

Эвелин Дёrr Рисунок танца

Рудольф фон Лабан
и анатомия модернизма

GARAGE DANCE

09

GARAGE

Эвелин Дёрр

Рисунок танца. Рудольф фон

Лабан и анатомия модернизма

Серия «Garage Dance», книга 9

Текст предоставлен правообладателем

http://www.litres.ru/pages/biblio_book/?art=74596586

Рисунок танца. Рудольф фон Лабан и анатомия модернизма / Эвелин Дёрр: Музей современного искусства «Гараж»; Москва; 2026

ISBN 978-5-6051718-9-8

Аннотация

Рудольф Лабан (1879–1958) сумел превратить танец в систему знания и дал ему собственный язык описания. Благодаря ему у нас есть универсальная система записи движений – кинетография (также известная как лабанотация). Его системой пользуются не только хореографы, но также физиотерапевты и специалисты по телесным практикам.

В чем новаторство Лабана и какова роль его открытий для современного танца? На эти вопросы ищет ответы Эвелин Дёрр. Она прослеживает, каким образом менялись принципы работы Лабана с индивидуальной и коллективной хореографией, как он шел от интуитивного поиска к системному анализу движения, в каких неожиданных источниках черпал вдохновение – от танцев дервишей и китайских иероглифов до натурфилософии и

платоновских идей о мировой гармонии, от квантовой физики и строения атома до биологии и законов образования природных форм.

Эта книга – история реформатора танца, бунтовщика и смелого экспериментатора, который посвятил свою жизнь изучению движения: как оно работает и как передать это словами.

Содержание

Предисловие к русскому изданию	8
Об этой книге	14
Пролог	16
1. Детство и юность в Пресбурге и Вене (1879–1899)	19
В семейном кругу	19
Был ли Лабан «паршивой овцой»? Блудный сын клана Варалья	20
Время бабушкиных сказок	23
Сказочное путешествие по природе	25
Первые впечатления от танцев	28
Мальчик должен учиться в военном училище	34
2. Мюнхен, Париж, Ницца, Вена (1900–1910)	36
Лабан учится мыслить как художник-абстракционист	36
Посещал ли Лабан курс Кандинского?	44
Лабан изучает архитектуру	46
На Монмартре	50
Кабаре «Черный кот»	52
Парижская школа искусств	54
Любовь, инстинкты, ревность, смерть	57
Артист ар-деко	61
3. Мюнхен и Аскона (1910–1914)	64

Мюнхен, город театра и танца	64
Художник сцены	70
Первые уроки хореографии	74
Хореограф болеет (подорванное здоровье)	77
Конец ознакомительного фрагмента.	79

Эвелин Дёрр

Рисунок танца.

Рудольф фон Лабан и анатомия модернизма

Книга Эвелин Дёрр «Рисунок танца. Рудольф фон Лабан и анатомия модернизма» – девятая публикация в издательской серии Музея современного искусства «Гараж» GARAGE DANCE, посвященной истории современного танца.

GARAGE DANCE

Artguide Editions

Издание осуществлено в рамках совместной издательской программы Музея современного искусства «Гараж» и Artguide Editions

Перевод с английского *Анна Рахманько*

Научные редакторы – Ирина Сироткина, Вита Хлопова
Оформление – ABCdesign

Книга Эвелин Дёрр посвящена Рудольфу Лабану – рефор-

матору танца и создателю лабанотации. Автор показывает, как интуитивный поиск превратился в систему анализа движения, повлиявшую на современную хореографию, терапию и телесные практики в мире.

Эвелин Дёrr – (род. 1964, Лейпциг) – исследовательница современного немецкого танца, театральный режиссер. Получила докторскую степень по театроведению в Берлинском университете имени Гумбольдта. Защитила диссертацию о Рудольфе Лабане, опубликовала несколько книг о нем, в том числе его биографию *Die Schrift des Tänzers* (2005). Автор документальных фильмов о Лабане, работ для радио и театра.



GARAGE

Все права защищены

© Эвелин Дёrr, 2026

© Музей современного искусства «Гараж», 2026

© ABCdesign, макет, 2026

Предисловие к русскому изданию

Дорогие читатели,

Рудольф фон Лабан был поистине легендарным хореографом, художником, танцовщиком, педагогом, теоретиком и философом танца, основателем и ключевой фигурой современного танца. Возможно, единственный ученый-универсал в истории танца, он за свою насыщенную жизнь разработал теорию гармонии движения в пространстве и способ записи танцевальных движений, который до сих пор используется во всем мире. Прежде чем вы приступите к чтению биографии этого человека, столь важного для современного танца, позвольте мне, как автору, пояснить процесс создания этой книги в контексте моей жизни.

Я родилась в Лейпциге в 1964 году и выросла в Восточной Германии, а значит, под влиянием ГДР, и тридцать лет назад я начала исследовать творчество Лабана. В Берлинском университете имени Гумбольдта я получила глубокие знания в области театроведения. Во время работы над культурой движения начала XX века я открыла для себя наследие Рудольфа фон Лабана. Часть его трудов попала в Tanzarchiv Лейпцига в конце 1950-х годов и с тех пор хранилась там под замком. Этот огромный массив материалов, в основном относящихся к периоду жизни Лабана в Швейцарии и Германии с 1912 по 1936 год, стал доступен лишь после падения

Берлинской стены.

Когда в 1994 году я взялась за содержимое этого «шкафа за семью замками», пересматривая сотни беспорядочных заметок, рукописей и рецензий, то задалась вопросом: почему художественные работы Лабана на протяжении десятилетий хранили под замком? Разумеется, быстро стало ясно, что Лабан писал странные идеалистические тексты, как основатель сообществ часто бывал в Швейцарии и Германии и, будучи гениальным мастером танца, стал жертвой оторванных от реальности идеалов. Это можно было проследить и в его отношении к национал-социализму.

Политики, занимавшиеся вопросами искусства и культуры в молодой ГДР, были знакомы с фашизмом не понаслышке: они пережили эмиграцию или побывали в концлагере и хотели построить новую, лучшую Германию, «возрожденную из руин и обращенную к будущему». Так пелось в гимне ГДР; патетические стремления из далекого прошлого, к тому же связанные с врагом, казались в лучшем случае достойными забвения.

Но меня интересовало: могло ли тогда действительно возникнуть что-то новое, если за долгое время «старое» не было полностью переработано и, следовательно, преодолено?

Мне, как «позднему потомку», творчество Лабана было чуждым. Его книга «Мир танцовщика» 1920 года, библия в мире танца, казалась непонятным, несерьезным собранием фрагментов из разных областей искусства и естествознания,

перемешанных с христианством и моральной философией. Это было очень далеко от левых музыкантов и театральных деятелей, таких как Брехт или Эйслер, которых я высоко ценила. Но именно это непонимание побудило меня разгадать пафос творчества Лабана, с которым я в какой-то мере почувствовала определенную близость.

Свою докторскую диссертацию «Об идеологии орнамента. Пространственные формы и ритмические движения и их политическая значимость в исполнительском искусстве с 1900 по 1936 год» я посвятила изучению творчества Лабана. В какой степени его работы отражали эстетические тенденции своего времени и передавали их в танце? Вскоре я осознала специфику развития хореографического метода Лабана. Я анализировала, даже «вскрывала» его жизнь и творчество на фоне той современности, тогдашних культурных центров, социальных условий и научных открытий того времени.

К моменту завершения работы в 1999 году у меня получился двухтомник, в котором прослеживалась художественная карьера хореографа и одновременно было представлено все его творчество с 1897 по 1936 год. Моя диссертация была оценена на отлично и с тех пор считается фундаментальным научным трудом о Лабане.

Биография Лабана должна была выйти в 2002 году в издательстве Henschel, известном на весь мир своими публикациями о музыке, театре и танце. Контракт уже был подписан,

однако оно было неожиданно «ликвидировано» и поглощено издательским домом из Западной Германии. Его сотрудники убеждали меня убрать из книги философию Лабана – гораздо более интересным им казался вопрос, «было ли у Лабана что-либо с Вигман». На такие правки я не согласилась, и контракт (после хитроумных интриг) расторгли. Книга не вышла. Дальнейшие попытки опубликовать тексты, фильмы о Лабане и эту книгу в Германии также потерпели неудачу.

Я поняла, что Запад имел совершенно иное понимание истории, где определяющая роль отводилась сенсационным событиям. Если прежде художники и интеллектуалы на Востоке улыбались при слове «постмодернизм» и даже посмеивались над ним – теперь они всё острее ощущали безотчетный негативизм и неприятие со стороны Запада. По мере того как я осознавала масштаб этого бедствия, начинала все сильнее жалеть, что в ГДР с опаской относились к «культурному влиянию» Запада и не обсуждали его открыто, чтобы научиться критиковать объективно и аргументированно.

У расторгнутого контракта было одно положительное последствие: я могла самостоятельно готовить книгу к публикации – например, подбирать визуальную концепцию, представляющую в 34 иллюстрациях эволюцию записи танцевальных движений Лабана. Помогала мне моя подруга, музыкальный редактор из бывшего издательства Henschel Ренате Лерхе, которая отредактировала эту книгу.

Я благодарна Музею современного искусства «Гараж»

в Москве за публикацию этой книги на русском языке – и искренне надеюсь, что она окажется полезной для вас, вашей культуры и для более глубокого понимания ключевых художественных течений европейского модерна.

Многие представленные в книге примеры из ранней системы записи танцевальных движений Лабана остаются загадками даже для знатоков его творчества. Тем не менее я включила их в свою работу – и не только потому, что они имеют визуальную и художественную ценность, но и главным образом потому, что они дают представление о многогранном мире движений, идей и форм Лабана.

Сотрудничество с командой музея «Гараж» доставило мне большое удовольствие, и под этим я подразумеваю не только великолепную обложку ABC Design, чьи выразительные линии воплощают «кинетографический дух» Лабана, но и наш общий подход к осмыслению истории. Это единодушие отражается и в русском названии книги¹, которое было

¹ Немецкое название книги *Die Schrift des Tänzers* отсылает к одноименному произведению Лабана, которое должно было быть опубликовано сразу после его работы по философии танца «Мир танцовщика» (1920) и было призвано представить его хореологию. В аннотации говорилось: «В своей работе *Die Schrift des Tänzers* Рудольф фон Лабан поставил перед собой задачу исследовать формальные, эмоциональные и духовные истоки форм и языка движений человека, понятные всем. Результатом стало открытие основных форм напряжения движения, которые находятся в гармоничном соотношении друг с другом наподобие семи известных нам основных цветов, семи основных музыкальных тонов и т. д. Эти гармонично связанные напряжения движения позволяют графически представить танец в нотации, аналогичной системе записи нот. Эта нотация не является изобретением автора – она есть графическое воспроизведение естествен-

придумано командой GARAGE.

Здесь на ум приходит одна сцена из «Фауста» Гёте, где появляются ангелы. Устремляясь к небу, они уносят бессмертную сущность Фауста. Там говорится:

Пламя священное!
Кто им охвачен,
К жизни блаженной
Добра предназначен,
Воздух очищен.
Братья, в полет!
Дух сей похищенный
Вольно вздохнет.

(Подымаются к небу, унося бессмертную сущность Фауста.)²

Тем самым, дорогие читательницы и читатели, любители танца и философии, приглашаю вас к прочтению книги «Рисунок танца. Рудольф фон Лабан и анатомия модернизма».

Эвелин Дёrr,

4 августа 2025 года

ных, фундаментальных напряжений человеческого тела». Однако книга так и не была опубликована. *Прим. автора.*

² Перевод Бориса Пастернака. *Прим. пер.*

Об этой книге

Рудольф Лабан родился в Пресбурге в 1879 году и умер в Англии в 1958-м. Он был художником, танцовщиком, хореографом, основателем и ключевой фигурой современного танца. Возможно, Лабан – единственный ученый-универсал в истории танца. За свою насыщенную жизнь он разработал теорию гармонии движения в пространстве и систему записи танцевальных движений, которой до сих пор пользуются во всем мире.

В этой книге, помимо биографии Лабана, подробно рассказывается о становлении и развитии его хореографии. Само название – *Die Schrift des Tänzers* – отсылает к одноименному труду 1920-х годов, который так и не был опубликован. Примеры записи движений, представленные в книге, часто остаются загадкой даже для знатоков лабанотации. Однако они привлекательны не только с визуальной и типографической точек зрения – в первую очередь они дают представление о многогранном мире движения, мысли и формы. В конце книги приведен список литературы, к которому вы можете обратиться, если захотите узнать больше о системе записи танца.

Эта книга предназначена для всех, кто интересуется историей культуры, искусства и танца и хочет ближе познакомиться с жизнью и творчеством знаменитого хореографа.

Биография не только рассказывает о коллегах и друзьях Лабана – хореографах, композиторах и других людях, включая оппонентов, но и освещает его противоречивую и спорную роль хореографа в нацистской Германии.

Я хотела бы поблагодарить моего редактора и подругу Ренату Лерхе† за ее поддержку. Я также благодарю Ханну Дёrr за помощь в оформлении книги.

Эвелин Дёrr,

Берлин, лето 2005 года

Пролог

*Я пытался им все ясно донести,
но недостойным их внимания они это сочли.
<...>...Время все расставит на места свои.*

Эсхил. Прометей прикованный

1 августа 1936 года, поздний вечер, Берлин. Представим картину: хореограф Рудольф фон Лабан сидит на скамейке в Мюрелленшлюхте³ – пролеске на склоне между Олимпийским стадионом и театром Дитриха Эккарта⁴. Он вслушивается в темноту. Кажется, где-то вдалеке звонят колокола. Церемония открытия Олимпийских игр, должно быть, уже завершилась, и началось торжественное празднование, в котором он хотел сыграть важную роль как хореограф. Программу он знает до мелочей. И никак не может понять, почему Геббельс не разрешил показать его номер «О весеннем ветре и новой радости» (Vom Tauwind und der neuen Freude). Не лишил ли он тем самым Лабана плодов его труда последних недель и месяцев? Хореографа охватывает грусть, он погружается в раздумья.

³ Холмистая местность, образовавшаяся во время Вейхзельского ледникового периода в берлинском районе Рулебен. *Прим. пер.*

⁴ Театр под открытым небом, построенный к Олимпийским играм 1936 года. Сейчас носит название Берлинский Вальдбюне. *Прим. ред.*

Неожиданно он вздрагивает от рева громкоговорителей. «Помяните мертвых, почтите мертвых, завершивших свой путь. Им всем почет высшей степени в награду»¹. Лабан шепотом повторяет услышанное. Он знает, что сейчас его бывшая ученица Мэри Вигман исполнит «Плач о мертвых» (Totenklage). Она возглавит процессию женщин, скорбящих по павшим героям. Лабан дрожит. Похолодало. С улыбкой и легкой иронией он произносит: «О Мэри, это ты меня имела в виду?» На его коленях лежит маленькая шкатулка с кристаллами. Как раз в тот момент, когда он собирается открыть ее и полюбоваться камнями, его поглощают тяжелые мысли. Неожиданно шкатулка напомнила ему ящик Пандоры, в котором хранились все страдания, боль и предательство человечества. Разве этот ящик не символ того, что люди не знали, как справиться с жадой познания? Разве не Эпиметей, «думающий после», прельстился обманчивой внешностью? А ведь брат Прометей, «предвидящий», предупредил его. Прикованный к горе, он знал, насколько всемогущи боги и каковы их кары! «Кто я такой? – взволнованно спросил себя Лабан. – Какую роль сыграл в этой истории о богах я, революционер танца, подобно Прометею, даровавшему огонь? А если я был его братом, почему не учел этого или понял слишком поздно?» У Лабана нет ответа на эти вопросы. Подняв глаза, он видит в небе море черно-бело-красных флагов.

Словно тени, проплывают знаменосцы по верхнему кругу

стадиона, за их спинами пылает олимпийский огонь. Раздаются звуки Девятой симфонии Бетховена. «Скоро все закончится», — думает Лабан. Он вглядывается в яркий свет зенитных прожекторов, создающих световой купол. Лабан уже собирается уходить, но его вдруг трогает «Ода к радости»⁵, и он решает остаться.

К нам, — кто хоть душе единой
Дал приют в душе своей!
Кто же этих благ не знает, —
Тот уйди и слезы лей!⁶

Лицо Лабана озаряется. «На дне ящика еще хранится надежда, — думает он, — она должна быть на самом дне». И, сделав решительный шаг, он уходит. Да, он снова возьмется за исследование мира своих «кристаллов» — с самого начала. Он найдет в себе мужество открыть ящик Пандоры, даже если ему предстоит пережить чуму, страдания, лишения и всю боль этого мира. Он уверенно говорит: «На моем надгробии напишут: “Рудольф Лабан посвятил жизнь танцу”».

⁵ Имеется в виду «Ода к радости» (Ode to Joy) из Девятой симфонии Людвиг ван Бетховена. *Прим. пер.*

⁶ Перевод Виктора Коломийцова. *Прим. пер.*

1. Детство и юность в Пресбурге и Вене (1879–1899)

В семейном кругу

Рудольф Лабан родился 15 декабря 1879 года в венгерском городе Пресбурге (ныне Братислава) и был младшим ребенком фельдмаршала-лейтенанта⁷ Лабана де Варалья и его жены Марии. При рождении он получил имя Рудольф Жан-Батист Аттила маркиз де Лабан де Варалья, которое свидетельствовало о длинной родословной его французских предков, а также о мадьярских корнях. Его предки когда-то жили в Бретани, но в 1685 году при Людовике XIV были изгнаны из Франции вместе с другими гугенотами и обрели новую родину в Западной Венгрии. Мужчины семейства посвятили себя военному делу и участвовали в Великой Турецкой войне 1683–1699 годов. За заслуги перед Отечеством семья Лабан была удостоена дворянского титула и с тех пор носила имя Лабан де Варалья, что означает «с горы». Они жили в собственном доме в Пресбурге, совсем рядом с Дунаем, прямо под замком, на «Варальском берегу».

⁷ Воинское звание в Австро-Венгрии, с 1867 по 1918 год второй высший генеральский чин в стране. *Прим. ред.*

Был ли Лабан «паршивой овцой»?

Блудный сын клана Варалья

Рудольф был одаренным мальчиком и с детства проявлял интерес к литературе, музыке, живописи и театру. Он рисовал шаржи, делал наброски и сочинял песенки-рассказы для театра Кашперле⁸, которые, к ужасу родителей, сам же и исполнял. В одной из своих любимых пьес он раскрыл мрачную главу семейной истории, которую тщательно скрывали от посторонних. Среди персонажей были плут⁹, черт, несколько крестьянок, а также гребец и шут, которые олицетворяли «паршивых овец» рода. Один из родственников Лабана, его двоюродный дед, вызвал подозрения у современников тем, что «посмел» основать гребной клуб. На барже он провел всю свою жизнь. И на ней же, покачивающейся на волнах Дуная, его нашли мертвым. Другому родственнику, брату его отца Адольфу Милиусу, запретили использовать фамилию, когда он решил посвятить себя актерскому мастерству – профессии, которая тогда вызывала всеобщее

⁸ Театр марионеток. Кашперле – персонаж австрийского и немецкого театра кукол. *Прим. ред.*

⁹ В оригинале Каспер (Кашперль), по имени которого и получил название театр марионеток. Комический персонаж ярмарочного представления, дикий и неотесанный грубиян, говорит нарочито вульгарно и сыпет сальными шуточками. *Прим. ред.*

осуждение. Однако юный Лабан сочувствовал этим «черным овцам» и дал им голос на сцене, чтобы их слышали.

Он сыпал остроумными и дерзкими репликами, сочинял сатирические пьесы, заставляя своего плута выходить со словами: «Если честно, людям на самом деле нет никакого дела до театра! Все, что им нравится, – это жрать и пить. Вот и все!»² Семья с беспокойством посматривала на младшенького, ведь он так возмутительно фантазировал: неужели Рудольф тоже блудный сын? Дерзкий мальчишка должен был усвоить главный урок: тот, кто живет без ограничений и идет против течения, неизбежно столкнется с изоляцией, одиночеством и смертью.

Однако запреты не останавливали Лабана. Он продолжал идти наперекор семье. Любовь к эпатажу и провокациям проявилась у него задолго до службы в армии, когда он выстрелил из револьвера в фуражку командира, чтобы поскорее освободиться от ненавистой военной службы, – еще в школьные годы. В 1892-м Лабан основал молодежную группу, которая год спустя была официально запрещена. Однако юноша открыто воспротивился этому решению, чем шокировал власти. За свою дерзость он был исключен из всех венгерских средних школ, но через год ему все же позволили продолжить обучение.

Конечно, аристократическое семейство Лабан де Варалья было встревожено поведением отпрыска, особенно беспокоился отец, личность авторитарная, педант, ценивший превы-

ше всего чувство долга и честь офицера. Начав карьеру сержантом, старший Лабан с гордостью смотрел на историю своего рода и желал, чтобы сын продолжил эту традицию. «Причуды» Рудольфа он не принимал.

Гораздо более теплые и доверительные отношения у Рудольфа сложились с матерью. Ее считали «образованной и прогрессивно настроенной светской львицей». Она симпатизировала социалистическим идеям и сочувствовала «людям из низших слоев»³. Судя по многочисленным письмам, именно с ней он делился переживаниями вплоть до тридцатилетнего возраста. Кроме того, Лабан поддерживал близкие отношения с сестрой, Рене, которая была на тринадцать лет младше и изучала общественные науки в Вене. Его глубокую привязанность к матери и сестре подтверждает письмо 1922 года, где он называет Рене «профессиональным наставником», а мать – «значимым философом». Само послание он завершает так: «Если бы вы не были такими, видит Бог, меня бы совершенно ничего не связывало с вами! Я не перевариваю обычных людей, так же как не перевариваю поросенка на гарном масле¹⁰ или капусту, квашенную в купоросе».

¹⁰ Имеется в виду горькое оливковое масло самого низкого сорта либо смесь неочищенных растительных масел с минеральными. Собственно, из-за качества его и использовали как лампадное. Иногда его еще называют деревянным маслом. *Прим. ред.*

Время бабушкиных сказок

Бабушка Лабана, состоявшая в браке с физиком, который по совместительству работал хирургом и возглавлял больничное отделение в Будапеште, была полной противоположностью властному отцу мальчика. По вечерам она становилась центром семейного театра и приобрела славу рассказчицы с богатым воображением. С поистине сценическим размахом она исполняла свои сказки перед кучкой детей, добавляя драматизма и порой жутковатых отступлений. «Стоило старым часам с курантами, висевшим над диваном, издать несколько отдельных, почти жалобных звуков, как мы уже сидели вокруг широкой плиссированной юбки и нетерпеливо вглядывались в доброе лицо под белым чепцом»⁴. Именно здесь маленький Рудольф слышал пугающую историю о Наполеоне, от призрака которого, как утверждалось, его дед якобы спрятался под кроватью. Здесь он узнал о голубом цветке¹¹ жизни и мудрости, который подарит вечную жизнь тому, кто его найдет. В бабушкиных рассказах мертвое оживало, а живое – окутывала тайна. Эта таинственно-романтическая атмосфера не только будоражила воображение Лабана, но и помогала ему развиваться: он стремился проникнуть в иной, только с виду мертвый мир, чтобы вдохнуть жизнь

¹¹ Один из древних образов немецких народных сказок и преданий. В XIX веке он стал также центральным символом немецкого романтизма. *Прим. пер.*

в застывшее.

Сказочное путешествие по природе

Голубой цветок стал символом его детского стремления к бесконечности космоса и природы. Уже в детстве он верил в параллельную реальность – нечто духовное, существующее за пределами любых материальных форм, – и открыл в себе шестое чувство.

Во время частых путешествий по Боснии и Герцеговине, когда он навещал отца в гарнизоне, «стихии природы» всегда зачаровывали его. «Когда я брожу по горам, лесам и долинам, мне кажется, я нахожу ответы на вопросы, которые могу задать только земле. На этот раз со мной заговорили даже небеса. Земля и небо – прародители человека!»⁵ Природа стала его «близким другом». Великаны, лесные духи, феи, русалки, демоны и эльфы были там как дома. Горы могли превращаться в гигантов. Возможно, подобными фантазиями он компенсировал непонимание со стороны отца, балансируя между сном и явью, сознательным и бессознательным. Юноша стремился ощутить себя единым целым с необузданной природой. Он открыл для себя животную прыть, чуткость растений и кристальную чистоту камня. В 1897 году он воплотил эти образы в своем первом танцевальном хороводе «Земля» (Die Erde): во всем он видел жизненный принцип, согласно которому природа словно сама себя творит, тклет свои собственные формы. В 1912 году Лабан признался

матери, что благодаря этим удивительным переживаниям он «обрел глубокую связь с силами природы». Свои творческие поиски он вел с усердием, присущим романтическим натур-философам XIX века, чьи идеи позднее станут частью его мировоззрения. Как и они, юноша с благоговением наблюдал за природой, стремясь познать ее тайны и установить «истинные отношения», связывавшие с ней человека. Подобно романтикам, Лабан считал природу со всеми ее «стремлениями к удовольствию и отвращению», с ее ненавистью и жадностью «основой собственной души»⁶.

На основе таких впечатлений от природы он создал свою первую серию рисунков (1897), позже превратившихся в полноценные изображения группового танца. На эскизах были изображены «потoki красных, зеленых и бело-голубых групп людей. Красные были душами животных, зеленые – душами растений, голубые – призраками кристаллов»⁷. В своем безудержном стремлении к природе начинающий художник казался идеальным представителем романтизма. Вероятно, именно поэтому Лабан отождествлял себя с Фьюром¹² – героем всех своих танцевальных сочинений, посвя-

¹² Лабан использует здесь сочетание знаков кельтского рунического алфавита. Слово *Fiur* состоит из двух слогов: *fi* и *ur*. Видимо, Лабан опирался на работу Карла Фаульмана «История письменности» (*Die Geschichte der Schrift*), вышедшую в 1880 году. Согласно Фаульману, *fi* и *ur* были первыми изначальными человеческими звуками: *F* заключал в себе понятие жизни, а *R* – понятие смерти. Таким образом, фигура *Fi-ur* воплощала полярность и равновесие полярностей – гармонию. *Прим. автора.*

щенных земле.

В этих мифах о сотворении мира процесс эволюции предстает как великое таинство, в результате которого Земля возникает из слияния всех природных царств – растительного, минерального и животного. Лабан представлял природу как борьбу противоположных сил, способных тем не менее объединиться. Его хореография делает это духовное слияние видимым. Фьор олицетворяет враждующие друг с другом полярности бытия – смятение, тьму, хаос, ночь, – ощущая их в себе и ощущая себя отрезанным от «первозданной природы». Романтический герой должен, согласно главной идее «Гимна мечте о Земле» (*Hymne vom Traum von der Erde*), пройти путем духовного совершенствования. Он должен проникнуть сквозь тьму к свету, чтобы вернуться к гармоничному единению с природой. Осознав себя, ощутив тьму и свет внутри себя, Фьор не только постигает изменения собственной человеческой природы, но и ощущает себя частью великого «органически упорядоченного» космоса. В своих текстах Лабан связывал свет с тьмой, пассивное с активным, примирял страсть с бесстрастием и женское начало с мужским – подобно инь и ян.

Первые впечатления от танцев

Танец дервишей

Сновидческие впечатления Лабана от природы подчеркивают его исключительную способность понимать мифическое и иррациональное в сочетании с выраженной склонностью к ритуальным телесным практикам. С подобными ритуалами он соприкоснулся еще в детстве. В двенадцатилетнем возрасте, во время одной из поездок по Боснии и Герцеговине, в монастыре в Мостаре он, благодаря священнослужителю, познакомился с мистическим танцем дервишей. Их танцевальной технике свойственны непрерывные кружения, вращения вокруг собственной оси, причем описываемые круги символизируют танец звезд, движение сфер и само божественное начало. Входя в состояние экстаза, дервиши погружаются в транс, достигая «духовной связи с космосом»⁸.

Позднее, в хореографическом произведении «Три танца» (Derwisch-Tanzspiel Die drei Tänze), вдохновленном дервишским ритуалом, Лабан воплотил свою идею о том, что человек способен соединиться с божественным лишь через танец. Несколько лет спустя, в 1896 году, во время путеше-

ствия по Северной Африке он познакомился с другой вариацией дервишских танцев, напоминающих выступления факиров. Здесь он стал свидетелем экстатического ритуала сектантов, вероятно марабутов, которые вонзали длинные иглы и гвозди в свои щеки, грудь и руки, «не подавая никаких признаков боли и, что более важно, без единой капли крови»⁹. Этот опыт глубоко повлиял на него, убедив, что через танец можно войти в иное состояние сознания и открыть «экстраординарные способности»¹⁰.

СИМВОЛЫ ИНЬ И ЯН

Знак, символизирующий абсолютную гармонию, заимствован из «И Цзин» («Книги перемен»). Этот древний философский труд основывается на идее единства микрокосма и макрокосма, а также на принципе взаимодействия противоположных, но взаимодополняющих сил инь и ян, представляющих женское и мужское начала. В «И Цзин» инь изображается прерывистой линией, символизирующей слабость, а ян – сплошной линией, символизирующей силу. Идея единства микрокосма и макрокосма позже нашла отражение у Лабана в его концепции «Танцовщика в кристалле» (Tänzer im Kristall).



Танцы с мечами

В старой славянской горной деревушке, жители которой верили в магию, он увидел танцы с мечами и еще сильнее убедился в верности своей теории. «Шестнадцать молодых людей с колокольчиками на коленях двигались по кругу, у каждого в руке был меч. <...> Они вышагивали под удары ба-

рабанов, звучащих тяжело и громко. Царила мертвая тишина, хотя вокруг собралась толпа. Юноши резким движением поднимали мечи и ударяли ими друг о друга. Затем каждый второй внезапно перепрыгивал через меч стоявшего перед ним. Они складывали мечи в форме звезд и крестов, а затем снова ударяли ими друг о друга»¹¹. Поглощенность танцоров ритуалом и испуганные взгляды зрителей лишь усиливали магию происходящего. Все это выглядело «зловеще и угрожающе», Лабан был чрезвычайно впечатлен – танец с мечами показался ему чудом, актом «непостижимого преодоления природы»¹². Идея танца-ритуала как телесного и духовного опыта, лишенного рационального объяснения, станет для него источником вдохновения.

Маневры

Наряду с дервишами и ритуальными танцами с мечами, на Лабана также оказали влияние маневры, которые ему приходилось наблюдать как сыну фельдмаршала. «Парад различных войсковых подразделений, приказы, отдаваемые роте, и их исполнение» (Мария фон Лабан)¹³ завораживали его. Он был очарован строгой, но динамичной геометрией, которой следовали сменяющие друг друга воинские формирования, различные ритмы марша, а также чередование наступательных и оборонительных маневров. Этот рациональ-

но-абстрактный принцип, воплощенный в «хореографии» маневра, в сочетании с экстатически-органическим элементом, символизируемым танцами дервишей, позднее стал основой его уникального хореографического стиля.

О нет, сын хочет стать артистом!

Маленький Рудольф стремился создать фантастический мир, в котором мог бы создать живое из безжизненного и заставить нечто статичное танцевать. Он рано осознал себя как человека, одаренного способностью видеть форму и остро чувствовать движение. Уже тогда он понимал, что для него нет иного пути, кроме «ремесла, соответствующего его склонностям»¹⁴.

Он принялся изучать исторические танцы и основы классического балета, стал ведущим танцором в труппе, исполнявшей чардаш¹³, и организовал выступление школьной труппы в Будапеште. На каникулах он подрабатывал сценографом, художником и помощником режиссера в Городском театре Пресбурга, где получил первый сценический опыт. Там же он экспериментировал с постановкой «живых картин» и создавал первые зарисовки движения, обозначая танцевальные движения условными линиями и фигурами на плоскости. Для Лабана искусство было заменой

¹³ Традиционный венгерский народный танец. *Прим. пер.*

его несбывшимся мечтам и фантазиям. Позже он писал: искусство «возвышает человека»; оно создается вдали от «повседневной суеты», это «царство воображения»¹⁵. Однако его отец совершенно не понимал сына, что привело к открытому конфликту. «О Боже, – восклицал он, – ребенок хочет стать артистом!»¹⁶ Когда юноша сообщил родителям о своих карьерных планах, они запретили Рудольфу это делать. Тогда мальчик сбежал из дома, чтобы «найти людей получше в странах получше»¹⁷. Пятнадцатилетним юнцом он нанялся юнгой на корабль, но вскоре был арестован. Ощущая себя неудачником, он написал «Балладу о бедном пленнике» (Ballade vom armen Gefangenen), намекая, очевидно, на собственное заключение¹⁸. В этом стихотворении узник смотрит на далекую звезду, мерцающую сквозь решетку тюремного окна: для Лабана этой звездой было искусство.

Мальчик должен учиться в военном училище

Окончив гимназию, 18 сентября 1898 года Лабан поступил в Терезианскую военную академию в Вене, где почти два года обучался на офицера. Однако военная дисциплина была ему чужда, учеба давалась ему с трудом, ведь он пошел в армию против своей воли, только ради продолжения семейной традиции. Единственным значимым для него событием за это время стала постановка «Праздника стрелков» (Fest der Fährliche) для офицерского бала. Хотя хореография оказалась неудачной, режиссерская работа позволила ему сбежать с ненавистной военной службы.

Лабан несколько месяцев упрасивал отца воспользоваться своим положением и освободить его от оков службы еще до выпускных экзаменов. Слабый табель (ныне хранящийся в Австрийском государственном архиве) свидетельствовал о том, что блестящего офицера из него не выйдет. Возможно, окончательно убедив отца, Лабан предпринял отчаянный шаг – прострелил фуражку своему командиру. В результате 18 декабря 1899 года ему разрешили покинуть академию.

Лабан наконец-то смог исполнить самую сокровенную мечту – «стать художником-живописцем»¹⁹. Он переехал в

Мюнхен и поступил в Академию изобразительных искусств. Там же познакомился с Мартой Фрике, художницей из Ганновера, на которой женился 15 декабря 1900 года. Они поселились на Арцисштрассе, 44 – в одном из самых щегольских районов города. Здесь в 1901 году у них родилась дочь Азраела.

2. Мюнхен, Париж, Ницца, Вена (1900–1910)

Лабан учится мыслить как художник-абстракционист

На рубеже веков столица Баварского королевства была одним из важнейших центров европейского искусства. Здесь сформировалось такое художественное направление, как авангард, представителями которого были экспрессионисты и конструктивисты – Василий Кандинский, Габриеле Мюнтер, Алексей фон Явленский, Франц Марк, Пауль Клее, Марианна Верёвкина, Эрнст Людвиг Кирхнер и Герман Обрист.

В 1908 году в Мюнхене вышла книга Вильгельма Воррингера «Абстракция и вчувствование», ставшая библией экспрессионизма, а вскоре после – абстрактный анализ формы Василия Кандинского «О духовном в искусстве».

Мюнхен предложил молодому Лабану множество возможностей изучать самые современные направления в искусстве. Поступив в Мюнхенскую академию, он одновременно посещал недавно открывшуюся Учебно-эксперименталь-

ную студию прикладного и свободного искусства¹⁴. Существует версия (хотя подтверждений этому нет), что Лабан ходил и на семинары при «Фаланге» – сообществе художников, которым руководил Кандинский.

В рамках обязательного курса Мюнхенской академии Лабан изучал анатомию и физиологию человеческого тела, о чем можно судить по его наброскам тушью. Он анализировал строение скелета и мышц, их взаимодействие и учился передавать их в объеме. Большое значение имели и лекции анатома Юлиуса Кольманна, который читал «Пластическую анатомию человеческого тела» в Академии искусств. В отличие от своих коллег, Кольманн рассматривал человеческое тело не как мертвую форму, а как живую, находящуюся в движении. Он учил студентов воспринимать тело как физиолого-функциональное целое и понимать каждое движение «в его постоянном изменении»¹. Эти идеи легли в основу будущей теории движения (*Bewegungslehre*) Лабана и породили такие вопросы: на чем основано каждое человеческое движение? Как оно создается? Каковы его основные элементы?

Курс по композиции, который Лабан проходил в Учебно-экспериментальной студии прикладного и свободного искусства, имел для него огромное значение. Здесь студенты,

¹⁴ В 1902 году художники Герман Обрист и Вильгельм фон Дебшиц совместно основали школу *Lehr- und Versuchsatelier für angewandte und freie Kunst* (Учебно-экспериментальная студия прикладного и свободного искусства) в том же районе Мюнхена Швабинг, где находились студии Василия Кандинского и Рудольфа Лабана. *Прим. науч. ред.*

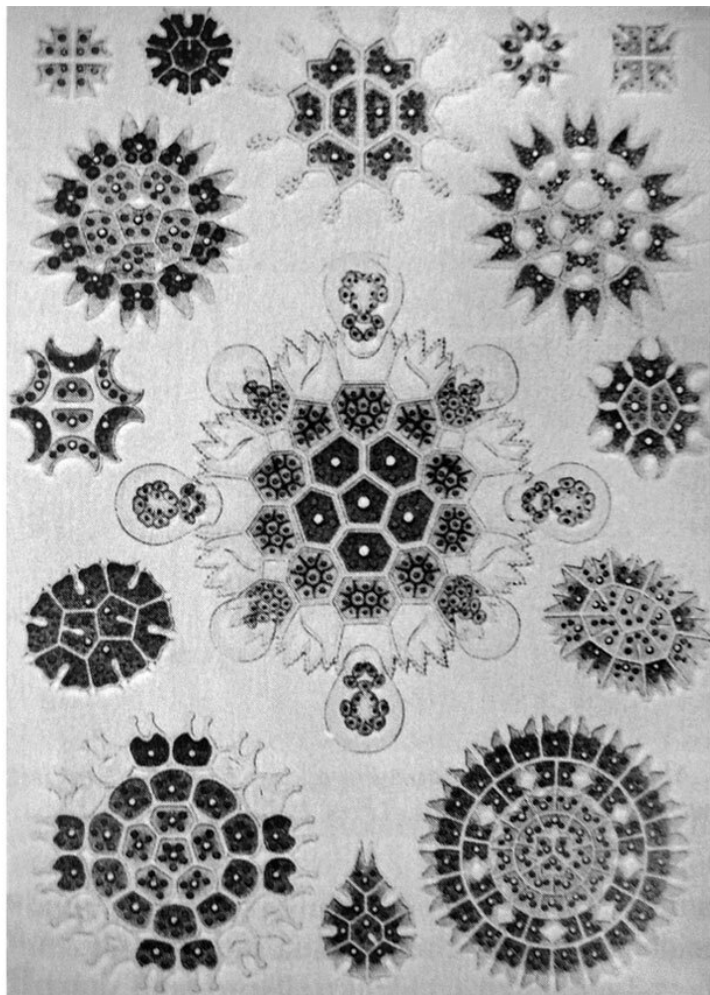
в том числе и будущий участник группы «Мост» Эрнст Людвиг Кирхнер, постигали законы современного искусства и учились мыслить как экспрессионисты. Важнейшим базовым предметом программы было «изучение природы», которое вел Герман Обрист, ставший другом Лабана. Обрист – известный представитель югендстиля¹⁵ и экспрессионист – в своих эскизах, рисунках и скульптурах абстрактно изображал динамический принцип природы как выразительное «возникновение и уничтожение». Он рассматривал природу как своего рода художницу; эту идею он разделял с Эрнстом Геккелем, чья «Красота форм в природе» (1899)¹⁶ послужила ему вдохновением. Обрист призывал студентов открывать эстетические законы природы и, создавая «свои неприметные произведения искусства»², анализировать, какому организационному принципу следует природа. Молодые художники должны были определить, в соответствии с каким ритмом формируется осенний лист, какой закон лежит в основе трехмерной формы и как отдельные ее части ведут себя

¹⁵ Так в немецкоязычных странах обозначали модерн (нем. Jugendstil – «молодой стиль») по названию художественного журнала Jugend, который выходил в Мюнхене с 1896 года. *Прим. пер.*

¹⁶ Немецкий биолог Эрнст Геккель нарисовал более 1000 эскизов и акварельных набросков, лучшие из которых публиковались комплектами с 1899 по 1904 год. Культовый альбом с 100 цветными литографиями был издан в 1904 году. Книга оказала огромное влияние на искусство эпохи модерна, представители которого стремились воспроизвести природные формы в камне, стекле и на бумаге. *Прим. ред.*

по отношению друг к другу. Им предстояло ответить, например, на вопрос: как можно описать такие физические свойства, как тяжесть, легкость, устойчивость и подвижность?³

Художники использовали экспериментальные методы, чтобы постичь природу в «интимной и в то же время познавательной, органической и одновременно абстрактной» форме⁴. Они рассматривали природу как «сырой материал», который можно проанализировать генетически и органически, чтобы одновременно наделить его космическим, духовным измерением. Романтическая натурфилософия стала опорой экспрессионистской теории искусства, согласно которой каждая природная форма, хотя и состоит из абстрактных элементов, находится в гармонии со всеми остальными частями. В противовес натурализму и насыщенному символической югендстилю природное здесь наделялось абстрактными качествами, однако абстрактное как таковое продолжало подчиняться ритмико-органическому целому. Из этой связи абстракции и духовно-религиозного мироощущения, из превращения хаоса в космос возникало напряженное противоречие, значимое для искусства экспрессионизма: слияние органического и геометрического, кажущегося хаотичного и абстрактно упорядоченного.



КЛЕТОЧНЫЕ КОЛОНИИ «ВОДНЫХ СЕТОЧЕК»

На рубеже веков молодые художники изучали иллюстрации – подобные этой, из книги Эрнста Геккеля «Красота форм в природе» (1899), – чтобы научиться понимать законы структурообразования природных форм.

На ранние рисунки Лабана сильно повлиял экспрессионизм. Они напоминают растительные мотивы эскиза Обриста «Возникновение и уничтожение»: их кривые, спирали и лемнискаты движутся по концентрическим окружностям, будто вокруг некоей архимедовой точки¹⁷, их «изначально-го центра». Лабан узнал, как природные формы могут быть составлены из абстрактных элементов и гармонично сочетаться с другими элементарными формами. Этот органически-абстрактный принцип также повлиял и на хореографию Лабана. Еще в 1900-х годах он отметил, что танцующее тело «органично по сути своей» и порождает динамические формы, которые могут расти подобно «творениям природы», менять форму, набирать силу, переплетаться, бороться и распадаться, чтобы заново перестроиться и достичь порядка в «духовной связи между стабильным и неустойчивым»⁵.

Лабан в 1928 году писал, что в танце находят выражение силы природы, в нем «в движущейся форме оживают... ее сущность и действие»⁶. В его хоровых танцевальных композициях 1920-х годов группы движутся в одном

¹⁷ Отсылка к знаменитой фразе Архимеда: «Дайте мне точку опоры, и я переверну Землю». *Прим. ред.*

направлении и в противоход, проносятся сквозь друг друга в дионисийском безумии или создают повторяющийся в своей строгой закономерности орнамент. Танцевальная драма «Смерть Агамемнона» (Agamemnons Tod), где Лабан заставляет «группы танцовщиков и противостоящие им группы сходиться и расходиться, позволяет им сливаться в общем танце или превращаться в сольные выступления»⁷, где части групп, экстатически высвобожденные «из общей массы», вместе воплощают живой коллективный организм, иллюстрируют стилистические принципы экспрессионизма.

Подобно Обристу, который занимался этикой и религией, философией и естественными науками и читал лекции в разных городах Германии на эстетические, биологические и биопсихологические темы (по его мнению, без просвещенной аудитории революция в искусстве невозможна), Лабан выступил в роли «основоположника новой религии». В 1920 году он провозгласил идеи экспрессионистского танцевального искусства, призванного служить человечеству. Это фундаментальное сходство Лабана и Обриста объясняет их многолетнюю дружбу.

Впоследствии Лабан радикализировал экспрессионистский подход, обратившись к абстрактно-кристаллическому. Он приблизился к функционализму и его абстрактно-аналитическому методу. Два его рисунка, «Пространство и правило» (Raum und Regel) и «Пространство и тело» (Raum und Körper), больше не находятся под влиянием одного только

экспрессионистского мышления.

Посещал ли Лабан курс Кандинского?

Задолго до публикации книги-манифеста «О духовном в искусстве» (1911) Кандинский обратился к основам абстрактного искусства и исследовал форму как автономное эстетическое направление. Он изучал преобразование форм, чтобы разработать учение о гармонии форм (Harmonielehre der Form). Он видел в автономности художественной формы «вещь в себе», которую как таковую можно анализировать, поскольку она выражается «сама по себе» и всегда тождественна своему «внутреннему содержанию». Он был убежден в существовании «объективных законов» форм и считал, что формы, которые как-то соотносятся между собой, «имеют в конечном итоге большое и точное отношение друг к другу»⁸.

Исходя из этого, Кандинский начал исследовать законы выражения форм. Он стремился передать высвобождение форм в их динамических взаимосвязях: в соответствии с принципом контрапункта их перемещали вместе и против друг друга, разрывали, драматургически организовывали как встречу, как единство и разрыв, как сдерживание одной формы другой, как сочетание ритмического и аритмического, неизобразительного или абстрактно-геометрического⁹.

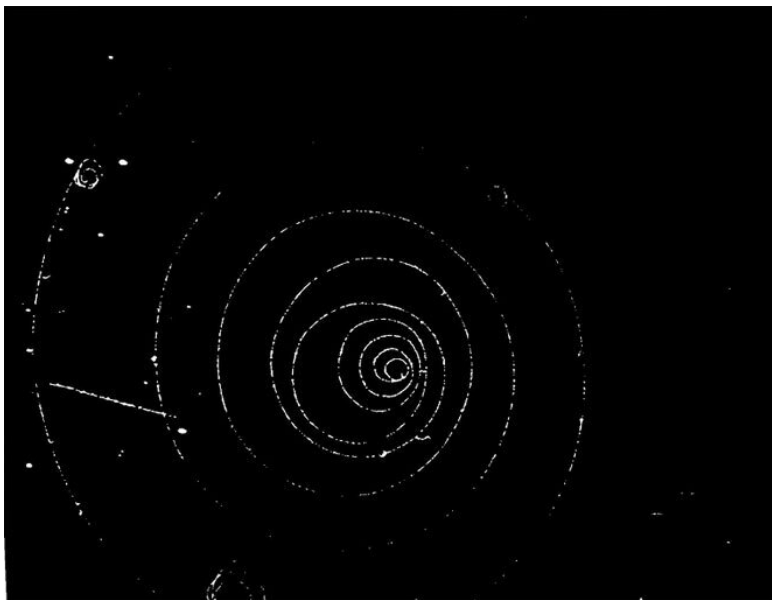
Лабан также занимался законами формы и ее преобразованиями. В законе трансформации (Gesetz der Transformation) он выделял превращения «темноты в различные цветовые пятна, света – в линии и формы, силы – в движения и звуки, пространственного напряжения – в игры разума и ряды понятий, коллизии – в события»¹⁰. Как и Кандинский, он изучал законы движения, выражения и воздействия абстрактных форм и пришел к схожим выводам. Лабан писал: «Форма – это содержание»¹¹; и таким образом он определил стилистическую особенность всего абстрактного искусства – беспредметность. Анализ формы был важен для развития его хореографического стиля. В прессе 1920-х годов отмечали, что в его хореографии заметен след прежнего «художника». Сквозь сцены этих «абстрактно-симфонических» произведений проходит с первозданной силой чистый «ритм линии, формы и цвета»¹². Его хореография носит конструктивистский, или механизированный, характер. Он был убежден, что содержание – это единственная «форма, растворенная в движении»¹³. В 1926 году Лабан сформулировал этот стилистический принцип в своей «Хореографии» (Choreographie): как создается форма и «как она разрушается, каким образом переходит в родственные ей формы» и как «через родственные формы она достигает чуждых форм»¹⁴. Таким образом, Лабан воспринял у авангарда и абстрактное понимание формы.

Лабан изучает архитектуру

«Фаланга» Кандинского была закрыта в 1904 году. Тогда же Обрист, давний друг Лабана, покинул Учебно-экспериментальную студию прикладного и свободного искусства и отошел от общественной жизни. В том же году Лабан решил переехать из Мюнхена в Париж и поступить в самую известную художественную школу Европы – Школу изящных искусств. Он хотел изучать там архитектуру.

Возможно, это желание возникло из-за эссе Германа Обриста «Новые возможности в изобразительном искусстве» (*Neue Möglichkeiten in der Bildenden Kunst*), опубликованное в 1903 году. В нем Обрист размышлял о влиянии атмосферной (религиозной) архитектуры, которая «вызывает бессознательное восприятие пространства»^{15,18}.

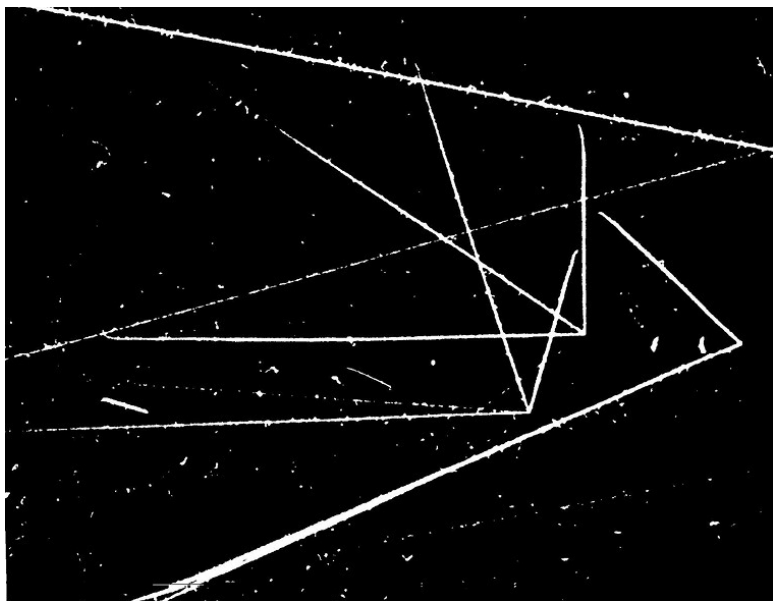
¹⁸ Обрист приводит в пример готический собор, который заставляет входящего по-иному ощущать пространство и уже благодаря этому пробуждает религиозные чувства: «Как только мы входим в него, он в чрезвычайной степени возбуждает наши чувства пространства, перспективы, эффектов света и тени, эффектов массы и бесчисленных других бессознательных ощущений пространства. Религиозные чувства, настроения и ассоциации, делающие пребывание в таком огромном зале возвышающим, возникают следом» (Obrist H. *Neue Möglichkeiten in der Bildenden Kunst...* S. 20). *Прим. науч. ред.*



КРИВОЛИНЕЙНАЯ ТРАЕКТОРИЯ ЭЛЕКТРОНА

Электрон, влетевший в зону с постоянным магнитным полем, движется по круговой траектории. По мере его замедления уменьшаются и описываемые им круги. Это изображение символизирует открытия в физике, перевернувшие наши представления о времени и пространстве. Квантовая физика открыла художникам новую динамическую концепцию пространства и времени. Лабан основывал свою хореографию на этой концепции пространства: «От простейшего маха до художественного произведения в танце – непрерывный поток движения выражает динамическое пространство, ос-

нову всего бытия. Динамическое пространство с его великолепным танцем напряжений и разрядов¹⁹ – это плодородная почва, на которой расцветает движение, – писал он. – Движение – это жизнь пространства... Стабильность и подвижность постоянно сменяют друг друга»¹⁶.



РАСЩЕПЛЕНИЕ АТОМНОГО ЯДРА

¹⁹ Пространство не метрично, а динамично, прочерчено линиями сил, объединяет в себе напряженные и ненапряженные (разряженные) участки. К такому образу пространства пришла квантовая физика, и его же использовал Лабан. *Прим. науч. ред.*

Белые линии – это следы осколков атомных ядер углерода и кислорода, возникающих при расщеплении ядер после взаимодействия с нейтронами высоких энергий. Художники 1910-х годов опирались на абстрактную интерпретацию таких физических процессов движения. Примером служат строчки Василия Кандинского из его автобиографии «Ступени» (1913): «Одна из самых важных преград на моем пути сама рушилась благодаря чисто научному событию. Это было разложение атома. Оно отозвалось во мне подобно внезапному разрушению всего мира. Внезапно рухнули толстые своды. Все стало неверным, шатким и мягким»¹⁷.

Школа в Париже оказалась именно такой, какой представлял Лабан. Здесь не придавали особого значения функциональности или материалу, не разрабатывали «рациональные» проекты (как в парижской Политехнической школе), а занимались атмосферной архитектурой – своего рода «осязаемым» строительным искусством, «исполненным величия, неповторимого достоинства и магической силы»¹⁸. Для совместной творческой работы Лабан и его жена Марта Фрике сняли студию на бульваре Монпарнас, 132 – не так далеко от Школы изящных искусств, расположенной на улице Бонапарта, 14. В это же время семья Лабана переехала в Сен-Морис – пригород Парижа, в дом с садом. Здесь в 1905 году родился брат Азраэлы – Арпад.

На Монмартре

С середины XIX века Париж считался центром искусств. На холме среди ветряных мельниц – Монмартре – сформировалась художественная среда. Это было прибежище артистической богемы, где располагались мастерские Милле, Тулуз-Лотрека, Дега и Мане. Монмартр привлекал живописцев не только видом на Сену и панорамой Парижа, но и своей особой атмосферой. Анри Руссо восхищался «сокровенной красотой» этого пригорода, но вместе с тем и его «порочно-стью».

Монмартр называли «холмом святых, грешников и мучеников»¹⁹. В этой пропитанной декадансом атмосфере распускались мрачные «цветы зла»²⁰, а тело и душу терзали искушения печально известных «публичных домов Сатаны». Но рядом возвышалась Сакре-Кёр, базилика Святого Сердца, ставшая пристанищем для всех этих «счастливых грешников».

Монмартр был домом для всего преступного мира: от сутенеров до проституток, от мошенников до карманников. Однако именно эти чудачки, чужаки, отверженные и прокляженные придавали этому месту особую поэтичность, мрач-

²⁰ Имеется в виду одноименный сборник поэта-символиста Шарля Бодлера (1857), в свое время шокировавший публику, а ныне считающийся одним из главных произведений французской поэзии. *Прим. ред.*

новато-прекрасную, соединяющую романтизм, жестокость, разложение и страстную тоску. Эти образы стали звездами легендарного кабаре «Черный кот» (Le Chat Noir), открывшегося в 1881 году на бульваре Рошешуар, 84 (наряду с «Мулен Руж»). В этих «греховных», прокуренных заведениях люди встречались и раскрывали все свое безумие, эксцентричность и оригинальность: человек как существо желания или как животное. Здесь похоть богемы причудливо сплеталась с нищетой и падением. Эти «вертепы» вдохновили Франка Ведекинда на создание «Лулу»²¹.

²¹ Лулу – известный персонаж в истории немецкого театра. Она главная героиня одноименной пьесы драматурга Франка Ведекинда, написанной им в 1913 году. Произведение, часто называемое «скандальной пьесой», рассказывает историю социального взлета и падения молодой женщины, убившей своего любовника и ставшей проституткой. *Прим. автора.*

Кабаре «Черный кот»

К тому моменту, когда Лабан открыл для себя прелесть парижских кабаре, их золотой век уже остался позади. Кабаре превратилось в пошлое развлечение, пронизанное унынием парижской аристократии. Тем не менее молодые художники, поэты и танцовщики по-прежнему стремились реализовать здесь свои мечты об искусстве. Среди них были и Лабан с женой Мартой Фрике, которым, однако, приходилось зарабатывать на жизнь иллюстрациями, плакатами и карикатурами. Они тоже входили в число завсегдатаев кабаре, где Лабан демонстрировал свое знание танцев дервишей и венгерских народных танцев.

В «Черном коте» он нашел «артистическое кабаре» – «самую пикантную художественную сенсацию Парижа»²⁰, а среди них – театр теней Анри Ривьера и пантомимы Пьеро Адольфа Виллетта. Каждую неделю на втором этаже «Черного кота» собирались молодые интеллектуалы, чтобы насладиться просмотром изображений на скиоптиконе – прототипе проектора. Особенно популярны были предания с Востока, сказания и романтические легенды. В зеленовато-голубом свете по метровому экрану проплывала царица Савская со свитой, баядерки танцевали в лунном свете, а танцоры славили бога Диониса на греческом побережье. Силуэтное искусство вдохновило Лабана на создание первых

танцевальных произведений – «Персидской невесты» (Die Persische Braut) и «Гримасы султана» (Die Grimasse des Sultans), а также «Пьесы теней» (Schattenspiele), написанной, вероятно, в начале 1920-х годов. Он собрал воедино весь абсурд XIX века, разрывающегося между магией и просвещением. Наряду с архангелами и царем Навуходоносором, хрустальными пещерами и чудесами архитектуры он показал гримасы плебса, клиники для душевнобольных и рождение из пробирки. Творчество Лабана развивалось на контрастах: к мифу и рациональности он подмешивал медиатизированный модерн и самую беззастенчивую романтику. Он воплотил в жизнь призыв черного кота над входом в кабаре: «Homme! sois moderne!»²²

²² В переводе с французского: «Человек! Будь современным!» *Прим. пер.*

Парижская школа искусств

В парижской Школе изящных искусств обучали живописи, скульптуре, актерскому мастерству и танцам, но самым важным предметом была архитектура. Именно на этот факультет и поступил Лабан. В учебную программу входили проектирование и основы строительных конструкций, история архитектуры, физика, архитектурная композиция, основы химии, рисунок, живопись, орнамент, геометрия, перспектива и скульптура. Наряду с теоретическими основами значительное внимание уделялось практике.

Школа была открыта для новаторских течений современной архитектуры, но не отвергала традиционные формы (античность, барокко, ренессанс). Здесь не отдавали предпочтения какому-то одному стилю и не стремились к какой-то одной эстетике – напротив, искусство имело право на свободу. Успешно сдав вступительные экзамены, вы становились студентом (ежегодно зачисляли от 30 до 80 человек). И, пройдя своеобразные ритуалы посвящения, можно было дать волю своим архитектурным фантазиям. Иными словами, начать веселую студенческую жизнь.

Учебные студии – дешевые, грязные, тесные и мрачные помещения без отопления, за которые студентам, естественно, приходилось платить самим, – располагались в непо-

средственной близости от парижской школы. Стены их были увешаны карикатурами, эскизами и декорациями. Рисовали студенты при тусклом свете масляных ламп или мерцающих свечей. Школа славилась жизнерадостной, веселой и неформальной атмосферой. У студий не было строгих часов работы, а значит, студенты могли приходить и уходить, когда им вздумается. Часто шутки, сопровождаемые смехом, разносились по комнате; студенты перебрасывались колкостями, из одного угла доносились крики, а из другого – пение.

Время от времени Виктор Лалу, один из самых авторитетных преподавателей, которого студенты ласково называли «мэтром», обходил студии и давал советы. Когда он, пригладив рукой свою шелковую шляпу, тихо покидал комнату, начинались бурные обсуждения. В этом художественном хаосе, вызванном замечаниями Лалу, рождалось нечто удивительное, «нечто действительно художественно значимое»²¹.

Ранние архитектурные проекты Лабана, среди которых часто можно видеть кристаллические пространственные структуры, например центральное пространство с шестиугольной сценой, были созданы позднее, между 1915 и 1919 годами. Они свидетельствуют о том, что Лабан усвоил стилистический принцип экспрессионистской архитектуры, важнейшим атрибутом которой была кристаллическая форма. Его проект напоминает «кристаллические здания» Венцеля Хаблика²³ и экспрессионистскую архитектуру «Стек-

²³ Кристаллы были главной темой всего его творчества. *Прим. ред.*

лянного дома» Бруно Таута (1914)²⁴.

²⁴ «Стеклянный павильон» (Glaspavillon) архитектора Бруно Таута, построенный в 1914 году для выставки немецкого Веркбунда в Кёльне, стал одной из ее главных достопримечательностей, хотя поначалу был осмеян и подвергся уничижительной критике. По крайней мере так его описывали в ежемесячных журналах Velhagen&Klasing за 1913/1914. «Стеклянный дом», который Лабан, очевидно, видел на кёльнской выставке, вдохновил его и на архитектурные зарисовки, и на сценографические наброски того периода. Не исключено (и это могут показать дальнейшие исследования его творчества), его знакомство со «Стеклянным домом» Таута стало тем импульсом, который побудил Лабана сформулировать свою «кристаллическую» философию, в центре которой был образ танцовщика в кристалле. *Прим. автора.*

Любовь, инстинкты, ревность, смерть

Жизнь в Париже стала для Лабана временем расцвета – счастливой порой, наполненной любовью к Марте Фрике. Совместная жизнь двух художников не вписывалась в традиционные рамки, но доставляла обоим удовольствие. Можно было увидеть, как они веселятся на праздниках в Гранд-опера или как появляются на легендарных парижских карнавалах в костюмах, сшитых из штор. Стремление к веселой жизни ярче всего воплотилось в удовольствиях *Vive l'union libre*²⁵ – в свободной любви, которой они предавались с друзьями в своем особняке под Парижем. Теплыми летними ночами их компания устраивалась в саду, и пара влюбленных ускользала, чтобы заняться в домике тем, от чего им было уже не удержаться. Когда эти двое возвращались, с той же девушкой уходил другой юноша. Любовник, остававшийся за дверью, предавался медитации, чтобы побороть ревность, разъедающую его сердце. Хотя эта *vie sexuelle*²⁶ привела к «временному облегчению и освобождению от многих унаследованных психологических проблем», дружба впоследствии развалилась, а компания рассталась «в необычайно резких выражениях, даже с угрозами для жизни», как позже признался Лабан своему коллеге, композитору Рудольфу

²⁵ По сути это означает свободную любовь. *Прим. ред.*

²⁶ Сексуальная жизнь (*фр.*).

Вагнеру-Регени²².

Марта Фрике скончалась в Париже в 1907 году. Ее смерть стала «самым тяжелым ударом судьбы для Лабана. Он заколотил гвоздями все, что напоминало о ней, в большие коробки»²³ и передал тестям в Ганновер. Именно у них росли и воспитывались внуки – Арпад и Азраела. Когда финансовое положение позволяло, что случалось крайне редко, Лабан поддерживал своих детей материально, но росли они без отца. Годы спустя он отдал дань памяти своей возлюбленной, слишком рано ушедшей из жизни, поставив в апреле 1916 года в Цюрихе вместе со студентами Школы искусства движения (Schule für Bewegungskunst) свой первый большой танцевальный спектакль «Менестрель» (Der Spielmann). «Этим произведением я хотел увековечить память о самом счастливом времени моей жизни и о трагическом увядании и смерти одного создания»²⁴. В этой танцевальной сказке, пронизанной меланхолией, тоской и ностальгией, Лабан воссоздал романтическую атмосферу Монмартра в Люнебургской пустоши, где родилась Фрике. Рудольф оживил их парижские времена: покинутый печальный Пьеро снова мечтает о весне. Сон и явь соприкасаются и сливаются в сказочном плаче о любви.

Молодому Лабану судьба нанесла еще один удар спустя всего два месяца после смерти жены: 16 ноября скончался его отец. Он уже давно вышел в отставку и вместе с женой

Марией и дочерью Рене переехал в Вену, где его и похоронили на Хитцингском кладбище.

Со смертью отца семейство де Варалья осталось почти без средств к существованию, также прекратились денежные переводы в Париж (в последние годы отец проявлял щедрость к сыну в попытках помириться). Богемной жизни Лабана пришел конец. Теперь он вместо отца должен был обеспечивать мать и сестру, а также кормить двух своих детей, продавая картины. Казалось, дело это безнадежное, но, как не раз с ним случалось, Лабану удалось невозможное, правда, он сильно подорвал здоровье. В поисках заказов неутомимый Рудольф мотался из Парижа в Вену, из Вены обратно в Париж, затем в Сан-Ремо, и вскоре снова возвращался – то в Париж, то в Вену. После месяцев таких скитаний он, разоренный и измученный, осел наконец в бедном портовом городке на юге Франции – в Ницце.

Лабану надоела нищенская и неустроенная жизнь художника, и он решил научиться чему-то «настоящему». После непродолжительной карьеры продавца газет (на пляжах Лазурного Берега он предлагал «журналы мод и интеллектуальные издания») он начал стажироваться в качестве бухгалтера в редакции той же газеты. Окончание обучения он отметил комическим танцевальным спектаклем «Праздник тигра» (Fest des Tigers), где с иронией изобразил «радости и горести этого издательства»²⁵.

В этом спектакле, поставленном с танцорами-любителя-

ми, Рудольф Лабан предвосхитил стилистический принцип своих более поздних постановок. Уже тогда он стремился «изобрести произведения, которые прославили бы общность и групповые танцы»²⁶.

Артист ар-деко

Знакомство с «настоящей» трудовой жизнью оказалось для Лабана лишь кратким интермеццо – вскоре его снова потянуло в Вену. Он поселился у матери, которая после смерти мужа вместе с дочерью Рене перебралась из просторной виллы на Унгаргассе, 50, в съемную квартиру на Лайнцерштрассе, 64.

Лабан неспроста чувствовал себя в Вене как дома. Очарование метрополии искусств конца века²⁷ – мечтательной, лирической и меланхоличной – соответствовало его внутреннему состоянию после смерти Марты Фрике. Вена предлагала романтическое бегство от реальности: все общество чувствительно и утонченно, невротично и истерично, с нарциссическим пафосом рассказывало о своих страстях, конфликтах, чувствах, муках и мечтах. Именно здесь Джеймс Джойс писал «Улисса», пока его дочь страдала от психического расстройства, а Зигмунд Фрейд разрабатывал свой психоанализ.

С основанием Венского сецессиона в 1897 году Вена стала столицей югендстиля, и художественная программа приобрела эстетико-романтический характер. Хотя модерн как интеллектуальное движение уже пережил свой расцвет, его

²⁷ Имеется в виду долгий XIX век, который начался с Великой французской революции и закончился Первой мировой войной. *Прим. ред.*

искусство по-прежнему доминировало в культурной жизни города благодаря таким впечатляющим событиям, как «Венская художественная выставка» (1907), где наверняка побывал и Лабан.

Многочисленные эскизы и орнаменты, созданные в этот период, свидетельствуют: Лабан черпал вдохновение в декоративном искусстве модерна, в частности в работах Обри Бёрдслея, стоявшего у истоков искусства Сецессиона. «Захватывающее распределение черного и белого, размашистая выразительная линейность, подчеркнутая стройность и изящная грация фигур, стилизация всего изобразительного в орнаменте»²⁷ также обнаруживаются и в эскизах Лабана (которые ему удавалось продавать в Вене, Мюнхене и Цюрихе в течение двух следующих лет).

Стиль сецессионистов прослеживается и в оформлении сатирических журналов «Югэнд» (Jugend) и «Симплициссимус» (Simplicissimus), где Лабан публиковал свои карикатуры. Параллельно работе художником-графиком и карикатуристом он вернулся к изучению исторических форм танца, начатому еще в Париже в 1904 году, продолжал попытки записи танца, преподавал, а также, как говорят, занимался искусствоведением и балетом.

Лабан активно участвовал в культурной жизни Вены. На одном из мероприятий, организованных Венской консерваторией, он познакомился с певицей из Мюнхена Майей Ледерер, с которой они крепко сдружились. Однако их связь,

длительная и интенсивная, была основана не на страстной любви, а на печали, которую оба испытывали после смерти одного из родителей. 8 мая 1910 года Ледерер и Лабан поженились в Пресбурге и в том же году переехали в Мюнхен. В родном городе Майи они сняли квартиру в богемном квартале Швабинг, где появились на свет двое из пяти их детей. Для Лабана, которому шел 31-й год, Мюнхен стал началом нового, но трудного этапа.

3. Мюнхен и Аскона (1910–1914)

Мюнхен, город театра и танца

Тем временем Мюнхен превратился в театральную столицу, жители которой «ценили и понимали искусство танца, как нигде в мире»¹. В 1902 году в мюнхенском Кюнстлер-хаусе босиком танцевала Айседора Дункан; она читала лекции, например «Танец – религия тела» (Tanz ist Religion des Körpers), а ее одноименная книга призывала к «Танцу будущего» (1903) и провозглашала новую «Школу танца» (Schule des Tanzes). За несколько лет до этого вышел ряд значимых публикаций о танце, театре и гимнастике, среди них – «Современный танец» (Der moderne Tanz) Эрнста Шура (1910) и «Физическая культура женщин» (Körperkultur des Weibes) Бесс Менсендик (1906).

В 1910 году Александр Сахаров дал первый танцевальный вечер в Мюнхене. Он представил танцы, вдохновленные греческими скульптурами: «Орфей» (Orpheus), «Дафнис» (Daphnis) и «Этюд вакхического танца» (Bacchische Tanzstudie). В 1912 году город восторженно встретил «Русские сезоны» с их новаторской хореографией. Лабан посещал все без исключения танцевальные мероприятия в го-

роде, «даже выступления молодых неизвестных танцовщиков»².

Здесь же зародилось новое направление танцевального искусства – художественная гимнастика, которую Лабан впоследствии интегрировал в свою хореографическую работу.

В 1912 году Рудольф Штайнер заложил основы эвритмии, а годом ранее Рудольф Боде открыл Институт музыки и ритма (Institut für Musik und Rhythmus). Мюнхен предоставил Лабану множество возможностей для изучения теорий движения своего времени.

Театр в это время все еще находился под сильным влиянием манифеста Петера Беренса «Праздник жизни и искусства» (Feste des Lebens und der Kunst), изданного в 1900 году и положившего начало обновлению театра под знаком lebensреформы, или «реформы жизни»²⁸. Георг Фукс, автор эссе «Сцена будущего» (Die Schaubühne der Zukunft, 1904), тоже был в числе самых ярых сторонников театральной реформы. Он основал движение театральных фестивалей и по случаю открытия Дармштадтской колонии сторонников lebensреформы (Darmstädter Lebensreformer-Kolonie) в 1901 году поставил спектакль «Знак» (Das Zeichen) по мотивам фило-

²⁸ Lebensreform – немецкий термин, обозначающий различные движения за социальные реформы, возникшие с середины XIX века, в которых участвовали преимущественно средний класс (городская буржуазия и интеллигенция). Надвигающейся механизации и индустриализации они противопоставили возврат к природе, здоровый образ жизни, более комфортную одежду, двигательные практики и т. п. *Прим. науч. ред.*

софского романа Ницше «Так говорил Заратустра». В этой постановке «кристалл» был показан как творение природы и «символ новой жизни»³. Подобные массовые представления устраивались, чтобы очистить «неустроенную жизнь» общества, «облагородить» ее до состояния красоты.

Фукс положил начало Мюнхенским фольксфестшпиле (народным фестивалям) в качестве массовой художественно-культурной платформы и основал Мюнхенский художественный театр (Münchner Künstlertheater) в 1907 году. В своих массовых спектаклях, пропитанных духом lebensреформы, он стремился создать гезамткунстверк (Gesamtkunstwerk) – монументальное произведение искусства на ритмической, массово-культовой основе, связанной с «мифологическим измерением» театра²⁹. Фукс ставил себе цель возродить театр как национально-культурную массовую драму, где человек становился бы «творцом культуры на сцене»⁴. Ритм, движение и танец стали ключевыми понятиями театральной реформы Фукса. Он приглашал в Мюнхен спектакли, которые соответствовали его художественным и политическим воззрениям. Среди них – восточная сказочная пантомима Макса Рейнхардта «Сумурун» (Sumurun), пока-

²⁹ Gesamtkunstwerk – «универсальное» или «синтетическое» произведение, объединяющее несколько видов или жанров искусств. Термин связывают с эстетическими воззрениями Рихарда Вагнера, который стремился к превращению оперы именно в «тотальное» произведение, интегрирующее музыку, пение и речь, живопись и декоративное искусство, пантомиму и танец. *Прим. науч. ред.*

занная в Мюнхенском художественном театре в 1910 году, а также его постановки «Царь Эдип» (König Ödipus) и «Орестея» (Orestie). Обе пьесы представляли «искусство режиссуры массовых форм»⁵ на Мюнхенском народном фестивале 1910 и 1911 годов. Это были хореографические гезамткунт-сверки, где монументальный оркестровый эффект возникал из синтеза движения и звука.

Эти сценические формы, далекие от романтизма натур-философии, очаровали Лабана и вдохновили его на такие хореографические постановки, как «Прометей» (Prometheus, 1923). Лабана привлекал политический смысл этих массовых зрелищ, проникнутых духом lebensреформы. Его увлекали идеи Рейнхардта об «искусстве мировоззрения», о «театре как культурном символе», о массовом театре как «социальном факторе» и романтические мечтания и энтузиазм Петера Беренса о «становлении великого стиля» и возрождении «искусства духовной культуры»⁶. В своем труде 1920 года «Мир танцовщика» (Die Welt des Tänzers) Лабан радикально переосмыслил эти идеи в хореографическом ключе: он провозгласил «танец культурным символом» и объявил его «культурным фактором»⁷. Подражая Фуксу, он пытался продвигать свои идеи танцевальных празднеств и основал в 1915 году «Оркестровый союз» (Der Orchestrische Bund).

Помимо массового театра, который делал Фукс и его соратники, в Мюнхене были и другие эксперименты – с аб-

страктым театром. В квартале художников Швабинг, где Лабан с семьей поселился на Гогенцоллернштрассе, 120, мюнхенские авангардисты разрабатывали театральные планы. Группа художников, возникшая вокруг «Синего всадника», значительно расширилась после 1900 года. Среди них были танцовщики, музыканты и поэты, увлеченные поиском новых форм музыкального, театрального и танцевального выражения. Они стремились создать монументальное произведение искусства, где единство цвета, звука и движения было бы доведено до синтеза.

Первым шагом стала сценическая композиция Кандинского «Желтый звук» (1909), где была предпринята попытка одновременно организовать «внутреннюю тождественность»^{8,30} цвета, движения, музыки, света и звука, чтобы «достичь особенно мощного эффекта»⁹. В этом контексте он указывал на «необходимость создания нового танца, танца будущего»¹⁰.

³⁰ Кандинский считал самым важным способность искусства прикоснуться к невыразимому. За физическими элементами – линиями и цветами в живописи, звуками и гармониями в музыке, ритмом и движением в танце – он искал внутреннюю жизнь произведения. Его интересовали «внутренняя линия», «внутренний звук» и «внутреннее» движение». Отсюда его внимание к абстракции, с одной стороны, и к синтезу искусств, с другой. Синтетическое произведение возникает тогда, когда внутренняя сторона каждого элемента – линия, звук, жест и т. д. – совпадает в своем внутреннем ощущении, образуя тождество, или единство. Тогда возможно говорить, к примеру, о «желтом звуке», опираясь на тождество внутренних ощущений цвета и звучания. *Прим. науч. ред.*

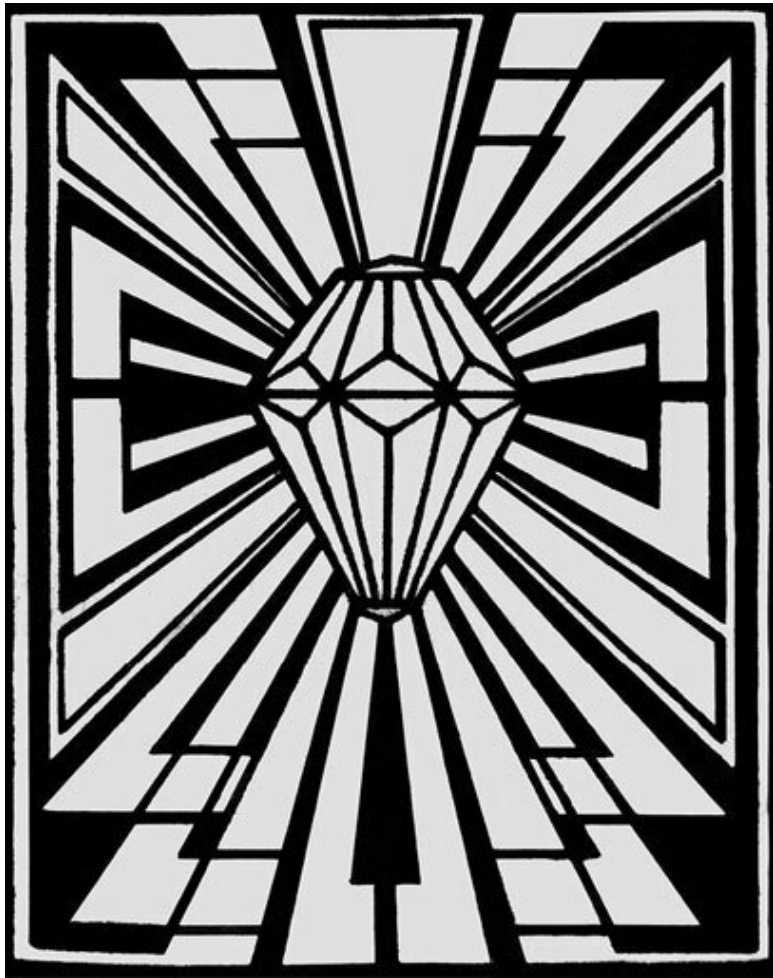
Таким образом, Кандинский стоял в одном ряду с такими художниками, как Адольф Аппиа, который в 1909 году создал «ритмические пространства» из музыки, пространства и движения, или Эдвард Гордон Крэг, который в 1904 году создал «движущиеся архитектуры» из звука, архитектурных конструкций и движения. Движение и пространство служили основными элементами сценического искусства той эпохи, и Лабан черпал в них вдохновение. Он хотел создать абстрактное произведение сценического искусства, в котором движения, звуки, мысли, цвета и формы должны соединяться «сильно и убеждающе», как своеобразный гезамткунст-верк¹¹.

Художник сцены

Первые сценические рисунки Лабан опубликовал в книге Фрица Винтера «Физическое воспитание как искусство и необходимость» (Körperbildung als Kunst und Pflicht), вышедшей в 1914 году. Хореографа интересовал язык формы, цвета, пространства, костюма и движения – «без каких-либо литературных пантомим». В своей хореографии он выражал это как «взаимодействующую пространственную структуру»¹². Своих первых учеников он наставлял: нужно согласовывать движения со «сценическим ландшафтом или воображаемой пространственной структурой»¹³. Это прослеживается и в его ранних сценических эскизах: «Фантастический цветок в порыве откидывается назад. Фигура рядом с ним заворачивает руки кверху, вытягивая их назад по параллельной кривой; или прямые углы подчеркиваются деревьями и заборами, а вокруг фигуры прыгают перпендикулярно, как марионетки»¹⁴.

В отличие от работ Кандинского, который стремился к «внутренней тождественности» художественных средств, «абстрактные» сценические этюды Лабана были попыткой установить единство движения и пространства, по сути, извне. Едва начав работать хореографом, он понял: недостаточно привести пространство и движение к механическому

соответствию, танцовщик прежде всего должен познать собственные возможности физического выражения и пробудить чувство движения, тела и пространства. Для начала нужно развить индивидуальное хореографическое сознание, чтобы понять, что поза или жест могут выражать смех или плач. Только после этого имеет смысл знакомить артиста с другими областями искусства – живописью, театром, музыкой, кино и архитектурой. В то время как Эдвард Гордон Крэг сосредоточился на изучении «законов сценического искусства» в своем институте «исследования живого театра» – «Арене Гольдони», основанном во Флоренции в 1913 году, Лабан перешел к «человеку или группе людей»¹⁵ и начал «тренировать тела и их артистические движения очень индивидуализированным способом»¹⁶. Так он приступил к хореографической деятельности.



ПЕТЕР БЕРЕНС. «КРИСТАЛЛ» (1901)

Книжная графика свидетельствует о перевороте в пред-

ставлениях о пространстве. С одной стороны, художник придерживается традиционного подхода: кристалл расположен в центре и доминирует в пространстве; как самодостаточный и неподвижный объект он изображен в духе натурализма (хотя и формально упрощенного). С другой стороны, лучи света, упрощенные и напоминающие кристаллы, особенно в нижней части изображения, отражают новое понимание пространства. По отношению к кристаллу пространство изображено замкнутым и одновременно «взрывающимся», оно центростремительно и центробежно одновременно. Здесь традиционное противопоставление статичного кристалла и замкнутого пространства лучей доведено до крайности.

Таким образом, «Кристалл» Беренса лишь символизирует новое понимание пространства, свойственное модерну, не достигая его в полной мере.

Первые уроки хореографии

В 1911 году он снял комнату во флигеле дома на Терезиенштрассе в Мюнхене и оборудовал ее под студию движения. В январе 1913 года он переехал в новую студию на Кларштрассе, 11, где основал первую лабораторию движения – студию Рудольфа фон Лабана де Варалья, где преподавали анатомическую гимнастику, ритмику, пантомиму и танец, гармоническую теорию движения и танец без музыки. В работе Лабан стремился достичь «всестороннего, строго естественного развития тела через (одну) систему формирования тела и понятий»¹⁷. В фокусе его системы тренировок стоял танцовщик – живая, движущаяся форма. Фотографии тех лет дают представление о его раннем творчестве: ученики демонстрируют разные фазы – от сгруппированных до вытянутых положений тела; они работают с разнонаправленными движениями рук и ног.

Лабан хотел постичь грамматический, «хореологический» характер движущихся форм и принялся анализировать законы движения тела. Он исследовал нестабильный момент каждого движения; изучил бессознательную способность сохранять устойчивость за счет наклона в противоположную сторону или изменения положения отдельных частей тела, особенно конечностей; установил, что центр тяжести должен смещаться при каждом изменении положения

тела, и заметил, что человек, в силу анатомии, всегда стремится сохранять равновесие, а также зафиксировал движения тела и проанализировал взаимосвязь движений, которые и обеспечивают баланс тела.

Лабан считал, что движение всегда начинается от центра тяжести; эта идея и легла в основу «Гармонии движения» (*Harmonielehre der Bewegung*), сформулированной им в 1914 году. Также он опирался на анатомические исследования, которыми занимался в студенческие годы, – благодаря им он научился воспринимать тело как живую форму. Хореография Лабана отличалась от общепринятой в его время теории движения, на которую оказала влияние теория поз XIX века³¹. Да и от канонов классического балета он также дистанцировался. С помощью упражнений на ритм, гармонию и напряжение студенты Лабана учились уверенно перемещаться в пространстве и «описывать прямые линии, не приклеивая взгляда к полу», а также чувствовать «расстояния между ними, даже стоя друг к другу спиной»¹⁸. В 1912 году эти первые упражнения превратились в сольные и ансамблевые театральные пантомимы без музыкального сопровождения или пантомимной интерпретации, которые были призваны выразить «поэзию напряжения, про-

³¹ Скорее всего, имеется в виду дельсартизм – метод преподавания сценического движения, созданный оперным певцом и педагогом Франсуа Дельсартом и чрезвычайно популярный в конце XIX века в обучении актеров и танцовщиков. *Прим. науч. ред.*

тивовеса, равновесия»¹⁹ и постоянного изменения этого напряжения через танец.

Хореограф болеет (подорванное здоровье)

Лабан приложил немало усилий для популяризации своих новаторских хореографических идей, однако его «первые шаги» оказались неудачными. Причины, вероятно, крылись не только в недостатке средств, но и в трудностях, которые сопутствовали «хореографу без имени». Тем не менее он сделал все возможное, чтобы залатать финансовые дыры и хоть как-то обеспечить семью. Учеников было немного, и в большинстве своем платили они мало, и он подрабатывал художником-оформителем, чтобы удержаться на плаву: в его квартире можно было найти «хорошо выполненные рекламные постеры для универмагов», а его ученики частично оплачивали свои уроки, помогая ему раскрашивать «мюнхенских монахов»³². Кроме того, он публиковался в мюнхенских журналах «Симплициссимус» и «Югенд», которые подвергались нападкам со стороны общественности за их горькую и иногда непристойную социальную сатиру и критику общества в иллюстрациях Генриха Цилле, Теодора Гейне, Эрнста Штерна и Кете Кольвиц.

Постоянная борьба за существование обернулась для Ла-

³² Автор использует выражение *Münchener Kindeln*. Монах – символ Мюнхена, и его фигура в черном капюшоне с золотой отделкой изображена на гербе, а также на вывесках питейных заведений. *Прим. пер.*

бана тяжелым душевным кризисом, который настиг его весной 1912 года. Совершенно измотанный, переутомленный и переполненный тревогами, он отправился на несколько недель в санаторий «Вайссер Хирш» под Дрезденом, который пользовался популярностью у буржуазной интеллигенции того времени. Здесь доктор Ламанн, главный врач учреждения, лечил урбанизированные невротические души «совершенно естественным образом»: с помощью физических упражнений и лечебной диеты, воздушных и солнечных ванн, ингаляций, психотерапии и, наконец, продуктов с собственной молочной фермы и из фруктовых садов санатория – «прежде всего с помощью здорового питания». Главный принцип лечения «Ешьте медленно, в меру, хорошо пережевывайте пищу, хорошо смачивайте слюной»²⁰

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.