

## ТАНЦЫ РАБЕНЕК

Только что при долго не смолкавших вызовах закончился вечер Е.И. Рабенек в Большом зале консерватории.<sup>1</sup> Публика как бы не сразу поддавалась очарованию, хотела противиться, но неотразимая магия танца восторжествовала.

После каждого вечера античных танцев Е.И. Рабенек выходишь переполненный внутренней радостью, точно уносишь в себе частицу Золотого века, вечно живущего в стихии танца и в чистых линиях девичьих тел.

В Большом зале консерватории ощущение это, пожалуй, не так сильно, как на вечерах в «Студии»: нет чувства тихого и радостного таинства. Зрительный зал и сцена превращают таинство в зрелище, и невольно становится понятным церковное именование театра позорищем.

Но если на театральной сцене искусство Рабенек и теряет часть своего обаяния, то это свидетельствует только о подлинности и о строгости его.

Сцена требует и преувеличенной выразительности, и утрированного жеста. Точная мера человеческой фигуры и человеческого чувства никогда не будет казаться верной на эстраде сцены.

На этом вечере Е.И. Рабенек показала новые пути своего творчества. Поставив маленький балет Моцарта «Les petits riens»,<sup>2</sup> она сделала попытку применить формы «нагого танца» к XVIII веку. Это — рискованная задача. В принципе можно быть заранее против введения «босоножек» в изысканный век красных каблуков, пышных панье. Но талант и вкус — непримиримые враги всяких принципов. Вкус Е.И. Рабенек нашел такие силуэты костюмов, с таким тактом разбросал намеки на XVIII век, не нарушая исходных точек своих танцев, что еще раз убедил нас в том, что невозможное

для последовательной логики вполне осуществимо для интуиций вкуса.

И эти девушки с крыльями стрекоз, с грудью, прикрытой газом, с веночками из роз, с гирляндами на платьях, с лентами, переплетающими босые ноги, и юноша с девичьим лицом, в красной рубашке, и этот амур, серьезный и грациозно-угловатый, в своем темно-синем с зелеными листьями хитоне, и женственный маркиз в зеленом кафтане с коричневой бахромой, бьющей его по обнаженным ногам, надламывающийся арлекин в переплете зеленых ленточек, обнажающих его юношескую фигуру, и Пьеро, изнывающий от ревности в желтой распашонке с черными горошинами, и Коломбина в космах пунцовых лент, и кадрили других черно-белых традиционных Пьеро, потрясающих ступнями ног, украшенных бубенцами, и лица, прикрытые полумасками, и головы, скрытые под большими париками, — все это не реальными чертами, а лишь рядом намсков на них переносило нас к веку Моцарта, давая не стиль эпохи, а лишь — мечту о нем.

С анахронизмами и внестильностями такого толкования моцартовской музыки соглашася, потому что они внутренне вяжутся и с греческими пастушками, и с весенней игрой нарциссов, и с хмелевыми празднествами Ренессанса, и с вихрями осенних листьев, которых ветер наметает в кучи и вновь раскручивает в быстрых хороводах.

С тех пор, как десять лет тому назад Айседора Дункан впервые открыла Европе забытые очарования нагого танца, живые побеги от корней этого древнего искусства уже не иссякали, но с каждым годом и крепили, и множились. Во всех странах и во всех городах Европы возникли и возникают очаги этого огня, в виде ли индивидуальных осуществлений, или в виде школ и студий. За последние полгода, проведенные в Париже,<sup>3</sup> я имел возможность просмотреть большую часть того, что делается сейчас в области танца: и последние танцы Айседоры Дункан, и выступления школы Луи Фуллер (которая, кстати, исполняла тот же балет Моцарта).

Не могу сказать, чтобы я был зачарован этими манифестациями танца, после того, что мне пришлось видеть предшествовавшей зимой в студии Рабенек. Конечно, личный та-

лант Айседоры Дункан громаден и неотразим настолько, что ей прощаешь даже ее американское безвкусие, особенно сильно выступающее на фоне Парижа. Но когда она выступает в групповых танцах вместе со своими ученицами, то после мастерских композиций Рабенек это кажется детской игрой. Насколько же оказывались обесцененными этим сравнением и попытки Луи Фуллер. Последняя занята почти исключительно световыми и техническими фокусами. Отсутствие пластического *метода*, отсутствие исторически воспитанного вкуса, в связи с личным талантом и изобретательностью «американизма», — все это роднит Айседору Дункан с Луи Фуллер.

В противоположность американской традиции танца, школа Далькроза,<sup>4</sup> с которой Москва имела возможность ознакомиться этой зимой, представляет все достоинства строго обоснованного метода. Но, к сожалению, по отношению к Далькрозу, — и главным образом по вине кн. Волконского, — в России создалось недоразумение: его метод сочли обнимающим не только музыкальное развитие, но и пластическое. Там, где тело подчинено в своих движениях определенному музыкальному ритму, оно никак не может не коснуться области пластики, но, по существу, эти сокращения мускулов, культивируемые в школах Далькроза, вполне подобны движениям деревянных молоточков, ударяющих по струнам внутри рояля. От этих телеграфических сокращений мускулов до равновесия поз и разумной упрощенности движений, которым учит Рабенек, — еще целая бездна.

Е.И. Рабенек, не обладая ни личным гением Айседоры Дункан, ни световой изобретательностью Луи Фуллер, превосходит как художественным вкусом, так и талантом композиции. В искусстве создания групповых танцев у нее нет равных.

Но у воссоздателей античных танцев нет под руками того готового материала, которым располагает балет. Им необходимо создать исполнителей, прежде чем приступить к творчеству. И это нужно учитывать, говоря о танцах школы Рабенек. В Е.И. Рабенек необходимо различать педагога, нашедшего свой метод пластического развития, и создательницу групповых танцев.

Последняя далеко не всегда имеет под руками весь необходимый для творчества материал. Как ни велико ее искусство посредством умных комбинаций выявлять все, что есть ценного в индивидуальностях ее пока немногочисленных учениц, но всегда чувствуется, что будь у нее под руками более полная палитра, которой она могла бы распоряжаться свободно, она бы создала видения еще более завлекательные.

И не она, как педагог, виновата в том, что не все краски на ее палитре достаточно полнозвучны: способность ее выявлять из самых неблагоприятных тел их пластическую сущность замечательна не менее, чем ее творческие замыслы. Ее метод основан не на дисциплине, а на последовательном высвобождении индивидуальности. Она достигает им результатов быстрых и верных. Достаточно сравнить двух корифеев ее нынешнего хора — Алексееву и Кастальскую — с тем, чем они были лишь год назад. Алексеева в роли Арлекина, задуманной с таким своеобразным психологическим уклоном, возвышается до личного творчества; как она вспыхивает острым пламенем в «Танце гномов», как она художественно погасает на половине жеста в «Арлекине»! Кастальская охвачена истинным дыханием танца в финальном джиге балета.

Глубоко трогательна и художественна детская убежденность поз самой младшей из учениц Е.И. Рабенек, тринадцатилетней Нины Шелемской («Le Petit Berger» Debussy, и амур в балете). Даже прискорбное отсутствие Воскресенской и Савинской, так пленявших нас в прошлых выступлениях, не может обесценить художественных движений студии.

Подводя итоги всему виденному мною за эту зиму в Париже и в России, я прихожу к убеждению, что самое ценное, что сейчас происходит в области танца, совершается в Москве, в студии Рабенек. Это естественно, потому что Россия стихийными свойствами своей души предназначена быть родоначальницей нового танца.

Для Москвы великое счастье, что именно в ней находится такой очаг танца, как студия Рабенек. Надо понимать всю радость этого и заботливо беречь это разгорающееся пламя.