ См.: Karina L. and Kant M. Hitler's Dancers: German Modern Dance and the Third Reich. New York: Berghahn Books, 2004. P. 33–35.

¹³¹ Статья без подписи «Античный театр в Петербурге» (Газета «День», 11.01.1913), цит. по: Маквей Г. Московская школа Айседоры Дункан (1921–1949) // Памятники культуры: Новые открытия / Сост. Т.Б. Князевская. М.: Наука, 2003. С. 327.

¹³² Розанов В. Ученицы Дункан [1914] // Руднев П. Театральные взгляды Василия Розанова. М.: Аграф, 2003. С. 359–361.

путем воспитания с детских лет чувства красоты, соединенной с естественностью»¹³³. Поверив, что Страна Советов – самое подходящее место, чтобы воплотить мечту об освобожденном и танцующем человечестве, в голодном 1921 году она отважно приехала в Россию. В ее голове бродили якобинские мысли о том, что «Запад мертв», что коммунизм – «единственная живая идея», которая стоит того, чтобы за нее отдать «миллиарды, миллиарды смертей»¹³⁴. Для своей школы Дункан просила не менее тысячи детей – пятьдесят, говорила она, можно иметь и в Париже. Но и здесь ее замысел пал жертвой обстоятельств. Тысячи учеников она не получила, а те несколько десятков, которые у нее все-таки появились, должны были зарабатывать на школу выступлениями и фактически выродились в театральную труппу. В 1924 году Айседора покинула страну разочаровавших ее большевиков. Школа-студия ее имени просуществовала до конца 1940-х годов, но в ней оставалось все меньше танцовщиц, воспитанных в общинном духе. Вынужденная участвовать в официальном «строительстве социализма», школа уже ничем не напоминала ни Элладу, ни монастырь.

Тем не менее печальный опыт Дункан не отбил у современников охоту повторить ее эксперимент, поставив свободный танец в центр общей – общинной – жизни.

Ностальгия по общине

Еще в 1887 году немецкий социолог Фердинанд Тённис разделил два типа объединений – общину, или сообщество (*Gemeinschaft, community, communauté*), и общество, или ассоциацию (*Gesellschaft, society, société*). В первом – семье, племени или клане – отношения построены на родстве, аффективных связях и общих интересах; во втором – к примеру, в обществе, порожденном капитализмом, – на основе договора, взаимных обязательств, индивидуальной ответственности и разделении труда. Вместо тесной интеграции людей в общину во втором случае мы имеем ассоциацию изолированных индивидов, каждый из которых руководствуется собственным интересом. Если первое издание книги Тённиса прошло незамеченным, то второе – вышедшее накануне Первой мировой войны – произвело сенсацию, и за двадцать с небольшим лет появилось еще шесть ее изданий. По-видимому, читатели увидели в описанном Тённисом понятии *Gemeinschaft* идеал, который считали утраченным и стремились возродить¹³⁵. Но разразилась война, начались революции, а в России было объявлено о строительстве коммунистического общества. Понятие общины-коммуны оказалось погребено под понятием коммунизма, и сегодня приходится вспоминать, что у этих слов есть и другое, неполитическое значение. Слово «коммунизм» существовало уже в XIV веке, означая особую форму собственности – общей, «коммунальной», в противоположность индивидуальной; такой собственностью обладали монастыри – коммуны монахов – и другие общины¹³⁶. Именно монашеские братства, где не было личной собственности, а только общественная и где люди, не связанные кровными узами, были интегрированы в одно целое, в XX веке стали моделью для искусственно созданных общин и коммун – от кружка до кибуца.

Возрождение *Gemeinschaft* стало голубой мечтой интеллектуалов, чей индивидуалистический по характеру труд и образ жизни часто обрекают их на одиночество. «Носталь-

¹³³ Статья «Школа Айседоры Дункан» (Известия, 17.04.1923), цит. по: Маквей Г. Московская школа Айседоры Дункан (1921–1949). С. 366.

¹³⁴ Цит. по: Воспоминания счастливого человека: Стефанида Дмитриевна Руднева и студия музыкального движения «Гептахор» в документах Центрального московского архива-музея личных собраний / Сост. А.А. Кац. М.: Главархив Москвы; ГИС, 2007. С. 251.

¹³⁵ См.: *Tönnies F. Gemeinschaft und Gesellschaft*. Leipzig: Fues's Verlag, 1912; Тённис Ф. Общность и общество: Основные понятия чистой социологии / Пер. с нем. Д.В. Складнева. СПб.: Владимир Даль, 2002.

¹³⁶ См.: *Nancy J.-L. Communism, the word* (Notes for the London conference, March 2009) [Электронный текст].

гия по общинным формам бытия» породила множество художественных кружков и коммун, члены которых иногда жили вместе, общим котлом. В отличие от социума, который навязан индивиду извне и в котором тот испытывает давление, в общину вступают добровольно, она – «не обиталище Властности»¹³⁷. Однако тропа, ведущая к этой утопии, слишком узкая и тернистая; на ней приходится балансировать между ассоциацией как случайным собранием отдельных личностей и общиной как гипостазированной сущностью, что ведет к политическому насилию. Памятуя опыт сюрреалистов и других артистических сообществ, современный философ Бланшо считает, что создание общности подобно созданию шедевра и настолько же трудноосуществимо.

Незадолго до того, как в Германии была переиздана работа Тённиса, предприниматель Вольф Дорн основал в Хеллерау, под Дрезденом, свой собственный *Gemeinschaft*. Центром этого Города Солнца стали художественные мастерские. Для работающих в них были выстроены комфортабельные дома, разбиты сады, для детей открыта школа. Думая об организации в ней обучения, Дорн познакомился с новой системой музыкальной педагогики. Ее автором был швейцарский композитор и преподаватель фортепиано Эмиль Жак, взявший псевдоним Далькроз. Он предложил свой метод обучения игре на инструменте – начиная с обучения ритму, для чего придумал своеобразную «ритмическую гимнастику». Подвижные занятия «ритмикой» обладали преимуществом перед традиционным многочасовым сидением ребенка за фортепиано, и Далькроз стал пропагандировать ее как основу общей гармонической подготовки. Ссылаясь на Платона, писавшего о единстве мусического и гимнастического воспитания, он представлял ритмику как гигиену тела и души, как способ укрепить волю и развить интеллект, «ритмический разум»¹³⁸. Ему удалось привлечь на свою сторону некоторых врачей, которые стали прописывать своим пациентам ритмику¹³⁹. Далькроз мечтал, что его метод станет универсальным, частью общешкольной педагогики и в конечном счете послужит совершенствованию человека и общества. В ритмике он видел путь к восстановлению целостности искусства и человека, проводя с учениками беседы о развитии тела и личности. На фронтоне института, который Дорн выстроил для него в Хеллерау, был изображен символ единства и взаимопроникновения «инь-ян». Архитектура здания была подсказана античной гимназией: просторные светлые залы, бассейны для омовения ног с проточной теплой водой, библиотека, украшенная античными статуями, зрительный зал в форме амфитеатра. Училась в институте молодежь со всей Европы – немцы, французы, испанцы, голландцы, шведы, русские; толпа жизнерадостной молодежи в разноцветных кимоно и сандалиях на босу ногу, «оживленно жестикулируя, каким-то образом изъяснялась между собой, причем все отлично понимали друг друга»¹⁴⁰. Институт устраивал Ритмические игры – подобно античным олимпиадам и гимназиям. Дети показывали съехавшимся гостям простые упражнения по ритмике, а старшие ученики – «ритмическое» воплощение фуг Баха и симфоний Бетховена. Для Ритмических игр 1912 года была поставлена опера Глюка «Орфей и Эвридика» – произведение, проникнутое античностью и уже ставшее знаковым для свободного танца. На музыку «Орфея» создавала свои первые танцы Дункан. В спектакле хор – как в античном театре – пел и двигался; посмотреть на это собрался интеллектуальный бомонд со всей Европы. А в последний вечер Игр участники высыпали на пло-

¹³⁷ Бланшо М. Неопишемое сообщество / Пер. с фр. Ю. Стефанова. М.: МФФ, 1998. В особенности гл. 1: Негативное сообщество.

¹³⁸ Жак-Далькроз Э. Ритм, его воспитательное значение для жизни и искусства. Шесть лекций / Пер. Н. Гнесиной. СПб.: Изд. журн. «Театр и искусство», б.г. С. 20–25.

¹³⁹ Симпатизирующие Далькрозу доктора рекомендовали ритмическую гимнастику вместе с массажем и ваннами, для лечения неврозов; см.: Юнгрен М. Русский Мефистофель: Жизнь и творчество Эмиля Метнера. СПб.: Академический проект, 2001. С. 128.

¹⁴⁰ Гринер В. Воспоминания. Фрагменты из книги / Публ. М. Трофимовой // Советский балет. 1991. № 5. С. 44.

щадь перед институтом и, взявшись за руки, образовали большой круг. «Откуда-то неожиданно появились у многих в руках горящие факелы, каким-то образом оказался среди нас и Далькроз. Под пение и веселые возгласы завертелся весь круг»¹⁴¹.

С началом войны учащиеся разъехались, Далькроз вернулся в Швейцарию. Поставив свою подпись под протестом европейских интеллектуалов против бомбардировки Реймского собора, он сделал бывших немецких учеников института своими врагами. Ритмическая утопия кончилась – в Хеллерау Далькроз больше не вернулся¹⁴². В той националистической пустыне, в которую превратилась во время войны Европа, нейтральная Швейцария оказалась оазисом. Колонии интеллектуалов в швейцарском кантоне Тессин повезло больше, чем Хеллерау. Ее основали на берегу озера Маджоре сын бельгийского промышленника Генри Эденкофен и пианистка из Черногории Ида Хофман. На «Горе Истины» (Monte Verità) собирались люди, ищущие альтернативного образа жизни – вегетарианцы, солнцепоклонники, теософы, штайнерианцы, толстовцы. Колонисты сами мастерили себе мебель, шили одежду – толстовки и хитоны; женщины отказались от корсета; в колонии поощрялся нудизм¹⁴³. Хотя каменистая почва Альп приносила скудные урожаи, они поставили задачу питаться только плодами своего труда. Художников в Монте Верита пускали неохотно, опасаясь, что их индивидуализм плохо сочетается с идеалами коммуны, но музыку и танец любили. Единственным портретом в общем доме было изображение Рихарда Вагнера¹⁴⁴.

В 1913 году в эту колонию приехал Рудольф Лабан, которому предстояло сыграть ключевую роль в создании нового танца¹⁴⁵. Сын австро-венгерского генерала, родившийся в Братиславе, он изучал архитектуру в Париже и интересовался теософией. Лабан надеялся вернуть танцу древнюю и почетную роль религиозного ритуала, столь важного для поддержания общины. Вокруг него в Монте Верита быстро сложилась группа приверженцев – главным образом женщин: немка Мари Вигманн, швейцарка Сюзанн Перроте (ходили даже слухи о том, что здесь возникла женская масонская ложа). В 1917 году, наперекор воюющему миру, в Монте Верита отслужили мессу Солнцу. С полудня до рассвета колонисты под предводительством Лабана плясали и пели сочиненный им «Гимн Солнцу». Здесь Мари Вигманн (изменившая имя на Мэри Вигман) показала первый вариант своего «Танца ведьмы» («Hexentanz»). Здесь Лабан экспериментировал с движением большой группы людей – «движущимся хором» (*Bewegungschor*), подобным хору в античном театре¹⁴⁶. Несмотря на то что участники его «хора» не пели и зачастую двигались без музыкального аккомпанеента, от группы исходила могучая энергия. Не случайно позже Лабан сделал понятия усилия, силы, энергии опорными в своей теории танца. Его целью было не столько обучение танцу, сколько работа с личностью и группой, в которой возникает чувство коллективизма. Свой движущийся хор он уподобил роду общины – хотя и недолго живущей, но весьма реальной, объединенной прочными, телесными связями. Но о *Gemeinschaft* ностальгировали не только интеллектуалы, но и национал-социалисты. Мечта Лабана о деревенских праздниках, на которых люди, объединяясь в движущиеся хоры, обретут утраченную общность, оказалась недалеко от использования группового чувства и энергии масс

¹⁴¹ Там же. С. 49.

¹⁴² В годы нацизма в здании был устроен санаторий для офицеров вермахта, а после войны размещались казармы Советской армии. Сейчас Хеллерау возрождается как центр искусств; см.: <http://www.hellerau.org>.

¹⁴³ О связи мифа общины с культом тела и современным танцем см.: *Baxmann I.* Mythos: Gemeinschaft, Körper- und Tanzkulturen in der Moderne. München: Wilhelm Fink Verlag, 2000.

¹⁴⁴ См.: *Szeemann H.* Monte Verità // Être ensemble. Figures de la communauté en danse depuis le XXe siècle / Dir. Claire Rousier. Pantin: Centre national de la danse, 2003. P. 17–40.

¹⁴⁵ См.: *Hodgson J., Preston-Dunlop V.* Rudolf Laban: An Introduction to His Work and Influence. Plymouth: Northcote, 1990.

¹⁴⁶ См.: *Toepfer K.* Major theories of group movement in the Weimar Republic // Experiment. 2004. Vol. 10. P. 187–216; *Counsell C.* Dancing to utopia: modernity, community and the movement choir // Dance Research. Vol. XXII, no. 2 (winter 2004). P. 154–167.

нацистами в идеологических целях. В 1936 году Лабан был приглашен поставить церемонию открытия Олимпиады, задуманной как торжество национал-социализма. Здесь – уже в зловещем контексте – вновь возник тот факельный круг, который когда-то стихийно образовали ученики Далькроза в Хеллерау. Лишь в последний момент постановка Лабана не была осуществлена, а сам он в 1937 году переехал в Англию.

Перечисляя танцевальные утопии, можно вспомнить и об эвритмии – символическом языке движений, который создал основатель антропософии Рудольф Штайнер. В антропософскую коммуну в Дорнахе, недалеко от Базеля, на строительство храма-мастерской Гётеанума съезжались интеллектуалы со всего мира. Здесь Штайнеру пришла мысль испытать возможности движения для передачи слова. Он часто бывал в Мюнхене, слывшем в 1910-е годы «немецкими Афинами», и был хорошо знаком с экспериментами в области выразительного движения и немецкого экспрессивного танца – *Ausdruckstanz*. Однажды, после своей лекции о начальных фразах Евангелия от Иоанна, он спросил Маргариту Сабашникову-Волошину, которая к тому времени стала его последовательницей, могла ли бы она это протанцевать¹⁴⁷. На что не отважилась Сабашникова, решила другая ученица Штайнера – юная Лори Смитс. Она стала по заданию Штайнера «танцевать слова». Эвритмия – сакральный танец антропософов – вошла в штайнерианскую педагогику вальдорфских школ¹⁴⁸. Влияние ее испытал и театр – например, в лице Михаила Чехова, ценившего мысль Штайнера о том, что «каждый звук... невидимо заключает в себе определенный жест»¹⁴⁹. Антропософской по духу была и женская школа ремесел «Логеланд», основанная в Германии Хедвиг фон Роден и Луизой Ланггард. Современники называли ее «диквинный монастырь-коммуна». В школе занимались физическими упражнениями, ремеслами и сельским хозяйством; школа получила международную известность благодаря своим спектаклям экспрессивного танца и декоративным изделиям¹⁵⁰.

Хотя Школа Ритма американки Флоренс Флеминг Нойс не была связана ни с одной из известных философских или мистических систем, она также походила на общину. В 1919 году Нойс купила имение в Новой Англии; до сих пор там каждое лето собираются женщины самого разного возраста, более всего ценящие возможность вместе танцевать, импровизировать и учиться друг у друга. Соотечественница Нойс Маргарет Эйч-Дублер предназначала танец для «развития свободного и целостного индивида». Основанная ею группа «Орхесис», по утверждению одной из участниц, была «наиболее близка к чистому сообществу». Она не стремилась выступать сама и не ставила такой цели перед ученицами, видя в танце способ получить опыт творчества. Эйч-Дублер добилась того, что в американских университетах был введен курс движения и танца – не для подготовки профессиональных танцовщиков, а для воспитания «нового человека»¹⁵¹.

¹⁴⁷ См.: Волошина (Сабашникова) М. Зеленая змея. История одной жизни / Пер. с нем. М.: Энигма, 1993. С. 226.

¹⁴⁸ Само слово существовало ранее: у Витрувия «эвритмия» означала соразмерность частей, «приятный облик и своеобразный ракурс, красоту, которая соответствует требованиям зрения»; см.: Эко У. Эволюция средневековой эстетики / Пер. с итал. СПб.: Азбука-классика, 2004. С. 144.

¹⁴⁹ Чехов М.А. О технике актера // Станиславский К.С. Работа актера над собой. Чехов М.А. О технике актера / Предисл. О.А. Радищевой. М.: Артист. Режиссер. Театр, 2008. С. 404. О влиянии Штайнера на М.А.Чехова см.: Лекции Рудольфа Штайнера о драматическом искусстве в изложении Михаила Чехова. Письма актера к В.А. Громову / Вступ. текст В.В. Иванова, публ. С.В. Казачкова и Т.Л. Стрижак // Мнемозина. Вып. 2. М.: УРСС, 2006. С. 85–142; о возможных параллелях в подходе к движению у Штайнера и Мейерхольда см.: Сурина Т.М. Рудольф Штайнер и Всеволод Мейерхольд (эвритмия, биомеханика, вечное становление) // Модернизм. Авангард. Постмодернизм. Литература, живопись, архитектура, музыка, кино, театр / Сост. В.Ф. Колязин. М.: РОССПЭН, 2008. С. 91–125. Критики – напр., Эмиль Метнер – находили, что эвритмия уступает программам Далькроза и Дункан; см.: Юнгрен М. Русский Мефистофель. С. 117.

¹⁵⁰ См.: Сидоров А. Современный танец. М.: Первина, 1923. С. 46; Ruyter N.L.C. The Cultivation of Body and Mind in Nineteenth-Century American Delsartism. Westwood, CT: Greenwood Press, 1999. P. 70.

¹⁵¹ См.: Ross J. Moving Lessons: Margaret H'Doubler and the Beginning of Dance in American Education. Madison: U. of Wisconsin P., 2000. P. 182.

Чая культурного возрождения, российские интеллектуалы тоже проводили время в «грёзах о коммуне». Андрей Белый представлял общество «живым, цельным, нераскрытым существом», чьи «эмблематизации» – «организм, церковь, община, София, проснувшаяся красавица, муза жизни, Персефона, Эвридика»¹⁵². Он не раз пытался реализовать общину на практике, начиная с кружка «аргонавтов», созданного вместе с Эллисом в 1903 году, и кончая Вольфилой – Вольной философской ассоциацией.

Еще одним достойным кандидатом на роль общины выступал театр – ведь в античности именно он составлял центр общественной жизни. Георгий Чулков и Анатолий Луначарский мечтали о народных празднествах, «театрах-храмах» и «театрах-общинах»¹⁵³. Вячеслав Иванов призывал «ставить хоры на площадях» и «слиться в экстазе» под музыку Девятой симфонии Бетховена¹⁵⁴. Осип Мандельштам надеялся с помощью всеобщего обучения ритмике Далькроза, претендующей на роль новой оркестрики, возродить «человека в движении, ритмического, выразительного», способного стать участником театральной коммуны. Чтобы приблизить новый ренессанс, Вячеслав Иванов и Мандельштам после революции пошли служить в Комиссариат просвещения. «Над нами варварское небо, и все-таки мы эллины», – утверждал этот последний в период работы в Наркомпросе¹⁵⁵.

В новую эпоху, как и в античности, история должна была рождаться из праздника. Постановка массовых празднеств стала чуть ли не главным делом артистической интеллигенции. Юбилеи революции отмечали «праздничными плясками на подмостках» с участием сводных рабочих хоров и объединенных оркестров. Тем не менее очень скоро стало ясно, что массовость праздника – отнюдь не гарантия его демократизма, а «централизованная режиссура народного действия» – противоречие в терминах. Для подготовки «красных мистерий» создавались комиссии из представителей партии, профсоюзов и комсомола, а организация массовых праздников превратилась в бюрократическое занятие, сопровождавшееся изданием многочисленных инструкций. Постепенно сложился официальный шаблон проведения массовых празднеств, унифицировалось оформление и костюмы – «спортивные трусы у мужчин и туники для женщин», возник дежурный репертуар – «построение живых статуй, картин, пирамид» или «имитация бытовых, производственных и трудовых движений»¹⁵⁶.

Тем ценнее в политически регламентированном быте 1920-х годов было присутствие свободных студий танца и пластики – самодеятельных или полупрофессиональных. По воспоминаниям театрального критика Павла Маркова, «студии открывались легко. Стоило отыскать большую квартиру – а их свободных было много тогда в Москве – и место для студии найдено! <...> Почти каждый крупный театральный деятель создавал свою студию. ...вся Москва танцевала!»¹⁵⁷ Энтузиазм студийцев был абсолютно искренним – только он мог в самые трудные годы заставить голодающих людей танцевать в промерзших залах, в легкой одежде и босиком. На вечере Студии драматического балета, «в нетопленном зале, словно не замечая лютого холода, молодой Асаф Мессерер в валенках танцевал вариации»¹⁵⁸.

¹⁵² Белый А. Почему я стал символистом // Символизм как миропонимание. М.: Республика, 1994. С. 440.

¹⁵³ Луначарский А.В. Социализм и искусство // Театр. Книга о новом театре. Сборник статей. СПб: Шиповник, 1908; М.: ГИТИС, 2008. С. 22.

¹⁵⁴ Цит. по: Гвоздев А.А., Пиотровский А. Петроградские театры и празднества в эпоху военного коммунизма // Искусство советского театра. Т. 1. С. 258, 238.

¹⁵⁵ Мандельштам О. Государство и ритм [1918] // «И ты, Москва, сестра моя, легка...»: Стихи, проза, воспоминания, материалы к биографии. Венок Мандельштаму. М.: Московский рабочий, 1990. С. 229–232.

¹⁵⁶ См.: Степанов З.В. Культурная жизнь Ленинграда 20-х – начала 30-х годов. Л.: Наука, 1976. С. 234; Рюмин Е. Массовые празднества / Под ред. О.М. Бескина. М.; Л.: ГИЗ, 1927. С. 49–50.

¹⁵⁷ Марков П.А. Книга воспоминаний. М.: Искусство, 1983. С. 115.

¹⁵⁸ Там же. Студия «Драмбалет» образовалась из бывших учеников М.М. Мордкина после его отъезда из Москвы в 1917 году. Ее возглавили танцовщица Н.С. Гремина и композитор и дирижер Н.Н. Рахманов; в студии оказался и шестнадцатилетний Асаф Мессерер; см.: Шереметьевская Н. Танец на эстраде. М.: Искусство, 1985. С. 47.

В московском Институте ритма концертмейстеры в шубах играли окоченевшими пальцами. Людям хотелось не просто танцевать – в студиях пластики они искали и находили новые формы жизни – такой, в которой сочетались бы индивидуальная экспрессия и демократизм, осмысленность и красота.

Несмотря на свои скромные размеры, отсутствие формальных правил, а подчас и финансирования – или же, напротив, благодаря всему этому, – студия в каком-то отношении – больше, чем театр. В отличие от актеров, служащих в театрах и делящихся на ранги с соответствующей зарплатой, участники студий были бедными, но равными. Там не делали различия на белую и черную кость, на звезд и чернорабочих, и вчерашний премьер на следующий вечер участвовал в массовке или подавал реплики за сценой. Коллективная идентичность в студии ставилась выше личной; совместно составлялись программы и провозглашались творческие манифесты. У студии могло не быть руководителя, как не было его в Первом симфоническом ансамбле (Персимфансе), оркестре без дирижера. Жизнь строилась на общих идеалах и ценностях – тех самых, которые в большом мире за стенами студии часто провозглашаются, но редко реализуются.

Найденная в студиях форма бытования выгодно отличала их от академических театров. Тем более, что академический балет в первые послереволюционные годы испытывал огромные трудности: в 1919 году закрылась школа Большого театра, а к 1922 году балетная труппа Мариинки потеряла почти половину исполнителей¹⁵⁹. Балет – этот, по выражению Тамары Карсавиной, «старинный цветок, взлелеянный на придворной почве» – не привык к невзгодам. К тому же, мир академического балетного театра «с узким кругом интересов, с болтовней на профессиональные темы, с упорным нежеланием приобщиться к знаниям» был закрытым миром, окруженным «китайской стеной»¹⁶⁰. Участники же студий были, как правило, интеллигентами и идеалистами, стремившимися изменить мир и не боявшимися трудностей. В студиях могли заниматься как пластикой, так и балетом – как, например, в московской студии «Драмбалет» или в петроградской труппе «Молодой балет»¹⁶¹. Главным здесь было не то, занимались ли в студиях балетом, свободным танцем или драмой, а – их альтернативный по отношению к официальному театру характер. Существенным был и возраст студийцев. По верному замечанию исследовательницы, «разрушение прежних иерархий, смещение обычного порядка вещей породило для молодых небывалые возможности... небывалую дерзость и беспрецедентную веру в свои силы»¹⁶².

В самые трудные годы некоторые студии существовали в форме коммун. В отличие от официального коммунизма, участников «танцевальных коммун» объединяли общие идеалы и ценности, принятые ими как глубоко личные. «Мы, – писала основательница студии «Гептахор» Стефанида Руднева, – видели в нашем деле... его человеческую ценность, значение его для формирования человеческой личности, обогащения, просветления ее». В начале 1920-х годов студийцы жили под одной крышей, побужденные не только и не столько разрухой, сколько «общей религией» жизнестроительства и общей целью – создать «фаланстер»¹⁶³. В это время у студии сложился свой подход, названный музыкальным движением. Подобная студия пластики была и у Валерии Цветаевой – сестры поэтессы Марины. Летом

¹⁵⁹ См., напр.: *Чернова Н.* От Гельцер до Улановой. М.: Искусство, 1979. С. 12.

¹⁶⁰ Тамара Карсавина цит. по: *Чернова Н.* От Гельцер до Улановой. С. 11.

¹⁶¹ По словам исследовательницы, в создании «Молодого балета» участвовала «блистательная плеяда талантливых мальчиков», целью которых было «взорвать границы между балетом и стремительно развивающейся современной эстетикой» (*Скляревская И.* Формирование Темы. (Раннее творчество Баланчина) // Театр. 2004. № 3. С. 82–87. Я благодарю Инну Скляревскую за указание на ее статью).

¹⁶² Там же. С. 82.

¹⁶³ См.: Центральный московский архив-музей личных собраний (ЦМАМЛС). Ф. 140 (С.Д. Руднева). Опись 1. Ед. хр. 14. Л. 24; Воспоминания счастливого человека. С. 250.

студийцы жили на даче Цветаевой в Тарусе, давали концерты по колхозам в обмен на продукты, общались с местным сообществом писателей, художников и музыкантов¹⁶⁴. В стране, только собиравшейся строить коммунизм, а пока плодившей коммуналки, студии казались зародышем иного образа жизни. Хотя в те голодные годы «плясовая коммуна» часто была вынужденным способом выживания, благодаря ей танец не только уцелел в послереволюционные годы, но и пережил подъем. Казалось, мечта Серебряного века о театре-общине близка к осуществлению и наступает жизнь, в которой человечество объединится в мистериальной пляске.

«Гептахор» – семь пляшущих

Самым, пожалуй, ярким примером студии-коммуны стал «Гептахор», основанный Стефанидой Рудневой и получивший свое имя от Фаддея Зелинского. Как мы помним, вернувшись домой с концерта Дункан, юная Стеня сама попробовала плясать. Вскоре к ней присоединились подруги с Бестужевских курсов – Наталья Энман, Наталья Педькова, сестры Камилла и Ильза Тревер, Екатерина Цинзерлинг и Юлия Тихомирова. Девушки собирались у кого-нибудь дома, одевали хитоны и импровизировали – под аккомпанемент рояля, если кто-то мог поиграть, а если нет – под «внутреннюю музыку». Это, вспоминала Руднева, «давало ощущение катарсиса, защищало от флирта, от житейских мелочей». История того, как из этих «белых» – по цвету хитонов – собраний родилась студия музыкального движения, рассказана в «Воспоминаниях счастливого человека», которые Стефанида Дмитриевна Руднева начала писать в девяносто лет. Вспоминает она и о том, как в 1910 году, во время поездки в Грецию, девушки встретили Всеволода Мейерхольда, собиравшего в это время материал к «Царю Эдипу». На корабле он «полушутя снисходительно... говорил что-то о скуке и пустоте реальной жизни и призрачности искусства». Стеня спросила: «А разве нельзя сделать, чтобы было наоборот – чтобы реальным было искусство, а призрачным – остальное?» Мейерхольд резко повернулся, метнул на нее «свой острый, незабываемый взгляд и тихо, быстро сказал: “Я так и сделал, и потому я радостен”»¹⁶⁵. У Стени с подругами перед глазами был впечатляющий пример.

Но настоящим их кумиром был профессор Зелинский. На лекциях Зелинского толпились слушатели со всех факультетов; некоторые приходили «ради пантеистических переживаний»¹⁶⁶. «Словно дышишь запахами безбрежного моря», – признавался один из них. В Зелинском видели «не пожилого профессора, а вдохновенного айода, преемника самого Гомера». Путешествие его с учениками в Грецию в 1910 году было поистине идиллическим. На корабле, плывущем из Афин, курсистки «сняли свои шарфы и украсили ими канаты. Ветер играл этими цветными флажками над головой учителя. А он повествовал о том, как афиняне возвращались из Тавриды или Колхиды к родным берегам и всматривались в даль, ожидая, когда блеснет на солнце золотое копьё Афины, венчающей Акрополь». Когда один из студентов во время путешествия в Грецию увидел, что Зелинский идет купаться, то побежал за ним: «казалось ему, что воскресший бог Эллады погрузит в вечно шумящее море свой “божественный торс”»¹⁶⁷. Если в такой восторг приходили ученики-мужчины, то что же говорить об ученицах? Те тоже видели в нем Зевса – причем с соответствующими для себя последствиями. Для одной из курсисток, переводившей вместе со своим учителем Ови-

¹⁶⁴ Участники студии позировали в том числе скульптору В.А. Вагаину; см.: *Вагаин В.А.* Воспоминания. Записки анималиста. Статьи. М.: Искусство, 1980. С. 67.

¹⁶⁵ Воспоминания счастливого человека. С. 142.

¹⁶⁶ *Анциферов Н.П.* Из дум о былом: Воспоминания / Вступ. ст., сост., примеч. и аннот. указ. имен А.И. Добкина. М.: Феникс; Культурная инициатива, 1992. С. 157.

¹⁶⁷ Там же.

дия, Зелинский стал подобием божества, оплодотворившего Леду, Европу, Данаю и других многочисленных юных гречанок. Иметь от него сына ей казалось величайшим благом¹⁶⁸. У другой участницы учебной поездки в Грецию, Софии Червинской, от Зелинского было двое детей¹⁶⁹.

Сближение Стени с профессором продолжилось вне стен Курсов, в Крыму: «Моей заветной мечтой было найти Учителя, образы древних учителей, сопровождаемых группой учеников и поучающих их, были моим идеалом. И вот волею судеб совершилось чудо – учитель оказался тут, среди южной природы и под южными звездами»¹⁷⁰. В Мисхоре, сидя на скале над морем, учитель показывал ученице созвездия и цитировал Ницше. Подойдя к опасной черте, их отношения в роман так и не перешли: по словам Зелинского, между ним и Стеней, «как меч Тристана», лежало слово, которое он дал ее матери. Для Стени он навсегда остался «Учителем жизни и творчества». Этому не помешало даже то, что вскоре бестужевки узнали о «жертвах» профессора. Тот счел нужным публично оправдаться:

На Бестужевских курсах была объявлена его внекурсовая лекция: «Трагедия верности». Курсистки всех факультетов переполнили зал. Зелинский на нескольких примерах греческих трагедий противопоставил понятия мужской верности и верности женской. Женская верность – отрицательная. Ибо женщина, для того чтобы быть верной, должна отречься от всех соблазнов иной любви. Верность мужская – положительная, ибо мужчина способен быть верным одновременно многим женщинам, не отказываясь от многочисленных воплощений своего Эроса. Эта «философия петуха» была подана с таким достоинством и талантом, что произвела не отталкивающее, как следовало ожидать, а положительное впечатление. И группа курсисток поднесла Зелинскому букет лилий – знак его оправдания. (В перерыв успели сбегать на Средний проспект в цветочный магазин)¹⁷¹

Но будущий «Гептахор», считает мемуарист, «не отпустил грех своему учителю. Лишь с годами сгладилась глубокая трещина»¹⁷². Сама Руднева, однако, вспоминает об этом эпизоде гораздо более примирительно. Конечно, когда бестужевки узнали о любовной связи их подруги и любимого профессора, «это было как удар грома с ясного неба». Для скромных девушек из очень строгих и чистых семей совместить образ Учителя с какими-то любовными приключениями было невозможно. И они пошли к нему за разъяснениями:

Ф[аддей] Фр[анцевич] был человек глубоко идейный, убежденный в правоте своих жизненных правил; он твердо верил, что культурный человек обязан содействовать улучшению человеческого рода всеми средствами, в том числе и оставляя после себя потомство. Он считал право на неограниченное деторождение – неотъемлемым правом культурного здорового человека.

Когда мы пришли к нему с нашими сомнениями и вопросами, он решительно и прямо высказал нам свои идеи так, как всегда умел это делать. Он показал нам портреты своих внебрачных детей, которых он любил и которыми гордился – особенно сыном (впоследствии талантливейшим ученым и переводчиком, театральным и общественным деятелем 20–30-х гг. – Адрианом Пиотровским). Все было озарено светом, осмысленно и прекрасно... Мы снова поверили и обрели своего Учителя¹⁷³.

¹⁶⁸ Там же. С. 160.

¹⁶⁹ См.: Лукьянченко О. Фаддей Зелинский в переписке с младшей дочерью Ариадной: Неизвестные страницы биографии // Новая Польша. 2009. № 7/8 <http://www.nowpol.ru/index.php?id=1179>.

¹⁷⁰ Воспоминания счастливого человека. С. 139.

¹⁷¹ См.: Анциферов Н.П. Из дум о былом. С. 159.

¹⁷² Там же.

¹⁷³ Воспоминания счастливого человека. С. 134–137.

Тем не менее, окончив Курсы, студии шесть лет не виделись с Зелинским. Только придя на их концерт в 1918 году, он оказался «самым дорогим, долгожданным зрителем» (тогда же бывший Учитель и окрестил их студию «Гептахором»)¹⁷⁴.

Годом основания студии сами участники считают 1914-й – тогда они впервые показали зрителю композиции, выросшие из их совместных плясок. На следующий год у них появились первые ученики, и началась работа по созданию системы музыкально-пластического воспитания. Первые послереволюционные годы были временем наибольшей активности студии. Члены «Гептахора» преподавали в школах, Институте ритма и Институте живого слова¹⁷⁵. В студию пришли сестры Эвелина и Эмма Цильдерман и Вульф (Владимир) Бульванкер – Волк, ставший мужем Рудневой. Так сложилась «маленькая коммуна амазонок науки и искусства. Если какая-нибудь из гептахорок вступала в брак, подруги ее переживали глубокое волнение. Сумеет ли муж включиться в своеобразный быт? Рожденный Рудневой ребенок Никон сделался сыном всего Гептахора»¹⁷⁶. В их общий дом приходили друзья: поэт Михаил Кузмин читал стихи и «пел новую песенку о Телемахе», художник Борис Эндер развивал у студийцев цветное восприятие, а основоположник футбола в нашей стране Георгий Дюперрон давал свои советы по движению¹⁷⁷.

¹⁷⁴ Там же. С. 209.

¹⁷⁵ Институт живого слова был основан в 1918 году в Петрограде актером и историком театра В.Н. Всеволодским-Гернгроссом. Уроки художественного чтения начинались с музыкального вступления: «под звуки Шопена и Чайковского, Бетховена и Моцарта ученики сосредотачивались, настраивались», затем кто-то, не меняя позы, начинал читать стихи. См.: Тиме Е. Дороги искусства. М.: Всерос. театральное о-во, 1967. С. 112–116.

¹⁷⁶ Анциферов Н.П. Из дум о былом. С. 159. Никон – сын Рудневой и Владимира Бульванкера (Волка).

¹⁷⁷ См.: ЦМАМЛС. Ф. 140. Оп. 1. Ед. хр. 14. С. 56.

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.