

СОДЕРЖАНИЕ

<i>Предисловие</i>	5
------------------------------	---

ЧАСТЬ I. ВОЛЯ К ТАНЦУ

<i>Глава 1. Современные вакханты</i>	16
Дункан и Станиславский	24
<i>Глава 2. Сделать то, что велит музыка</i>	34
«Великое и страшное дело»	34
Хорея, орхестика, ритмика	38
Танцы под музыку, на музыку, в музыку и без музыки	49
Музыкально-двигательный рефлекс	59
<i>Глава 3. Пляски Серебряного века</i>	65
Танцевализация жизни	67
Техника экстаза	72
Ностальгия по общине	76
<i>Глава 4. Студии танца и пластики</i>	91
Московские студии	96
Классы пластики Эллы Рабенек	96
Студия пластики Франчески Беата	100
Курсы ритмики Нины Александровой	101
«Синтетический танец» Инны Чернецкой	103
«ХаГэ» Людмилы Алексеевой	105
«Искания в танце» Александра Румнева	110
Театр танца Веры Майя	112
«Свободный балет» Льва Лукина	115
Московская школа Айседоры Дункан	119
«Остров танца» Николая Познякова	123
«Искусство движения» Валерии Цветаевой	126
«Театр пластического балета» Инны Быстрениной	128
Пролеткульт	129

Студии Петрограда — Ленинграда	132
<i>Студия музыкального движения «Гептахор»</i>	133
<i>«Школа пластики» Клавдии Исаченко</i>	142
<i>«Студия пластического движения» Зинаиды Вербовой</i>	144
<i>Художественное движение в Институте им. П. Ф. Лесгафта</i>	145
Тифлиссские студии	149
<i>«Институт ритма и пластики» Србуи Лисициан</i>	149
<i>«Священные движения» Георгия Гурджиева</i>	152
Заккрытие студий	154

ЧАСТЬ II. НАУКА И ИСКУССТВО ДВИЖЕНИЯ

<i>Глава 1. Танец в лаборатории</i>	162
Кинемология	169
Художественная физкультура	173
Советский танец на экспорт	186
<i>Глава 2. Танцы машин</i>	194
Человек-оркестр	198
Мастфор	204
НОТ и НИТ	207
<i>Глава 3. Взлет и падение биомеханики</i>	215
Генеалогия термина	216
Биомеханика приходит в театр	227
Индустриальный Дельсарт	229
<i>Глава 4. Массовый советский танец</i>	244
Пагубный фокстрот	248
Пляска по инструкции	250
Волк. Танец сопротивляется	255

ЧАСТЬ III. ФИЛОСОФИЯ СВОБОДНОГО ТАНЦА

<i>Глава 1. Танец и раскрепощение</i>	265
Политика пола	265
Тело как утопия	272

<i>Глава 2. Чистое движение и его восприятие</i>	285
Синтез и синестезия	296
<i>Глава 3. Естественное и искусственное</i>	301
Природа и искусство	304
Концепции «естественного»	309
Вторая натура	312
Кентавр-объект	317
<i>Глава 4. Принципы нового танца</i>	322
Центр, или источник	324
Текучесть и целостность	333
Усилие и расслабление	340
Индивидуальность и абсолют	344
<i>Глава 5. Семиотический и феноменологический подходы к движению</i>	349
Жестология	351
Практика <i>versus</i> код	357
Знание как	360
<i>Эпилог</i>	365
<i>Список сокращений</i>	368
<i>Список использованных архивных фондов</i>	369
<i>Библиография</i>	370
<i>Указатель имен</i>	405

ПРЕДИСЛОВИЕ

Наверное, все началось с Юлии Борисовны (фамилию не помню), балерины на пенсии. Она руководила кружком хореографии в соседнем доме культуры, куда мама привела семилетнюю меня. Бедная Юлия Борисовна выступила скорее демотиватором. И дело даже не в том, что она держала детей в строгости — преподавая так, как когда-то учили ее саму в хореографическом училище. Как известно, балет требует точных движений по жестко фиксированным позициям и вполне определенного телосложения. Ничего этого у меня не было, и на занятиях я постоянно чувствовала себя хуже и ниже других детей. Позанимавшись год, я с облегчением покинула кружок. Но танцевать хотела всегда — на дискотеках, как только включали музыку, как будто какой-то чертик выскакивал изнутри, заставляя меня плясать. Достигнув возраста, который у балерин считается пенсионным, я занялась, наконец, танцем систематически. Это был не «классический», а «свободный» или «естественный» танец — в той его версии, которая сложилась в нашей стране в начале XX века под сильным влиянием Айседоры Дункан. Своя техника и свои критерии к выполнению движения там тоже существуют, но на первое место ставится другое: наслаждение музыкой, удовольствие от импровизации, радость совместного движения. Оказалось, что я попала в живую традицию, которая передавалась из поколения в поколение — как говорят танцовщицы, «из ног в ноги», — и о которой окружающий мир знал очень мало. По роду деятельности я историк и с интересом стала изучать историю и философию этого направления.

К этому времени я уже защитила диссертацию о советском физиологе движений Н. А. Бернштейне, который лучше всех в научном мире знал, что такое ловкость. Мне оставалось только эту ловкость в танце приобрести. Однако, сколько ни учила я «естественные» движения «свободного» танца, до совершенства было далеко. Встали вопросы: в чем же «свобода» этого танца, почему его движения, считающиеся «естественными», приходится тренировать? — и много других каверзных вопросов. Как попытка на них ответить и появилась эта книга. Она — о свободном, пластическом танце, или раннем *танце модерн*, о его создателях, эстетических принципах и его судьбе в нашей стране.

О танце много писали как об одном из видов искусства — искусстве сценическом, части театра. Но танец больше, чем сцена, — это особая культура, целый «жизненный мир». В феноменологии под «жизненным миром» понимают «универсум значений, всеохватывающий горизонт чувственных, волевых и теоретических актов»¹. То, что танец представляет собой такой универсум, со своим набором практик и эстетик, своими ценностями и задачами — иногда почти мессианскими, стало ясно в начале XX столетия. Амбиции его создателей не ограничивались сценой: эти люди чувствовали себя не просто танцовщиками и хореографами, а — визионерами, философами, культуртрегерами. Из «выставки хорошеньких ножек» и «послеобеденной помощи пищеварению»² они хотели превратить танец в высокое искусство, сделать, по словам балетмейстера Федора Лопухова, «шагом Бога»³. В новом танце им виделся росток культуры будущего — культуры нового человечества. Наверное, поэтому в реформаторы танца попали в том числе изначально не театральные люди — такие, как швейцарский

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

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

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

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 евристическим помыслам, говорила о «красоте и здоровье женского тела», «возврате к первобытной силе и естественным движениям», о «развитии совершенных матерей и рождении здоровых детей». В танце, говоря языком Мишеля Фуко, она видела «новую человеческую технологию», которая поможет пересоздать личность. Ее программная статья «Танец будущего» (1903) — парафраза артистического манифеста Рихарда Вагнера — вдохновила не меньше сердец, чем ее знаменитый предшественник¹. Танец Айседоры вкупе с ее философией привлекли меценатов, давших деньги на создание школ танца в Германии, России и Франции — школ, из которых должны были выйти первые представители нового, танцующего человечества.

В вагнерианской утопии о новом, артистическом человечестве танцу принадлежала ведущая роль, и даже ницшеанская «воля к власти» вполне могла трактоваться как «воля к танцу». Айседора представляла себя «полем боя, которое оспаривают Аполлон, Дионис, Христос, Ницше и Рихард Вагнер»². С легкой руки Ницше пляска стала для его читателей символом бунта против репрессивной культуры, пространством индивидуальной свободы, где возможны

¹ 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.

² 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.

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 потерянными «день, когда *ни разу* не плясали мы!»¹ Он имел в виду — комментировала Айседора — не пируэты и антраша, а «выражение жизненного экстаза в движении». Создавая свой танец — глубоко эмоциональный и личный, Дункан претендовала на то, чтобы переживать на сцене экстазы и упиваться собственной «волей к танцу». Этим же она привлекала зрителей, любовавшихся «восторгом радости у плясуньи» и считавшими, что ее нужно видеть «хотя бы только из-за этой ее радости танцевать»².

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»³. В «импровизации побуждающей и вольной» человек, по словам танцовщика Николая Познякова, становится «самодеятельным и цельным»⁴.

¹ Ницше Ф. Так говорил Заратустра / Пер. Ю. М. Антоновского // Соч.: В 2 т. Т. 2. М.: Мысль, 1990. С. 29–30; 152–153. О популярности Ницше в России см.: Фридрих Ницше и философия в России / Сост. Н. В. Мотрошилова, Н. Е. Синеокая. СПб.: Изд-во Русско-христианского гуманитарного ин-та, 1999; *Clowes E. W. The Revolution of Moral Consciousness: Nietzsche in Russian Literature, 1890–1914.* DeKalb, Ill.: Northern Illinois U. P., 1988. О его влиянии на современный танец см.: *LaMothe K. L. Nietzsche's Dancers: Isadora Duncan, Martha Graham, and the Reevaluation of Christian Values.* New York: Palgrave MacMillan, 2006.

² 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.

³ *Исаченко К.* Программа школы пластики и сценической выразительности. Пг.: Тип. «Копейка», б. г. С. 17, 21, 31.

⁴ См.: Государственный центральный театральный музей им. А. А. Бахрушина (ГЦТМ). Ф. 517. Ед. хр. 133. Л. 70–72.

Современники Дункан видели в свободном танце средство вернуть некогда утраченную целостность, преодолеть разрыв между разумом и эмоциями, душой и телом.

С самого момента своего рождения свободный танец был прочно связан с музыкой. Дункан, к вящему ужасу меломанов, стала использовать произведения Бетховена, Шопена, Скрябина. Но ее вряд ли можно было упрекнуть в профанации — к музыке она относилась более чем серьезно. Ее концерты, наряду с танцевальными номерами, включали исполнение инструментальных произведений, а уроки в ее школе начинались со слушания игры на фортепиано. Музыка переносила зрителя-слушателя в другой мир, навевала настроение, вызывала нужные для восприятия танца ассоциации. Эксперимент Дункан завершился тем, что танец стали ценить за его способность быть верным музыке, выразить заключенные в ней чувства. Соединение их стало частью эстетической программы свободного танца и критерием его оценки: «Ритм человеческих движений целиком слился с музыкой. Движение стало музыкальным»¹. И танцовщицы, и педагоги стремились к наиболее полному их соответствию: Эмиль Жак-Далькроз создал свою «ритмику», «Гептахор» — метод, который так и назывался — «музыкальное движение». Пересмотрев отношения музыки и хореографии, Михаил Фокин, Федор Лопухов и Джордж Баланчин смогли реформировать классический балет и создать новые жанры бессюжетного балета, построенного по законам музыки или отношений абстрактных элементов. Даже те танцовщицы-экспериментаторы, кто предпочитал выступать без аккомпанемента, обращались к ней как источнику метафор, говоря, например, о «музыке тела». Кстати, от соединения движения с музыкой выигрывали не только профессиональные танцовщицы, но и любители. К тому удовольствию, которые они получали от занятий танцем или гимнастикой, прибавлялось еще и «символическое удовольствие», связанное

¹ Рецензия без подписи «Пляска красоты. Гастроли школы Дункан» из газеты «Власть труда» (Иркутск, 1926), цит. по: *Маквей Г.* Московская школа Айседоры Дункан (1921–1949) // Памятники культуры: Новые открытия / Сост. Т. Б. Князевская. М.: Наука, 2003. С. 397.

с совершенно особой деятельностью — музыкально-двигательной импровизацией¹.

В России Дункан произвела культурную сенсацию². Грившие 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»³.

С легкой руки Дункан в России появились и стали множиться школы и студии «свободного» или «пластического» танца. Дочь владельца кондитерских Элла Бартельс (будущая танцовщица Элла Рабенек) увидела Дункан во время ее первого приезда в Москву. Под впечатлением концерта она надела тунику, сандалии и сама стала танцевать, и четыре года спустя уже преподавала «пластику» в Художественном театре⁴. Увидев Айседору, не могла успокоиться и юная Стефанида Руднева; придя домой и задрапировавшись в точные ткани, она попыталась повторить эту казавшуюся

¹ Бурдвё П. Как можно быть спортивным болельщиком // Логос. 2009. № 6 (73). С. 113.

² О Дункан в Советской России см.: Дункан И., Макдугалл А. Р. Русские дни Айседоры Дункан и ее последние годы во Франции / Пер. с англ. М.: Моск. рабочий, 1995; *Stüdemann N. Roter Rausch? Isadora Duncan, Tanz und Rausch im ausgehenden Zarenreich und der frühen Sowjetunion // Rausch und Diktatur: Inszenierung, Mobilisierung und Kontrolle in totalitären Systemen* / Ed. A. von Klimo and M. Rolf. Frankfurt: Campus Verlag, 2006. P. 95–117.

³ См.: Станиславский К. С. Моя жизнь в искусстве. М.: Искусство, 1941. С. 429; Станиславский К. С. Из записных книжек: В 2 т. Т. I. 1880–1911. М.: ВТО, 1986. С. 539, 412; Коонен А. Страницы жизни. М.: Кукушка, 2003. С. 165.

⁴ *Surits E. Studios of plastic dance // Experiment. Vol. 2 (1996). P. 143–167.*

столь же экзотической, сколь и привлекательной пляску¹. 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 античности, а значит, и возрождение древнегреческой *хореи* — пляски².

Для Маргариты Сабашниковой (ставшей позже женой поэта Максимилиана Волошина) выступление Дункан тоже было «одним из самых захватывающих впечатлений»³. А семилетний Саша Зякин (впоследствии танцовщик Александр Румнев) загорелся идеей танца, даже не видев самой Дункан, а лишь услышав рассказы вернувшихся с концерта родителей. Тем не менее мальчик «разделся догола, завернулся в простыню и пытался перед зеркалом воспроизвести ее танец»⁴. Еще неожиданней подобная реакция изменила жизнь взрослого мужчины — скромного чиновника Николая Барабанова. Попав на выступление Дункан, он был столь поражен, что решил сам овладеть ее «пластическим каноном». На досуге, запершись у себя в комнате, Барабанов упражнялся перед зеркалом, а потом и вовсе «сбрил свои щегольские усики, выбрал себе женский парик, заказал хитон в стиле Дункан»⁵.

¹ 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.

² *Зелинский Ф. Ф.* Античный мир в поэзии А. Н. Майкова // *Русский вестник.* 1899. № 7. С. 140.

³ *Волошина (Сабашникова) М.* Зеленая змея. История одной жизни / Пер. с нем. М.: Энигма, 1993. С. 118–119.

⁴ 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.

⁵ *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.

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 «оздоравливающими и евгеническими целями»¹. Направление студии «Гептахор», названное ими «музыкальным движением», было адресовано как взрослым, так и детям, а «художественное движение» Алексеевой — всем женщинам.

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

Для отработки движения практичного и экспрессивного Всеволод Мейерхольд создал свою биомеханику, Николай Фореггер — «танцы машин» и «танцевально-физкультурный тренаж», Ипполит Соколов — «Тейлор-театр»,

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

Евгений Яворский — «физкульт-танец», а Мария Улицкая — «индустриальный танец». Так появился новый танец, в отличие от «классического» (читай: старого) балета назвавший себя «современным», или «танцем модерн»¹. В 1920-е годы в России его развитие шло параллельно с другими странами Запада, где новый танец сложился в целом направление со своими стилями и ответвлениями: *Ausdruckstanz* (*экспрессивный танец*) в Центральной Европе, *natural dance* (*естественный танец*) в Англии, *modern dance* (*модерн*) в США. Там он продолжался и совершенствовался и в 1930-е годы, и дальше. В нашей стране, к сожалению, развитие нового танца было затруднено, а потом вообще прекратилось. После «Великого перелома» конца 1920-х годов ему лишь чудом удалось уцелеть. Но за годы своего существования студии пластики, курсы ритмики и школы художественного движения успели принести свои плоды. А сам танец прошел путь от стилизованного под античность — босиком и в туниках — к физкультурному и конструктивистскому.

Конечно, эта книга не появилась бы без помощи множества людей. Я благодарю за предоставленные материалы Татьяну Акимову, Инну Быстрову, Сергея Пронина, Наталью Тамручи, Алексея Ткаченко-Гастева, Татьяну Трифонову, Марию ТUTORскую и Российский музей медицины

¹ См., напр.: Суриц Е. Я. Начало пути. Балет Москвы и Ленинграда // Советский балетный театр. М.: Искусство, 1976. С. 7–105; Суриц Е. Я. Пластический и ритмопластический танец: его жизнь и судьба в России // Советский балет. 1988. № 6. С. 47–49; Человек пластический / Сост. Н. Мислер и др. М.: Минкульт РФ, ГЦТМ, 2000; In principio era il corpo... L'Arte del Movimento a Mosca negli anni '20 / Ed. N. Misler. Milano: Electa, 1999; Искусство движения. История и современность / Под ред. Т. Б. Клим. М.: ГЦТМ им. Бахрушина, 2002; МОТО-БИО — The Russian Art of Movement: Dance, Gesture, and Gymnastics, 1910–1930 / Ed. N. Chernova // Experiment. 1996. Vol. 2; Performing Art and the Avant-garde / Ed. M. Konecny // Experiment. 2004. Vol. 10. Эта книга была практически завершена, когда увидело свет важное исследование Николетты Мислер, специалиста по иконографии и историка ритмопластического танца: Мислер Н. В начале было тело: Ритмопластические эксперименты начала XX века. Хореологическая лаборатория ГАХН. М.: Искусство — XXI век, 2011.

ФГБНУ «Национальный НИИ общественного здоровья имени Н. А. Семашко», ГЦТМ им. А. А. Бахрушина, Музей МХАТ, Отдел рукописей Российской государственной библиотеки. За науку и искусство танца я признательна Аиде Айламазян, Мег Брукер, Валентине Рязановой, Татьяне Трифионовой и участникам студии-лаборатории музыкального движения «Терпсихора», а также своему партнеру по танцу Роджеру Смиту.