



## ТАНЕЦ АЙСЕДОРА ДУНКАН

— Это пришло мало-помалу. Я изучала греческие статуи и античные вазы. Отдельные позы я старалась соединить в непрерывный танец, так чтобы их смена стала плавным течением реки. Когда я жила в Афинах, я ходила танцевать и изучать позы в развалинах театра Диониса. . .

И я вспомнил. . .

Мраморный амфитеатр, плоским полукольцом прильнувший к земле, значительно ниже, значительно плосче, чем римские театры. Мраморные плиты. Сухая звонкая трава. Остатки сцены, подпираемой сгорбленными карликами с бородатыми сократическими лицами. Мраморное кресло с именем Адриана,<sup>1</sup> оставившего свой каменный росчерк на всех концах Средиземного моря. Склоны Акрополя с этой стороны подымается отвесно. Видны только верхние капители Парфенона, кое-где редкие, тощие оливы. Ниже — дорога, белая и пыльная. Дорические колонны храма Зевса среди голубой и серой пустоты кажутся черными.

И я представил себе здесь, на этих плитах Афинской «Comédie Française», стройную фигуру американской девушки, с ее коротким станом и длинными ногами одной из спутниц Дианы, танцовущую в белом зное греческого полудня, под аккомпанемент оглушительного, сухого и звонкого треска цикад, босую, одетую в короткую прозрачную тунику молодой амazonки, высоко перетянутую под самой грудью.

Айседора Дункан танцует все то, что другие люди говорят, поют, пишут, играют и рисуют.

Она танцует Седьмую симфонию Бетховена и Лунную сонату, она танцует «Primavera» Боттичелли<sup>2</sup> и стихи Горация, и идиллии Мосха и итальянских примитивов, и Тициана, и глюковского «Орфея».

— Но народные танцы. . . Вы пользовались их движениями? Вы искали в них первоисточников?

— Нет. Это примитивное искусство. Испанских танцев я не знаю. Я искала танца греческой трагедии, и я нашла новые движения. Все должно быть цельно и охвачено одним движением — голова, руки, тело. . . Танец — это освобождение тела. . .

Айседора Дункан дала в Париже два вечера.

Огромная зала Трокадеро была каждый раз переполнена. Но французы сравнительно мало откликнулись на проповедь нового танца. Здесь был весь квартал Монпарнас, т. е. интернациональный художественный мир Парижа: американцы, англичане, испанцы, немцы, русские...

Одни говорили: «Как она смеет танцевать Бетховена? Пусть она делает, что хочет, но не прикасается к святыням. Это оскорблениe. Это она делает для рекламы».

Другие говорили: «А почему же нельзя танцевать Бетховена, когда вся Седьмая симфония — это танец? Почему нельзя рассказывать танцами всего мира душевных эмоций, как мы рассказываем их словами? Почему нельзя переводить впечатлений, получаемых от картин или от музыки, в ритмическое движение, так же как поэты переводят их в ритмическое слово?».

Третий говорили: «Это начало новой эры в искусстве. Ничто не может так потрясти душу, как танец. От некоторых ее движений слезы подступают к горлу.

Танец — это самое высокое из искусств, потому что он восходит до самых первоисточников ритма, заключенных в пульсации человеческого сердца».

И еще говорили: «Смотрите — она первая отбросила трико. Она танцует почти нагая. Она прикрыта только прозрачной туникой, легкой, как ткани на нимфах Боттичелли. И разве это вызывает хоть на момент звериное чувство?».

— Это совсем не она изобрела эти танцы.. Она только — послушное орудие в руках своего брата, который ее создал. Это Трильби.<sup>3</sup>

— Ее движения слишком бедны. Разве можно несколькими жестами передать всю глубину Бетховена. Ее ноги слишком толсты. Ее лицо маловыразительно.

— Каждый ее жест поражает своей новизной. У нее фигура античной женщины. Мы привыкли ценить слабость и утонченность, и нам непривычна эта мощь женского тела.

Это говорилось на скамьях большого амфитеатра Трокадеро. Зала эта громадна и красива в пропорциях, но отвратительна по своим украшениям. Аляповатые люстры из позолоченного дерева; столбы, на которых щетинятся электрические лампочки, как зерна на колосе. Лжемавританские окна.

Посреди сцены большой зеленый ковер. Выше, за сценой, под колоннами большого органа, располагается оркестр.

Она выходит стройная, высокая, с перегнутой головой, как стручковый плод какого-то растения, склоненный от своей тяжести. Она выходит тем особенным мягким жестом, который свойственен босым ногам. Видно, что она чувствует своей ступней шероховатость ковра.

В ней нет ни одного жеста балетной танцовщицы. Она не летит «как пух из уст Эола»,<sup>4</sup> она клонится и гнется под ударами музыки, как гибкая травка,клонимая ветром.

Бледно-зеленая седая ткань ее одежды на фоне темного ковра делает ее легкой тенью.

Музыка претворяется в ней и исходит от нее. Трагизм — не ее элемент. Трагизм неподвижен. Он весь в лице. У нее лицо ребенка.

Ее стихия — радость. Для выражения радости она находит тысячи новых движений, трогательных и захватывающих. Радость, как светлый nimб, лучится от ее танца.

«Diffugere nives, redeunt iam gramina campis». . .<sup>5</sup>

Айседора Дункан дала в Париже Бетховенский вечер. Она танцевала Лунную сонату и VII симфонию под аккомпанемент оркестра Колонна.

Это молодая девушка с пропорциями тела Дианы Версальской,<sup>6</sup> волнистыми и мягкими линиями, похожая на Primavera Боттичелли, с той изысканной утонченностью движений, которые есть в изображениях греческих плясуний на севрских вазах XVIII века. Она вся как ручей, плавно текущий по бархатному лугу, в ней есть трогательность светло-зеленых весенних прутиков плаучей ивы, ее руки мерно качаются над головой, как ветви деревьев в глубине лазури, клонимые летним ветром.

Ее пальцы зацветают на концах рук, как стрельчатые завязи белых лилий, как на статуе Бернини пальцы Дафны,<sup>7</sup> вспыхнувшие веточками лавра. Ее танец — танец цветка, который кружится в объятиях ветра и не может оторваться от тонкого стебля; это весенний танец мерцающих жучков; это лепесток розы, уносимый вихрем музыки.

Музыки не слышно. Музыка претворяется и смолкает в ее теле, как в магическом кристалле. Музыка становится лучистой и льется жидкими потоками молний от каждого ее жеста, музыка зацветает вокруг нее розами, которые сами возникают в воздухе, музыка обнимает ее, целует ее, падает золотым дождем, плывет белым лебедем и светится мистическим nimбом вокруг ее головы.

В ней есть то, что есть в египетских статуях, то, чего не знали греки: она делает видимым цвет воздуха, касающегося ее тела. Только что она танцевала ночью, и звезды рождались от каждого ее движения, и они вились вокруг месяца, как светлое лунное облачко, и вот уже солнце охватило ее неподвижным янтарным зноем; и вот он дрогнул, и поплыли в воздухе ало-золотистые круги, зеленые волокна, и вот хлынули целые водопады заревого огня, и зашевелились тысячи пальмовых веток.

Ночь. Огненные слезы музыки медленно одна за другой падают ей на сердце. Она вся сгибается, клонится низко, низко, точно ожидая властного решения судьбы от каждого звука. . .

Тихо. . .

Широкая молния исполосовала, разорвала, сдернула звездный покров неба, и небо рухнуло и пролилось лепестками белых роз.

Эвоэ! Весь мир бьется и кружится в вакханалии цветов. Она оторвалась от земли и бегает по воздуху, как маленькое дитя. . . Она радостно бросает пальцы в пространство, и из них сыплются тысячи маленьких звездчатых цветочков.

И тысячи звуков сыплются от каждого ее движения.

Танец — это одно из искусств, позабытых современной Европой, как искусство цветных стекол. Только немногие из современников понимали все значение танца. Маллармэ придавал громадное значение танцу и

постоянно возвращался к этому в своих беседах. «Она танцует так, точно она нагая», — говорил он про одну танцовщицу. Нагота — это необходимое условие танца. Торс — это самое выразительное и цельное в человеческом теле. Танец — это гармоничные сжимания переплетов мускулов, отраженные на эпидерме кожи. Тело должно быть как волнистость текущего ручья, как «трепетанье широкой водной поверхности».

В Европе красота форм тела погибла в продолжении многовекового пленения тела, но форма имеет значение только в неподвижном состоянии, и гармония танца ничего не могла потерять от падения тела. Красота тела в движении — красота совершенно другого порядка, чем красота форм. Она совершенно чужда тех канонов красоты, что созданы европейскими художниками. Самое некрасивое тело всыхивает вдохновением в экстазе танца.

Чувство ритма, физиологическая пульсация тела, лежащая в основе всякого искусства, в танце восходит до своих первоисточников. Мир, раздробленный граненым зеркалом наших восприятий, получает свою вечную вечевственную цельность в движении танца; космическое и физиологическое, чувство и логика, разум и познание сливаются в единой поэме танца. Танец и нагота нераздельны и бессмертны...

На рассвете того самого дня, когда Айседора Дункан проповедовала свободу тела под музыку Бетховена, заканчивался на старинном дворе École des Beaux-Arts другой праздник тела и пляски — ежегодный традиционный бал парижских художников — «Bal des Quat'z-arts».<sup>8</sup> Увядавший листок прошлого коснулся зацветающей почки будущего искусства.

Каждый год полицейская стыдливость ограничивала свободу бала, и в этом году комитет устроителей имел малодушие отказаться от своего векового права наготы под угрозой запрещения бала. И на рассвете участники бала прошли шумной толпой через весь утренний строгий Париж с боевым кличем: «Долой одежду!».

И там, у себя, на старинных плитах Академии, среди стройных колонн над Ренессанса, под широкими навесами каштанов, на которых, как мистические свечи, зацветали белые весенние цветы, у подножия строгих статуй Софокла и Демосфена, в воздухе, проникнутом золотистыми лучами солнца и острым холодом ясного утра, перед лицом тысячной толпы, смотревшей с соседних улиц и балконов домов, молодая девушка сбросила с себя одежду и нагая плясала ранним утром среди старого Парижа, как вечный символ радостного неумирающего язычества, бессмертный союз танца и наготы, апофеоз жизни и молодости, торжествующей над старческим лицемерием Европы.

## О СМЫСЛЕ ТАНЦА

Зала освещена притупленным светом.

За рампой из белых гиацинтов на фоне тяжелых складок одноцветной ткани, внезапно возникшая из тени, затаившейся в них, стройные полу девичьи, полуотреческие фигуры в прозрачных хитонах, смутно выявляю-

ших очертания их тел, молча, в глубокой тишине, наступающей от музыки, совершают радостные таинства танца. . .

Все те, кто посещали в течение этой зимы вечера, на которых Е. И. Рабенек (Книппер) показывала итоги работы своих учениц, знают чувство глубокой радости и внутреннего очищения, оставшееся в душе после этих видений.

Но тех, кто имел эту радость, — немного. Среди же большой публики существуют самые искаженные представления об этом возникающем искусстве. Когда говорят: «Пластические танцы», «Античные танцы», «танцы à la Дункан», «Босоножки», то это указывает только на глубокое непонимание смысла совершающихся перед нашими глазами явлений.

С тех пор как Айседора Дункан появилась и в своем триумфальном шествии по Европе убедила нас в том, что древняя стихия танца не умерла, все совершающееся в этой области стало неизбежно связано с ее именем. Но не она была первой, потому что сама была ученицей Луи Фюллер, которая, в свою очередь, следовала путем, намеченным впервые Франсуа Дельсарте.<sup>1</sup> Айседора Дункан только широко распахнула двери и открыла пути в будущее.

Нет ничего более произвольного, как смотреть на эти танцы как на иллюстрации музыки, а с другой стороны — относиться к ним как к новой форме балета. Последний взгляд особенно распространен. Балет, принявший в себя формы нового танца, только усугубил путаницу. На самом деле балет и танец различны в самой своей сущности. Балет — только для глаз. В балете танцующий сознает себя, но лишь в жесте, лишь на поверхности тела. В древнем танце, связанном с именем Айседоры Дункан, ритм поднимается из самой глубины бессознательной сущности человека, и вихрь музыки уносит тело, как ветер — лист. Смысл моих слов станет сейчас яснее.

Взгляд, что этот новый танец является иллюстрацией музыки, тоже неверен: между музыкой и танцем существует связь более глубокая. Музыка — это чувственное восприятие числа. И если порядки чисел и их сочетания, на которых строится музыкальная мелодия, воспринимаются нашим существомственно, то это потому только, что наше тело в его долгой биологической эволюции строилось в тех числовых комбинациях, которые теперь звучат нам в музыке.

Музыка есть в буквальном смысле слова память нашего тела об истории творения. Поэтому каждый музыкальный такт точно соответствует какому-то жесту, где-то в памяти нашего тела сохранившемуся. Идеальный танец создается тогда, когда все наше тело станет звучащим музыкальным инструментом и на каждый звук, как его резонанс, будет рождаться жест. Что это фактически так, доказывается гипнотическими опытами: загипнотизированные при известном мотиве повторяют одни и те же движения. Танцы известной Мадлен, танцующей под гипнозом,<sup>2</sup> основаны на этом. Но танец под гипнозом — это жестокий опыт над человеческой душой, а не искусство. Но дорога искусства — осуществить это же самое, но путем сознательного творчества и сознания своего тела.

Сделать свое тело таким же чутким и звенящим, как дерево старого стра-

дивариуса, достигнуть того, чтобы оно стало все целиком одним музыкальным инструментом, звучащим внутренними гармониями, — вот идеальная цель искусства танца.

Что прекраснее человеческого лица, отражающего верно и гармонично те волны настроений и чувств, которые подымаются из глубины души? Надо, чтобы все наше тело стало лицом. В этом тайна эллинской красоты: там все тело было зеркалом духа. Танец — это такой же священный экстаз тела, как молитва — экстаз души. Поэтому танец в своей сущности самое высокое и самое древнее из всех искусств. Оно выше музыки, оно выше поэзии, потому что в танце вне посредства слова и вне посредства инструмента человек сам становится инструментом, песнью и творцом и все его тело звучит, как тембр голоса.

Такого идеального танца, может, еще и нет. Айседора Дункан — только обещание этого будущего танца, только первый намек на него. Но путь к осуществлению его уже начат.

Школа Елизабет Дункан в Дармштадте и школа Е. И. Рабенек (Книппер) в Москве — вот реальное начало того пути, о котором пророчествует Айседора Дункан. Танец — это искусство всенародное. Пока мы лишь зрители танца — танец еще не приобрел своего культурного, очистительного значения. Это не то искусство, которым можно любоваться со стороны: надо быть им захваченным, надо самим творить его. Римляне лишь смотрели на танцы; эллины танцевали сами — вот разница двух культур: солдатской и художественной. Первая создает балет, вторая — очистительное таинство. Когда я говорю о танце, я говорю только о последнем.

Я имел возможность присутствовать на сеансах и на уроках в школе Е. И. Рабенек. Тот метод (метод Франсуа Дельсарте), который применяется там, вовсе не заучивание жестов и па, вовсе не акробатическая гимнастика, вовсе не воспроизведение поз с античных ваз и барельефов. Это прежде всего сведение обычных движений тела до их простейших формул. Е. И. Рабенек учит своих учениц, делая известный жест, напрягать лишь необходимые мускулы; чувствовать естественный вес своих членов; не употреблять усилия большего, чем необходимо; учит естественной простоте простых движений. И я был свидетелем, как постепенно тело освобождалось, становилось легче, увереннее, разрывало какой-то чехол, скрывавший его, приобретало лицо. Этот метод не начинает с подражания античным позам, но приводит к ним естественно, потому что античные позы, в сущности, и есть простые и естественные жесты свободного и сильного тела. Таким образом, школа танца, как ее ведет Е. И. Рабенек, является азбукой движений, необходимых для каждого, и хотя теперь она занимается главным образом со взрослыми девушками, но все значение свое такая школа получит, когда воспитает поколение детей.

Я назвал эти танцы «очистительным обрядом».<sup>3</sup> Это требует пояснения. Очистительные таинства были дионисические танцы в архаической Греции. Стихийные порывы и страсти, мутившие дух первобытного человека и неволившие его к насилиям и убийствам, находили себе выход в ритме, преображались, очищались огнем танца.

Ницше сказал: «Когда обезьяна сошла с ума, — она стала человеком».<sup>4</sup> Эта обезьяна, этот древний зверь, обезумевший впервые человеческим сознанием, был, конечно, очень страшен. Он был более жесток, чем зверь, потому что это был сумасшедший зверь, он — был более жесток, чем человек, потому что это был человеко-зверь. Но счастье было в том, что обезьяна, сошедшая с ума, начала танцевать, охваченная духом музыки. И тогда человеческие жертвоприношения и неистовство дионисических оргий превратились в *трагедию*, а греки — этот «народ неврастеников», каким они были на заре своей истории, — создали век Перикла и Фидия.<sup>5</sup>

Неврастения вовсе не болезнь, вовсе не признак вырождения — это мучительное состояние духа, беременного новыми силами. Как только эти силы находят себе исход — неврастения прекращается и мнимая болезнь превращается в новое здоровье.

Наш век болен неврастенией. Новые условия жизни, в которых оказался человек в теперешних городах, страшная интенсивность переживаний, постоянное напряжение ума и воли, острота современной чувственности создали то ненормальное состояние духа, которое выражается эпидемией самоубийств, эротикой, подавленностью, бессильными революционными порывами и смутностью моральных критериев. Ясно, что «обезьяна» еще раз готовится сойти с ума.

Неврастения — это исключительно городская болезнь. В современном городе современный культурный человек находит те условия жизни, которых человечество до сих пор не знало: с одной стороны, чрезмерный комфорт и чрезмерное питание, с другой стороны, полное отсутствие со-прикосновения с землей, со свежим воздухом, с физической работой. С одной стороны, полицейскую безопасность и опеку, с другой стороны — нервный и напряженный труд, при этом всегда односторонний. Обилие всевозможных острых и возбуждающих культурных наслаждений и полное отсутствие удовлетворения потребностей физических, простых и естественных. Все это вместе взятое создает картину искусственной теплицы, в которой растение усиленным питанием, с одной стороны, и невозможностью развития в нормальном направлении — с другой, неволится к созданию нового вида, приспособленного к этим новым условиям существования.

Если где-нибудь может произойти изменение человеческого вида (а произойти оно может, потому что человек не составляет исключения из прочих видов животного царства), то это произойдет, конечно, в городах, через столетия или тысячелетия? — это уж иной вопрос. Во всяком случае мы уже теперь начинаем чувствовать то нарушение душевного равновесия, которое является естественным следствием преизбытка и ущерба, одновременно составляющих отличительное свойство условий городской жизни. Мы присутствуем внутри себя и на самих себе можем наблюдать перемену в строем нашего сознания и должны быть заранее готовы к неожиданным побегам новых сил и возникновению новых психических свойств, которые могут в нас возникнуть.

Музыка и танец — это старое и испытанное религиозно-культурное средство для выявления душевного хаоса в новый строй.<sup>6</sup> Но дело здесь

не в танце, а в ритме: душевный хаос, наступающий от нарушенного равновесия сил и их проявлений в человеке, может быть оформлен и осознан, когда человек вновь овладеет всеми ритмами и числовыми соотношениями, которыми образовано это тело. Для этого все свое сознание надо безвольно отдать духу музыки. Но осознание органических ритмов внутри себя и есть *танец*. Поэтому я и называю *танец* громадным фактором социальной культуры.

Раденья и пляски хлыстов,<sup>7</sup> конечно, являются очень важным культурным явлением в России. Но Россия в своем развитии как-то безмерно растянулась в разных эпохах, и мы присутствуем одновременно при явлениях, характерных для тысячелетий человеческой истории, бесконечно друг от друга отдаленных. В то время как хлыстовские пляски аналогичны по своему культурному смыслу дионисическим оргиям архаической Греции и выявляют хаос звериного безумия, затаенный в древнем человеке, в условиях наших больших городов мы уже имеем те реторты и горнила, в которых перерабатывается по-новому душа современного человека.

Эти особенности русской души, совмещающей неизжитое до конца доисторическое прошлое человека с европейской культурой завтрашнего дня, обещают нам бесконечные сложности ее душевных переживаний и особенную остроту безумия.

### ЛИЦО, МАСКА И НАГОТА

В описании кругосветного путешествия Дарвина на корабле «Бигль» есть такой курьезный рассказ. Это было на Огненной Земле.\* Был мороз, и шел легкий снежок. Дарвин дрожал от холода в шубе, а рядом с ним шел голый дикарь. Снег падал на его плечи и таял на теле, но он не выказывал никаких признаков холода.

- Как это Вам не холодно? — спросил Дарвин.
- А твоему лицу холодно? — сказал дикарь.
- Нет.
- Ну, так у меня везде лицо.<sup>1</sup>

Этот исторический ответ дикаря Огненной Земли сразу подымает весь круг самых сложных вопросов человеческой психологии: об наготе, об одежде, о стыдливости и, подымая их, отчасти и разрешает или указывает пути к разрешению. Самое важное в этом ответе, что это мысль древнего, примитивного человечества, выраженная на нашем языке: дикарь хочет быть понятым Дарвином и потому выражается популярно, в понятиях, доступных европейцу, и образ, им употребленный, настолько верен и глубок, что отвечает на несравненно большее, чем то, о чём спросил его Дарвин.

«Мне не холодно, потому что я все свое нагое тело чувствую так, как ты свое лицо».

---

\* В рукописи: на Новой Земле.

Это нам говорит прежде всего о том, что возникновение одежды не связано с потребностью защитить свое тело от холода. Тело может выносить очень сильные холода без одежды. Напомню пример из одной повести Серафима Северянина «Предел скорби» — из быта прокаженных на севере Сибири. Там, между прочим, описывается подросток — девочка, выросшая в колонии прокаженных и еще в своей жизни не знавшая употребления одежды. На крайнем северо-востоке Сибири зимою по снегу она ходит нагая.<sup>2</sup> Это настолько не согласуется с нашими представлениями об смысле одежды, что не могло быть выдумано — это наблюдено. Можно утверждать, что если бы одежда возникла только как самозащита тела, то она была бы и осталась не больше чем верхним платьем, которое мы снимаем, входя в теплое помещение.

Но слова дарвиновского дикаря отвечают не только на вопрос о холоде, они с таким же правом могли бы служить и ответом на вопрос о стыде: «Почему тебе не стыдно ходить голым?» — «Потому, что у меня везде лицо».

Лицу не стыдно. Лицу не холодно. А вместе с тем лицо — самая чувствительная, утонченная, самая культурная часть нашего тела. Нам настолько же не стыдно за те части тела, которые привыкли быть обнаженными, — за руки, например. Но в руках, в пястях, в пальцах тоже есть лицо, т. е. есть личное, индивидуальное, неповторяемое. Лицо современного человека ограничивается «лицом» (в узком смысле этого слова) и руками. Нетрудно догадаться, что это обусловлено исключительно свойствами нашей одежды, оставляющей открытыми только голову и руки. Лицо, которое было бы равномерно разлито по всему человеческому телу, если б человек ходил нагим, искусственно выгнано, перемещено на его оконечности. Обратим внимание на лицо в греческой скульптуре. Голова греческих статуй всегда типична, но не очень индивидуальна. Мы различаем типы богов и богинь, но мы не сможем восстановить индивидуальности голов тех «девушек», «юношей», «философов», которых находят во фрагментах.

Греческая статуя, лишенная головы, ничего не теряет в своей красоте. Вспомните Самофракийскую Победу в Лувре или торс Афродиты в Museo Nazionale del Termini. Точно так же и отсутствие рук у Милосской Венеры скорее дает цельность ее торсу, чем лишает чего-нибудь ее красоту. Наконец, мы знаем торсы, лишенные и головы и рук и ног, как например ватиканский торс Геракла, и они тем не менее так же выразительны и индивидуальны, как высшая индивидуализация лица в портрете Клуэ или Веласкеза. Для древнего грека, привыкшего к наготе, лицом человеческого тела был торс, и из этого естественного центра человеческого тела получились движения рук, ног, головы, подчеркивая и оттеняя детали главного выражения или напряжения. Лицо совпадало с естественным центром тяжести тела. Всякое выражение этого лица сопровождалось движениями оконечностей, находившимися в логической связи с мускульным преодолением естественной тяжести тела, и потому было законченно пластическим. Торс был первичным физическим лицом тела. Преобладание этого лица над лицом духовным, органом которого служат мускулы

личной части головы, находящиеся в непосредственной связи с нервами органов внешних восприятий, давало то золотое равновесие пластической выразительности тела, которое мы ценим в греческой скульптуре. Если головы греческих статуй кажутся нам лишенными остроты индивидуализации, то это только потому, что индивидуальность была во всем теле, и столько в неподвижных его формах, сколько в движении. В античной же скульптуре мы можем проследить поворот к индивидуализации головы. Римляне прикрывали свое тело и не имели того божественного отсутствия стыда, которое отличало греков. И тотчас же голова начинает индивидуализироваться: возникает то лицо, которое мы знаем <в> настоящую минуту. В то время как лица греческих статуй божественно далеки от нас, лица римских мраморных портретов нам человечески близки. Греческую статую мы переживаем всем существом, а ряды римских бюстов мы читаем как сжатые и отчетливые страницы Тацита.

С Рима уже начинается то двадцативековое пленение человеческого тела в темнице одежды, которое создало ту острую выразительность лиц, которая отличает современное человечество. Лицо, перестав быть везде, выиграло в сосредоточенности и экспрессивности. Выразительность заменила пластическую гармонию. Этим был нарушен отчасти самый принцип красоты, самый диапазон прекрасного стал шире. Безусловно ведь, что лицо Дарвина, редкое по своей некрасивости, было бы все же для нас прекраснее, чем тело того дикаря с Огненной Земли, у которого было «везде лицо».

Но что же такое «Лицо», о котором мы говорим все время. Мы знаем, что у человека может быть больше или меньше лица, что лицо непрестанно растет и углубляется, что все пережитое кладет на него свои черты. Чем человек менее сознательен, чем он более юн и наивен, тем «лица» у него меньше. Лицо ребенка выражает непосредственно и правдиво его основные черты, черты родовые, наследственные и его бессознательную индивидуальность. Эта непосредственная наивность исчезает немедленно, как только в человеке начинается процесс самопознания. «Невинность подобна василиску — она умирает, когда увидит себя в зеркале».

Стыд, стыдливость — всегда один из эффектов сознания. История Адама и Евы, ощущивших стыд немедленно после того, как они приоткрыли дверь познания Добра и Зла, повторяется в каждом человеке. Когда человек сознает себя вдруг чем-то отдельным, непохожим на других, то он прежде всего по особому инстинкту самосохранения спешит скрыть свою особливость от других. Стыд — это свойство индивидуальности. Гений рода не знает стыда. Проявления индивидуальности должны скрываться, чтобы не привлечь подозрений со стороны гения рода. Индивидуальность, сознавшая себя единственной и отличной от других, инстинктивно старается остаться внешне похожей на всех. Таким образом, создается маска — условная ложь. Лишь с того момента, как лицо привучается лгать, скрывая свои истинные чувства за маской, начинается настоящее развитие лица. Лицо начинает лгать только потому, что оно вдруг сознало свою способность раскрывать правду более глубокую, которую опасно раскрывать перед всеми. Способность к лжи и правде развивается

одновременно и параллельно. Чем глубже сознание своей индивидуальной правды, тем шире возможности обмана. Общественная ложь — как бы одежда лица.

Реми де Гурмон говорит: «Ложь у животных позвоночных то же самое, что мимикрия у насекомых».

Как известно, мимикрией называется то явление, когда известные насекомые принимают для самозащиты цвет и формы окружающей среды. Все, конечно, видели изображения насекомых, имеющих вид сухих листвьев, сучков дерева, чешуек древесной коры и т. д. Заяц белеет зимой. То же самое явление уже в сознательном виде повторяется, когда броненосцы окрашиваются в оливково-серый цвет, а для солдат вводится в армии бурый цвет хаки. Это та же самозащита посредством усвоения характерных черт среды.

Если следить за лицами и силуэтами парижских бульваров, то прежде всего обращаешь внимание на удивительную четкую законченность фигуры каждого человека. В Париже гораздо легче зарисовать каждого прохожего несколькими чертами, чем <в> каком-либо ином городе. Каждый как бы несет в себе уже основные элементы стилизации. Каждое лицо кажется там в отдельности характернее, чем в России, но вскоре начинаешь различать известную повторяемость лиц. Они легко разбиваются на небольшое количество определенных групп. Я говорю сейчас не о том явлении, когда от непривычки глаза все немцы или все французы кажутся на одно лицо, как солдаты в строю. Я говорю об наблюдениях глаза, уже ориентировавшегося и научившегося уже читать индивидуальности данного народа. Эта повторяемость лиц является следствием того, что существует определенное количество исторически выработанных бытом и модой общественных масок, к которым примыкают все, кто боится стать эксцентричным. В своей простейшей форме это маски профессий. В своей высшей культурной форме: маски индивидуальных типов и темпераментов, осуществляющие в себе известные идеалы моды и часто литературы. Общество, которое инстинктивно опасается всякой эксцентричности, насмешкой, недоверием, иногда просто физической силой неволит принять ту или иную маску, официально им признанную. С другой же стороны, для натур скрытных и не желающих ежеминутно выявлять себя и обнаруживать каждое свое душевное движение, маска является убежищем, раковиной, в которую они прячутся, своего рода правом неприкосновенности личности. С этой точки зрения маска является важной ступенью в культуре личности. Но, с другой стороны, большинство, люди средние, сознающие свое «я» только на поверхности своей одежды, являются рабами своих масок и, повторяя жесты маски, ими мыслят и ими чувствуют. Это тем более удобно, что там, где культура маски очень развита, как в Париже, маска является настоящим искусственно созданым механизмом, изображающим живого человека. И у этого механизма есть все интонации, оттенки фразы, слова, вкусы, убеждения, жесты.

Над выработкой таких масок работают в Париже и романисты, и художники-портретисты, и карикатуристы, но более всего театр и модные магазины. Эта совместная и согласная работа представляет, быть может,

жет», самое ценное, что есть во французском искусстве. Но ценности эти такого характера, что при перенесении их в другую страну и в понимание другого народа они сразу теряют всякий смысл. В этом причина того явления, что часто роман или пьеса, имевшие громадный успех во Франции, нам кажутся просто глупыми.

Россия — это страна, в которой еще очень мало развита культура масок. У нас лица обнаженнее и менее сознательны. Но зато и индивидуальность в них прочесть труднее. Все спутано, не дифференцировано, еще не распределено по классам. Поэтому так трудно сделать беглый набросок с русского лица, который давал бы характер. Русское лицо требует долгого взглядывания и изучения. Художники поймут, что я хочу сказать.

Я так подробно останавливаюсь на понятии маски потому, что маска составляет необходимое свойство лица. Маска — это как бы духовная одежда лица. Лицо не может встать из глубины духа, пока оно не обладает средствами самозащиты, но оно по желанию не может себя закрыть в минуту сокровенного волнения, не проявить себя в минуту глубоко личного переживания, наружно быть как все. Только то лицо — действительно лицо, которое может одним внутренним движением воли себя закрыть и себя выявить. Способности говорить правду лицом и скрывать ее развиваются одновременно. Лицо ребенка правдиво и наивно. Но его индивидуальное сознание неглубоко. Лицо его выражает лишь самые общие родовые истины и родовые переживания. Но как только возникает в нем более сложная духовная жизнь, лицо должно выучиться лгать, иначе существование станет нестерпимо, и физическое лицо тогда начинает постепенно перерабатываться, мужать и слагаться в то, что мы обычно называем лицом.

Мы до сих пор, говоря о лице, подразумевали лицо в узком смысле, личную часть головы. Но мы знаем, что лишь двадцативековым иллюзионом нашего тела в узкой и плотной одежде лицо было как бы искусственно выгнанно и сосредоточено в голове и кистях рук как единственных частях тела, остававшихся обнаженными. Это дало современному лицу ту особую остроту и выразительность, которой не знали древние греки.

Наше тело привыкло к одежде, и обычай одежды охраняется очень сильным чувством стыда наготы.

Мы обычно считаем наготу свойством примитивного и дикого человечества. С одной стороны, это, конечно, справедливо. Но в Греции была ли нагота знанием культуры примитивной или пережитком, сохранившимся от древних времен? Современные археологические раскопки показывают, что это было не так. Костюм Критской эпохи, костюм эпохи Микенской очень сложен. Тело там тщательно закрыто. В эти древнейшие времена, предшествовавшие расцвету эллинской культуры, одежда очень приближалась к формам одежды нашего времени: в то время носили и длинные юбки и кофты с рукавами. С другой стороны, малоазиатские культуры и Персия были одеты в одежды широкие и закрывавшие фигуру от ступней до горла. Так что несомненно, что культ наготы в Греции возник как следствие культурного расцвета ее. Какими путями? К этому привели танец, физические упражнения и народные игры.<sup>3</sup> Это тот путь,

который естественно приводит к тому, что не голова только, не руки, а все тело становится Лицом человека, все тело целиком становится зеркалом его духа. Но от этих возможностей нас пока отделяет как бы непроницаемой стеной — стыд.

Стыд — явление не индивидуального, но общественного характера. Стыд — это обычно внутреннее мерило принятого и непринятого. Стыд — это наша органическая связь с обществом, посредством стыда выражает свои запрещения гений рода, гений общественности, подсознательно пребывающий внутри нас и неустанно ведущий борьбу с устремлениями нашего индивидуального сознания.<sup>4</sup>

Мне часто приходилось слышать такую фразу: «Конечно, если б я был (или была) идеально сложена, то нисколько бы не стыдилась своей наготы».

Это совершенно неверно. Повторяющие эту фразу всегда представляют себе жест Фрины пред Ареопагом.<sup>5</sup> Такой жест, конечно, прекрасен и возможен, но он неповторим.

Нам стыдно наготы прежде всего потому, что это не принято. Потом нам стыдно ее потому, что наше тело мы не чувствуем лицом. Мы не знаем его выражений, игры его мускулов, мы не можем владеть им и играть, как лицом, мы не можем им лгать, т. е. одевать его той духовной маской, которая всегда наготове для того, чтобы скрыть сокровенное душевное движение. Танец же при том методе постепенного осмысливания всех простейших движений тела, какой применяется здесь, является постепенным развитием лица всего тела. И поскольку он является правдивым, чистым и искренним — он требует наготы. И стыд наготы будет исчезать по мере того, как будет возникать самосознающее лицо всего тела — т. е. маска тела. Одежда материальная будет заменяться одеждой духовной.

Чувственна одежда, а не нагота. Чувственны те утонченные обнажения, которыми играет современная одежда.

Как мы уже упомянули в начале, одежда только отчасти возникает как защита тела от холода. Одежда возникает прежде всего как украшение тела, как желание обратить внимание на известные подробности тела. То побуждение, которое толкает дикого человека к первым ярким лоскутам одежды, вовсе не стыдливость, а бесстыдство. Но всякое дерзновение в области чувственной склонно быстро становиться модой. Тот, кто не следует моде, совершает непринятое с общественной точки зрения. Все непринятое стыдно. И вот возникает стыд не делать таких же бесстыдных жестов, как другие. Вот та психологическая извилина, которой обусловливается происхождение одежды.

Вся история одежды — это история человеческой чувственности. Прикрывши — обратить внимание, скрывши — показать, спрятав — выявить: это основные мотивы, руководящие эстетикой чувственности в одежде.

Все искусство вообще, а пластическое и декоративное в особенности, представляют многоразличные преображения чувственности. Вся современная культура основана на ней. Искусство и не может быть иным, как кристаллизацией нашего чувственного отношения к миру.