

КУЛЬТУРА ТАНЦА

Последние годы в Москве были ознаменованы целым рядом школ и предприятий в области культуры танца.

Школа гр. Бобринского, ныне уже закрытая, после смерти ее основателя, преследовавшего цели декоративные и хотевшего наметить свой собственный путь, отдельный от Айседоры Дункан.¹

Школа Л.Р. Нелидовой² — первая частная школа балетных танцев, открывшаяся после того, как был прекращен прием в балетные классы Московского театрального училища.

Школа Рабенек (Книппер), сперва существовавшая при Московском Художественном театре, теперь представляющая самостоятельное учреждение. Затем есть ученицы у Гзовской, есть школа Виндерович и Маршевой — отколовшихся учениц Е.И. Рабенек. Наконец, в частных домах Москвы уже даются уроки ритмической гимнастики по системе Далькроза.

Одним словом, в Москве в настоящее время можно найти представителей всех методов и направлений современного танца.

Не касаясь школы гр. Бобринского, уже прекратившей свое существование, и школы Нелидовой, остающейся в пределах классического балетного танца, я буду говорить только о занятиях и вечерах в школе Е.И. Книппер-Рабенек.

Е.И. Рабенек сама была ученицей Елизабет Дункан,³ но в методе своего преподавания следует системе пластики Франсуа Дельсарте. Так что преемственность ее идет через Дельсарте, Луи Фуллер и сестер Дункан.

Ее метод — это приучить тело делать простейшие движения с наименьшей затратой мускульных сил. Например: вы подымаете руку — обычно вы прежде всего делаете движение кистью руки или локтем. Это обусловлено привыч-

кой, выработанной условиями нашей одежды — длинными рукавами. Между тем, для того чтобы поднять руку, вовсе нет надобности напрягать мускулы ее оконечностей — требуется лишь простое напряжение плечевого мускула, а все остальные мускулы руки в то время могут пребывать в полной инертности. Если вы попробуете таким образом поднять руку, то увидите, что движение сразу станет пластичным, т. е. выявится его внутренний логический смысл: оно даст одновременно и представление о тяжести руки и ту идею экономии средств и сил, которая составляет подоснову каждого эстетического восприятия.

Таким образом, Е.И. Рабенек приучает своих учениц постепенно чувствовать вес своего тела и его отдельных частей, уметь напрягать отдельный мускул, в то время как все остальные пребывают в состоянии полного покоя. Затем идет развитие последовательности мускульных напряжений: сперва должны приходиться в движение главные рычаги тела, потом малые. Таким образом, достигается впечатление, точно все движения волнообразно лучатся или текут из середины тела: восстанавливается то единство, которое нарушено в нашем теле анатомическими нелепостями нашей одежды. Те пластические движения, которые мы наблюдаем на античных вазах, барельефах и статуях, и были, в сущности, простыми и естественными жестами свободного и нагого человеческого тела, логика которого не была нарушена ни футлярами, ни повязками, ни стянутостями. То, что является для человека нашего времени наукой, — там было естественными данными. К этим естественным пластическим движениям и приводит метод преподавания Е.И. Рабенек.

После этой первой азбуки движений начинаются уроки ходьбы, бега, тоже сведенных до расчленения простейших своих движений. До сих пор еще мы ни разу не упомянули ни о пластических позах, ни о танцевальных па. Но об них нет и речи в преподавании Е.И. Рабенек: танец возникает естественно и просто из этих музыкально-гимнастических движений; когда внутренняя логика жеста восстановлена, то танец является таким же естественным проявлением музыкального возбуждения тела, как стих является естественным проявлением музыкального возбуждения духа.

То, что особенно важно в методе Е.И. Рабенек, и то, что особенно отличает ее метод от метода чисто балетной гимнастики, — это полное исключение из употребления зеркала. Ее ученицы должны сознавать все свои жесты только изнутри. Они не должны ни видеть, ни сознавать себя снаружи. Жест не должен быть зафиксирован. Он должен рождаться сам по себе от каждого нового музыкального такта, меняясь, варьируясь, преображаясь согласно индивидуальности и настроению каждой из учениц. У прошедших такую школу упрощения и музыкальности движений не может быть жестов не пластических — все их движения, даже в обыденной жизни, становятся ритмичными и верными, т. е. пластическими.

«Танцуйте так, как будто вы спите», — любит повторять Е.И. Рабенек своим ученицам.

Благодаря этим присемам ни одна индивидуальная черта не может стереться и исчезнуть. Наоборот, личность каждой ученицы непрестанно растет и определяется.

Особенно интересно бывает следить на уроках Е.И. Рабенек за развитием учениц от природы некрасивых. Я склонен думать, что в природе вообще не существует некрасоты, и если мы считаем известные особенности человеческого тела его некрасотой, то только потому, что эти черты еще не утверждены в сознании самого человека как нечто ему присущее, неотъемлемое и отличающее его от других. Всякая новая красота была еще вчера некрасотой, но сегодня она выявлена потому, что утверждена и оправдана искусством. Некрасивым всегда кажется слишком отличное от принятого.

Это бывает особенно ясно, когда следишь за постепенным формированием и преображением тела, по мере того как идут уроки. По мере того как мускулы естественно развиваются и движения становятся последовательными, планомерными, приобретают струящуюся плавность, все то, что раньше казалось некрасотой, — становится личностью и придает особую индивидуальную печать каждому жесту, дает особое «каше»⁴ танцам.

При этом особенно ясно становится понятным то, что в человеческом теле существует два порядка красоты: красота

неподвижных форм (которую мы главным образом ценим за ее сходство с античными канонами) и красота сменяющихся движений, т. е. ритма. Эти две красоты очень часто не совпадают друг с другом и друг другу противоречат. В танце же важна только красота ритма, и красота пластических форм часто совсем сгорает перед нею.

Но мы перешли незаметно от метода танцев к самому танцу. Кроме редкого педагогического таланта Е.И. Рабенек обладает громадным художественным даром композиций. Как создательница групповых танцев, Е.И. Рабенек является уже не ученицей и продолжательницей Дункан, но совершенно самостоятельным художником, создавшим собственное свое искусство.

В течение всей этой зимы раза два в месяц в студии Рабенек устраивались вечера античных танцев, на которых она показывала работу своих учениц немногим приглашенным — преимущественно художникам, артистам, литераторам и музыкантам.

Как и танцы Айседоры Дункан, танцы Рабенек и ее учениц происходили под музыку Шуберта, Шопена, Грига, Гретри, Куперена. Относительно музыки известных композиторов, под которую исполняются современные «античные» танцы, существует целый ряд недоразумений. Я помню те вопли негодования, которые лет семь тому назад раздавались против Айседоры Дункан за то, что она смеет своими танцами профанировать Бетховена и Шопена. И до сих пор, хотя негодование этого рода уже улеглось, большая публика смотрит на эти танцы как на «иллюстрации» к музыке. Это совершенно неверно.

Ни танцы Айседоры Дункан, ни танцы учениц Е.И. Рабенек вовсе не являются «иллюстрациями» музыки. Под понятием иллюстрации обычно подразумевается пояснительная картинка. Разумеется, эти танцы ничего не могут пояснить в той музыке, которая сопровождает их; да и классическая музыка вовсе не нуждается ни в каких пластических пояснениях. Но между музыкой и пластикой существует связь более глубокая: и та и другая возникает из одного и того же чувства ритма, заложенного в самой глубине человеческого организма.

Ритмическая гимнастика по методу Далькроза наглядно представляет выявление основных музыкальных ритмов, скрытых в теле. Далькрозовская гимнастика преследует цели исключительно музыкальной культуры, не затрагивая области чистой пластики, т. е. экономии и логической последовательности жеста, но она с полной очевидностью показывает, что между каждым тактом, каждой нотой и известным порядком жестов связь существует и что поэтому каждое музыкальное произведение можно прочесть пластически. Но, конечно, для этого необходимо, чтобы все тело танцовщицы превратилось в чуткий и звучный музыкальный инструмент, полногласный, как целый оркестр.

К этому впоследствии и должна привести человечество культура танца. Но в настоящее время мы, конечно, только на самом начале этого пути. Пластические силы даже самой Айседоры Дункан еще недостаточны, чтобы дать полное отображение сложной музыки девятнадцатого века.

Но уже и теперь в известные моменты танцев у Рабенек можно было уловить те мгновения, когда музыка как бы вдруг смолкала для слуха и начинала лучиться от каждого движения тела. Это было по преимуществу с музыкой XVIII века — с музыкой Глюка, Гретри, Рамо, Куперена... Ритмы и мелодии XVIII века находятся в более простой связи с более простыми порядками движений. Они более лиричны и человечны. Они более произвольно уносят в радостном вихре ритмов, и тело танцовщицы более безвольно, более самозабвенно отдается им. В этих танцах («Tambougin» Рамо, «Chanson à boire», «Bergerie»,* «Скифский танец» Глюка, «Вакханалия» Шумана) самое обаятельное — то чувство радости, для выражения которого в бессознательных тайниках тела скрыто, оказывается, столько оттенков. Все древнее ликование вакханалий, дифирамбов и экстазов неожиданно подымается из глубин плоти. Эти танцы давали в наивысшей степени подъем чистой и простой радости.

Но искусство Е.И. Рабенек в области композиции сказывалось не в них, а главным образом в сложных патетических картинах.

* «Тамбурин», «Застольная песня», «Пастораль» (фр.).

Под музыку григовской «Смерти Азы»⁵ был поставлен «Похоронный плач». Восемь женских фигур в черно-лиловых одеждах в глубине сцены давали образ смутного барельефа, и медленные их жесты развертывали целую симфонию скорби и отчаяния, гармонично торжественную в своем неторопливом течении.

К такому же священному танцу мистерий относилось и исполнение «Хорала», пластически воскрешавшего перед глазами глубину готического собора.

Подробный рассказ в танце (но без перехода в пантомиму) был дан в «Нарциссе и Эхо». (Музыка для этой композиции была написана Архангельским.) Разработка этой вещи показала, как много возможностей пластических композиций еще не использовано и какими обаятельно простыми средствами можно вызвать сложные, четкие картины в уме зрителя.

Мне довелось присутствовать при композиции и постепенном разучивании танца «Осенние листья», который не был еще воспроизведен в Москве, но готовился для Лондона, куда Е.И. Рабенек уехала в настоящее время на гастроли вместе со всею школой, как и в прошлом году.

Идея этого танца такова: отдельные вихри крутят сухие листья по два, по три, сметают их в кучу, замирают на время, и потом вновь в самой глубине группы начинается вихреобразное движение; она развертывается как бы изнутри, фигуры танцовщиц в платьях тонов отсырелых осенних листьев, в сложных фигурах носятся одна вокруг другой, не прикасаясь и не переплетаясь, а затем ветер уносит их последним порывом за сцену одну за другой, кого поодиночке, кого свивая в быстро разъединяющиеся группы, кружащиеся вокруг одного невидимого центра как двойные звезды.

Это одна из самых сложных, но и самых оригинальных композиций Е.И. Рабенек.

Сколько мне известно, осенью этого года Е.И. Рабенек предполагает выступить в Петербурге, и тогда петербургская публика получит возможность оценить не только ее композиционный талант, но и ее личные танцы, отличающиеся строгостью и лирически тонкой разработкой пластических жестов.