

Глава 4

ЭКСПЕРИМЕНТЫ С ДВИЖЕНИЕМ

Танец в лаборатории

Если Дункан была создательницей свободного танца, то первым, кто задумал его исследовать, был, пожалуй, художник Василий Кандинский. Танец — не единственный вид искусства, который он намеревался пропустить через процедуры экспериментальной науки — поместить под стекло микроскопа, препарировать в анатомическом театре. Произведение искусства, считал Кандинский, надо разложить на элементы — цвет, плоскость, объем, пространство, звук, время, движение и слово, — а затем исследовать каждый в отдельности. Что касается движения, то его следовало изучать как в конкретных видах (мимика, танец, ритуал), так и «вообще», абстрагированное от его назначения или «абстрактное» — с точки зрения его формы и пространственной организации. Для этого движение сначала надо зафиксировать «фотографически и графически», а затем связать с тем «внутренним впечатлением, психическим переживанием», которое оно вызывает. Нужно, утверждал Кандинский, «записывать, зарисовывать, обозначать музыкальными знаками... замечания о возбужденных движениях ассоциациях»¹. Это прояснит семантику отдельных движений, поможет создать их словарь и в конечном счете даст новый материал для хореографии.

Похожие программы исследования движения примерно в те же годы предложили Валерия Дьенеш под названием *орхестики* и Рудольф Лабан под именем *хореологии*. В отличие от практических дисциплин — *хореографии* (то есть композиции танца) и *хореотики* (термин Лабана, означавший освоение различных форм гармонического движения), *хореология* — это семиотика танца, изучающая язык движений². Но если Кандинский к анализу танца и искусства в целом подходил с позиций экспериментальной науки, то Лабан основывал свою хореологию на органической натурфилософии с теософским оттенком. В ней утверждалось, что между микрокосмом и макрокосмом, человеком и природой, духом и телом существует тождество или предустановленная гармония³. С одной стороны, движения выражают мысли или чувства, а с другой, сами определяются строением анатомического аппарата. Лабан рассматривал человеческий скелет как одну из природных структур, по строению подобную кристаллу: движения человека

продолжают структурные линии некоего кристалла, как бы достраивая его в пространстве. Лабан представлял его в виде *икосаэдра* — многогранника с двадцатью треугольными гранями, тридцатью ребрами и двенадцатью вершинами. Он построил рабочую модель икосаэдра в человеческий рост; двигаясь в ней, танцовщик повторял линии этой кристаллической структуры, а следовательно, осваивал и гармонические линии телесного «кристалла»⁴.

Идея о тождестве макрокосма и микрокосма — одна из самых древних. Уже в античности был известен закон золотого сечения, которому подчиняются как природные тела, так и создания человеческого искусства. На идее такого тождества была построена романтическая натурфилософия Гердера и Гёте. Подражание природным, органическим формам, популярное в эпоху Романтизма, на рубеже XIX и XX веков вошло в моду и породило стиль ар-нуво — модерн. Эта же идея о тождестве подсказала Рудольфу Штайнеру формы антропософского храма — Гётеанума — и эвритмию, в которой движения танцовщиков следуют космическим линиям и потому несут в себе возвышенное содержание. Изучавший архитектуру в Школе изящных искусств в Париже, Лабан был хорошо знаком как с органическим стилем в искусстве, так и с современным ему мистицизмом. Подобно Штайнеру, он заинтересовался танцем с целью использовать его в теософских и масонских ритуалах. Однако если для Штайнера эвритмия так и осталась лишь частью антропософии, то Лабан постепенно пришел к мысли о самоценности танца. Об этом он пишет в работе «Мир танцовщика» («Die Welt des Tänzers»), увидевшей свет в 1921 году — тогда же, когда и программа Кандинского⁵.

Общей для обеих была идея о том, что символическую функцию в танце выполняют не сюжет, костюмы или декорации, а само «отвлеченное» или «абстрактное» движение. Оба считали, что гармоническое движение следует определенным законам, только для Лабана это были законы космоса, а для Кандинского — искусства. Но и тот и другой были убеждены: оценить танец можно только на основе этих законов, все остальные критерии будут внешними. Так Лабан и Кандинский, один на Западе, другой в России, заложили основы *хореологии*. Термин этот придумал, по-видимому, Лабан, и свою институционализацию она получила в его Хореографическом институте в Германии (1926). Но не стоит забывать о том, что еще раньше Хореологическая лаборатория была создана в стенах Российской академии художественных наук; там же началось становление более общей науки о движении, получившей название *кинемалогия*. В 1921 году Кандинский стал вице-президентом РАХН и возглавил ее основное, физико-психологическое, отделение, а уже через год в академии была создана Хореологическая

лаборатория⁶. Хотя в конце 1921 года Кандинский покинул Россию и непосредственного участия в создании лаборатории не принимал, он оставил в РАХН единомышленников, готовых работать по его программе и исследовать танец по образцу точных наук. Основателями Хореологической лаборатории стали математик и этнограф Александр Илларионович Ларионов и танцовщица Наталья Фроловна Тиан, а патроном — искусствовед Алексей Алексеевич Сидоров, ученый секретарь академии.

Студентом Алексей Сидоров опубликовал тоненький сборник стихов, озаглавленный «Toga praetexta» — так в Древнем Риме называли одежду юношей, только вступающих в жизнь. В то время он входил в «Молодой Мусагет» — кружок, собиравшийся в мастерской скульптора Константина Крахта⁷. В 1910 году Сидоров и еще двое участников кружка предложили Андрею Белому устроить семинар или «экспериментальную студию» по изучению ритма стиха. Под руководством Андрея Белого семинар успешно работал над созданием «номенклатуры ритмических фигур» и переводом «цифровых данных в кривую ритма»⁸. Занимался Сидоров также книговедением и историей графики. Его научный руководитель в Московском университете, профессор И.В. Цветаев, пригласил его работать в только что открывшемся Музее изящных искусств. После окончания университета Сидоров был оставлен на кафедре истории и теории искусств для подготовки к профессорскому званию, что предполагало совершенствование за границей. В Мюнхене он познакомился с кругом Кандинского и заинтересовался современным танцем. Вернувшись в Москву, Сидоров стал преподавать в университете. Вскоре в альманахе «Стремнины» вышла его статья «Современный танец», которую он затем переработал в книгу⁹. Сидоров активно поддержал созданный Кандинским проект Института художественной культуры — план, легший в основу деятельности РАХН¹⁰. Став ученым секретарем академии, он пытался найти в ней место и танцу. В 1922 году по его инициативе президиум академии образовал комиссию для создания Хореологической лаборатории; в комиссию вошли философ Г.Г. Шпет, композитор и музыковед Л.Л. Сабанеев и танцовщица Наталья Тиан. По-видимому, кандидатура этой последней и рассматривалась на роль руководителя лабораторией, поскольку другие члены комиссии прямого отношения к танцу не имели, а Сидоров был занят в должности ученого секретаря.

Тиан — сценическое имя Натальи Фроловны Матвеевой, личности, даже на фоне ее ярких современников, неординарной. Согласно семейному преданию, она с мужем, патофизиологом С.С. Халатианом, разделила его фамилию пополам: тот взял первую половину и стал известен как Халатов, а она — последнюю,

Тиан¹¹. В юности Наталья училась на Высших женских курсах Герье и занималась пластикой у Рабенек в школе Художественного театра. Ее портрет в русском наряде написал В.И. Суриков (Наталья училась вместе с его дочерью Еленой). На портрете — склоненный профиль, мягкие женственные черты, чуть вздернутый нос типичной суриковской красавицы. Семнадцатилетняя танцовщица и шестидесятилетний художник стали большими друзьями¹². Кумиром Натальи была, конечно же, Айседора Дункан. Возможно, именно поэтому она настояла на близком знакомстве с Эдвардом Гордоном Крэгом, когда тот приехал по приглашению Станиславского для работы над постановкой «Гамлета»¹³. Возможно, вообразив себя новой Айседорой, она сама пришла к Крэгу в «Метрополь» и стала его любовницей. Однако тот вскоре вернулся к семье в Париж. Наталья бросилась следом, но увидеться им больше не привелось. Она провела зиму в Париже, общаясь с братом Айседоры Раймондом и последователем Далькроза Жаном д'Удином. В 1914 году она познакомилась с главой итальянских футуристов Маринетти; критикуя босоножек на теоретическом фронте, футуристы в жизни любили их общество. Романтическая дружба связывала Наталью и с поэтом Юргисом Балтрушайтисом, и с художником Георгием Якуловым¹⁴.

В первые послереволюционные годы Тиан жила в Петрограде, занималась в Институте живого слова, стала «инструктором пластики» местного Пролеткульта и эпизодически выступала. В начале 1920-х годов она переехала в Москву: продолжала танцевать, приобрела учеников, читала лекции в Вольфиле и Пролеткульте¹⁵. На одном из концертов Тиан Сидоров произнес вступительное слово, охарактеризовав танцовщицу как прямую последовательницу Дункан, «классическую представительницу образной пластики под музыку». Правда, в рецензии он писал, что удачных находок пока мало и что зрителям «вечер принес разочарование». Часть вины автор возлагал на самих зрителей, призывая их ценить прекрасное, даже если его немного: «Может быть, вся проблема зрителя танца и заключается в том, чтобы уметь бережно ловить эти крупинки чистого золота, бросаемые с эстрады?»¹⁶ Надо, считал он, «создать особую дисциплину *смотрения* движения, подобно тому, как существует *слушание* музыки» (в некоторых школах пластики «слушание музыки» было отдельным предметом)¹⁷.

Тогда же, весной 1922 года, РАХН создал комиссию по организации Хореологической лаборатории, и Тиан, как потенциальная ее руководительница, выступила перед членами комиссии с докладом об «эстетическом танце»¹⁸. В июне, по инициативе Шпета и при поддержке Сабанеева и Сидорова, она была избрана действительным членом РАХН, а в сентябре утверждена на должность

ее научного сотрудника. Вскоре ее назначили заведующей лабораторией, которая находилась в процессе организации¹⁹. Уже в этом качестве Тиан обратилась в правление академии с просьбой предоставить для лаборатории «четыре высокие и светлые комнаты» в доме по Николопесковскому переулку, где тогда жила. Помещение, писала она, требуется для проведения «теоретических и экспериментальных работ»²⁰. Однако, в отличие от Кандинского и Сидорова, Тиан больше интересовали практические занятия танцем. В начале 1923 года она представила в РАХН проект «мастерской композиции танца»; в штатах кроме заведующей числились ее помощница, теоретик по музыкальной композиции, специалист по образной и поэтической композиции, пианист и курьер. Но в мае с ней случилось несчастье — перелом надпяточной кости; было ясно, что танцевать она больше не сможет. Она уехала на лечение в Петроград и оставалась там до конца года²¹.

Кинемалогия

В отсутствие Тиан Хореологическую лабораторию возглавил Александр Илларионович Ларионов (1889—1954). Математик, этнограф, искусствовед и профессиональный фотограф, он интересовался самыми разными вопросами — от начертания различных алфавитов до репрезентации движения в кинематографе. В РАХН он пришел с намерением изучать графическое представление жестов и поз и найти для них математическую формализацию²². Интересом к визуализации движения в сочетании с естественно-научным образованием и любовью к физкультуре Ларионов был похож на француза Жоржа Демени, также совмещавшего в себе разнообразные таланты — математика, музыканта, гимнаста и создателя кинематографической съемки движения²³. Программа работы Хореологической лаборатории, составленная Ларионовым в мае 1923 года, была гораздо шире программы Тиан и ближе к первоначальному плану Кандинского. Как и его предшественник, Ларионов предлагал изучать самые общие «художественные законы движений тела» и визуальные репрезентации движения. Он также предлагал анализ танца по элементам: разложить «конструкцию в области пластики» на геометрические фигуры, исследовать «художественное заполнение пространства». Занимал его и вопрос о связи движения с музыкой и цветом или о «пластически-живописном соответствии» — например, цветовом оформлении танца. Наконец, в полном согласии с Кандинским, Ларионов собирался изучать «координацию психических состояний с пластическими позами» — воздействие танца на зрителей и самого танцовщика. Он предлагал, например, чтобы участвующий в экспериментах

танцовщик внезапно останавливался и, сохраняя позу, надиктовывал свои впечатления. Таким образом, предстояло определить состояния, соответствующие разным позам, которые, в свою очередь, определялись как компоновка тела в пространстве — «в виде сфероида, вертикали, горизонтали, наклонной линии»²⁴. Официальный орган РАХН — журнал «Искусство» — приветствовал новое направление, основанное на «принципах точного психофизиологического эксперимента» и обещавшее «результаты, бесспорно важные для всех, понимающих значение художественной организации движения»²⁵.

Искусствоведы уже писали о роли движения на сцене и даже в музыке²⁶. Ларионов расширил и детализировал этот список: кроме танца (включая балет, танец современный и исторический) в него вошли гимнастика и спорт, рабочие операции, а также фиксация движения в фотографии и кинематографе. Объединенные термином «искусство движения», все они должны были стать предметом новой науки — *кинемалогии*²⁷. Летом 1923 года лаборатория приступила к созданию ее понятийного аппарата. Сотрудников поначалу было трое: Ларионов, Сидоров и секретарь Т.Д. Фаддеев — медик по образованию, причастный к «Античной студии» А.И. Шаповаловой. Фаддеев предложил разделить движения на «общеживотные, ритмические, сложные комбинированные и изобразительные». Ларионов классифицировал их по направлениям: у Дункан преобладали «пластические образы как воспроизведение эмоций», у Лукина и Голейзовского — «реконструктивные схемы», у Далькроза — движения «ритмические», у Алексеевой — «формально-пластические». К этому добавлялись движения гимнастические и «кинематографические, гипертрофированные» (характерные для немого кино утрированные, гротескные жесты). Сидоров, считавший, что главное в танце — «организованная художественным образом походка», взялся классифицировать ее виды. Он различал походку «гармоническую, ритмичную, скованную/свободную, плавную, метричную, вялую, тяжелую/легкую, падающую, развязную, в пространство, вдаль»²⁸. Для проведения опытов у Психоневрологического института закупили антропометрические инструменты и набор психологических тестов. Была набрана «опытная группа» из пяти ассистенток — молодых женщин с гимназическим образованием и гимнастической, балетной или пластической подготовкой²⁹.

Первое рабочее заседание лаборатории 1 декабря 1923 года открылось докладом Ларионова «Об эксперименте в области пластики». Докладчик дал общее определение пластики и перечислил темы для исследования: пространственная композиция, или художественно целесообразное заполнение пространства; графика пла-

стических поз; соотношение пластики и музыки; разложение сложной позы на элементы; движение и цвет³⁰. Но как раз в тот момент, когда лаборатория готовилась работать по новой программе, в Москву вернулась Тиан. Официально она все еще числилась сотрудником академии и сдаваться не собиралась. Чтобы заявить о себе, она выступила с докладом «Мелопластические параллели в связи с проблемой формы танца». Тиан говорила о независимости современного танца, в том числе от «готовых музыкальных форм», о движении к «абсолютному танцу» и «новой орхестике». В тот же день она подала в правление РАХН жалобу, обвинив Сидорова в «некорректном и предвзятом отношении» и отстранении ее «от всякого участия в лабораторной работе», а копию письма послала Луначарскому³¹.

Пытаясь решить проблему административным путем, Сидоров предложил лабораторию закрыть и создать в академии секцию более широкого профиля — «по изучению искусства движения». Тем самым он убивал двух зайцев — устранял от руководства Тиан и существенно расширял тематику исследований. В новой секции хореология должна была стать только одним из направлений наряду с изучением ритма, кинематографа, спорта. Ларионов предложил назвать секцию «кинемалогической», тем самым подчеркивая, что речь идет об изучении не только конкретных видов, но и движения в целом³². Этот план был бы хорош, если бы в РАХН не существовали уже две комиссии — кинематографическая и по «экспериментальному изучению ритма». Пытаясь нащупать возможности для объединения, в сентябре 1924 года Сидоров выступил на заседании кинематографической комиссии с докладом «Танец и кино». 7 ноября он представил в РАХН проект организации Кинемалогической секции, с подсекциями хореологии, кинематографии и ритмопластики. Первая подсекция должна была работать по плану Ларионова, с добавлением вопросов о записи движений и о пластическом каноне. Вторая — изучать, как «из непрерывного ряда статических положений» или кадров складывается «кинематографическое действие». Наконец, в третьей предполагалось исследовать движения гимнастические и их роль в организации ритма — музыкального, «органического», рабочего³³. Но план его принят не был. Новая наука о движении, которую задумал еще Кандинский, — кинемалогия — так и не смогла материализоваться. Конфликт с Тиан вокруг Хореологической лаборатории так и остался неразрешенным.

Художественная физкультура

Другой проблемой, требовавшей от Ларионова и Сидорова немедленных действий, была судьба московских студий пластики,

которая с начала 1924 года висела на волоске. Понимая, что их закрытие сильно обеднит танцевальную жизнь Москвы, сотрудники РАХН решили их спасти. Тогда-то и родилась идея объединить студии — на правах самостоятельных образований — вокруг Хореологической лаборатории или секции кинемалогии, если бы последнюю удалось организовать. Устав академии разрешал создание при ней обществ и организаций — именно таким образом Нине Александровой удалось, компенсируя закрытие Ритмического института, создать в РАХН комиссию по экспериментальному изучению ритма. Людмила Алексеева, Инна Чернецкая, Николай Позняков и раньше были частыми гостями РАХН, участвовали в заседаниях лаборатории и устраивали показы своих работ. Теперь они искали здесь официального пристанища.

Мысль объединить студии под собственным руководством, по-видимому, приходила Сидорову с самого начала создания Хореологической лаборатории³⁴. В июле 1924 года этот замысел вылился в совместный со студиями проект высшего учебного заведения для подготовки специалистов по «искусству движения». Существовало два его рабочих названия: «Высшие мастерские художественного движения» и «Высшие мастерские художественной физкультуры». Важно было, во-первых, то, что говорилось не о «школе» или «студии» (так как частные школы и студии танца как раз и были мишенью критики и жертвой постановления Моссовета) и даже не об «институте» (памятуя о недавно закрытых Ритмическом институте и Институте практической хореографии), а — о *мастерских*. Этот более идеологически выдержанный термин содержался в названии режиссерских мастерских Мейерхольда и ВХУТЕМАСа. Во-вторых, вместо ассоциировавшихся с «буржуазной» эстетикой *пластики* или *танца* авторы проекта предлагали термины более приемлемые — *художественное движение* и *физкультура*. Последний в особенности был на слуху. Образовался он на основе двух иноязычных терминов — английского «Physical culture» и немецкого «Körperkultur» («культура тела»). До революции были в большем ходу «физическое образование» или «воспитание» (по-видимому, от французского «éducation physique», которое проповедовал еще Ж.-Ж. Руссо в своем «Эмиле»). Говорить о «физической культуре» стало принято в советскую эпоху; кроме значения педагогического этот термин означал и развитие тела — то, что теперь называют калькой с английского, «боди-билдинг» и «фитнес». Уже в 1918 году в Москве открылся Институт физической культуры (первым ректором стал специалист по школьной гигиене и физическому воспитанию Варнава Ефимович Игнатьев). В Петрограде на основе Высших курсов воспитательниц и руководительниц физического об-

разования П.Ф. Лесгафта был создан Государственный институт физического образования, который с 1930 года именовался Институтом физической культуры. В духе философии марксизма «искусство движения» можно было считать «художественной надстройкой над общенародным достоянием физкультуры». Друг без друга они невозможны: обучение танцу требует «предварительной физкультурной тренировки», а «физкультура включает в себе художественные моменты». Гимнастика поможет танцу из элитарного искусства стать массовым зрелищем; в свою очередь, включив элементы танца, занятия физкультурой станут привлекательнее. Ларионов и Сидоров предложили создать комиссию по реорганизации студий и внесли в президиум РАХН свой проект Высших мастерских художественной физкультуры³⁵.

Такая комиссия была образована 25 августа 1924 года — как оказалось, всего за день до выхода постановления Моссовета, запрещающего частные школы и студии танца. В нее вошли представители Хореологической лаборатории и некоторых студий. На первом заседании рассматривались официальные заявления об «инкорпорировании» студий синтетического танца Инны Чернецкой, ритмопластики Николая Познякова, гармонической гимнастики Алексеевой и балетной школы Нелидовой. Структурой, в которую они могли бы влиться, мог бы стать вуз с четырьмя отделениями — гимнастики, ритмики, балета и пластики; последнее подразделялось на пластику «классическую» (руководитель — Тиан), «синтетическую» (Чернецкая) и ритмопластику (Позняков). Обучение предполагалось трехгодичное, занятия — лекционные (анатомия, физиология, теория культуры, политграмота) и практические (гармоническая гимнастика под руководством Алексеевой, ритмика под руководством Александровой, балетный станок, акробатика). Сольфеджио, теория музыки, поэтика, слушание музыки и хоровое пение были факультативными предметами. По официальной версии, вуз создавался для «унификации методов и планов преподавания и систематической смычки искусства танца с его основной базой — явлением физкультуры». Комиссия направила проект в Наркомпрос Луначарскому³⁶.

Идея о «смычке» танца и физкультуры была, скорее всего, маневром для сохранения свободного танца. Последний возник как своего рода «антигимнастика» — реакция на репрессивные требования гимнастики традиционной. Создатели свободного танца своей целью считали прежде всего самовыражение, творческую импровизацию и радость от занятий. И хотя в названии многих систем слово «гимнастика» присутствовало (ритмическая гимнастика Далькроза, выразительная — Рудольфа Бодде, художественная — Алексеевой, хореографическая — Доротеи Гюнтер, гармоничес-

кая — Ирэн Попард, ритмопластическая — Одетты Куртиад и др.), все они противопоставляли себя гимнастике механической, дисциплинарной³⁷.

Современный французский социолог Пьер Бурдьё связывает идею телесной выразительности с появлением «новой разновидности буржуазной морали, проповедуемой определенными восходящими фракциями буржуазии (и мелкой буржуазии)». Эта мораль заменила аскетическую суровость во взглядах на воспитание детей и сексуальность отношением более либеральным³⁸. Продолжая мысль Бурдьё, можно сказать, что падение этих классов в после-революционной России повлекло за собой обратный переход — от либерализма к аскетизму. Гимнастические и спортивные общества, которые возникли до революции, носили выраженный классовый характер: в них занимались главным образом представители аристократии и буржуазии. Факт этот очень беспокоил создателей советского спорта. В противоположность гимнастике, которой занимались офицеры царской армии, в новом обществе спорт должен был стать демократичным и массовым. Тем не менее своей направленностью на дисциплину и выносливость советская физкультура очень напоминала аристократическую гимнастику, если не армейскую муштру. От культуры телесной выразительности она была максимально далека.

Существовавшие в дореволюционной России системы физического воспитания основывались главным образом на трех типах гимнастики — немецкой, шведской и так называемой сокольской. Последняя, почти забытая ныне, возникла во второй половине XIX века на волне движения, получившего название панславизма. Лидером «сокольства» был чех Мирослав Тырш; его гимнастика предназначалась для физического совершенствования славянских мужчин и женщин. В отличие от немецкого «турнена», «соколы» на первое место выдвигали не силовые характеристики, а чистоту и точность движений. К 1907 году, когда российские последователи Тырша получили разрешение именоваться «соколами», здесь уже существовали кружки сокольской гимнастики. Накануне Первой мировой войны эта гимнастика — как патриотическая альтернатива немецкой системе — была взята за основу физической подготовки в армии³⁹. В нее входили упражнения вольные и со снарядами, индивидуальные и групповые — построение пирамид, хороводные танцы. Новым здесь был музыкальный аккомпанемент к упражнениям и широкое участие женщин. Для «соколов» были придуманы специальные упражнения с шарфами, булавами и мячами-«снежками». Сокольской гимнастикой занимались и некоторые танцовщики. После революции «сокольство» из-за его политической ангажированности и популярности в царской армии было за-

прешено. К началу 1920-х годов инструкторов почти не осталось. Отдельные упражнения были ассимилированы в другие гимнастические комплексы — как, например, построение пирамид на физкульт-парадах. Некоторые женские упражнения — например, с булавами и лентами — в середине XX века вошли в художественную гимнастику.

До революции одним из немногих мест, где женщины могли получить физическое образование, были курсы П.С. Лесгафта, открытые в Петербурге в 1896 году. Врач-общественник Петр Францевич Лесгафт (1837—1909) был сторонником «естественной» гимнастики — он критиковал, например, снарядные упражнения, в которых возможности тела «искусственно» раздвигаются за счет технических приспособлений⁴⁰. Цель «физического образования», по Лесгафту, не в накачке мускулов, а в осознанном выполнении упражнений и умении анализировать результаты. Ученик должен не подражать учителю, а самостоятельно строить такое движение, которое требуется для выполнения задачи. Научить этому можно в три этапа: на первом надо учить, как правильно ходить, бегать, прыгать, бросать; на втором — совершенствовать эти навыки — бегать как можно быстрее, прыгать как можно выше; на третьем — уметь сознательно ими управлять, точно рассчитывать во времени и пространстве — например, пробежать определенное расстояние за заданное время. Его ученицы — особое племя «лесгафтичек» — овладевали всем этим в совершенстве. Они использовали любую возможность учиться и упражняться; даже арестованные за участие в студенческой демонстрации в 1905 году, «лесгафтички» организовали коллективные упражнения в тюремной камере⁴¹.

Поспешный роспуск спортивных обществ в 1918 году был вызван опасениями, что в них может таиться очаг контрреволюции. Власти долго не могли решить, нужно ли создавать новые спортивные общества, и поначалу физкультура существовала только как часть введенного в связи с Гражданской войной всеобщего военного обучения. К работе во Всевобуче (1918—1923) были привлечены уцелевшие в Первой мировой войне спортсмены; для подготовки новых инструкторов создан Институт физической культуры в Москве (1918), а Курсы Лесгафта преобразованы в Институт физического образования (1919). Глава Всевобуча Николай Подвойский своей целью считал не подготовку убойной силы, а воспитание «новых спартанцев» — «революционно-сознательных, борющихся, мужественных, выносливых, уверенных, телесно-гармонически красивых»⁴². Для этого нужно мобилизовать общественность, организуя кружки «в рабочих клубах, при фабриках, заводах, рабфаках, школах фабрично-заводского ученичества... до совхозов»⁴³. Одна из брошюр Подвойского носила поэтическое

название «Смычка с Солнцем» (1925). Своим бьющим через край энтузиазмом он покорила Дункан, и та написала в американскую газету статью — о «человеке с сердцем и жалостью, как у Христа, с головой Ницше и с видением людей будущего». Новый спарта-нец звал Айседору отказаться от роскоши, жить простой жизнью, «танцевать в небольших сараях зимой, в открытом поле летом» и учить детей, не ожидая за это благодарности. Однако, проведя неделю в спартанской избе Подвойского на Воробьевых горах, на строительстве физкультурного городка, Дункан заторопилась назад к городскому комфорту⁴⁴.

Кульм физического здоровья отчасти был призван заполнить вакуум, возникший после насильственной отмены религии⁴⁵. И уже в 1920 году Пролеткульт ввел занятия физкультурой во всех своих студиях и клубах. Здесь нашли работу в качестве инструкторов «гармонической гимнастики» Алексеева, Тиан и другие пластички. В 1922 году в восьми московских клубах «шведской гимнастикой, акробатикой, боксом, фехтованием и биомеханикой» занимались 1200 человек⁴⁶. Тем не менее стало ясно, что без активной государственной политики массового спорта не возникнет. Летом 1925 года вышло постановление «О задачах партии в области физической культуры», и к началу следующего десятилетия в стране не осталось учебного заведения, где отсутствовал бы предмет «физическое воспитание».

Танцу ничего не оставалось, как искать места в союзе с физкультурой. «В стране трудящихся, — писал Осип Брик, — танец может стать тем, чем он должен быть! — законным видом спорта, восстанавливающим физические и духовные силы человека после тяжелого рабочего дня»⁴⁷. Студенты мейерхольдовских мастерских, уже всю танцевавшие американскую чечетку, собирались создать «клуб для танцев» и сделать Брика председателем⁴⁸. «Изучение танца должно войти в круг работ физкультурников, — писал режиссер и хореограф Николай Фореггер. — [Необходимо] организовать кадры сильных, ловких и радостных танцовщиков и актеров будущих дней», нужен «танцевальный Всеобуч, где будут суммированы разрозненные попытки современных постановщиков»⁴⁹. Даже театровед А.А. Гвоздев оценивал различные школы танца с точки зрения «соблюдения или несоблюдения основных заданий гигиены и физической культуры»⁵⁰. А Касьян Голейзовский стал анонсировать выступления Камерного балета как «физиологическую зарядку, тонизацию зрителя, как установку на бодрость»⁵¹.

Однако апелляция к физкультуре часто была риторической; вряд ли танцовщики хотели, чтобы она полностью вытеснила танец. Ларионов доказывал, что движение в танце организовано по законам искусства — художественного воздействия — и поэтому в

корне отличается от спортивного, рабочего или бытового⁵². Сотрудники РАХН с ним полностью соглашались. Тогда как на показы танцевальных работ в Хореологической лаборатории собиралось более сотни человек, на заседание, посвященное физкультуре, являлись считанные сотрудники, остальные попросту не приходили⁵³. «Я ходила, смотрела гимнастов, футбол, но... не думала о физкультуре, — признавалась Алексеева, — я хотела танца». Она и другие искали «золотой мост между грубыми формами физической культуры и художественным движением». Свою «ХаГэ» Алексеева, по ее словам, нашла не на пути к физкультуре, а «по дороге к танцу»⁵⁴.

Тем не менее работа над проектом танцевально-физкультурного вуза — Высших мастерских художественного движения — продолжалась. В октябре 1924 года комиссия утвердила учебный план, программы курсов и список преподавателей. Кафедру ритмики получала Александрова, гармонической гимнастики — Алексеева, искусства движения — Позняков, теории и гармонии танца — Тиан, танца под слово — Ларин, анализа жеста — Чернецкая, движения по Дельсарту — З.С. Хаминова, классического балета — Е.Р. Барто (сестра Лидии Нелидовой). Кафедру истории и теории художественной физкультуры должен был занять Ларионов, а истории танца — Сидоров. В вузе предполагалось готовить не только профессионалов — артистов и педагогов, но и обучать просто «ценителей, испытавших на себе всю бодрящую, здоровую силу движения». Свою миссию организаторы видели в создании нового «жизнеощущения» — нового человека, прекрасного телом и душой. Увы, не оценив идейного превосходства пролетарского «художественного движения» над буржуазным танцем, ЦК Рабиса (профсоюз работников искусства) признал организацию «балетного вуза» нецелесообразной⁵⁵. Такое же решение приняла методическая комиссия Главпрофобра по художественному образованию, мотивируя это тем, что «намеченные задания могут быть выполнены учебным заведением типа курсов или специальным отделением при одном из существующих театральных техникумов». А Главпрофобр строго одернул РАХН, заявив, что учебные заведения находятся в его ведении, и не дело академии в это вмешиваться⁵⁶.

Искусство и наука движения

Первый год работы Хореологической лаборатории заканчивался разочарованием: оба проекта — и кинемалогии, и вуза — провалились. В качестве реванша Ларионов и Сидоров задумали еще один — «выставку по искусству танца». На ней они планировали показать самые разные способы фиксации и репрезентации движения:

фотографию, живописные и скульптурные изображения, схемы и записи движения в соответствии с разными системами танц-нотации. Проект получил одобрение, и выставка «Искусство движения» была подготовлена меньше, чем за месяц. Об участии объявили Русское фотографическое общество, Московская ассоциация ритмистов, отдельные художники и коллекционеры. Свои работы дали известные фотографы М.С. Наппельбаум, Н.И. Свищов-Паола, А.И. Горнштейн и А.Д. Гринберг, художники К.Ф. Юон, О.В. Энгельс, С.А. Стороженко, Л.А. Бруни, скульптор В.А. Ватагин⁵⁷.

Выставку, на которой были фотографии полуобнаженных танцовщиков и ню, решили сделать закрытой — пускали только специалистов. Но интерес был столь велик, что уже на второй день работы выставки оргбюро решило устроить продолжение и сделать вторую выставку публичной. Расширился круг тем: «механизм движения вообще, трудовые движения, физкультура и спорт, акробатика и жонглировка, ритмическая гимнастика, классический балет, пластическое искусство, танец, кино»⁵⁸. Правда, быстро вторую выставку организовать не удалось, но весной 1926 года она открылась. Речи произнесли нарком здравоохранения и председатель Высшего совета физической культуры Н.А. Семашко, директор Института физкультуры А.А. Зигмунд и заведующий Хореологической лабораторией Ларионов. Не успела вторая выставка закрыться, как стали готовиться к третьей, с новыми разделами — трудовых движений, движений животных и исторической реконструкции танца. В выставке, прошедшей в 1927 году, кроме прежних участников свои работы выставляли Кабинет восточного театра при Институте этнических и национальных культур народов Востока и ленинградский Рефлексологический институт; всего было показано 559 экспонатов. Еще больше их было через год, на четвертой выставке, в которой участвовали студии танца из Ленинграда и провинции, а также Зоотехнический институт и зоопарк. На ней был также обширный международный раздел: из Австрии и Германии, в том числе из Хореографического института Лабана, поступило 250 экспонатов. Сама же Хореологическая лаборатория представила солидный труд — библиографию по искусству движения, включающую более 1200 изданий⁵⁹.

На каждой выставке жюри из представителей РАХН и Российского фотографического общества присуждало приз за лучшую фотографию. Ценилась передача «целесообразности и назначения... неутилитарного (художественного) движения»⁶⁰. Устроителей интересовали специальные приемы репрезентации динамики — изображения «начала движения, нарастания, кульминации и спада» — такие, как «устремляющие линии» или специальное искажение формы движущегося предмета. На первой выставке приз полу-

чила фотография Е.А. Пиотрковского «Прыжок», на последней — за «экспрессивную характеристику движения предмета» — фотография М.И. Петрова «Автомобиль». Изображений собственно танца среди призовых фотографий не было.

Лаборатория по-прежнему объявляла своим приоритетом научный анализ движения по нескольким направлениям. Физиологии движения — в частности, его связи с дыханием и другими телесными ритмами — были посвящены доклады медиков Фаддеева и Ю.Н. Жаворонкова и доклад Ларионова⁶¹. Продолжалось экспериментальное изучение композиции, начатое еще Кандинским. Факторами композиции считались «движение массы, метр и темп... скорость и устойчивость поступательного движения»⁶². Для композиции движения во времени и пространстве был предложен термин «архитектоника». Были составлены «архитектонические диаграммы» восьми хореографических работ: «Танец Анитры» (хореография А. Горского), «Итальянская полька» Рахманинова (хореография М. Мордкина), «Мазурка» Скрябина, «Вальс» Брамса и «Элегия» Грига (постановка Клавдии Исаченко), а также «Этюд» Хеллера и «Мазурка» Шопена (постановка Веры Майя). Все это были сольные танцы или дуэты; композицию же группового танца планировалось изучать по работам школы Дункан. Много занимались в лаборатории и записью движения — танцнотацией, — сравнивали существующие системы и разрабатывали свои собственные⁶³. Оказалось, что почти у каждого сотрудника лаборатории была собственная система записи. Чтобы выяснить преимущества и недостатки этих систем, решили сравнить разные записи одного и того же танца (для этого были выбраны «Гибнущие птицы» Алексеевой) и боксерского матча⁶⁴.

Особо обсуждался вопрос о возможности распространения на танец методов естественных наук — к примеру, позволительно ли применять к танцевальным движениям анализ рабочих операций и, наоборот, можно ли при исследовании физкультурных и рабочих движений использовать «приемы искусствоведения». Речь шла прежде всего о работах Центрального института труда (ЦИТ), где в это же время велись интенсивные исследования рабочих операций: фото- и кинофиксация движения, его физиологический анализ и биомеханический анализ. Здесь применяли метод циклографии — последовательного фотографирования через равные промежутки времени, созданный французами Э. Мареем и Ж. Демени. На его основе сотрудник ЦИТа Н.А. Бернштейн разработал метод расчета, или циклограмметрии — вычисления по получившимся фотографиям скоростей, ускорений и усилий в разных движущихся точках. С помощью такого динамического анализа можно было определить наиболее рациональный с физиологической

точки зрения вариант выполнения движения и построить его образец, или «нормаль». По примеру ЦИТа, в Хореологической лаборатории стали говорить о «нормали художественного движения»; руководительница студии Вера Майя даже предложила в качестве таковой упражнения собственного тренажа⁶⁵.

Разработанное применительно к трудовым движениям понятие «нормали» перекликалось и с эстетическим понятием «пластического канона». Одним из популярных тем пластического танца был танец «исторический» или «экзотический»: речь шла либо о стилизации, либо о реконструкции танца египетского, древнегреческого или средневекового. В 1926 году сотрудница Кабинета восточного танца З.И. Елгаштина сделала в Хореологической лаборатории доклад, который, несмотря на свое название, «Танец будущего» (как и манифест Дункан), был посвящен реконструкции египетского танца. Докладчица попыталась дать определение «пластического канона»: это, во-первых, определенный словарь движений или набор наиболее часто встречающихся жестов и поз; во-вторых — особая стилистика, принадлежность к той или иной эстетической системе или эпохе в развитии искусства; в-третьих, определенные телесные параметры — физическая конституция, пропорции тела. Канон свободного танца, считала исследовательница, отличается от балетного и больше связан с древним танцем: «органически вытекает из исторических форм». В это обсуждение включилась сотрудница лаборатории Н.С. Бодянская; она утверждала, что для пластического канона важнее «различия в мышечных группировках», а не в пропорциях тела. Бодянская соглашалась с Елгаштиной в том, что в понятие «пластического канона» входят характеристики как эстетические (стиль), так и антропометрические. В лаборатории решили подробно описать и сравнить между собой пластические каноны балета, двух различных школ пластики (были выбраны школы Веры Майя и Людмилы Алексеевой) и двух — гимнастических (шведскую и сокольскую гимнастику). К сожалению, это интереснейшее исследование осталось незавершенным⁶⁶.

Танец на экспорт

Свободный танец пришел в Россию с Запада, и пока связь с Европой не прервалась, российские танцовщики живо интересовались тем, что делают их коллеги за границей. В 1920-е годы авангард искусства движения находился в Германии и Австрии, где работали Рудольф Лабан, Эмиль Жак-Далькроз, Мэри Вигман, Грет Палукка, Доротея Гюнтер, Курт Йоос и другие. Там развивался массовый спорт, проводились первые физкультурные парады, разраба-

тывались новые гимнастические системы. В 1928 году, в преддверии Спартакиады, организованной как советская альтернатива «западным» Олимпийским играм, Совкино купило известный фильм Вильгельма Прагера «Путь к здоровью и красоте», дававший хорошее представление о немецкой спортивной и пластической культуре.

До середины 1920-х годов сотрудникам Хореологической лаборатории и руководителям студий хотя и не часто, но все же удавалось выезжать за границу. В феврале 1925 года Наталья Тиан обратилась в правление РАХН с просьбой командировать ее на три месяца в Берлин «по вопросу о художественной физкультуре» — для изучения систем Лабана, Далькроза, Рудольфа Бодде и школ пластики Элизабет Дункан, Менсендик и Доры Менцлер⁶⁷. Получила ли она в конце концов командировку — неизвестно. Ученому секретарю ГАХН Алексею Сидорову выезжать за границу было легче. Однако, побывав летом 1927 года в Германии и Австрии, он вернулся разочарованным и заявил, что «искусство танца утеряно как на Западе, так и у нас»⁶⁸. Возможно, скепсис его был наигранным: ко всему западному следовало относиться отрицательно. По той же причине можно спросить, насколько искренне было утверждение Соллертинского, что в немецком экспрессивном танце «необузданную эмоциональность» вытеснили «формальные опыты» с «симметрией движущихся масс»⁶⁹. 1929 год был последним, когда о танце на Западе писали не только критически. Так, В.И. Авдеев в статье «Новый свободный творческий танец» писал о школе Лабана, называя его «двигательные хоры» попыткой «заменить прежние формы народных игр, торжеств и празднеств... погрузиться в поток движения... воскресить культуру тела». Современный танец, делал вывод автор, «созвучен ритму природы, новой культуры и нового человека»⁷⁰. Редакция сочла нужным снабдить статью пометкой «полемиическая» и комментарием о том, что «свободный творческий танец» в Германии «антисоциален и беспредметен» и что «цели, задачи и пути современного танца в СССР иные».

При подготовке четвертой и последней выставки искусства движения в РАХН ее устроители много контактировали по поводу присылки фотографий с коллегами из Австрии и Германии. О Хореологической лаборатории узнали на Западе. В апреле 1928 года ее сотрудники получили сразу два приглашения: в Париж, на устроенный Союзом преподавателей танца Франции «чемпионат танца», и в Эссен, на конгресс по искусству движения, который должен был состояться в конце июня. Организатором последнего был ученик Лабана, хореограф Курт Йоос — человек левых убеждений, поэтому политических противопоказаний для поездки не

было. Для обсуждения вопроса были созданы танцовщики и чиновники от искусства. Ехать в Эссен предполагали деятельницы Ассоциации современного искусства танца (АСИТ) Милица Бурцева и Мария Улицкая из Ленинграда, руководители студии «Драмбалет» Нина Гремина и Николай Рахманов, а также Инна Чернецкая, Валерия Цветаева, Наталья Глан и Вера Майя со своими учениками⁷¹. Чиновники хотели организовать их в коллективную делегацию, представляющую «советский танец». Однако критики, которых у пластического танца было много, заявили, что тот «не может представлять революционное искусство страны»⁷². Сидоров, собиравшийся возглавить делегацию, почувствовал себя неуютно: с одной стороны, нужно было проводить отбор танцовщиков для поездки, что грозило испорченными отношениями со многими из них, а с другой — доказывать чиновникам, что пластический танец — это искусство «советское». Он устранился от роли организатора, сказав, что «академия не может взять на себя отборочных функций». Дочери своего университетского учителя Валерии Цветаевой он писал, что не станет «оказывать помощь всем, без различия их художественных группировок» и что «советского танца... вообще нет»⁷³.

За две недели до конгресса в Эссене — когда делать что-либо было заведомо поздно — состоялось «совещание представителей заинтересованных в танце учреждений и лиц». Оно стало одной из последних публичных дискуссий современного танца с участием самих танцовщиков. Руководители ВОКСа (Всесоюзного общества культурной связи с заграницей) все же сочли поездку на конгресс «представителей нашего танца... крайне желательной». Было решено отправить Сидорова с основным докладом и балетмейстеров с «содокладами и информационными сообщениями, с демонстрацией танцев всех школ и направлений». Помощь в получении паспортов была обещана. Начались просмотры. Два танца показала студия Вербовой; Вера Майя отказалась выступать; Чернецкая усомнилась: «нужно ли нам ехать? Успеем ли собраться? Можем ли показать что-нибудь отличное от имеющегося за границей?» Она сокрушалась, что у нас «проблема танца не ставится всерьез». К ней присоединились Улицкая и Гремина, говорившие об отсутствии «танцев, которые могли бы отразить наше советское лицо». О репертуаре забеспокоились и представители власти, заявив, что «у некоторых балетмейстеров еще не изжиты мистически-эстетские настроения» и потому «с целым рядом номеров мы не можем показаться в рабочих районах Рура». К тому же, прибавил он, на поездку нет средств; этим вопрос был закрыт⁷⁴.

Предпочитая не спорить с властью, Сидоров предложил возложить «идеологическое руководство танцами» на соответствующ-

ший государственный орган — Главискусство (Главное управление по делам художественной литературы и искусства, отдел Наркомпроса). Собрание постановило командировать в Эссен только Сидорова, а танцовщикам предоставить возможность поездки за свой счет (в конце концов никто из них, включая Сидорова, поехать не смог). Кроме того, было решено созвать международный конгресс танца в 1929 году в Москве, а также создать национальную ассоциацию танца⁷⁵. Первое — крайне интересное — предложение, кроме приглашения отдельных танцовщиков, продолжения не имело. Второе также оказалось нежизнеспособным. Ассоциация танца уже существовала в Ленинграде; ее активистка Милица Бурцева критиковала «эстетические упражнения» дунканистов. Свободный танец, по ее словам, вырабатывает «легкость и расслабленность», воспитывает «культ отрешенности, буржуазного мистического искусства». Преподаватели пластики «заставляют учеников заучивать какие-то позы, прививая им внешнюю красоту». В противоположность этому, она подчеркивала гигиеническое значение танца для укрепления у женщин брюшных и тазовых мышц. Настоящая красота, объясняла Бурцева, «есть прежде всего понятие классовое... Здоровое тело с хорошо развитой и эластичной мускулатурой и связками, с подвижными и гибкими суставами всегда будет красиво и выразительно»⁷⁶.

В 1928 году московские танцовщики попытались, по примеру ленинградцев, создать ассоциацию. В Бетховенском зале Большого театра собралось около тридцати человек, включая Чернецкую, Асафа Мессерера, Игоря Моисеева, танцовщицу Веру Друцкую и ее мужа, театрального художника Бориса Эрдмана. Среди учредителей ассоциации числился Луначарский, а председателем был выбран некий Р.В. Пикель⁷⁷. Собрание постановило создать Общество современного искусства танца (ОСИТ) и приняло декларацию. В ней утверждалось, что «искусство современного танца и балета в СССР находится в упадке», и ставилась задача объединения и «пропаганды подлинно художественного искусства движения». Собравшиеся постановили решительно бороться с «культивированием упаднического, эротического танца и танцевальной пошлости на эстраде». В конце 1928 года инициативная группа ОСИТ планировала устроить публичную дискуссию о советском танце. Тем не менее до оформления общества не дошло, зато танец постепенно обрастал бюрократическими структурами⁷⁸. В том же 1928 году Главискусство обратилось во Всесоюзное общество культурной связи с заграницей (ВОКС) с вопросом о «внесении планового начала в поездки артистических сил». В ответ ВОКС создало хореографическую секцию с участием представителей Хореологической лаборатории (Сидоров и Ларионов), студий

(Глан, Чернецкая, Майя и Александрова), Большого театра (Лев Лашилин и Касьян Голейзовский) и прессы (Николай Львов и Виктор Ивинг). Секция должна была курировать постановки «на экспорт», от которых требовались «советская тематика» и «выдержанность общего стиля в соответствии с принципами здорового, крепкого движения». Для отбора была создана особая комиссия, а на 1929 год запланированы поездки четырех коллективов по 12—15 человек. Секция также пригласила в СССР зарубежных танцовщиц — немку Валеску Герт⁷⁹ и представительницу школы Хелле-рау-Люксембург Жанетт Энтон⁸⁰.

* * *

В конце 1920-х годов сотрудники Хореологической лаборатории работали над созданием музейного фонда и изданием труда по искусствоведению движения, с подробной иконографией и разбором двух канонов — пластического и спортивного⁸¹. И это — несмотря на то что лаборатория начала испытывать трудности: у нее не стало собственного помещения, возможности пользоваться фотоаппаратурой, сократились ассигнования на научную работу. Однако весной 1929 года началась реорганизация Академии художественных наук (к тому времени из «Российской» она стала «Государственной» — ГАХН). Тогда же состоялось последнее заседание лаборатории, на которое явились все сотрудники. Несмотря на их решимость отстаивать лабораторию, та просуществовала лишь несколько месяцев. И хотя осенью 1929 года Ларионов еще думал об организации весной пятой выставки искусства движения, этому плану никогда не суждено было реализоваться⁸².

Закрытие академии нанесло по студиям пластики окончательный удар. Хотя в ее стенах их руководители жили не слишком дружно, все же они могли официально продолжать работу. После закрытия ГАХН заниматься искусством движения стало возможно лишь под вывеской физкультуры или культурно-массовых мероприятий. Ученицы Рабенек Елена Горлова и Людмила Алексеева оказались создателями нового вида спорта — художественной гимнастики; Нина Александрова занялась организацией парадов и шествий; Николай Позняков — постановочной работой в ЦПКиО; участник «Гептахора» Владимир Бульванкер стал дирижером самодеятельных оркестров и хормейстером. Кое-кто из бывших студийцев выступал на эстраде, другие преподавали в театральных и музыкальных школах или детских учреждениях общего профиля. Александр Румнев стал актером и педагогом сценического движения, Вера Майя преподавала в Театральном техникуме, Инна Чернецкая помогала в Оперной студии Станиславского⁸³. Уже в нача-

ле 1930-х годов о свободном танце говорили как о канувшем в Лету. «Помимо педагогического момента, отразившегося на программах художественного воспитания школ соцвоса, — писал И.И. Соллертинский, — ритмопластика выбросила на эстрадный рынок ряд хороших номеров, не имевших, впрочем, ведущего значения»⁸⁴. Тем не менее критик несколько грешил против правды — ведь среди этих номеров были и знаменитые «танцы машин».