

Глухова Анастасия

ВЛИЯНИЕ НОВОГО ТАНЦА НА РУССКИЙ РЕЖИССЕРСКИЙ ТЕАТР
ПЕРВОЙ ТРЕТИ 20 ВЕКА

СОДЕРЖАНИЕ:

ВВЕДЕНИЕ

СТАНИСЛАВСКИЙ И НОВЫЙ ТАНЕЦ

ТАИРОВ И НОВЫЙ ТАНЕЦ

МЕЙЕРХОЛЬД И НОВЫЙ ТАНЕЦ

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

Москва, 2018 г

ВВЕДЕНИЕ

Искусство первой трети 20 века предельно наполнено новыми течениями, направлениями, открытиями, экспериментами, сломом. Во всех жанрах происходят поиски новых стилей, форм, решений, методов. Кроме того, многие жанры начинают смешиваться, взаимно обновляться, искать вдохновение в смежных сферах искусств.

Объект этой работы – взаимосвязь новых течений танца, появившихся в первой трети 20 века, с режиссерским театром, как одна из форм подобного взаимного обновления жанров.

Все без исключения режиссеры новой формации понимали, как важно тренировать тело и волю актера. И в поисках своего подхода к воспитанию психофизического аппарата актера, все обращались к помощи танца. Учитывая разнообразие форм танца, возникавших на заре века, все режиссеры делали это по-разному, исходя из своей творческо-философской концепции.

Ограничимся тремя наиболее важными именами в драматическом театре выбранного периода: Константин Сергеевич Станиславский, Александр Яковлевич Таиров и Всеволод Эмильевич Мейерхольд. Все они были новаторами, при этом ведущими сценические поиски в разных направлениях. Любопытно будет проследить в каких именно точках происходило соприкосновение их творческих методов с новыми танцевальными течениями.

Целью работы является изучение основного корпуса литературы из наследия названных режиссеров и выявление теоретических обоснований по работе с пластикой тела артиста, а также выявление основных имен деятелей нового танца, с которыми они сотрудничали; обозначение некоторых результатов этого сотрудничества.

Уточним, что ради чистоты исследования и соблюдения рамок обозначенной темы, мы не касаемся в полной мере взаимодействия драматического театра с балетным театром, влияния на театр института физической культуры и труда, а также учения о биомеханике Мейерхольда. Объектом исследования является именно современный танец в театре.

СТАНИСЛАВСКИЙ И НОВЫЙ ТАНЕЦ

Станиславский впечатлен искусством Дункан. Он отмечает родство идей, которыми руководствуются и он и Дункан в своих поисках театральной правды, и во многом вдохновляется ею.

«После первого вечера я уже не пропускал ни одного концерта Дункан. Потребность видеть ее диктовалась изнутри артистическим чувством, родственным ее искусству. Впоследствии, познакомившись с ее методом, так же как с идеями ее гениального друга Крэга, я понял, что в разных концах мира, в силу неведомых нам условий разные люди, в разных областях, с разных сторон ищут в искусстве одних и тех же очередных, естественно нарождающихся творческих принципов. Встречаясь, они поражаются общностью и родством своих идей.»¹

«В то время я как раз искал этого творческого мотора, который должен уметь класть в свою душу актер перед тем, как выходить на сцену. Понятно, что, разбираясь в этом вопросе, я наблюдал за Дункан во время спектаклей, репетиций и исканий, — когда она от зарождающегося чувства сначала менялась в лице, а потом со сверкающими глазами переходила к выявлению того, что вскрылось в ее душе. Резюмируя все наши случайные разговоры об искусстве, сравнивая то, что говорила она, с тем, что делал я сам, я понял, что мы ищем одного и того же, но лишь в разных отраслях искусства.»²

Упоминает он Дункан и когда говорит о тренаже, в частности о тех нюансах, проработка которых, как ему кажется, неподвластна системе балетного тренажа:

«С конечностями рук в балетном искусстве, по-моему, дело обстоит несколько хуже. Я не люблю пластику кистей у танцовщиц. Она манерна, условна и сентиментальна; в ней больше красивости, чем красоты. Многие же балерины танцуют с мертвыми, неподвижными или напряженными от натуги кистями рук и пальцами.

На этот раз нам лучше обратиться за помощью к школе Айседоры Дункан. Там лучше справляются с кистями рук.»³

¹Станиславский К. С. Собрание сочинений: В 9 т. М.: Искусство, 1988. Т. 1. Моя жизнь в искусстве / Комментар. И. Н. Соловьевой. С.413

²Станиславский К. С. Собрание сочинений: В 9 т. М.: Искусство, 1988. Т. 1. Моя жизнь в искусстве / Комментар. И. Н. Соловьевой. С.414

³Станиславский К. С. Собрание сочинений: В 9 т. М.: Искусство, 1990. Т. 3. Работа актера над собой. Ч. 2: Работа над собой в творческом процессе воплощения: Материалы к книге / Общ. ред. А. М. Смелянского, вступит. ст. Б. А. Покровского, коммент. Г. В. Кристи и В. В. Дыбовского. С.23

«При (...) так называемой греческой походке à la Айседора Дункан, ступают прежде всего на пальцы, потом движение перекачивается по ступне до пятки и обратно, по ступне к пальцам и дальше вверх по ноге.»⁴

Использует гимнастику Дункан при работе над музыкальными этюдами.⁵

Любопытно отношение труппы к этим тренажам:

«Я завел Дункан-класс и класс Татариновой. Большое облегчение для режиссеров. Стахович мешает, так как ему Дункан не нравится, а другие мешают, так как не понимают сути класса танца и пластики.»⁶

Размышляет о природе искусства Дункан:

«Вечером смотрел Дункан. Об этом надо будет написать. Очарован ее чистым искусством и вкусом.

После представления говорил долго с моей художницей Марусей и пришли к такому заключению. Почему искусство во всех отраслях возвращается к естественности и простоте, избегая условности? Благодаря зарождающейся культуре духа в человечестве. Чем культурнее душа человека, тем она чище, естественнее, проще, ближе к Богу и природе. Условность — это проявление варварства, испорченного вкуса или душевного уродства.»⁷

«Если есть условности в театре, пусть будет их возможно меньше, а не больше. Это логичнее. Пусть техника и изобретения вступят в борьбу с остатками условности для того, чтобы очистить искусство и сделать его ближе к природе, то есть к Богу; пусть рядом с этим существует красота вроде Дункан — наивная и не обращающая внимания на все окружающее, а потому не замечающая этой условности.»⁸

Интересно, что в записях так называемых «творческих понедельников» от 24 февраля 1919 года в размышлениях Станиславского появляется некая дистанция между дорогими ему идеями Дункан и их применением на практике:

⁴Станиславский К. С. Собрание сочинений: В 9 т. М.: Искусство, 1990. Т. 3. Работа актера над собой. Ч. 2: Работа над собой в творческом процессе воплощения: Материалы к книге / Общ. ред. А. М. Смелянского, вступит. ст. Б. А. Покровского, комент. Г. В. Кристи и В. В. Дыбовского. С.42

⁵Станиславский К. С. Собрание сочинений: В 9 т. М.: Искусство, 1990. Т. 3. Работа актера над собой. Ч. 2: Работа над собой в творческом процессе воплощения: Материалы к книге / Общ. ред. А. М. Смелянского, вступит. ст. Б. А. Покровского, комент. Г. В. Кристи и В. В. Дыбовского. С.405

⁶Станиславский К. С. Собрание сочинений: В 9 т. М.: Искусство, 1993. Т. 5. Кн. 1. Статьи. Речи. Воспоминания. Художественные записи / Сост., вступит. ст., подгот. текста, коммент. И. Н. Соловьевой. С.518

⁷Станиславский К. С. Собрание сочинений: В 9 т. М.: Искусство, 1993. Т. 5. Кн. 2. Статьи. Речи. Воспоминания. Художественные записи / Сост., вступит. ст., подгот. текста, коммент. И. Н. Соловьевой. С.237

⁸Станиславский К. С. Собрание сочинений: В 9 т. М.: Искусство, 1993. Т. 5. Кн. 2. Статьи. Речи. Воспоминания. Художественные записи / Сост., вступит. ст., подгот. текста, коммент. И. Н. Соловьевой. С.263

«[...] И занятия пластикой в том виде, в каком они сейчас существуют, могут оказать мало пользы нашему искусству. Эти занятия искажают внутреннюю жизнь души и лишают возможности артиста развивать свою индивидуальность. Еще пластика Дункан ближе всех подходит к задачам нашего искусства, так как она может все мускулы тела сделать подвижными. Но мы знаем, что танец самой Дункан — *одно*, а то направление в танцах, которое прикрывается ее именем, — совсем *другое*. Поэтому нам, скорее, нужна не пластика, а гимнастика.»⁹

Так, от полного восхищения искусством Дункан Станиславский проходит через попытки внедрить в тренаж свободную пластику до понимания несовершенства системы, по которой существует танец Дункан. Это система, которая говорит о чувстве, природе и естественности, но не воспитывает тело актера, обязанное выдерживать неестественные психо-физические нагрузки.

ТАИРОВ И НОВЫЙ ТАНЕЦ

В своих размышлениях о театре Таиров, помимо прочего, говорит о любопытном понятии, которого ему хотелось бы достичь, обучая будущих актеров с детства – кордетеатр. Здесь он, также, как и Станиславский, вдохновляется искусством Дункан¹⁰

Из доклада труппе Камерного театра о спектакле «Федра»:

Трагедия наполняет человека большими и сильными чувствами. Сильные и большие чувства наполняют не только душу человеческую, но и тело человеческое. Тело становится напоенным, особенно выразительным. Человеческое тело, наполненное трагическими переживаниями, как бы чувствует на себе всю тяжесть мира, все притяжение земли, ибо трагедия, по существу, и возникает в каком-то первичном и конечном итоге, как результат стремления человека, его души, оторваться от земли и невозможности этого отрыва благодаря человеческой плоти. Недаром Анненский определяет трагедию как стремление человека освободиться от уз своего физического существования, обуревающих его физических страстей.

⁹Станиславский К. С. Собраний сочинений: В 9 т. М.: Искусство, 1994. Т. 6. Часть 1. Статьи. Речи. Отклики. Заметки. Воспоминания: 1917 - 1938. Часть 2. Интервью и беседы: 1896 - 1937 / Сост., ред., вст. ст., комм. И. Н. Виноградская. С.484-485

¹⁰Таиров А. Я. О театре / Ком. Ю. А. Головашенко и др. М.: ВТО, 1970., с.128

Это рождает особый жест, это рождает особую тяжесть жеста. Здесь неприменима ни балетная пластика, ни пластика модернистская. Здесь мы должны вспомнить Айседору Дункан. Мы должны вспомнить о том новом и прекрасном, что внесла Дункан в движение человека, о том, что она внесла в чувствование человеком своего тела. Дункан сбросила с тела все оковы, она раскрепостила тело и, наблюдая природу, наблюдая движение морских волн, чувствуя ритм этого движения, вбирая его в себя, передавая его своему телу, изучая античность, изучая античную скульптуру, вернула человеку тот характер движения, который был ему свойствен на заре его блестящего утра.

[...]

Изучать античность, изучать античную скульптуру, изучать античные вазы является совершенно необходимым для всех тех, кто будет работать над этим спектаклем. Изучать не только для того, чтобы копировать, а прежде всего для того, чтобы понять сущность, которую почувствовала и с таким совершенством передала Дункан.¹¹

Таиров размышляет о балете, о формализме жанра и о мастерстве артистов балета; размышляет о раскладе труппы драматического театра по примеру иерархии балетной труппы:

«Я говорил уже, что единственными актерами в современном театре, понимающими значение для нашего искусства материала, являются актеры балета. Несомненно, они же являются и единственными, имеющими свою школу, и вообще единственными, до недавнего времени, актерами-мастерами.

Я не хочу, однако, этим сказать, что я целиком принимаю современный балет. Отнюдь нет. Я, правда, очень люблю его и ценю. Спектакли балета, пожалуй, единственные спектакли, на которых я могу еще в современном театре испытать настоящую творческую радость и волнение, но это не мешает мне видеть и его огромные недостатки и чувствовать, как разъедающая ржавчина рутины и притаившийся за прекрасным классицизмом формализм грозят разложением и этому уцелевшему еще искусству.

И все же ни односторонний характер культивируемой в балете техники, ни архаические приемы его мимики, ни механический «моторный» подход его к самому творческому процессу, ни многие иные дефекты не могут заслонить в моих глазах сохранившегося основного факта и доминирующего преимущества балетной сцены — мастерства ее актеров.

¹¹Таиров А. Я. О театре / Ком. Ю. А. Головащенко и др. М.: ВТО, 1970., с.449

Они не дилетанты, они имеют *право на сцену*, право, добытое школой, работой и неустанным совершенствованием.

Каждая и каждый из них прошел свою школу, работая над преодолением своего материала с семи-восемью лет и неизменно продолжая работать до последнего своего сценического часа.

Они отнюдь не все гениальны, не все талантливы, не все одинаково способны, но ведь не все же они и становятся балеринами, солистами или корифеями — менее одаренные или еще недостаточно виртуозные образуют кордебалет — эту изумительную группу мастеров, благодаря которой балетная сцена, единственная в современном театре, убереглась от дилетантизма и осталась в сфере подлинного искусства, где каждый стоящий на подмостках является не случайным «сотрудником», а испытанным мастером, наравне с другими, прошедшими сложную школу своего прекрасного искусства.

Так непременно должно быть во всем театральном искусстве и в каждой отдельной его отрасли, и как в балете существует кордебалет, так и в драматическом театре наряду с героями и героинями должна существовать своя «кордедрама», так же, как и в балете, уверенно владеющая своим мастерством.¹²

Таковы рассуждения самого режиссера о пластическом искусстве в драматическом театре.

В сборнике статей «...Глядеть на вещи без боязни», посвященных столетию Камерного театра, два автора – Елизавета Яковлевна Суриц и Наталия Коршунова – подробно рассматривают работу разных балетмейстеров в театре Таирова.

Суриц пишет о балетмейстерах Михаиле Мордкине и Касьяне Голейзовском.

Говоря об одной из работ Мордкина, Суриц дает описание пластических решений спектаклей и визуальное оформление, но отмечает, что почти не описывается собственно работа Мордкина:

«Коонен, давая описание этого танцевального номера (танец Саломеи в одноименном спектакле Таирова – *А.Г.*), говорит о себе, дает краткое описание костюма, но работу Мордкина никак не оценивает, пишет только, что он был хорошим педагогом. Возможно, это не случайно. Почти во всех

¹²Таиров А. Я. О театре / Ком. Ю. А. Головащенко и др. М.: ВТО, 1970., с.114

рецензиях на спектакль говорится о танце Саломеи, поставленном Мордкиным. В большинстве случаев это обычные слова похвалы.»¹³

Работа Мордкина над пантомимой «Ящик с игрушками» наоборот, признана вполне успешной:

«В рецензиях Мордкина называют часто одним из режиссеров спектакля. Но даже если он только ставил танцы, его в рецензиях очень хвалят. В том числе и Черепнин. Он написал, что «некоторые персонажи сделаны в совершенстве», что в их движениях «удалось дать не только механистическое, но еще и стилизованно-упрощенное и литературно-образное». А И.И. Шнейдер сказал, что Мордкин «нашел здесь особую линию механического танца для выражения характеров».¹⁴

Но после «Ящика с игрушками» сотрудничество Таирова с Мордкиным не продолжилось. Таиров оказался вновь в поиске балетмейстера нового типа и в какой-то момент он обратил внимание на Касьяна Голейзовского. В 1910 году он был уже одним из самых популярных балетмейстеров. Он был экспериментатором, первооткрывателем, «поэтом танца», как тогда говорили. Голейзовский сочинял новые «слова-движения» и обновлял старые. Сочетал их в самых разных ракурсах, соединял в невиданной последовательности, создавал смелые разновидности традиционных па. Классические позы становились неустойчивыми, прямые горизонталы и вертикалы исчезали; линия выглядела изломанной, изысканно вычурной. Танец часто представлял собой смену непрерывных колебаний и переливов, а контуры были как бы размыты. Естественно, интересовало Голейзовского и все, что помогало усилить выразительность танца – костюмы, декорации. И он всегда с особым вниманием наблюдал за тем, что делается в Камерном театре. Ему был особенно близок этот театр, с его тяготением к эмоциональному, насыщенному зрелищу, где музыка, танец, позы, группировки человеческих фигур и ритм движения имели первостепенное значение.¹⁵

В 1919 году Голейзовский преподает пластику в Мастерской-студии Камерного театра. В этот же период Таиров предлагает ему сотрудничество над спектаклями «Принцесса Брамбилла» и «Ромео и Джульетта»:

¹³ «...Глядеть на вещи без боязни». К столетию Камерного театра. Сборник статей. Материалы Международной научной конференции, посвященной 100-летию Камерного театра 16–18 декабря 2014 года / Ред.- сост. В.В. Иванов. – М.: Государственный институт искусствознания. М., 2016. С. 287

¹⁴ «...Глядеть на вещи без боязни». К столетию Камерного театра. Сборник статей. Материалы Международной научной конференции, посвященной 100-летию Камерного театра 16–18 декабря 2014 года / Ред.- сост. В.В. Иванов. – М.: Государственный институт искусствознания. М., 2016. С.289

¹⁵ «...Глядеть на вещи без боязни». К столетию Камерного театра. Сборник статей. Материалы Международной научной конференции, посвященной 100-летию Камерного театра 16–18 декабря 2014 года / Ред.- сост. В.В. Иванов. – М.: Государственный институт искусствознания. М., 2016. С.292

сохранилось письмо, где Голейзовский перечисляет танцы, которые собирается ставить в спектакле «Ромео и Джульетта» (преьера была 17 мая 1921 года). Тут и «Пляска смерти», и «Юмористический танец смерти, с поцелуями и хороводами», и несколько басс-дансов, и придворные танцы, и бранль, и «Танец с факелами» – всего десять танцевальных номеров или, может быть, даже танцевальных сценок. Но в итоге работать над этой постановкой он не стал.¹⁶

В том же сборнике Наталья Коршунова подробно рассматривает творческий профессиональный путь молодой талантливой танцовщицы Наталии Глан, которая в 1924 году была принята в качестве преподавателя танца в Экспериментальные театральные мастерские. Несколько лет она занимала должность заведующей хореографической частью театра. В номерах Глан критики почти сразу же заметили характерные особенности. Она была далека от мира балета и классического танца с его возвышенным строем и симметричными построениями групп, не особенно привлекали ее и танцы, изображавшие «жизнь машин», насыщенные акробатикой и требовавшие большого количества исполнителей. Глан тяготела к бытовой пластике, к эксцентрике и гротеску, ее постановкам был свойственен мажорный тон и юмористический, иронический характер. Самое же главное заключалось в том, что Глан выбирала современные образы, выводила на сцену людей «с улицы» – у нее танцевали торговки, беспризорники, певички, галантерейщики, репортеры. Критики отмечали: «Простота – один козырь этих танцев. Второй и важнейший – в их необычной своевременности, портретности.»¹⁷

11 ноября 1926 года состоялась премьера спектакля «Любовь под вязами». Это была первая крупная работа Глан-хореографа над спектаклем. Ранее, в марте этого же года, пробной постановкой для нее стала площадная мелодрама «Розита» – Таиров доверил ей сочинить несколько танцев.

П.А.Марков в рецензии на спектакль «Любовь под вязами» отмечает работу Глан:

«Камерный театр и его режиссер (Таиров) хорошо расслышали тяжелую поступь драмы О’Нила. Не приурочивая пьесы к определенному времени, Таиров в соответствии с манерой Камерного театра переводит действие в атмосферу «обобщенного реализма». Постепенное нарастание внутреннего действия, освобождение от мелких деталей, скупость внешнего оформления

¹⁶ Письмо К.Я. Голейзовского А.Я. Таирову от 10 июля 1919 г. // Касьян Голейзовский. Жизнь и творчество: Статьи, воспоминания, документы. С.60

¹⁷ «...Глядеть на вещи без боязни». К столетию Камерного театра. Сборник статей. Материалы Международной научной конференции, посвященной 100-летию Камерного театра 16–18 декабря 2014 года / Ред.- сост. В.В. Иванов. – М.: Государственный институт искусствознания. М., 2016. С.297

(отличный макет братьев Стенбергов), пародийный рисунок танцев (прекрасно поставленных Н. Глан) — все передает умело угаданный ритм пьесы. ... Особенно удались Глан гротескные танцы на крестинах.»¹⁸

Премьера следующей постановки, в которой принимала участие Глан, состоялась 18 декабря 1926 года. Это была оперетта Лекока «День и Ночь». Вот как описывает работу Глан в этом спектакле критик Черепнин:

«Глановские движения – эмоция прежде всего. Какая эмоция? Ее танцоры ожесточенно шаркают ногами, как полотеры; упрямо подчеркивая всем корпусом, топают ногами, причудливо выбрасывая их в разные стороны; прижатыми к телу локтями натирают себе, будто чешут, грудь и мн. др. Все это движения озорства, баловства, задора, и притом не взрослого, а детского, по-детски непосредственного. Из своего, варварского для непривычных глаз, материала Глан сумела скомбинировать для “Дня и Ночи” семь удивительных по яркости самостоятельных танцев и пластических сопровождений, сливающихся с формой и ритмом всего спектакля.»¹⁹

Дополняет образ пластики рецензия критика Кольцова: «Последняя постановка Таирова “День и ночь” может послужить оперетте удостоверением на театральное равноправие в СССР. ... Много мастерства развернули все руководимые Таириным участники спектакля. Оркестр, не уступающий “специальным”, конструкторы, осветители, художники. Очень красивы и заразительно веселы танцы, поставленные Н. Глан. Не обошлось в них без влияния гостившей в Москве негритянской труппы. Впрочем, от негров принято не худшее, а лучшее».²⁰

Спектакли, в создании которых принимала участие Наталия Глан, не задержались надолго в репертуаре театра, но в лице Глан Таиров на некоторое время обрел вдумчивого и отзывчивого сотрудника, нацеленного на поиски и эксперименты и согласного следовать воле мастера.

МЕЙЕРХОЛЬД И НОВЫЙ ТАНЕЦ

Отношение Мейерхольда к новому танцу неоднозначно. Сначала в нем можно заметить некоторый интерес к дункановскому танцу, но потом он обрушивается на него с критикой. (Надо думать, что не в последнюю очередь такой резкий поворот в отношении мог быть связан с психологическим давлением, оказываемым репрессивной машиной. Впрочем, возможно, это лишь гиперболизировало действительные эстетические расхождения.)

¹⁸Марков П.А. О театре. Т3, с.358

¹⁹Хмельницкий Ю. О. Из записок актера таировского театра. М.: ГИТИС, 2004. С. 37.

²⁰Кольцов М. «День и ночь». — «Правда», 1927, 6 января

В одном из писем Гнесину Мейерхольд цитирует Дункан:

Очень рад, что Вы успели написать большой хор. ... Айседора Дункан вот как сказала о хоре в древнегреческих трагедиях:

«Вот высшая степень искусства, когда-либо достигнутая в танце. В тот момент, когда развитие трагического действия доходило до наивысшего напряжения страдания, когда растерявшиеся и взволнованные зрители трепетали перед изображением на сцене страшных ударов Рока, всегда-всегда появлялся хор. Это величественное зрелище захватывало *слух и зрение*, и душа зрителя, словно омытая и успокоенная после прежних волнений, *отдавалась великому ритму музыки и движения*. Такова была, такова есть в наше время цель танца — соединясь с музыкой и поэзией, занять свое прежнее место в драме, стать между действием трагедии и зрителем, вызвать наиболее полный, наиболее глубокий отклик в душе живого существа» («Северные записки», 1914, апрель).

По-женски сказано, но задет интересный момент древнегреческого хора.²¹

Выступление Мейерхольда на диспуте 15 мая 1922 года, в т.ч. о танце Дункан и хореографии Голейзовского выдержано уже совершенно в ином ключе:

«Но тут далеко не пассивность. Когда мы отмечали порнографические тенденции в танцах А. Дункан на выступлении в Большом театре в дни октябрьских торжеств, мы заподозрили тогда эту босоножку в желании во что бы то ни стало показать свое обнаженное тело. Жестикуляция ее была неорганизована, случайна, слащава и совершенно не совпадала с тем содержанием, которое она пыталась насильственно ввести в свой танец. Когда мы отмечали это, нам возражал нарком и в печати, и во вступительных словах, на которые нарком был так щедр в этом сезоне. У публики, пришедшей на это представление, танцы Дункан не вызвали тех добрых чувств, на какие рассчитывал нарком. За исключением балетной школы академических театров, все наши хореографические студии, устраивавшие недавно Олимпиаду, — все они страдают болезненным уклоном, все они утверждают свое искусство на столь нездоровых основах, что нужно, по-моему, делать обратное тому, что делает нарком. Надо было бы, наоборот, потратить достаточное количество энергии, высказываясь на выступлениях этих школ в том смысле, что искусство это нездоровое, что с искусством этим надо бороться как со злом, надо оберегать молодежь нашу от увлечения и босоножием и пластическим кривлянием. Если бы мы стали об этом только говорить и только писать — этого было бы недостаточно. Демонстрируя

²¹Мейерхольд В. Э. Переписка: 1896 – 1939 / Сост. В. П. Коршуновой и М. М. Ситковецкой. М.: Искусство, 1976. С.168

выращенные в хореографических теплицах образцы, мы показываем публике вред такого искусства, как танцы Дункан, Чернецкой, Голейзовского, Элирова и прочих.

Я убежден, что, когда публика наших театров по составу своему будет в зрительных залах однородной, когда будет действительное преобладание того класса, для которого мы теперь работаем, для которого мы создаем наше новое, я убежден, что этот класс потребует закрытия всех так называемых «хореографических» школ.

Вскрыть растлевающее влияние этих танцклассов поможет рабочим наш Всевобуч: спортивные группы, работающие над оздоровлением тела человека, покажут им зародыши того нового искусства, к которому стремимся и мы. Мы строим наш театр на основах той самой физкультуры, которая положена в основу трудового жеста. Я убежден, что, когда спортивные кружки будут разрастаться, тогда этим хореографическим школам места не будет. Красный стадион вытеснит все то нездоровое, что культивируется в школах пластики и босоножья.»²²

Но вместе с тем Мейерхольд отмечает влияние на восприятие актерами своей профессии искусства Дункан и ритмической гимнастики Далькроза:

«Со времени появления Айседоры Дункан, а теперь еще больше с появлением ритмической теории Жак-Далькроза современный актер мало-помалу начинает задумываться над значением жеста и движения на сцене.»²³

Мейерхольд руководствуется концепцией ритмической гимнастики Далькроза при построении ритмических рисунков некоторых сцен из «Пиковой дамы».²⁴

В критическом разборе книги Таирова «Записки режиссера» с негативным оттенком упоминает искусство Дункан: «Принцип обнажения тела» (вот чем гордится Таиров). «Обнаженные, раскрашенные, в свободном ритмедвигающиеся тела актеров уже не походили на искусственно установленные барельефы Условного театра», — радуется Таиров. Движущееся есть движущееся, неподвижное есть неподвижное, ну, пусть: нет сходства во временном и пространственном сценических явлениях; а что скажет Таиров в свое оправдание, если мы спросим его: разве мало видел он обнаженности и раскрашенности у Бакста, Судейкина, Головина, иногда у Фокина в давно

²²Мейерхольд В. Э. Статьи, письма, речи, беседы / Ком. А. В. Февральского: В 2 ч. М.: Искусство, 1968. Ч. 2. С.45

²³Мейерхольд В. Э. Статьи, письма, речи, беседы / Ком. А. В. Февральского: В 2 ч. М.: Искусство, 1968. Ч.1. С.219

²⁴Мейерхольд В. Э. Статьи, письма, речи, беседы / Ком. А. В. Февральского: В 2 ч. М.: Искусство, 1968. Ч. 2. С.304-308

прошедшие времена. А Дункан, тело которой прикрывается столь прозрачной тканью?

Ну как же не стыдно Таирову об этих обнаженностях говорить так торжественно: «в области формы были сделаны значительные достижения»²⁵

Мейерхольд размышляет о роли танца в воспитании тела актера и тут же делает сноску о том, что идеальным балетмейстером нового типа считает Михаила Фокина.²⁶

«В чем же тело человеческое, гибкое для служения сцене, гибкое в своей выразительности, достигает высшего своего развития?

В танце.

Ибо танец и есть движение человеческого тела в ритмической сфере. Танец для нашего тела то же, что музыка для нашего чувства: искусственно созданная, не обращающаяся к содействию познания форма.

Музыкальную драму Рихард Вагнер определил, как «симфонию, которая становится видимой, которая уясняется в видимости и понятном действии» («*ersichtlichgewordene Thatender Musik*»). Симфония же для Вагнера ценна заключенной в ней танцевальной основой. «Гармонизированный танец — основание современной симфонии», — замечает Вагнер. Седьмую (A-dur) симфонию Бетховена он называет «апофеозом танца».

Итак, «видимое и понятное действие» — а его выявляет актер — есть действие танца.

Раз корнем жестов для музыкальной драмы является танец, то оперные артисты должны учиться жесту не у актера бытового театра, но у балетмейстера.»²⁷

Мейерхольд яро критикует подход Таирова к методам обучения актера, считая его однобоким, в т.ч. в области пластического развития:

Когда мы уже даем в наших новых театральных школах стройную систему предметов, имеющих задачей протренировать в A_2 материал в самых разнообразных направлениях, дабы A_1 мог «доказать каждое положение анатомии с ясностью геометрической» (Леонардо да Винчи), ну, не дилетантство разве говорить, как это делает Таиров, что помимо занятий по

²⁵Мейерхольд В. Э. Статьи, письма, речи, беседы / Ком. А. В. Февральского: В 2 ч. М.: Искусство, 1968. Ч. 2. С.43

²⁶Мейерхольд В. Э. Статьи, письма, речи, беседы / Ком. А. В. Февральского: В 2 ч. М.: Искусство, 1968. Ч.1. С.348

²⁷Мейерхольд В. Э. Статьи, письма, речи, беседы / Ком. А. В. Февральского: В 2 ч. М.: Искусство, 1968. Ч.1. С.148

«пластике» (вот!) и «балетной гимнастике» (вот-вот!) он ввел в свою школу занятия по фехтованию, акробатике и жонглированию. Полная неосведомленность Таирова в области обязательной для актерского искусства *биомеханики* привела актеров его театра к тому, что усердные работы в зале фехтования, акробатики и жонглирования дают неожиданные результаты: движения «камерников» по сценической площадке не подобны движениям эквилибристов и эксцентриков (гротеск — природа театра не в одной буффонаде, а и трагедии, и в трагикомедии, и во всем театре в целом), у «камерников» не чередование больших движений, крепкого бега, прыжков и дельсартовской устойчивой ходьбы, «где все положения, телодвижения, лицо предсказывают то, что инициаторы хотели бы заставить испытать» (Дельсарт). В Камерном театре настойчивое игнорирование винчиевского правила не делать «ни больших движений в мелких чувствах, ни мелких движений в больших». Здесь не крепкая поступь матроса, разгуливающего по палубе качающегося корабля. Здесь не осуществление предлагаемого А. Эйнштейном рецепта гениального теоретика Л. Больцмана: «оставить элегантность портным и сапожникам». Здесь как раз наоборот: «элегантность портных и сапожников» возводится в правило, а в основе движений по сценической площадке крепко (мы знаем откуда это) заложены принципы элеваций балетных мастерских. В синоптической таблице Карло Блазиса отмечены: *pas, enchainements*, арабески, когда речь идет об элементах танца, но когда речь идет о пантомимах, в таблице возникает уже иное: жесты, физиогномия, внешнесценические состояния иного порядка.

Руки будто крылышки, когда скользит балерина по сцене, поступь каждую секунду выдает нам ее намерение вспорхнуть. Разве тут скажешь: «вот бег». Полетом отметишь каждое передвижение, а упадет на пол сцены балерина, и пачки ее костюма даже не сомнутся. О Нижинском в любом моменте его танца рецензент готов сказать: «воздушен». Это искусство возникает, как результат особой тренировки в экзерсисах особой балетной гимнастики. Вот к чему приводят «пластические» упражнения. И тут фехтование. Но и оно в особом окружении специфических предметов преподавания дает особые результаты.

Если для обучающегося трагикомедианта не поставлена в центр биомеханика в окружении гимнастических игр, если нет лыж, спорта на льду, метания диска и копья, нет хоккея, футбола, бокса, французской борьбы и т. п., — то и фехтование, и акробатика, и жонглирование неминуемо либо превращаются в забавы дендизма, либо актер обогащается познаниями лишь на те случаи, когда ему приходится на сцене подраться на рапирах (Гамлет, Дон Жуан) или сыграть шута.

Акробатика, о которой говорит в своей книге Таиров, и та, которую мы смотрели не раз на сцене Камерного театра, ничего не имеет общего с той акробатикой, которая становится феноменом нового театра, не опекаемого дилетантами.»²⁸

Из курса по биомеханике 1921-1922 по материалам, собранным М. Корневым:

<...> Свободное состояние развинченного человека (дунканизм) недопустимо. <...>²⁹

В период с 1922 года Мейерхольд очаровывается джазом, который привез из Парижа Валентин Парнах. Этот период подробно описывает в статье «Валентин Парнах в театре Мейерхольда: к истории театральных контактов Советской России и Запада 1920-х гг.» исследователь, доцент кафедры журналистики МГУ им. Ломоносова Ольга Николаевна Купцова.

В частности, есть описания танцев Парнаха в спектаклях Мейерхольда:

«Первый в РСФСР джаз-банд принял участие в третьем акте мейерхольдовского «Великодушного рогоносца». А в спектакль «Д.Е.» («Даешь Европу!») Парнах получил приглашение от режиссера не только как руководитель джаз-банда, но и как исполнитель эксцентрических танцев «Этажи иероглифов» и «Жирафовидный истукан». «...Мейерхольд уловил нашу броскость, несколько “цирковую” зрелищность и очень точно вводил нас в совершенно неожиданных эпизодах “Д.Е.”, внезапно разрывая ткань спектакля таким вот шокирующим “ударным” номером. Мы отвлекали, пугали, смешили, восхищали, вызывали улыбки.

Наши джазовые “вставки” помогали режиссеру создавать эффект движения. Скажем, в “Д.Е.” был эпизод, когда движением щитов (выкрашенных в красный цвет планшеток) достигалось впечатление улицы, толпы, мелькания. К этим щитам прибавлялась бурная джазовая музыка — результат был впечатляющим!» — вспоминал Габрилович.

Сам Парнах обозначал «Жирафовидного истукана», исполненного в первом эпизоде (всего их было семнадцать) спектакля-скетча «Даешь Европу!», как танец «типа концентрированной трагедии» и описывал его начало так: «Сухое тело во фраке выскакивает на сцену. Насторожившись, в профиль, неподвижно выдерживает залп первого такта. На секунду заряд нот и предстоящего танца затаен в выразительной неподвижности, которой и начинается номер». В «Жирафовидном истукане» Парнах исполнял и свой

²⁸Мейерхольд В. Э. Статьи, письма, речи, беседы / Ком. А. В. Февральского: В 2 ч. М.: Искусство, 1968. Ч. 2. С.43

²⁹Мейерхольд: К истории творческого метода: Публикации. Статьи. СПб.: КультИнформПресс, 1998 С.40

знаменитый лежащий танец: «Снова в профиль, легко и неожиданно тело грохнулось об пол на спину, вместе с обрушившимся ударом медной тарелки.

Лежащий танец простертого: левая рука захлестывает подбородок через голову; вытянутая правая нога, согнутое левое колено четко отбивает ход тактов; кисть правой руки, с резко выступающим большим пальцем винтообразно, вправо-влево, мелькает в лад ритму и танцу. Вместе с ускоряющимся нарастанием тревожно-разрешающейся музыкальной фразы, готовится вскочить.

Стремительно пружинно вскакивает. Левая нога отлетает назад в воздух (своего рода летучий арабеск). Все тело напряжено вверх».

Второй танец Парнаха «Этажи иероглифов» был включен также в первый эпизод спектакля «Д.Е.»: «В ходе действия “Д.Е.” <...> исполнитель бодро и пружинно выбегает на сцену после саркастических восклицаний (“Принимайте холодные ванны! Холодные ванны!”) Джебса и его секретаря в ответ на предложенья нелепой “изобретательницы”. Танцовщик посылает вдогонку этому синему чулку насмешливый парижский жест, потирая подбородок пальцами правой руки, чертя кривую в направлении убегающей и выкрикивающей бабы, и танец “Этажи иероглифов” немедленно начинается с движения № 4».

О джаз-банде и исполнении Парнахом эксцентрических танцев в спектакле «Д.Е.» А. Гвоздев писал: «Для характеристики Франции играют настоящую, действительно современную французскую музыку (отрывки из киносимфонии Мийо “Бык на крыше”), Америка передается приемами американского тинг-тингля шумовым оркестром (джаз-бандом, организованным В. Парнахом) и т.д. “Фокстротирующие танцы” выполняются мастерски. Отличную технику, замечательную точность темпа и выверенность ритма показал в своих резко угловатых, геометричных танцах В. Парнах. <...> танцы, поставленные для М. Бабановой и для З. Райх балетмейстером Голейзовским кажутся вялыми в сравнении с приемами В. Парнаха».

В «Учителе Бубусе» (1925) так же, как и в «Д.Е.», звучали импровизации джаз-банда под руководством Парнаха, но в этом спектакле музыканты играли уже за сценой и лишь аккомпанировали танцам. Сам Парнах исполнял здесь танец «Эпопея».

С апреля 1925 г. Парнах числится штате театра Мейерхольда, а именно в его драматургической лаборатории.

В это время Парнах был многим интересен Мейерхольду: изобретенной им танцевальной системой (в чем-то родственной биомеханике), своим мимическим «оркестром-переполохом» — джаз-бандом, своим увлечением цирком и Чарли Чаплином.»

Но период увлечения Мейерхольда джазов был достаточно коротким, что отмечает один из участников джаз-бэнда Парнаха:

«Потом Мейерхольд к нашему коллективу заметно охладел». ³⁰

Об этом же периоде пишет историк танца Ирина Сироткина в своей книге «Свободное движение и пластический танец в России», добавляя описание танцевального и музыкального стиля Парнаха:

Оркестр Парнаха был чем-то средним, между недавно появившимся в Европе джазом и футуристическим «искусством шумов». А танец, под стать аккомпанементу, состоял из «подскакиваний, подбрасываний, подрагиваний, ёрзанья, спотыканья, истуканизации, прицелов, взмахов, покачиванья, взвинчиванья, игры плеч, обрушивания, закупоров и взлетов». Парнах называл его «мимическим оркестром», в котором мог играть всего лишь один «выразительный человек». ³¹

Этот период также рассматривается Сироткиной в статье «Фокстрот и мода в Советской России»:

«Парнах со своим оркестром и танцами участвовал в еще одной пародии на мюзик-холл — спектакле Вс.Э. Мейерхольда «Даёшь Европу!» В первой части спектакля выводились «положительные советские герои»: здоровые акробаты, советские спортсмены, марширующие моряки; они демонстрировали в том числе биомеханические упражнения. Во второй части, где пародировался «декадентский Запад», танцы (танго, фокстрот и шимми) поставил Касьян Голейзовский. Когда постановку раскритиковали как «упадочную», на защиту бросился все тот же Осип Брик: «Почему балет приличен, а фокстрот неприличен? — риторически вопрошал он. — Чем голизна Дункан приличнее голизны Голейзовского? Пора бросить этот стародевический подход к театру». Брик, известный своим искусством аргументировать (недаром он был дипломированным юристом), убеждал, что трудящимся танец не противопоказан. Напротив, танец должен стать

³⁰Купцова О. Валентин Парнах в театре Мейерхольда: к истории театральных контактов Советской России и Запада 1920-х гг. (<http://www.nrgumis.ru/articles/303/>)

³¹Сироткина И. Свободное движение и пластический танец в России. С.104

физкультурой, «законным видом спорта, восстанавливающим физические и духовные силы человека после тяжелого рабочего дня».³²

Сам Парнах следующим образом описывает свои танцы:

Свой дух подъяв, остервенев,
Я грохнусь среди танца о пол.
Я стройно ребрами затопал
И – сконцентрированный гнев –
Запнусь. Внезапных пневм нажимы.
Забиться. Навзничь и плашмя.
Оркестр и кость нерасторжимы.
Я вскидываюсь. И стремя
Форм нерешенные задачи,
Являю новизну фигур,
Рванусь. Полтела. Систр . Лежачий,
Взрывая ноты, побегу.

И о номере «Жирафовидный истукан»:

Придя в публичный «Дом искусств»,
Если на эксцентризм вы падки,
Услышите костяшек хруст
И оркестровые лопатки.
Наглухо завинтив свой стан
В лихом хлестании орбит,
Жирафовидный истукан
Выстукиванья задробит.
Системы шатунов и шкив,
Педали, гаек ералаш.
Метнется взвив-иероглиф,
Наотмашь, ринь и ошарашь!

³²Сироткина И. Фокстрот и мода в Советской России (<http://www.nlobooks.ru/node/3884>)

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Изучив литературное наследие трех важнейших русских режиссеров начала 20 века на тему взаимодействия с представителями новых танцевальных течений, можно выделить три вектора.

Первый вектор – это творчество хореографов, вышедших из классической балетной школы. Они выросли в строгих рамках академизма и традиций балета, но чувствуя веяния времени, не могли творчески не откликнуться на них. Стремясь вырваться из строгих рамок балетного движения, они все же отталкивались именно от этой концепции, от этой школы, в итоге оказываясь, тем не менее, достаточно близко от нее. Среди представителей новой балетной хореографии – Касьян Голейзовский, Михаил Фокин, в меньшей степени – Михаил Мордкин.

Второй вектор – свободный танец, привезенный в Россию знаменитой танцовщицей Айседорой Дункан. Филосовско-эстетическая концепция природности, естественности, свободы, характерная для большинства видов искусств того периода, не обошла стороной и танец. Но, к сожалению, Дункан не смогла построить хоть сколько-то внятной школы своего метода, поэтому нельзя было использовать этот метод как серьезный тренаж психо-физического актерского аппарата.

Третий вектор – новые салонные танцы и новый музыкальный стиль джаз, привезенный из Европы поэтом, музыкантом, танцовщиком Валентином Парнахом. Стиль, экспрессионистски отрицающий любые возможные рамки и правила, оставил определенный след в подходе к пластическим решениям в драматических спектаклях Мейерхольда.

Все режиссеры, о которых мы говорим в этой работе, в большей или меньшей степени, в сотрудничестве или конфронтации, соприкасались в своей работе с творчеством представителей вышеобозначенных танцевальных направлений. Но любопытно заметить следующую особенность этих творческих союзов: режиссеры более радикальные тяготеют к традиционным стилям танца и наоборот.

Так, радикальный новатор Мейерхольд отрицает новое искусство Дункан и считает идеальным балетмейстером классического танцовщика Михаила Фокина.

Станиславский же, напротив, также новатор, но не радикального, а скорее эволюционного толка – откликается на новое искусство свободного танца и всячески поддерживает основательницу этого стиля.

Теоретик и практик условного театра Александр Таиров, тоже вопреки собственной эстетике театра, выбирает адепта свободного танца, по сути представительницу танцевального натурализма Наталью Глан.

Таковы общие тенденции, пронизывающие взаимодействие новых видов хореографии и драматического театра первой трети 20 века.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ:

1. Станиславский К. С. Собрание сочинений: В 9 т. М.: Искусство, 1988. Т. 1. Моя жизнь в искусстве / Коммент. И. Н. Соловьевой
2. Станиславский К. С. Собрание сочинений: В 9 т. М.: Искусство, 1990. Т. 3. Работа актера над собой. Ч. 2: Работа над собой в творческом процессе воплощения: Материалы к книге / Общ. ред. А. М. Смелянского, вступит. ст. Б. А. Покровского, коммент. Г. В. Кристи и В. В. Дыбовского.
3. Станиславский К. С. Собраний сочинений: В 9 т. М.: Искусство, 1993. Т. 5. Кн. 1. Статьи. Речи. Воспоминания. Художественные записи / Сост., вступит. ст., подгот. текста, коммент. И. Н. Соловьевой.
4. Станиславский К. С. Собраний сочинений: В 9 т. М.: Искусство, 1993. Т. 5. Кн. 2. Статьи. Речи. Воспоминания. Художественные записи / Сост., вступит. ст., подгот. текста, коммент. И. Н. Соловьевой.
5. Станиславский К. С. Собраний сочинений: В 9 т. М.: Искусство, 1994. Т. 6. Часть 1. Статьи. Речи. Отклики. Заметки. Воспоминания: 1917 - 1938. Часть 2. Интервью и беседы: 1896 - 1937 / Сост., ред., вст. ст., комм. И. Н. Виноградская.
6. Таиров А. Я. О театре / Ком. Ю. А. Головашенко и др. М.: ВТО, 1970.
7. «...Глядеть на вещи без боязни». К столетию Камерного театра. Сборник статей. Материалы Международной научной конференции, посвященной 100-летию Камерного театра 16–18 декабря 2014 года / Ред.- сост. В.В. Иванов. – М.: Государственный институт искусствознания. М., 2016.
8. Касьян Голейзовский. Жизнь и творчество: Статьи, воспоминания, документы. ВТО, 1984.
9. Марков П. А. О театре: В 4 т. М.: Искусство, 1974. Т.3.
10. Хмельницкий Ю. О. Из записок актера таировского театра. М.: ГИТИС, 2004.
11. Кольцов М. «День и ночь». — «Правда», 1927, 6 января
12. Мейерхольд В. Э. Переписка: 1896 – 1939 / Сост. В. П. Коршуновой и М. М. Ситковецкой. М.: Искусство, 1976.
13. Мейерхольд В. Э. Статьи, письма, речи, беседы / Ком. А. В. Февральского: В 2 ч. М.: Искусство, 1968. Ч.1
14. Мейерхольд В. Э. Статьи, письма, речи, беседы / Ком. А. В. Февральского: В 2 ч. М.: Искусство, 1968. Ч.2
15. Мейерхольд: К истории творческого метода: Публикации. Статьи. СПб.: КультИнформПресс, 1998
16. Купцова О. Валентин Парнах в театре Мейерхольда: к истории театральных контактов Советской России и Запада 1920-х гг. [<http://www.nrgumis.ru/articles/303/>]

17. Сироткина И. Свободное движение и пластический танец в России / 2-е изд., испр. и доп. — М.: Новое литературное обозрение, 2012.
18. Сироткина И. Фокстрот и мода в Советской России
[<http://www.nlobooks.ru/node/3884>]